

TEATRO, LITERATURA E AUDIOVISUAL: LINGUAGENS EM APROXIMAÇÃO¹

Carlos Alberto Correia (PG – UFMS)²

Resumo

A linguagem literária é uma arte que trabalha essencialmente com recursos da imaginação, pois depende principalmente do potencial de seu autor na elaboração de sua narrativa, de seus personagens, de suas ações e tramas. A linguagem teatral também é um arte imaginativa, sua essência é a imaginação de seus atores metamorfoseados que faz a magia teatral. A linguagem audiovisual, por sua vez, transforma palavras em imagens, partindo da visão de um roteirista, e da manipulação do diretor, mantém uma atmosfera mágica, se aproximando da literatura e do teatro, por meio de um jogo concretizado por linguagens, que seduz, e envolve seu espectador. O leitor com sua capacidade de conectar-se a esse universo criativo, acrescenta-lhe de maneira particular o seu mundo, e assim, ao ler comunga desta linguagem, participa com suas próprias experiências deste rico universo. Deste modo, este artigo versará sobre possíveis aproximações entre as três linguagens: literária, teatral e audiovisual, pretendendo estabelecer conexões, e elos que as aproximem e as façam dialogar entre si. Para tal, o foco recairá na análise da minissérie global *O primo Basílio* e seu processo de adaptação para linguagem audiovisual.

Palavras-chave: *adaptação audiovisual; teatro; literatura; aproximações; O primo Basílio*

Abstract

The literary language is an art that works primarily with resources of imagination it depends mainly on the potential of its author, the elaboration of its narrative, its characters, their actions and plots. The theatrical language is also an imaginative art, its essence is the imagination of its actors metamorphosed making theatrical magic. The audiovisual language, in turn, transforms words into images, starting from the vision of a screenwriter, director and manipulation, has a magical atmosphere, approaching literature and drama through a play brought about by language, which seduces, and involves his audience. The player with his ability to connect to this creative universe, adds her special way of his world, and so to read, share this language, participates with his own experience this rich universe. Therefore, this article will focus on possible similarities between the three languages: literary, theatrical and audiovisual, intending to establish connections, and links that bring them closer and make them talk to each other. To this end, the discussion focuses on the analysis of *O primo Basílio* global miniseries and his process of adaptation to audiovisual language.

Keywords: *audiovisual adaptation; theater; literature; approaches; O primo Basílio.*

1. INTRODUÇÃO

¹ - Trabalho apresentado ao I SEMINÁRIO DE LETRAS UEMS, inserido no I ENCONTRO DE ESTUDOS LITERÁRIOS: LITERATURA, HISTÓRIA E SOCIEDADE.

² Aluno do Programa de Mestrado em Estudos de Linguagens da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. Professor da rede pública Municipal e Estadual de Mato Grosso do Sul. E-mail: calcorreiasp@gmail.com.br

Há muitos questionamentos em torno do verbete teatro. Muitos tentam discutir a verdadeira essência dessa arte. Alguns a colocam como pura arte dramática; outros a veem como uma arte coletiva, formada pela composição de diversas outras artes. E, a partir desse último viés, a arte teatral coletiva e em constante diálogo com as demais artes, que caminha esse trabalho, estabelecendo assim relações entre as artes audiovisual, literária e teatral.

Ao referir-se a linguagem audiovisual, reaviava-se o conhecimento de que o cinema foi uma das artes fundada com técnicas de reprodução, recorrendo desse modo, a diversas formas artísticas, tais como: a música, a literatura, a poesia e ao teatro. Para entendermos melhor essa complexidade, partiremos da atual condição da produção de adaptação de obras literárias para a linguagem audiovisual, fato este, que nos faz perceber as interconexões e retroalimentações entre essas linguagens, que acabam por avançar por espaços, que até há pouco tempo pertenciam a outras artes. Como diz Alain Badiou (1998), “é impossível pensar o cinema fora de um tipo de espaço geral onde apreendemos a sua conexão a outras artes” (p. 122); assim sendo, o cinema e a produção audiovisual se realizam a partir das conexões e contatos com outras artes. Por esse prisma, o teatro, assim como as produções do cinema e da televisão, presta-se também a figurar entre os elementos do espetáculo.

Ao se tratar da transposição de um suporte ao outro, não se põe em dúvida a adaptabilidade dramática para tela e para o vídeo de textos literários ou teatrais. Exige-se apenas que a transposição observe as regras da nova linguagem. A utilização de um código como base para a produção de outros códigos pode ser considerado uma transcodificação. À primeira vista, esta explicação seria óbvia. Entretanto, quando se trata da transcodificação de um código literário ficcional para a linguagem audiovisual não é tão simples. Este processo de adaptação, argumenta Comparato:

[...] é uma transcrição de linguagem que altera o suporte lingüístico utilizado para contar a mesma história”, equivale, portanto, à recriação da mesma obra levando em consideração a linguagem própria do meio para o qual se está produzindo. (COMPARATO,1996, p. 30)

Embora essas adaptações estejam em meios diversos (cinema, minissérie televisiva), e “estes”, preencham parte do espaço social ocupado pelo anterior, no caso o romance, vale dizer que a relação entre eles deve ser vista pela ótica da complementaridade, e não, da substituição.

Na sociedade moderna os meios de comunicação ocupam grande parte do cotidiano das pessoas. A televisão é o meio de comunicação que adquiriu grande espaço neste território, não sendo utilizada somente para o entretenimento, mas também para a formação e o contato

social, tornando-se inclusive substituto do contato com os outros e das relações face a face. Essa estrutura televisiva é composta por fluxos que enveredam por vários caminhos, desde informações referentes às atividades cotidianas, até programas criados desde o intertexto que reafirmam os laços com outros meios de comunicação, como as adaptações de obras literárias para a televisão.

Assim como as produções audiovisuais, o teatro se vale da literatura como substrato para sua elaboração, afinal, o texto teatral pode ser lido como literário. Porém essa afirmação tem gerado grande discussão entre os estudiosos do gênero, uma vez que, a arte literária acaba que recebendo por parte de alguns críticos, maior destaque.

Essa temática será recorrente ao longo deste trabalho, já que a adaptação audiovisual em análise e o próprio conceito de teatro recorrem a esta discussão. Ubersfeld (2005) ao tratar dos signos representacionais resolve esse impasse entre texto e representação, ao afirmar que um determinado conjunto de signos, tanto visuais, auditivos ou musicais constitui um sentido, ou melhor, uma pluralidade de sentido, que não se limita apenas ao campo textual, o extrapola, o consome e o faz presente (p. 3-5).

A partir dos pressupostos alçados sobre o teatro e sua linguagem, que os objetos em análise se relacionam. O diálogo entre a minissérie global e a arte do teatro se instaura a partir do texto. A minissérie tem seu script com base em um romance português do século XIX, portanto, está alicerçada na literatura para realização de sua produção. Porém, faz-se um questionamento: quando o texto passa a ser encenado pelos atores, que propiciam voz, corpo, expressão àqueles seres de papel, essa produção ainda é considerada literatura? É por meio desta perspectiva, resguardadas as devidas proporções, que este trabalho sugere a aproximação entre a arte da adaptação e a arte teatral. A luz de Rosenfeld estabelece-se conexões entre ambas as artes, já que ao se referir ao texto teatral, o crítico o vê como um “o bloco de pedra” que molda-se com ajuda de diversos profissionais. Desse modo relaciona-se a arte teatral e a produção audiovisual, já que ambas são concretizadas com o auxílio do diretor, ator, do público que propiciaram através da metamorfose do espetáculo, vida aos inúmeros personagens de papel. Essa suposta vida só passa a ser efetivada através do processo de atualização que os profissionais destas artes empenham. Segundo Rosenfeld (1993), a atualização é a encarnação do texto, a passagem de palavras abstratas e descontínuas para a continuidade sensível, existencial da presença humana.

A base do teatro e a fusão do autor com a personagem, a identificação de um eu com outro eu – fato este que marca a passagem de uma arte puramente temporal e auditiva (literatura) ao domínio de uma arte espaço-temporal ou audiovisual. (ROSENFELD, 1993, p. 21)

Talvez, por essa complexidade presente na linguagem teatral, que alguns críticos o apontem como arte paradoxal. Para Anne Ubersfeld (2005), o teatro é a própria arte do paradoxo, já que consiste de um complexo de ações literárias que se configura em representação concreta, além de ser arte a um só tempo, de representação única, coletiva que permite participação do espectador, sendo assim, a arte da interação, a arte da adaptação (p. 3-4).

O trabalho de transcodificação elaborado pelo adaptador e pelo próprio diretor pressupõe uma leitura crítica desses textos. A adaptação não só efetua ampliações ou reduções na narrativa, como também mantém um diálogo com todo o universo da cultura, não apenas com a obra literária que lhe é cerne, mas com todo aparato cultural de sua época. Ao se referir a essa temática, Rosenfeld (1993), pontua que “O texto deixa indeterminada uma infinidade de momentos. A grande flexibilidade do teatro vivo está em preencher os vãos de mil maneiras, conforme a época, a nação, a concepção e o gesto” (p. 22).

Portanto, ao se tratar de criação, produção, atualização ou encarnação no teatro ou televisão, pode-se conceber criar um novo texto, dar-lhe novos significados, deslocar alguns e subverter outros, pelo processo de transposição de linguagens. É nesse sentido que este artigo buscará discutir, em termos gerais, as relações dialógicas e intertextuais que se manifestam entre a literatura e o processo de adaptação na obra de Eça de Queirós e a arte teatral como recriação, como arte coletiva. Como estudo de caso, partiremos do romance realista-naturalista *O primo Basílio* e sua adaptação para televisão. Levando em consideração que esta adaptação foi realizada pela Rede Globo em 1988, sendo exibida em 16 capítulos de terças às sextas-feiras às 22h; tendo como escritores Gilberto Braga e Leonor Bassères e a direção ficou a cargo de Daniel Filho.

2. O CONTEXTO HISTÓRICO DE PRODUÇÃO DO ROMANCE

O século XIX, sobretudo em sua segunda metade, período em que fora escrito o romance em estudo, representa uma das fases mais ativas, do ponto de vista intelectual e literário da história europeia. Nesse contexto, tem-se um Portugal regenerado, recuperado da aguda crise enfrentada principalmente pela independência do Brasil na primeira metade do século. Essa crise econômica só iria resolver-se a partir de 1851, quando se inicia o período histórico conhecido como Regeneração, que pretendia reerguer o país. Verifica-se, então, ao lado de uma política liberal, um programa econômico desenvolvimentista que se dirige, em primeiro lugar, para aumento da produção agrícola. Em *História social da literatura*

Portuguesa (1985), Abdala Junior e Maria Aparecida Paschoalin, tratam desse período, apontando a formação de uma nova classe social, a denominada pequena burguesia cidadina, que saiu do campo para cidade, a fim de desfrutar do progresso e dos melhoramentos materiais e sociais que lhes foram proporcionados. Seguindo os autores

A política econômica desenvolvimentista seguida pelo regime liberal trouxe grande aumento da produção agrícola, beneficiando os proprietários da terra, que passaram a residir nas cidades. Em consequência, temos o crescimento de uma classe média cidadina, de raízes agrárias, que veio somar-se à comercial, grupo social bastante beneficiado pelo desenvolvimento dos novos meios de comunicação. (ABDALA JÚNIOR, PASCHOALIN, 1985, p. 99.)

É nesse contexto, com o surgimento de uma nova classe social, a denominada pequena burguesia cidadina, que se inicia um novo movimento literário: o Realismo, o qual evoluiu gradativamente para o Naturalismo. A ascensão desse estilo de literatura em Portugal foi propiciada quando a alta burguesia já não mais assumia o controle do país. A emergência de uma nova classe favoreceu o crescimento da produção literária, passando a consumir cada vez mais jornais, revistas, romances, transformando-se num público significativo, que queria ver seus problemas retratados na literatura por meio da representação da realidade em que vivia, tanto a situação social, econômica e política. E, é esse aumento significativo dos meios de informação que irá propiciar aos escritores e jornalistas a possibilidade de crítica social; dentre esses escritores, destaca-se Eça de Queirós, que através de seu estilo e crítica traçara o perfil da sociedade lisboeta do século XIX.

Da mesma forma como ocorreu nos países europeus, em Portugal, o movimento romântico também remonta à evolução econômico-social e política da burguesia. A nobreza perde o poder político e econômico e a burguesia passa então a ditar seus valores e costumes. Nessa perspectiva, surge nesse cenário um novo público-leitor, que tem sua origem na burguesia, cuja formação literária advém de leitura de jornais e de novos bens culturais vendidos agora a preços acessíveis.

Além disso, a elevação do poder aquisitivo da classe média e um sistema de impressão em escala comercial propiciaram o alargamento do mercado consumidor. Se no classicismo tínhamos um público aristocrático, palaciano, agora este é mais amplo e precisava ser motivado para adquirir a obra de arte. Há, nesse setor, como no conjunto da sociedade, uma democratização da cultura. (ABDALA JÚNIOR, PASCHOALIN, 1985, p.78.)

A formação dessa nova classe social e seu êxodo para cidade contribuiu de forma incisiva para a valorização da educação e avivamento da vida cultural nos grandes centros, além é claro, de impulsionar o aumento do consumo de jornais e bens culturais; ato que funcionou como um meio de democratização cultural. Assim, os meios de informação, tais

como: jornais e romances desse período irão refletir a concepção geral da vida portuguesa desta época.

3. RESIGNIFICAÇÕES EM “O PRIMO BASÍLIO” – OS VÁRIOS SÍMBOLOS NA OBRA

Tanto na literatura, quanto na televisão ou no teatro, o signo é um forte elemento que contribui e carrega significado a toda ação estabelecida em cena. Via Saussure, sabe-se que signo é um elemento significante composto por duas partes indissociáveis, porém, passivas de separação legítima e metodológica composta pelo significante e o significado. Esta retomada é relevante, pois é por meio de análise sógnica que a personagem Juliana conclui o adultério por parte da patroa. A leitura, a interpretação que a personagem faz dos acontecimentos, sugere a ela o forte índice da traição. A passagem abaixo ilustra a conexão estabelecida pela empregada e signo analisado.

Eram dez horas, Juliana foi tomar o seu chá, á cozinha. O lume ia se apagando; o candeeiro do petróleo estendia nos cobres dos tachos reflexos avermelhados.

- Hoje houve coisa, Sra. Joana – disse Juliana sentando-se.

- Está toda no ar! É cada suspiro! Ali houve-a e grossa. (...)

- E diz que lhe faça amanhã ao almoço um bocato de presunto frito, do salgado. Quer picante.

E com muito escárnio:

- Sempre a gente vê coisas! Quer picantes! (Queirós, 1997, p, 123/124)

Luis Prieto, citado por Rosenfeld (1993), recorre à terminologia pierciana para distinguir signos intencionais de signos não-intencionais. Para o estudioso, os signos não-intencionais estruturam-se como “*índices*”. Na passagem em análise, o fato da personagem Luisa após os encontros com o primo Basílio querer presunto frito picante, sugere a empregada a relação do adultério.

Pensando na adaptação audiovisual e nos conceitos estabelecidos por Prieto, podemos afirmar que um signo intencional interessante estabelecido pela adaptação foi o tratamento dado as cores referentes a cada personagem. Por exemplo, no início da narrativa, Luisa tem em sua roupagem cores claras, como o rosa e o branco, em contraste com o preto das roupas de Juliana. Com o gradativo fortalecimento da empregada, seu figurino começa a receber mais cor, que automaticamente vai desaparecendo das roupas de Luísa. Para Prieto, este signo intencional “é denominado por sinal, mecanismo responsável por fornecer novos significados a alguns elementos do texto” (PRIETO *apud* ROSENFELD, 1993, p. 11).

Para Ubersfeld (2005) todo signo teatral é simultaneamente índice e ícone, às vezes símbolo. Segundo a autora “ícone, pois o teatro é de certo modo a produção–reprodução das ações humanas; índice, pois todo elemento da representação insere-se numa sequência em que

adquire sentido” (p. 11). Pensando nestas relações estabelecidas entre os signos teatrais e os signos da adaptação audiovisual, far-se-á esse paralelo, uma vez que

podemos considerar que a construção do signo na representação serve para compor um sistema de representação autônomo, do qual o conjunto dos signos textuais constitui só uma parte. Essa hipótese é a mais fecunda e corresponde melhor à realidade do teatro, pois o trabalho prático da representação consiste em reconsiderar os dois sistemas significantes e combiná-los. (UBERSFELD, 2005. p. 15)

Estas conexões são possíveis, pois sabemos que as representações teatrais, assim como as representações audiovisuais, são formadas por um conjunto de signos de natureza diversa que dependem, se não totalmente, pelo menos parcialmente de um processo de comunicação, já que comportam uma série complexa de emissores, de mensagens que destinam-se a um receptor múltiplo. Vale lembrar que o discurso teatral tem em si o falar do outro, a duplicidade, ou seja, o discurso do outro é que o habita. Sobre esse prisma, vale ressaltar a contribuição de Dominique Maingueneau (1996), que propõe o arquienciador: alguém que fala o discurso do outro. Segundo Maingueneau isso é possível, pois “os atores não são os verdadeiros fiadores de suas réplicas, são na verdade sujeitos falantes e não locutores” (p. 161).

Outro fator interessante a ser considerado é fato da linguagem teatral ter dupla existência, já que está presente no interior da representação, a precede, e, a acompanha. Um exemplo clássico pode ser retirado do romance em análise. Eça de Queirós fiel ao costumes da época retrata a vida cultural do casal Jorge e Luisa, que frequentam com assiduidade os teatros portugueses. Na abertura do seu livro, Queirós relata a impressão deixada no casal após a apreciação da *ópera Fausto*, no Teatro de São Carlos, Portugal. Tal qual o livro, as produções audiovisuais valorizam e propiciam o grande espaço do teatro na vida das personagens. Uma vez que chegando a sua casa, o personagem Jorge cantarola impressionado trechos da ópera que acabara de assistir com sua esposa. Segundo o crítico Magaldi (1997), essa reação só é possível, pois “a multiplicidade de fatores artísticos conduz a síntese teatral. Arte impura, captando aqui e ali todos os instrumentos capazes de produzir o maior impacto no espectador” (p. 13). Rosenfeld (1993), ao tratar da essência do teatro contempla esse fascínio que perpassa pela arte da interpretação, do processo de metamorfose, da transformação e identificação dos personagens. O autor afirma que:

não só o ator se identifica com Édipo. Também o público se funde com ele. Todos participam da metamorfose [...]. Libertamo-nos da nossa condição particular para participar do destino exemplar dos heróis e para, transformados no outro, vivermos a essência da nossa condição. (ROSENFELD, 1993, p. 23)

Esses receptores nunca estão sós: seu olhar, ao mesmo tempo em que abrange o espetáculo, abrange também os outros espectadores, de cujos olhares por sua vez se tornam alvo, em uma corrente se significados gerados por uma coletividade, que pode assim, criar ou condicionar uma memória coletiva. O grande dramaturgo Brecht retoma um aspecto interessante da arte teatral ao afirmar que:

O prazer teatral tem a ver, em grande parte, com essa construção visível e tangível de um fantasma que podem só viver por procuração, sem a necessidade de nos expormos ao perigo de vivê-lo pessoalmente”. (BRECHT *apud* UBERSFELD, 2005, p. 28)

Esse fenômeno é passível de acontecimento com as produções audiovisuais, que apesar de não proporcionarem uma integração coletiva em um mesmo recinto, podem ter o um efeito semelhante ao do teatro, já que milhares de telespectadores acabam que conectados, compartilhando uma mesma experiência mediada pelos meios de comunicação, que funcionam com uma espécie de máscara, símbolo da arte teatral. Essa conexão pode ser estabelecida, uma vez que esse instrumento simbólico, a máscara, permite vivenciar experiências sem a real necessidade da prática. Via Gomes (2009), pode-se afirmar que alguns programas audiovisuais podem ser usados como fonte de aprendizado social, já que

fornecem modelos vistos pelos membros da audiência como socialmente úteis, seja para confirmar a interpretação dada aos papéis sociais que desempenham, seja para aprender sobre as experiências ligadas a eles ou para imitar os comportamentos associados ao êxito e à aceitação social. (GOMES, 2009, p. 153)

Esta assertiva pode confirmar-se, pois os espectadores podem se identificar com os personagens em apresentação, já que como afirma Ubersfeld (2005), “O espectador sabe perfeitamente que não lhe está sendo apresentado uma imagem verdadeira deste mundo, mas o que lhe está sendo proposto pela perfeita ilusão é o modelo de uma certa postura diante do mundo.” (p. 24)

Outro signo interessante a ser considerado em ambas as linguagens refere-se ao espaço físico, entendido como: o cenário, a locação, o palco, a arena, o ambiente onde se desenvolve a narrativa. Esse espaço não é meramente gratuito ou estético; ele motiva o diálogo, dinamiza a ação, liga-se à vida das personagens, suas personalidades, projetando-se muitas vezes, no seu comportamento e estado de espírito.

Quando está anunciado em um “texto” mais de uma informação para descrever o que motiva determinada ação daquele personagem, este fato acaba por ser apresentado como um produto de múltiplos impulsos ou conflitos provenientes de diversos níveis da forma de ser da personagem. Assim, é concebida Juliana, que criada pela dor e pelo sofrimento, torna-se uma personagem amarga e fria. Nessa caracterização de Juliana torna-se muito evidente a teoria do

condicionamento da personagem tanto pelo aspecto físico quanto pelas condições sociais. As características negativas do temperamento de Juliana são determinantes pelas condições miseráveis que sempre viveu.

Servia, havia vinte anos. Como ela dizia, mudava de amos, mas não mudava de sorte. Vinte anos a dormir em cacifos, a levantar-se de madrugada, a comer os restos, a vestir trapos velhos, a sofrer os repêlões das crianças, as más palavras das senhoras, a fazer despejos, a ir ao hospital quando via a doença, a esfalfar-se quando voltava a saúde! Nunca se acostumara a servir! (QUEIRÓS, 1997, p. 75)

Essa condição exposta à personagem Juliana, contempla uma realidade física e material (histórico de vida, cenário, hegemonia de classe social), mas a apresentação estrutural dessa imagem, desse condicionamento ressalta os laços entre as ideias e as emoções, significantes e significados, assim as imagens são estruturadas de forma significativa, criando uma comunicação entre o realizador (pessoa ou grupo) e o público, a partir de um dado universal, o tema (a desigualdade de classe), construindo um imaginário através do audiovisual e do literário. Tal imaginário é composto pelas ideias e escolhas do realizador e demarcado pela sua época, já que a produção deve interagir com a mentalidade e com a maneira de viver e pensar do público, formado de indivíduos histórico-socioculturalmente determinados. Nessa esteira, caminha-se no viés proposto por Kellner (2001), o qual afirma que toda obra dialoga com o seu contexto histórico-social. Se a obra original assinala ideologias da época em que foi escrita, assim também será a adaptação, que dialogará com o seu período histórico, visões de mundo e discursos contra-hegemônicos.

O estilo concebido por Eça de Queirós em seu romance resgata a dimensão da prosa poética na “fotografia” meticulosa e lírica que faz de seus ambientes. É possível observar que a minissérie, ao tratar do cenário, do figurino, de especificidades queirosianas, preocupa-se com os detalhes atribuídos à prosa deste escritor, pois recria as imagens e as cenas detalhada no livro. O tempo e o espaço são evidenciados pelos detalhes da descrição tanto na narrativa literária quanto na televisiva, a qual se utiliza de enfoques, como o close e a abertura de câmera, que convidam o receptor a interagir através de suas projeções interpretativas reavivando o espírito da narrativa. Na produção audiovisual, a atuação e direção das cenas proporcionam a transformação das palavras em imagens. O trecho a seguir é indicativo dessa afirmação, visto que depois de ter se entregado ao primo, Luísa amanhece assim:

Ergue-se de um salto, passou rapidamente um roupão, veio levantar os transparentes da janela... Que linda manhã! Era um daqueles dias do fim de agosto em que o estio faz uma pausa; há prematuramente, no calor e na luz, uma certa tranquilidade outonal; o sol cai largo, resplandecente, mas pousa de leve, o ar não tem embaciado canicular, e o azul muito alto reluz com uma nitidez lavada; respira-se mais livremente, e já se não vê na gente que passa o abatimento mole da calma

enfraquecedora [...] Foi ver-se ao espelho; achou pele mais clara, mais fresca, e um enternecimento úmido no olhar; seria verdade então o dizia Leopoldina, que “não havia como uma maldadezinha para fazer a gente bonita” Tinha um amante, ela! (QUEIRÓS, 1997, p.179)

O trecho acima é minuciosamente executado pela minissérie: tem-se na narrativa televisiva o mesmo detalhismo na descrição dos personagens e do espaço no desenrolar da ação. Como se observa na montagem dos cenários, na disposição e organização dos objetos, se estabelece uma relação de interdependência entre narração e descrição que utiliza das minúcias de Eça como um complemento diegético da ação. O texto televisivo lança mão de estratégias de cortes e movimentos de câmera, que buscam focar os objetos que compõem os cenários, num jogo estático e ao mesmo tempo dinâmico, evidenciando sua simbologia através das aproximações e distanciamentos dos planos de filmagem, de acordo com a leitura do diretor.

O romance foi cuidadosamente “transposto” para a minissérie, permanecendo alguns diálogos intocados, somados à encenação, ou seja, à interpretação dos atores, à composição cenográfica e demais recursos expressivos. E é assim que, com a chegada de surpresa de Dona Felicidade, Luísa acaba jogando no lixo a carta que escrevera para seu amante. Juliana, muito atenta, pega-a e a esconde, para então chantagear a patroa. Tem-se aqui outro exemplo de plurissignificação da linguagem de *O primo Basílio*, que, é desta caixa de papéis que Juliana irá furtar o rascunho da carta de Luísa para Basílio. Uma caixa que deveria ser o caixão de um segredo é afinal o lugar onde jaz a morte da tranquilidade do amor adúltero. Retomando a discussão, outro signo intencional, agora lançado pela adaptação audiovisual, que se vale do jogo de imagens para atribuir significação ao cesto de lixo.

Portanto, a linguagem audiovisual vale-se de recursos simbólicos, assim como a linguagem teatral, para propiciar significados e até criar metonímias que conecte o romance à adaptação audiovisual. Um exemplo clássico pode ser atribuído ao destaque que é dado pelo autor aos sapatos de verniz de Basílio. O personagem Basílio de Brito tem registrado a marca do janotismo e da superficialidade em seus sapatos, acompanhe passagens do texto que se referem a esse dado “o verniz dos seus sapatos resplandecia”, “estendia sobre o tapete comodamente, os seus sapatos de verniz”, “fitou um momento seus sapatos muito aguçados” (QUEIRÓS, 1997, p. 51-55).

Na minissérie global o conceito de superficialidade é mantido ao personagem. Em vários momentos Basílio aparece exaltando o brilho e a beleza de seus sapatos. Em uma das cenas o personagem está localizado em frente à casa de Luisa e em um momento de destaque dobra seu joelho direito e esfrega o sapato na perna esquerda da calça, depois repete o gesto

para o outro sapato mudando a perna. Esses gestos simbolizam a valorização dos sapatos por parte do personagem, portanto, trata-se de uma recriação, já que muda o gesto, mas permanece a ideia.

4. LITERATURA E TEXTO TEATRAL: ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

Uma das importantes discussões levantadas pelos textos que compõe o corpus desse estudo é a relevância do teatro enquanto arte de significação e conteúdo: Candido (2007), Ubersfeld (2005), Rosenfeld (1993), Mangueneau(1996) e Magaldi(2004) apontam o teatro como arte paradoxal, independente, tanto que o crítico Rosenfeld é unânime ao afirmar que

O teatro, longe de ser apenas veículo da peça, instrumento a serviço do autor e da literatura, é uma arte de próprio direito, em função da qual é escrita a peça. Esta, em vez de servir-se ao teatro, é ao contrário material dele. (ROSENFELD, 1993. p. 21)

E mais adiante ele complementa:

Que o teatro, mesmo quando recorre à literatura dramática como seu substrato fundamental, não pode ser reduzido à literatura, visto ser uma arte de expressão peculiar. No espetáculo já não é a palavra que constitui e medeia o mundo imaginário. (ROSENFELD, 1993. p.27)

Muito se tem discutido a respeito da literatura e o seu papel em um texto teatral. Mas o que seria em termos de constituição um texto teatral? Essa tipologia textual é composta por duas partes distintas, mas indissociáveis: o diálogo e as didascálias. Essa relação textual diálogo-didascálias é variável de acordo com a história do teatro. É inquestionável a importância das didascálias em um texto teatral, pois mesmo quando parecem inexistentes, seu lugar textual nunca é nulo, pois elas abrangem partes significativas desse texto, tais como: o nome das personagens, não restringindo-se apenas na lista inicial, mas também, no interior do diálogo, sem contar as indicações de lugar e cenário, além de responder as perguntas cruciais em texto: o Quem? e, o Onde?

Por isso, o que as didascálias designam, pertence ao contexto da comunicação; determina, pois uma pragmática, isto é, as condições concretas do uso da fala. E são essas indicações que tornam essa tipologia tão peculiar. Acompanhe o script da minissérie *O primo Basílio*, adaptado pela rede Globo de televisão. Nessa passagem fica evidente a aplicabilidade das didascálias nesse tipo de texto.

(Corta para Ernestinho, que entra, recebido por Luísa e Jorge. Vão se aproximando Acácio e Julião, até que Ernestinho torna-se o centro das atenções)

Jorge: O primo está parecendo radiante!

Acácio: Que nos faça partilhar o quanto antes de tão inebriante estado de espírito!

Ernestinho: Estão lembrados que eu terminava de escrever uma nova peça de teatro?

Julião: (gozador) – E é coisa que se esqueça? Intitulada *Honra e paixão!*

Luísa: Por isso talvez esse ar de cansado!

Ernestinho: Passei a noite em claro, prima Luísa. Pediu-me o empresário, o inculto, um parvo, que modificasse todo o terceiro ato, fazendo passar numa sala todas as peripécias que se passava num abismo!

Reações gerais – “que pena”, etc.

Ernestinho: o artista hoje em dia precisa ceder. E tem que estar atento a tudo, envolver-se em detalhes! Acreditam que eu tive que mandar fazer, do meu próprio bolso, botas de verniz para o galã?

Acácio: E fez muito bem, Sr. Ledesma! È pelas botas que se conhece um cavaleiro! (Reação de Julião envergonhado, esconde suas botas velhas e sujas.)

(FILHO, 2001, p.164)

Pode-se ler o trecho da adaptação como cena teatral, pois como afirma Ubersfeld, tanto o teatro quanto a literatura podem ser lidas de forma diversas. A autora aproxima a literatura e o texto literário, pois segundo ela cada gênero tem sua especificidade, mas ambos estão passivos de troca.

É verdade que sempre se pode ler um texto de teatro como não teatro, que não há nada em um texto teatral que o impeça de lê-lo como um romance. De ver, nos diálogos, diálogos de romances, nas didascálias, descrições, sempre se pode romancear uma peça como se pode inversamente teatralizar um romance (UBERSFELD, 2005, p. 6)

Portanto, a relação entre literatura, televisão, sob o olhar da adaptação de obras literárias para o audiovisual, sugere a transcodificação (transformação da palavra literária em imagem cinematográfica através da transposição de um código ao outro) da narrativa em imagem para o meio audiovisual. A produção audiovisual possui o roteiro como matéria literária imbuída de imagens que cerceiam o universo audiovisual, e a literatura, a livre criação, tanto pelo leitor como pelo escritor, de símbolos mentais que proporcionam a transformação do texto escrito em imagem; o teatro que através do processo de metamorfose cria espetáculo. Portanto são essas transcodificações que buscam dar novas posições ao conteúdo expresso.

Sabe-se que o teatro concretiza-se apenas no palco. Porém, alguns elementos são fundamentais para essa solidificação. Magaldi (2004) afirma que o fenômeno teatral não se processa sem a conjugação de uma tríade: ator, texto e público. Para o crítico é preciso que um ator interprete o texto para o público, pois para ele “o teatro só existe quando o público vê e ouve o texto sendo encenado pelo ator” (p.15). Portanto, o ator é um grande elemento catalisador na arte teatral, já que é ele quem preenche com dados sensíveis, audiovisuais, o que o contexto verbal da peça deixa na relativa abstração conceitual. O crítico afirma que a metamorfose do autor em personagem, nunca passa de representação, já que o gesto, as ações cênicas e a voz são reais, são dos atores, porém, o que esta arte retrata é irreal. Segundo Magaldi (2004) “O desempenho é real, ação desempenhada é irreal” (p. 16).

Antonio Candido em seu livro: *Personagens da ficção* (2007) ao tratar do personagem teatral atribui a este um conceito pilar na constituição da arte teatral, pois para o crítico

todas as artes literárias e nas que exprimem, narram ou representam um estado ou estória, a personagem realmente “constitui” a ficção. Contudo, no teatro a personagem não só constitui a ficção, mas “funda”, Onticamente, o próprio espetáculo (através do ator). É que o teatro é integralmente ficção, ao passo que o cinema e a literatura podem servir, através das imagens e palavras, a outros fins (documento, ciência, jornal). (CANDIDO, 2007, p. 119)

Na esteira de Candido, estabelece-se um paralelo entre a produção audiovisual e teatral, pois, assim com nos romances e no teatro, as adaptações audiovisuais, ganham vida através do entrelaçamento entre personagens, ideias e enredo: os personagens encenam e representam conceitos. Eles são concebidos a partir de conceitos que levam consigo e apresentam aos seus telespectadores. São as ideias, a matéria da representação, os valores, os significados, os intuítos a visão de mundo, de sociedade e de indivíduo, que dão vida e mobilizam os personagens, os enredos e histórias.

Desse modo, conclui-se que a produção audiovisual e a literatura compartilhem a mesma função, transmitir imagens através de palavras, porém vale salientar que ambas diferem nos processos de produção e recepção das histórias que revelam. Portanto, não se pode negar o diálogo que se estabelece entre a cultura da palavra e da imagem, e, que toda produção audiovisual adaptada deve necessariamente transformar e recriar o texto matriz, uma vez que se utilizará de signos e códigos diferentes em sua feitura, perpassando por um processo de releitura muito comum nas obras da atualidade, o que propicia a forte ligação entre as linguagens teatrais e audiovisuais. Já no teatro, por sua vez, são os personagens que medeiam a palavra, e o texto passa a ser substrato do teatro, já que é o ator metamorfoseado que propicia vida a esta arte tão peculiar. A partir dessa perspectiva Rosenfeld afirma que:

Na literatura são as palavras que medeiam o mundo imaginário. No teatro são os atores/personagens que medeiam a palavra. Na literatura a palavra é a fonte do homem. No texto o homem é a fonte da palavra. A essência do teatro é, portanto o ator transformado em personagem. (ROSENFELD, 1993, p. 21)

A relação entre os diversos meios de comunicação se intensifica e ganha novos significados na sociedade contemporânea. A minissérie *O primo Basílio* é um exemplo dessa mescla que conduz à interface entre literatura, arte dramática, teatro e televisão, gerando um produto com estética híbrida que transita entre as linguagens literária, televisiva e teatral. A partir de tais balizamentos, o trabalho relacionou a produção audiovisual, enfocando as mediações entre os variados veículos de comunicação e os tipos de intertextos que atravessam esses produtos culturais híbridos.

Portanto, a aproximação entre essas linguagens é possível, pois ambas abordam conteúdos humanos. A literatura lança mão da imaginação, a arte teatral associa a imaginação e transcende a realidade, a linguagem audiovisual, por sua vez, transforma palavras em imagens, partindo da visão de um roteirista, e da manipulação do diretor, mantém uma atmosfera mágica, aproximando-se da literatura e do teatro, por meio de um jogo, concretizado por linguagens, que seduz e envolve seu espectador. Porém, o fator de conexão maior entre elas é o receptor, o público, que com sua capacidade de conectar-se a esse universo criativo acrescenta-lhe de maneira particular o seu mundo, e assim, ao ler, comunga desta linguagem, participa com suas próprias experiências deste rico universo.

REFERÊNCIAS

- ABDALA JÚNIOR, B.; PASCHOALIN, M. A. *História social da literatura portuguesa*. 3. ed. São Paulo: Ática, 1985.
- CANDIDO, A. A personagem do romance. In: CANDIDO, A. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- FILHO, D. *O circo eletrônico; fazendo TV no Brasil*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- GOMES, M. Telenovelas, Aprendizagem de Conteúdos Sociais e Entretenimento. Estudos de Sociologia. *Revista do Programa De Pós-Graduação em Sociologia da UFPE*. 2009.
- KELLNER, D. *A cultura da mídia: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno*. Trad. Ivone Castilho Benedetti. Bauru: EDUSC, 2001.
- MAGALDI, S. *Panorama do teatro brasileiro*. 6. ed. São Paulo: Global, 2004.
- MAINGUENEAU, D. *Pragmática para o discurso literário*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- MOISÉS, M. *A literatura portuguesa*. 32. ed. São Paulo: Cultrix, 2003.
- QUEIRÓS, E. *O Primo Basílio*. 18. ed. São Paulo: Ática, 1997.
- O PRIMO BASÍLIO. Direção: Daniel Filho. Roteiro: Gilberto Braga e Leonor Bassères. Rio de Janeiro: Globo Marcas, 2007. 3 DVD (160 min.)
- ROSENFELD, A. A essência do teatro. In: *Prismas do Teatro*. São Paulo: Perspectivas: Editora de São Paulo; Campinas, Editora da Universidade de Campinas, 1993.
- UBERSFELD, A. Texto-Representação. In: _____. *Para ler o teatro*. São Paulo; Perspectiva, 2005.
- XAVIER, I. Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. In: PELLEGRINI, Tânia et. al.(Org.). *Literatura, cinema, televisão*. São Paulo: SENAC, Instituto Itaú Cultural, 2003.