

Televisão e literatura: a transcodificação do conteúdo no caso Agosto ¹

Dra. Paula Puhl – Centro Universitário Feevale²

Resumo

O artigo se propõe à análise e a discussão das diferenças, sob o ponto de vista do conteúdo, entre o texto televisivo e o literário que lhe deu origem, o que sucede com as “adaptações literárias” veiculadas pela televisão. Para tanto, são revisados aspectos teóricos que envolvem a noção de narrativa, especialmente os que se relacionam à perspectiva e à focalização. Servem eles de apoio para a abordagem analítica do romance “Agosto”, de Rubem Fonseca, com a qual se confronta a análise da minissérie televisiva produzida pela Rede Globo de Televisão.

Palavras-chave: Comunicação; Narrativa; Televisão; Adaptação literária.

Este artigo suscita a discussão sobre as diferenças, quanto ao conteúdo, de uma narrativa transposta de um texto literário para um texto televisivo, sob o ponto de vista narrativo, considerando que o texto literário original é integrado por lugares, objetos e personagens que se relacionam através das ações, e se constitui como uma fonte inestimável para a criação de um texto televisivo, que possui a imagem como aliada, podendo levar até os destinatários a representação daquele mundo criado literariamente, não mais através da imaginação individual de um único autor, mas sim, por intermédio de uma equipe, que se dispõe a levar às telas a representação de uma narrativa derivada daquela, literária.

O texto de televisão que se baseia em um clássico da literatura, neste estudo será representado pela chamada “adaptação literária”, designação dada às minisséries brasileiras, que são produzidas anualmente por canais abertos de televisão e que, geralmente, são fruto de obras literárias conhecidas do grande público e de reconhecido sucesso. Essas produções, muitas vezes, despontam na programação televisiva por apresentarem um grande elenco e uma produção tecnicamente irretocável.

Este foi o caso do objeto deste estudo, “Agosto”, minissérie brasileira transmitida em

¹ Trabalho apresentado ao Seminário de Temas Livres em Comunicação.

² Mestre e Doutora pela PUCRS, na área produção audiovisual. Pesquisadora do Grupo de Comunicação e Cultura da Feevale. Professora de Comunicação Visual e Telejornalismo na Graduação e professora de Pós-Graduação lato senso na área de História e comunicação.

1993 e desenvolvida a partir do texto literário com a mesma denominação, escrito por Rubem Fonseca.

O romance “Agosto”, editado em 1990, trata do período em que o governo de Getúlio Vargas começou a enfraquecer, por motivos, como o atentado a Carlos Lacerda, que, juntamente com a perda de apoio das forças militares, obrigou o presidente a se afastar do poder, em nome da ordem. No entanto, ele não consegue assimilar a sua derrota e comete suicídio, em 24 de agosto de 1954.

Além dos acontecimentos que foram testemunhados pela História do Brasil, existe na narrativa um núcleo ficcional, caracterizado pelo gênero policial, que envolve o assassinato da personagem ficcional Paulo Aguiar. Ao longo da narrativa literária, ambas as intrigas, a de Getúlio e a do assassinato, se entrecruzam, incitando, cada vez mais, a curiosidade do leitor, que vê fatos que correspondem à realidade misturando-se a mais pura ficção policial pelas palavras de Rubens Fonseca.

Para abordar as duas versões do mesmo conteúdo narrativo básico, o artigo, em primeira instância, revisa aspectos considerados importantes, relativamente à textualidade narrativa, como são a perspectiva e a focalização narrativas. As duas, relacionadas às estratégias adotadas pelo autor, durante a produção textual, acabam por serem responsáveis pela quantidade e qualidade das informações que o texto apresentará ao leitor, para que possa construir a diegese.

Da linguagem ao discurso

A “linguagem” é entendida como capacidade humana, que pode se manifestar entre os homens através da fala, assim como dos gestos, pressupondo sempre a existência de códigos comuns, que, em última análise, são os responsáveis pela possibilidade de comunicação.

Entre as inúmeras funções que pode desempenhar, a linguagem é responsável tanto por expressar os estados mentais dos homens, quanto por alimentar tais estados, o que ocorre através do contato que o indivíduo mantém com o mundo exterior, uma vez que está, a todo o momento, recebendo informações, mediante os estímulos sensoriais, visuais, auditivos, olfativos, táteis e gustativos.

A forma como a linguagem comumente opera é descrita por Jakobson (apud Proença Filho, 1986) como um processo lingüístico que envolve um remetente, o qual, a partir de um código, envia a mensagem, através de um canal, a um destinatário, estabelecendo um contato e

uma conexão psicológica.

Porém é importante ressaltar que a utilização dos elementos de um código, verbal ou não-verbal, na composição das informações, inclui não somente signos e suas regras de combinação, mas diversos níveis de articulação do significado, que inicia no signo e atinge a totalidade da mensagem ou do texto. Entre esses níveis, está o discurso.

O discurso pode ser definido com uma seqüência de enunciados que configuram uma unidade lingüística superior à frase, que é denominada também de texto, e cuja principal característica é formar um todo global e coerente, para que assuma o sentido que quer comunicar.

O discurso televisivo é caracterizado por ter uma linguagem “polimórfica”, de acordo com Comparato (1983), pois no espaço de uma hora de programação, por exemplo, onde são veiculados novelas, filmes, telejornais e minisséries, há a interrupção feita pelos comerciais. Então cabe ao discurso reatar um elo com o telespectador para que ele consiga compreender o significado da narrativa.

Reis (1988) comenta que, para a Narratologia, o termo discurso pode ser definido como o domínio autônomo em relação à diegese. Devido a esta distinção, é possível ter dois planos de análise do texto narrativo: o plano dos conteúdos narrados, denominado de diegese, e o plano de expressão desses conteúdos, chamado de discurso; entretanto, estes planos possuem relação de interdependência entre si. O autor declara que é possível veicular o mesmo conteúdo narrativo, através dos mais diversos meios de expressão, sem comprometer consistentemente o significado que consta nas propriedades essenciais do conteúdo.

Para exemplificar tais ocorrências, o autor refere-se a um fenômeno que chama de “transcodificação”, quando, por exemplo, um romance se torna peça de teatro ou filme. Mas, como se constata a ocorrência de uma considerável alteração no plano de expressão da narrativa, conseqüentemente, o plano do conteúdo sofrerá alterações. Com isso, fica claro que, os planos devem ser entendidos como correlatos, já que sustentam entre si, conexões de interdependência.

Reis diz que é no discurso onde são encontrados processos que individualizam o modo narrativo. São eles: a elaboração do tempo, por intermédio da ordem temporal, da freqüência e da velocidade; as modalidades de representação das informações diegéticas, através da focalização; a caracterização da instância responsável pela narração, ou seja, a “voz”; a configuração do espaço e do retrato das personagens feita pela descrição, entre outros. Estes são os aspectos mais

destacados da manifestação do discurso, que se encontram indissociáveis dos conteúdos diegéticos que o inspiram.

Da narração à narrativa

Genette (1971) permite definir a narrativa no domínio da expressão literária, como representação de um acontecimento, real ou fictício, por meio da linguagem, mais particularmente da linguagem escrita. Mas definir positivamente a narrativa é acreditar na idéia ou no sentimento de que ela não é nada mais natural do que contar uma história ou elaborar um conjunto de ações em um mito, um conto, uma epopéia, um romance.

As narrativas, não necessitam ser somente ficcionais ou unicamente históricas, mas sim podem-se estabelecer num território intermediário, que faça uma ligação entre os dois gêneros, como explica Ricoeur

a história e a ficção referem-se ambas à condição humana, embora o façam na base de duas pretensões referenciais diferentes. Só a história pode articular a pretensão referencial de acordo com as regras da evidência do mundo comum a todo o corpo das ciências, enquanto as narrativas de ficção podem cultivar uma pretensão referencial de um outro tipo, de acordo com a referência desdobrada do discurso poético. Essa pretensão referencial não é senão a pretensão de reescrever a realidade segundo as estruturas simbólicas da ficção (apud Reis 1988, p.69)

Ainda conforme Reis (1988), a narrativa envolve três processos, iniciando pelo distanciamento assumido pelo narrador em relação àquilo que narra; segue-se a exteriorização, responsável pela caracterização e descrição de um universo autônomo, que inclui personagens, espaços e eventos; e por último ocorre a tentativa do narrador em assumir uma postura neutra perante este universo.

Além do processo descrito anteriormente, o autor lembra que para assegurar a compreensão da dinâmica da narrativa é preciso considerá-la sob dois planos fundamentais para fins de análise: o da diegese e do discurso. É no ato da narração, que consiste na produção do texto narrativo, que ocorre a articulação de ambos os planos.

A ocorrência dos dois planos narrativos, discurso e diegese, não consiste apenas em um fato estrutural de toda e qualquer narrativa, mas deve ser considerada de forma especial na análise, pois é mediante a análise dos elementos discursivos que se torna possível reconhecer, descrever e avaliar os elementos da diegese.

A focalização narrativa

A focalização, termo proposto por Genette (s.d.), tem se consolidado como designação pertinente e operatoriamente eficaz, no domínio da teoria e análise do discurso narrativo. O motivo da sua importância está ligado à concretização, no plano do enunciado, como uma das possibilidades de ativação da perspectiva narrativa.

A focalização condiciona a quantidade de informação diegética veiculada sobre os lugares, objetos, personagens e ações e atinge a sua qualidade, por representar posições afetivas, ideológicas, morais e éticas do narrador em relação a essas informações. Sendo assim, Reis considera a focalização como, “um procedimento crucial das estratégias de representação que regem a configuração discursiva da diegese” (1988, p. 247).

A focalização interna corresponde à instituição do ponto de vista de uma personagem inserida na diegese. Esta visão da personagem resulta na restrição dos elementos informativos a relatar, em função do conhecimento que tem essa personagem. Ela passa a ser o sujeito da focalização, desempenhando a função de focalizadora, com um filtro quantitativo e qualitativo que rege a representação narrativa.

A focalização externa é constituída pela representação das características superficiais e materialmente observáveis de uma personagem, um espaço ou certas ações. Segundo M. Bal, a focalização externa provém de um esforço do narrador para se referir de modo objetivo e desapassionado aos eventos e personagens que integram o enredo.

Se a história é contada em focalização externa, ela é contada a partir do narrador, e este detém um ponto de vista, no sentido primitivo, pictórico, sobre as personagens, lugares, os acontecimentos. Ele não é, então, de modo algum privilegiado e só vê o que um espectador hipotético veria (apud Reis, 1988, p.249).

A focalização onisciente é o terceiro tipo fundamental do sistema concebido por Genette, que opta por denominá-la de focalização zero (ou narrativa não-focalizada. Ao falar em narrativa não-focalizada, pode-se pensar que o conceito de focalização seja pertinente somente na condição de restrição informativa que assume a focalização interna (a partir de uma personagem) ou da focalização externa (fixação apenas de uma superfície do observável). Porém, Reis (1988) levanta a premissa de que o sujeito deste tipo de focalização seja o narrador. E a partir dessa posição de transcendência é que se encontra a onisciência narrativa. Em alguns momentos, o narrador irá se ater aos relatos da focalização interna, em outros, adotará a focalização onisciente,

excedendo o conhecimento de uma personagem e o domínio restrito observado através da focalização externa.

O Narrador

O conceito de narrador é muitas vezes confundido erroneamente com o de autor. No entanto, as diferenças entre as duas noções devem ser esclarecidas e merecem destaque nos estudos da narrativa, por ser o narrador, e não o autor, quem tem a tarefa de enunciar o discurso, como protagonista da comunicação narrativa.

Reis (1988) define o autor como uma entidade real e empírica e o narrador como entidade fictícia, isto é, com um autor textual localizado no cenário da ficção. Paralelamente, o narrador é, na verdade, invenção e responsabilidade do autor, sobre o qual ele projeta certas atitudes ideológicas, éticas, culturais, que lhe são próprias.

O narrador possui funções fundamentais, que não se restringem ao ato da enunciação. Sendo ele o protagonista da narração, lhe é atribuída uma voz, que pode ser observada no enunciado, através das intrusões do narrador, que é toda manifestação da subjetividade do narrador projetada no enunciado. A presença do narrador no discurso o faz denunciar-se no ato narrativo, possibilitando que o leitor apreenda as suas intenções nos planos ideológico e afetivo.

Reis (1988) destaca que a voz do narrador se revela em determinadas instâncias da enunciação do discurso e na situação narrativa adotada em que ele se coloca, assim ele vai configurando o seu universo diegético. O narrador pode estar caracterizado na situação narrativa de três formas; como narrador autodiegético, heterodiegético e homodiegético, de acordo com os estudos de Genette (s.d.) no campo da Narratologia.

Narrador autodiegético é aquele que assume uma posição na narrativa em que é responsável pelo relato das suas próprias experiências como personagem central, fato que acarreta importantes conseqüências semânticas e pragmáticas, através da manipulação de distância, que consiste no posicionamento do sujeito da enunciação em relação ao universo diegético. Isso pode ser observado nas relações entre o narrador e os eventos relatados e como fator de seleção e ativação de códigos e signos narrativos e da organização do tempo.

O narrador heterodiegético é visto como um estranho em relação à narrativa que relata. Genette (s.d.) afirma que ele não integra e nem integrará como personagem o universo diegético. Este tipo de narrador possui posição privilegiada tanto no plano qualitativo, quanto no

quantitativo, pois estrutura uma situação narrativa onde há proximidade entre narrador e universo diegético, instituindo-se uma relação de alteridade.

O narrador homodiegético se caracteriza por veicular informações vindas da sua própria experiência diegética. Genette (s.d.) explica que o narrador vive os acontecimentos como personagem, construindo o seu relato a partir da própria vivência. Ele pode estar configurado como uma simples testemunha imparcial ou como uma personagem secundária que está intimamente ligada ao tema central.

A Diegese como sistema

Genette, na sua obra “O discurso da narrativa” (s. d.), considera que o sistema diegético resulta da interação de três subsistemas: o subsistema tópico, constituído por lugares e por objetos; o actorial, que se relaciona às personagens; e o sintático-narrativo, integrado pelo conjunto das ações relatadas no texto. Os dois primeiros são relacionados diretamente ao espaço e ao nome; o último é estritamente temporal, e se baseia no verbo. Na prática, e de forma sintética, portanto, a diegese é constituída pelos seguintes elementos, por isso mesmo designados como “diegéticos”: lugares, objetos, personagens e ações.

O subsistema tópico abrange o espaço representado no nível diegético, através dos lugares e dos objetos. A importância desses elementos está relacionada com a compreensão do leitor a respeito do ambiente em que se movimentam as personagens e ao conhecimento dos locais onde se desenrolam os acontecimentos. Uma das funções primordiais desse subsistema reside no significado que lugares e objetos assumem para definir espacialmente o universo diegético.

O subsistema actorial remete à importância da função que as personagens desempenham na diegese. Para Reuter (1996), as personagens têm papel essencial na organização das narrativas, já que elas determinam as ações, vivenciam-nas, religam-nas e dão sentido a elas. De certa maneira, a narrativa se funda através das personagens.

O terceiro subsistema da diegese é denominado de sintático narrativo, e remete às ações que são desempenhadas pelas personagens e, por consequência, ao tempo da diegese, uma vez que as ações - expressas pelo verbo - são concebidas, conforme Pino (1998) como “relações dinâmicas entre lugares, objetos e personagens”.

A texto “Agosto” - de livro de cabeceira para o estrelato televisivo

A transposição de conteúdo em “Agosto”

“Agosto” constitui-se em uma narrativa de cunho policial que conta com grande número de personagens inter-relacionadas através de ações que permanentemente estão apontando para eventos da História. Apesar do clima de mistério que permeia a investigação policial presente do início ao final da obra, o texto faz um resgate histórico ao qual se articulam elementos ficcionais. A diegese desenvolve-se durante os vinte e quatro dias que antecedem o suicídio de Getúlio Vargas, no mês de agosto de 1954.

A narrativa inicia com o assassinato do empresário Paulo Aguiar, presidente da empresa de exportação Cemtex, ocorrido na madrugada de 1º de agosto de 1954, no quarto de um luxuoso duplex, no edifício Deauville, no Rio de Janeiro.

A poucos quilômetros dali, o tenente Gregório Fortunato, chefe da guarda pessoal do presidente Getúlio Vargas, começa a arquitetar outro crime: o atentado ao jornalista Carlos Lacerda. No entanto, essa iniciativa de Gregório implicaria muitas conseqüências, entre elas o suicídio do presidente Vargas, que se transformou em uma das maiores tragédias políticas do Brasil.

“Agosto” funde texto e contexto, apresentando um diagnóstico do que a sociedade brasileira vivenciou no ano de 1954. Os dramas das personagens se confundem com um momento de grande importância para o Brasil, e o narrador, aproveitando-se da realidade, que testemunhou, transformando-a em uma forma literária, confirmando o que afirma Silva: “A literatura não é espelho, escritor não é fotógrafo. Ao invés de reproduzir, sua obra transfigura, revela” (1980, p. 14).

A minissérie “Agosto”, por sua vez, que foi baseada na obra literária, foi realizada pelos cineastas Jorge Furtado e Giba Assis Brasil para ser veiculada pela Rede Globo de televisão, sendo vista por 99,84% dos 5.043 municípios brasileiros.

“Agosto” foi um exemplo de minissérie que forneceu elementos para a discussão da História do Brasil em relação com o momento pelo qual o Brasil estava passando, quando foi veiculada, em 1993. Foi transmitida na época em que o Brasil testemunhava o impeachment de Fernando Collor.

Kornis (apud Lobo, 2000, p. 76) reconhece “Agosto” como um documento histórico, pois, “através de uma determinada forma, e com o olhar de hoje a minissérie deu significado ao

passado”. A autora destaca que o estilo da narrativa desta minissérie foi beneficiado por uma “adaptação” cuidadosa que utilizou elementos clássicos do cinema. Segundo Kornis, os enquadramentos mais esmerados dos planos, os efeitos de iluminação fortemente contrastada, a montagem sem cortes bruscos, os suaves movimentos de câmera e os planos mais longos, imprimiam um ritmo mais lento e intenso à cena, ajudando a descrição da figura humana pela própria expressão do corpo, contando, ainda, com diálogos e trilhas sonoras mais elaboradas.

Porém a trajetória dos “adaptadores” até alcançarem este resultado relatado por Kornis foi marcada por desafios. Segundo Jorge Furtado (1992), um dos roteiristas, não foi fácil a tarefa de fazer a adaptação do romance, que durou sete meses devido à participação direta de Rubem Fonseca, que teve uma relação intensa com os cineastas, mesmo sem nunca terem conversado, nem pessoalmente, nem por telefone. No entanto, trocaram centenas de páginas a respeito do roteiro, quase sempre através do fax de Carlos Manga, que era o diretor-geral do projeto.

Giba Assis Brasil, montador e roteirista, conta que escreveram o roteiro de “Agosto” entre janeiro e julho de 1992. Porém, a idéia original era de que a minissérie fosse ao ar ainda naquele ano, o que terminou não acontecendo. A minissérie estreou na Rede Globo dia 24 de agosto de 1993, exatamente 49 anos depois do suicídio de Getúlio Vargas.

Cada capítulo escrito era mandado da Globo, por Sedex, para Rubem Fonseca, que, após corrigir, enviava várias páginas de comentários, sugerindo mudanças ou questionando detalhes. Cabia, então, a Jorge Furtado e a Giba Assis Brasil responderem, aceitando as mudanças ou defendendo o próprio texto, conforme o caso. Cada capítulo teve pelo menos três versões completas. O primeiro capítulo, o mais complexo, pois precisava situar o telespectador, chegou até a sétima versão, relata Giba Assis Brasil. Foram 16 capítulos, mais de 560 páginas de roteiro e nove horas de duração no total.

Jorge Furtado admite que, ao mesmo tempo em que é complicado desenvolver trabalhos na televisão, trata-se sempre de um grande desafio, uma vez que a assistência é constituída de 40 milhões de pessoas, simultaneamente. Por isso, o roteiro foi muito trabalhoso e exigia detalhes, por ser preciso deixar clara a mensagem que pretendiam comunicar, sem que se tornasse algo comum e mecânico.

O suicídio de Getúlio Vargas

O texto “Agosto” é uma narrativa que possui diversas ações importantes que regem o desenvolvimento da história, dessa forma foi escolhida a ação que relata o suicídio de Getúlio Vargas, por sua importância tanto histórica no nível real, quanto no nível ficcional, já que esta ação é responsável por unir os outros conflitos do romance.

Serão ilustrados através de quadros, os elementos diégéticos que ocorrem em cada uma das modalidades textuais, para que em seguida, seja possível comentar as diferenças quantitativas e qualitativas, confrontando-se os textos, a partir de um recorte dos lugares, objetos e personagens, que colaboram com a análise e a compreensão de cada uma das ações narrativas.

Objetivando o confronto entre os textos literário e televisivo, indica-se, nas colunas da direita dos quadros que apresentam os elementos diégéticos, a ocorrência de cada um deles nas modalidades textuais estudadas: o texto literário (TL) e o texto televisivo (TT) na figura abaixo. As indicações relativas ao tipo de discurso em que os elementos se apresentam, em cada caso, obedecem à seguinte convenção: V = discurso verbal; I = discurso imagético; V/I = ambos os discursos: verbal e imagético.

Toda ação principal deve ser contextualizada para o melhor entendimento do leitor, seno assim, antes de relatar a ação em que a personagem Getúlio comete o suicídio, será abordada a ação secundária que o leva a personagem a praticar o ato, representada em ambos os textos - literário e televisivo.

È importante destacar que serão descritas as cenas da narrativa televisivas, para após serem comparadas com os elementos diégéticos do texto literário. A cena que representa a pressão que Getúlio vinha sofrendo para renunciar acontece no Palácio do Catete. A câmera funciona como se fosse uma personagem “invisível”, que está chegando ao Palácio. Primeiro, aparecem imagens externas do Catete, logo, do interior, chamando atenção para os detalhes dos degraus; no fundo sonoro, misturada à trilha, uma voz discursiva, porém o telespectador não consegue discernir as palavras que são ditas, pois possuem eco. Então, o foco de interesse muda para o corredor, que leva até à sala onde está ocorrendo a reunião de Vargas com seus partidários e sua família.

No vão da porta, sob observação cuidadosa, aparecem imagens do interior da sala,

possibilitando que se veja Vargas, sentado à mesa de reuniões, sem executar nenhum movimento. O falatório não cessa, uma voz feminina agora toma as rédeas da discussão, porém só é possível notar que o tom é de indignação, pois as palavras continuam inaudíveis.

Dois militares e um empregado do Palácio ouvem as conversas da reunião, do lado de fora, até que um guarda que estava cuidando da segurança, na parte interna, fecha as portas impedindo que a câmera, que era uma observadora, posicionada juntamente com as personagens, no corredor, continue a registrar as imagens, no momento em que as portas se fecham. No corredor, dois militares comentam que o presidente irá se licenciar, e acrescentam que este ato será pior que a renúncia.

Logo em seguida a câmera está posicionada na sala de reuniões, captando em primeiro plano o brasão da república em cima da mesa. Após, o enquadramento possibilita uma imagem aérea, que permite ao telespectador ter uma visão geral da reunião; mas, devido à distância, não é possível discernir as personagens, com exceção de Getúlio, por ocupar a cabeceira da mesa. Enquanto a imagem fica mostrando, em plano geral o ambiente, presume-se que é a voz de Getúlio que diz:

como não chegaram a nenhuma decisão eu conluo, os ministros militares devem manter a ordem e respeitarem a constituição, nestas condições estou disposto a solicitar uma licença até que se apurem as responsabilidades. Se vierem me depor encontraram o meu cadáver. Boa noite. (fala retirada da minissérie)

Assim, o presidente termina a reunião e toma a decisão de se licenciar, até que fique esclarecido o atentado a Carlos Lacerda.

No que se refere à quantidade de informações é necessário que se veja quais lugares, objetos e personagens se repetem nas duas narrativas. Sendo assim, os elementos responsáveis em desenvolver ações relativas à pressão de renúncia ao presidente Getúlio Vargas estão expostos na Figura abaixo.

		TL	TT
LUGARES	ASSEMBLÉIA LEGISLATIVA	V	
	PARTIDO DA UDN	V	
	CÂMARA DOS DEPUTADOS	V	
	JORNAL A TRIBUNA	V	
	JORNAL O CRUZEIRO	V	
	CATETE	V	I
OBJETOS			
	BRIGADEIRO EDUARDO GOMES	V	

PERSONAGENS	CARLOS LACERDA	V	V
	JOVENS OFICIAIS DA AERONÁUTICA	V	
	BRIGADEIROS- DO-A R	V	
	DEPUTADOS DA UDN	V	
	GENERAIS DO EXÉRCITO	V	V
	VICE-PRESIDENTE CAFÉ FILHO	V	
	CARLOS LACERDA	V	V
	AERONÁUTICA	V	V
	EXÉRCITO	V	V
MARINHA	V	V	

Elementos diegéticos em “Renúncia de Getúlio”.

Observa-se que, dos dezessete elementos diegéticos que configuram a ação na narrativa literária, o Catete é o único representado por imagem, pois as personagens que têm equivalência na narrativa televisiva possuem somente existência verbal, ou seja, eles fazem parte da minissérie através do discurso de outras personagens.

Em relação à perspectiva e à focalização narrativa, verifica-se a ocorrência de inúmeras diferenças entre as duas narrativas, que influem diretamente na qualidade da informação. A primeira se refere à contextualização dos fatos que tiveram como consequência o licenciamento do presidente, que, no texto literário, se dá pelas palavras do senador Vítor Freitas, o qual está preocupado com o destino do seu partido, caso Vargas seja deposto, já na minissérie este acontecimento não é nem citado.

Outro diferencial, que faz do texto literário ser mais cuidadoso, é quando o narrador expressa o sentimento da família de Vargas e principalmente da sua filha Alzira, que sequer recebe “voz” na minissérie, em relação a esta difícil decisão que Vargas teve que tomar, se afastando do cargo.

Por último, o narrador do romance tem conhecimento exclusivo da aflição e do significado do licenciamento para Getúlio. Mesmo que as imagens da minissérie mostrem um Vargas pensativo e preocupado, não é possível ao espectador compreender em detalhe seus sentimentos mais íntimos e intensos.

A morte de Getúlio é representada na minissérie inicialmente por uma cena em que dois militares estão na porta do seu quarto no Catete, enquanto o presidente se prepara para dormir em seguida da reunião em que resolveu se licenciar.

Logo após, observado por um dos militares responsável pela guarda, o camareiro entra no

quarto com aparelho para fazer a barba, e aparecem imagens acompanhadas por trilha sonora, focando o rosto do camareiro. São utilizados efeitos de sombra para aumentar a carga dramática, quando a câmera aproxima o foco do semblante de Getúlio, demonstrando a sua expressão preocupada e distante. Essas imagens partem de um ponto que sugere que as personagens estavam sendo observadas pela perspectiva do militar.

Ao sair, um dos militares pergunta ao camareiro porque Getúlio não quis fazer a barba e este, por sua vez, conta que o presidente disse uma única frase: "não tem importância". Então o militar começa a fechar as portas do quarto e observa o representante da nação, mais uma vez entre as frestas da porta. Neste instante, a câmera foca Getúlio, primeiro em pé, na janela, e em seguida sentado na cama, com seu pijama de listras, muito pensativo olhando para o nada, quando as portas se fecham definitivamente.

Segundos mais tarde, aparece a imagem de um pássaro de bronze e um plano geral do pátio do Palácio do Catete ao amanhecer. Ouve-se, então, um tiro, e a câmera filma uma mão que abre a porta do quarto de Getúlio. É como se a câmera invadisse o local e fosse se aproximando ainda mais do corpo de Vargas, focando-o deitado na cama. Logo a imagem fica em preto e branco, aumenta o volume do som e aparece no vídeo a legenda: 24 de agosto de 1954, 08:30 hs.

De acordo com os elementos apresentados, verifica-se a quantidade de informação desta ação, que possibilita comparar dos lugares, objetos e personagens que constituem este acontecimento no texto literário e no televisivo.

		TL	TT
LUGARES	CATETE	V	V/I
	QUARTO DE VARGAS	V	V/I
OBJETOS	CAMA	V	I
	PIJAMA DE LISTAS	V	I
	APARELHOS PARA FAZER BARBA	V	V/I
	ARMA	V	
PERSONAGENS	GETÚLIO VARGAS	V	V/I
	BARBOSA - CAMAREIRO	V	I
	MAJOR DORNELLES	V	

Elementos diegéticos em "Morte de Getúlio Vargas".

A personagem do major Dornelles fica subentendida pelo militar que observa Getúlio, mas em nenhuma parte da cena é dita a função ou o nome do guarda. Além disso, o principal

objeto, responsável pela morte, ou seja, a arma, não é vista nas imagens televisivas. Outro diferencial é que quatro dos nove elementos apresentados na Figura acima, são identificados pelo discurso verbal e imagético, enquanto três sustentam-se na narrativa somente com a imagem.

Por outro viés, a qualidade das mensagens na narrativa literária está de acordo com as estratégias narrativas escolhidas pelo narrador para encenar a morte de Getúlio Vargas. Essas escolhas são percebidas quando o narrador começa a descrever a ação de Barbosa, que entra no quarto disposto a fazer a barba de Vargas, e este lhe diz que não tem importância. Em seguida, este narrador, que somente testemunha os fatos, usa a focalização onisciente para relatar os sentimentos de Getúlio ao decidir suicidar-se, assim como os pensamentos de Barbosa ao ver Getúlio morto sem estar de barba feita.

O narrador do romance não se detém somente em mostrar Getúlio antes da sua morte e depois estirado na cama, com marcas de sangue no peito, como é representado na minissérie. O narrador heterodiegético relata, detalhadamente, as ações anteriores do presidente, que antecedem sua morte, como nesta cena: “Apanhou o revólver na gaveta da cômoda e deitou-se na cama. Encostou o cano do revólver no lado esquerdo do peito e apertou o gatilho” (p. 325). Consta-se a riqueza do conhecimento de que é dotado o narrador, que consegue saber até o lado em que foi dado o tiro.

Porém, a grande diferença entre o papel do narrador e as imagens captadas pela câmera ocorre no momento em que no livro mostra o sentimento de Getúlio. O seu conflito e a avaliação, perante a morte, são retratados minuciosamente pelo narrador, que às vezes, deixa a personagem manifestar-se, mas em outras vezes fala em nome dela, revelando as suas reações e pensamentos. Ao contrário disso, a imagem leva até o espectador o exterior dos fatos, deixando que ele entenda os fatos de acordo com o seu nível de observação.

Após esse breve exemplo de análise é possível perceber que, no momento em que se utiliza-se um texto literário para com ele construir um texto televisivo, a narrativa sofre inúmeras modificações tanto em seu plano de expressão, no que se refere ao discurso, quanto no plano de conteúdo, que remete ao significado, onde se encontram os elementos diegéticos.

Essa verificação indica que, com rigor terminológico e técnico, não é possível “adaptar” uma narrativa, pois ela se transforma em outra, quando se altera a linguagem e o meio em que ela é veiculada. A demonstração de que determinados conteúdos narrativos são específicos da

linguagem verbal foi assinalada durante a descrição dos processos usados no texto literário.

A alteração qualitativa dos conteúdos diegéticos representados, além de associada às estratégias narrativas, vincula-se também à especificidade do verbal, frente à especificidade da imagem televisiva. Se a plasticidade da imagem se mostra adequada e possivelmente mais rica na representação de lugares e objetos, ela dificilmente adquire as nuances de objetividade e clareza quando se trata de representar conteúdos psíquicos, como as emoções, os sentimentos, os dados da memória das personagens.

Por isso, o termo “adaptação” mesmo que tenha se tornado expressão de uso comum se mostra inadequado para referir essa mudança de códigos que caracteriza tal processo. “Transcodificação” seria o termo mais adequado para nomear o ato através do qual um romance ou qualquer texto literário serve como ponto de partida para um texto televisivo.

Referências Bibliográficas:

COMPARATO, Doc. **Roteiro- arte e técnica de escrever para a televisão**. Rio de Janeiro: Nórdica, 1983.

FONSECA, Rubem. **Agosto**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

FURTADO, Jorge. **Um astronauta no Chipre**. Porto Alegre: Arte Ofícios, 1992.

GENETTE, Gerard. **O discurso da narrativa**. Lisboa: Veja, s.d.

PROENÇA FILHO, Domício. **A linguagem literária**. São Paulo: Ática, 1986.

LEFEBVE, Maurice-Jean. **Estrutura do discurso da poesia e da narrativa**. Coimbra: Almedina, 1975.

PINO, Dino del. **Espaço e textualidade: quatro estudos quase-semióticos**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1998.

PUHL, Paula Regina. **Agosto, de Rubem Fonseca: a narrativa literária e a televisiva**. Dissertação de Mestrado, Pós Graduação em Comunicação Social da PUCRS. Porto Alegre: 2001

REUTER, Yves. **Introdução à análise do Romance**. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

REIS, Carlos e LOPES, Ana Cristina. **Dicionário de teoria narrativa**. São Paulo: Ática, 1988.

SILVA, Manuel de Aguiar. **Teoria da literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 1976.