

7

LITERATURA E CINEMA: ESPECIFICIDADES DAS LINGUAGENS EM *AGOSTO* – ROMANCE X MINISSÉRIE

Ana Cristina Carmelino

Doutora em Lingüística e Língua Portuguesa pela Universidade Estadual Paulista (Unesp).
Docente do Mestrado em Lingüística da Universidade de Franca (Unifran) e do curso de Letras da Universidade Metodista de Piracicaba (Unimep).

Vívian Carvalho

Graduada em Letras, com projeto em iniciação científica pela Universidade de Franca (Unifran).

RESUMO

Com base nos estudos de teóricos da literatura e do cinema – especialmente nos pressupostos de Barthes (1971) e Martin (2003) – este artigo tem como objetivo principal fazer uma comparação entre o romance *Agosto*, de Rubem Fonseca, e a minissérie *Agosto*, produzida pela Rede Globo de televisão, buscando estabelecer a diferença entre as narrativas no que concerne às linguagens exploradas: literária e cinematográfica.

Palavras-chave: narrativa; linguagem literária; linguagem cinematográfica; *Agosto*.

ABSTRACT

Based on the theoretical studies of literature and movies – especially on the presuppositions of Barthes (1971) and Martin (2003) – the main objective of this article is to make a comparison between *August*, the novel by Rubem Fonseca, and the miniseries *August*, produced by Globo Net television, trying to establish the difference between the narratives concerning the explored languages: literary and cinematographic.

Key words: narrative; literary language; cinematographic language; *August*.

INTRODUÇÃO

Contar histórias faz parte da vida do homem desde a sua origem. A mudança de um estado operada por uma personagem bem como a exposição de ações sucessivas no tempo e em determinado espaço são elementos que integram todas as narrativas existentes, as quais podem se aproximar umas das outras seja pela natureza fictícia seja pela natureza verídica.

Sabemos que há diversos tipos de narrativa e que todos apresentam certos elementos comuns que lhes constituem; no entanto as diferenças entre esses tipos se devem especialmente ao gênero em que a narrativa se insere (como é o caso do romance, do conto, da epopéia, do filme, da novela, da minissérie entre outros) e à linguagem.

Comparando o romance *Agosto*, de Rubem Fonseca, e a minissérie *Agosto*, produzida pela Rede Globo de televisão, este artigo objetiva, a partir de pressupostos teóricos da literatura e do cinema, estabelecer a diferença entre as narrativas no que concerne às linguagens estudadas: literária e cinematográfica.

A linguagem do cinema e a da literatura distinguem-se principalmente pela substância de expressão. A literária concretiza o discurso de um sujeito autor preocupado com a estética da escrita: o texto, apresentado por um narrador em um tempo e um espaço, é trabalhado com recursos e estruturação lingüísticos próprios do autor. Já na cinematográfica, constata-se que a escrita não é a base para a construção de seu sentido, mas a imagem. O texto, neste caso, dá lugar à expressão da personagem e os recursos como câmera, iluminação, som e cenário conferem sentido à história de forma instantânea.

A fim de tornar clara a análise da linguagem da minissérie e do romance, mostrando que dificilmente há fidelidade absoluta na adaptação de uma obra à outra, achamos conveniente tratar antes, de forma mais específica, das noções que mais serão exploradas

neste estudo, a saber: narrativa, linguagem literária e linguagem cinematográfica.

NARRATIVA, LINGUAGEM LITERÁRIA E LINGUAGEM CINEMATOGRÁFICA

A narrativa é um simulacro de ações do homem no mundo; é uma mudança de estado ou situação operada por uma personagem. Conforme Barthes (1971, p. 18), a narrativa “está presente em todos os tempos, em todos os lugares, e em todas as sociedades”, visto que ela começa com a própria humanidade.

Todas as narrativas, segundo Bremond (1971), consistem em um discurso que integra uma sucessão de acontecimentos de interesse humano na unidade de uma mesma ação, por isso, “onde não há sucessão não há narrativa, mas descrição, dedução, efusão lírica” (p. 113).

Saraiva (2003) afirma que o texto narrativo é a exposição de ações de personagens em determinado espaço e tempo e ressalta a importância do autor (produtor da mensagem) e do narrador (intérprete da mensagem) no ato de narrar, como se pode observar em:

é imprescindível a institucionalização da presença do emissor do relato, que, movido por certa intencionalidade, transmite uma experiência singular a um destinatário, colocando em ação, para este fim, um conjunto de códigos, de operações e de procedimentos. Essa representação do ato comunicativo na interioridade do texto encontra um paralelo no processo que se desenvolve entre os agentes do plano da produção e da recepção, isto é, entre o produtor da narrativa e seu intérprete, que compartilham de concepções comuns sobre o ato de narrar e sobre o universo aí projetado, ainda que estejam distanciados espacial e temporalmente (p. 10).

Ainda quanto ao ato de narrar, convém salientar que – estando presente nas trocas comunicativas do cotidiano e nos rituais da sociedade – ele pode, por meio de vários recursos (linguagem pictórica, gestual, oral ou escrita) que se inscrevem em diferentes suportes, tanto traduzir o verídico quanto instalar a ficção.

As narrativas, embora tenham em comum a referência a fatos e a acontecimentos ordenados no tempo, têm especificidades em suas linguagens. A linguagem cinematográfica e a literária, que são abordadas neste artigo, distinguem-se principalmente pela substância de expressão: “enquanto a substância de expressão da linguagem literária se radica no código verbal; a da linguagem cinematográfica centra-se na imagem movente agregando outros códigos ao aparato visual” (SARAIVA, 2003, p. 23).

Em se tratando da linguagem da literatura, podemos começar enfatizando que ela tem como suporte a linguagem verbal. Conforme observa Aristóteles (1964), a literatura, uma vez considerada a arte que imita a essência do real, tem a linguagem verbal como instrumento para a transformação e criação.

De acordo com Barthes (1971), a linguagem literária não necessita de regras de estruturação para se fazer compreender, fato este que a diferencia da linguagem cotidiana. O autor da linguagem literária não é obrigado a emoldurar seus pensamentos nas estruturas lingüísticas; ele é livre para escolher e criar uma estrutura própria que proporcione uma clara expressão de seus sentimentos e idéias. Desse modo, depreendemos que a linguagem literária assume características especiais, como: a) palavras livres para assumir novos significados e representações, já que têm vida própria¹; b) presença de figuras de linguagem; c) sintaxe característica; e d) tipologia textual descritiva.

Na tentativa de distinguir o texto literário do não-literário, podemos dizer que no literário predomina a função poética da linguagem, o que possibilita a criação de novas relações, numa dimensão estética e plurissignificativa; já no não-literário, sobressai a função referencial da linguagem, tendo em vista a necessidade de uma informação mais objetiva e direta no processo da explicação da realidade. Como

1. Confira Barthes (1971, p. 16).

observa Proença Filho (1968), o não-literário confere destaque ao significado, ao plano de conteúdo; enquanto o literário tem o seu sentido apoiado no significado e no significante, com especial relevo concedido a este último.

Verifica-se, desse modo, com Proença Filho (1968), que a literatura tem liberdade de criação, aceita a criatividade do artista e, portanto, não se restringe a uma única significação. O uso específico e complexo da língua no texto literário faz com que os signos lingüísticos, as frases e as seqüências assumam significado variado e múltiplo. E esse sentido múltiplo, possibilitado pela linguagem conotativa, é garantido pelo arranjo dos signos.

Após o que se expôs, é possível verificar que a linguagem literária – ainda que seja homogênea, no sentido de ater-se ao código verbal – é capaz de oferecer ao leitor, por meio de signos verbais e figuras de linguagem, imagens visuais, sensações e sabores da realidade.

O texto narrativo do cinema não difere das demais narrativas existentes, mas a linguagem utilizada é que o especifica. O sentido de transformação, princípio da narratividade, encontrada na literatura é também visto na narrativa cinematográfica, mas sua linguagem predominantemente visual e sonora a distancia da linguagem estritamente verbal dos textos escritos.

Como afirma Pasolini (1981, p. 107), o “cinema não evoca a realidade como a língua da literatura; não copia a realidade como a pintura; não mima a realidade como o teatro. O cinema reproduz a realidade: imagem e som”.

A linguagem utilizada no cinema tem como base a imagem e é “antes de tudo realista, ou, melhor dizendo, dotada de todas as aparências da realidade” (MARTIN, 2003, p. 22). O texto, neste caso, dá lugar à expressão da personagem e os recursos como câmera, iluminação, som e cenário conferem sentido à história de forma instantânea.

Para Saraiva (2003), essa linguagem centra-se na imagem movente, agregando outros códigos ao aparato visual:

sendo plural e heterogênea, a linguagem fílmica compõe-se das imagens, das menções escritas, dos diálogos, dos ruídos, conjugando três classes distintas de signos: os icônicos, os lingüísticos e os musicais (p. 24).

Os ícones, como as imagens e os ruídos, mobilizam os sentidos visual e auditivo. Os signos lingüísticos atuam na narrativa com a função de esclarecer o mundo visual pelo recurso da palavra. A música está relacionada à intensificação da percepção emocional e afetiva do espectador.

Martin (2003) considera fundamentais duas características das imagens e que são resultado da reprodução do real. A primeira é que ela é uma representação unívoca (os elementos são únicos no espaço e no tempo da realidade), pois, ao contrário da palavra, que remete a uma noção geral do objeto, a imagem é precisa e limitada. A segunda é que toda imagem fílmica está sempre no presente: “o pretérito perfeito, o imperfeito e eventualmente o futuro são apenas o produto de nosso julgamento colocado diante de certos meios de expressão cinematográficos cuja significação aprendemos a ler” (p. 24).

A imagem raramente possui apenas o valor figurativo de reprodução do real. O sentido delas, assim como o das palavras, pode ter várias interpretações.

Além do contexto fílmico, criado pela montagem, há também o contexto mental do espectador na construção do sentido. É o que especifica Martin (2003) ao afirmar que:

quando o homem intervém, coloca-se, por menor que seja, o problema daquilo que os estudiosos chamam de equação pessoal do observador, ou seja, a visão particular de cada um, suas transformações e suas interpretações, mesmo que inconscientes (p. 24).

Segundo Martin (2003), o cinema é uma imagem artística da realidade reconstruída pela percepção subjetiva do diretor e, portanto, não é tão realista e objetiva assim. Fato que corrobora ainda mais a presença do espectador e a sua interpretação da mensagem construída.

A subjetividade transmitida faz com que a imagem fílmica seja “afetada de um coeficiente sensorial e emotivo que nasce das próprias condições com que ela transcreve a realidade” (MARTIN, 2003, p. 26). Tudo isso faz com que o público fique mais comovido com a representação do que pelos próprios fatos.

O som é também decisivo para a sensibilização do espectador. Segundo Saraiva (2003), a música investe sobre a percepção emocional e afetiva do espectador. É capaz de fazer com que a imagem tenha uma dimensão mais expressiva.

Quanto aos recursos que constituem o que se convencionou chamar de linguagem cinematográfica, merece destaque a câmera: “agente ativo de registro da realidade material e de criação da realidade fílmica” (MARTIN, 2003, p. 30). Esse aparelho de registro dos acontecimentos é capaz de materializar, no espaço, a trajetória das palavras; as inúmeras possibilidades de olhar, e as múltiplas formas de aproximação e distanciamento que vão dos enormes planos gerais ao *close-up*. Ressalte-se, ainda, que a câmera ganhou extrema importância na história do cinema, pois sua mobilidade fez com que se tornasse o olho humano do espectador ou da personagem.

Há, junto à câmera, outros recursos importantes que auxiliam na criação da expressividade da imagem e que, portanto, ajudam a compor a linguagem cinematográfica:

- a. *enquadramento*: é a composição do conteúdo da imagem, ou seja, da maneira como o diretor decupa e eventualmente organiza o fragmento de realidade apresentado, da forma como ela aparecerá na tela: é possível, por exemplo, deixar certos elementos

da ação fora do enquadramento ou mostrar apenas um detalhe significativo ou simbólico;

- b. *plano*: é determinado pela distância entre a câmera e o objeto; tem a finalidade de estabelecer a clareza da narrativa;
- c. *ângulos*: podem adquirir uma significação psicológica precisa. Através dos ângulos, o espectador pode ter uma impressão de superioridade, exaltação e triunfo (quando o tema é fotografado de baixo para cima) ou de inferioridade (quando o tema é filmado de cima para baixo);
- d. *movimento de câmera*: é responsável pela criação do ponto de vista, ou seja, a lente de uma câmera pode ser considerada uma extensão do olhar, revelando uma visão do mundo.

Conforme os estudiosos da linguagem cinematográfica, ainda há elementos fílmicos importantes, mas que são considerados não-específicos, visto que não pertencem exclusivamente à arte cinematográfica, como é o caso da (o):

- a. *iluminação*: é fator decisivo para a criação da expressividade da imagem, contribuindo para a atmosfera (clima) da cena (como por exemplo uma situação romântica ou dramática);
- b. *vestuário*: faz parte do arsenal dos meios de expressão fílmicos; no cinema, é um recurso mais realista e menos simbólico do que no palco de teatro, pois nunca é um elemento artístico isolado e segue o estilo de direção;
- c. *cenário*: compreende tanto as paisagens naturais quanto as construções humanas, podendo ser reais ou construídas em estúdio.
- d. *elipse*: consiste nos cortes; o cineasta, por meio das elipses, pode recorrer à alusão e fazer-se entender com meias-palavras. Além disso, os vazios entre os planos supõem uma supressão temporal e abrem o espaço para a imaginação do espectador.

Em síntese, observamos que ambas as linguagens – cinematográfica e literária – extraem da vida os elementos necessários para construir a ficção só que, como se pode observar, de forma diferente.

A linguagem cinematográfica apresenta em seu plano de expressão signos icônicos, lingüísticos e musicais. A percepção emocional e afetiva do receptor se dá pela presença de imagens sensoriais que substituem as palavras e pela música, que é capaz de intensificar os apelos emocionais.

No caso da linguagem literária, o plano de expressão é constituído por signos lingüísticos e a percepção emocional e afetiva do receptor se dá por meio da presença de signos verbais e de figuras de linguagem que permitem a construção de imagens visuais, táteis e auditivas.

Esclarecidos os principais conceitos aqui explorados, vejamos agora as características da linguagem literária e da cinematográfica que se fazem presente em nossos objetos de estudo.

AGOSTO: ANÁLISE DAS CARACTERÍSTICAS DA LINGUAGEM LITERÁRIA E CINEMATOGRAFICA

Antes da análise de algumas cenas da minissérie e de passagens do romance a fim de ilustrar as especificidades das linguagens em estudo, convém tecermos alguns comentários gerais sobre o autor Rubem Fonseca e sobre a obra aqui em análise.

Rubem Fonseca faz parte de uma geração de escritores que utiliza os cenários da grande metrópole, retratando o ambiente urbano ar-ruinado, a violência, a dissolução das identidades o que, em muitas de suas obras, dá origem à personagem anti-social. Como lembra Ribeiro (1995, p. 18), em Fonseca “existe a idéia de que a ordem social nunca foi realmente fundada”.

O romance *Agosto*, publicado em 1990, apresenta todas as características do autor, uma vez que retrata a violência existente na sociedade carioca da década de 50 e as corrupções políticas do governo Vargas.

A história, narrada em 3ª pessoa, tem início com o assassinato do empresário Paulo Machado Gomes Aguiar no dia 1º de agosto de 1954, no edifício Deauville no Rio de Janeiro. A personagem central da trama é o comissário de polícia Alberto Mattos, um homem incorruptível (talvez a única pessoa honesta da obra), que sofre de uma grave úlcera gástrica. Na narrativa, Mattos se relaciona com duas mulheres: Alice e Salete, ambas comprometidas. Durante a investigação do assassinato de Gomes Aguiar, o jornalista Carlos Lacerda sofre um atentado, no qual o major da aeronáutica Vaz morre, e o principal suspeito de ter arquitetado o crime é o presidente Getúlio Vargas. O comissário Mattos é responsável pelos dois casos e se dedica à investigação o tempo todo. O livro marca a decadência do governo Vargas, a corrupção existente na política e o poder dos bicheiros sobre a polícia. A mistura de fatos históricos reais com personagens e ações fictícias culmina no suicídio do presidente Vargas e no assassinato de Mattos e Salete por Chicão, o negro assassino do empresário que o comissário tenta encontrar em toda a narrativa.

A partir da leitura de *Agosto*, verifica-se a característica urbana do autor e toda a influência do ambiente violento sobre as personagens. O comissário Mattos, protagonista na obra de Fonseca, se comporta como a única personagem anti-social que busca manter a ordem em meio ao caos.

Na apresentação do romance, logo na capa, Fernando Morais (1990) chama a obra de Rubem Fonseca de minuciosa pesquisa histórica. Segundo ele, *Agosto* tece a fusão entre ficção e história. “Juntos, bicheiros, mães-de-santo, brigadeiros, golpistas, pistoleiros de aluguel e políticos corrompidos magnetizam de tal maneira o leitor que às vezes fica difícil saber onde termina a história do Brasil e onde começa o romance”.

No encarte do DVD *Agosto* (1993-2004), produzido pela rede Globo

de televisão, o autor Rubem Fonseca mostra satisfação com adaptação de sua obra:

É comum os escritores fazerem restrições às adaptações de seus textos para o cinema ou para a televisão. No caso de *Agosto*, posso afirmar que fiquei plenamente satisfeito com o resultado. O roteiro de Jorge Furtado e Giba Assis Brasil, a direção da minissérie realizada por Paulo José, Denise Saraceni e José Henrique Fonseca, assim como a produção da TV Globo, sob a supervisão de Carlos Manga, são irrepreensíveis. Foi um prazer, para mim, assistir ao meu livro *Agosto* em imagens cinematográficas.

Como sabemos, a literatura já mostrou que pode ser uma rica fonte para a produção cinematográfica. Barbosa (1999), ao discutir o assunto, afirma que as adaptações cinematográficas, próximas ou distantes da obra literária, evidenciam uma relação com a obra original. A diferença, como já mencionamos, está nos meios de narrar, nas diferentes linguagens aí implicadas.

A produção da minissérie *Agosto* (1993-2004), dirigida por Paulo José Gomez de Sousa, busca mostrar uma tentativa de fidelidade em relação ao romance de Rubem Fonseca, uma vez que é notável a proximidade entre as obras: as falas das personagens, a seqüência das cenas e os ambientes retratados na minissérie são os mesmos encontrados no romance. No entanto, levando-se em conta as considerações de Bretton (1987) – para quem a fidelidade à obra literária é rara, pois assim como é praticamente impossível a representação visual de significados verbais, também o é a expressão, através das palavras, do que está nas linhas, formas e cores – podemos dizer que temos duas obras distintas mediante os recursos empregados na construção da narrativa.

Logo no início da minissérie já se verifica a tentativa frustrada de reprodução fiel do romance. As cenas – a chegada de um carro escuro, com os faróis em luz alta, durante a noite no edifício Deauville; o

porteiro que abre o portão da garagem do prédio para a entrada do morador; e a mulher do porteiro o chamando para o quarto – que incluem elementos fundamentais da linguagem heterogênea do cinema não constam do romance: o efeito de suspense que caracteriza essa cena inicial é garantido pela inserção de som (música) e pelo enquadramento da câmera, que focaliza apenas os faróis do carro, omitindo as personagens dentro do automóvel. No livro, o curto diálogo entre o porteiro e uma outra pessoa é suficiente para a construção do sentido dessa leitura.

Como dissemos, para garantir que o leitor consiga visualizar a ação ou o acontecimento narrado, a linguagem exclusivamente verbal do romance faz uso de descrições pormenorizadas (com emprego abundante de adjetivos) e de figuras de linguagem. É o que se verifica na passagem que retrata o assassinato da personagem Paulo Machado Gomes Aguiar, transcrita a seguir:

No oitavo andar.

A morte se consumou numa descarga de gozo e de alívio, expelindo resíduos excrementícios e glandulares – esperma, saliva, urina, fezes. Afastou-se, com asco, do corpo sem vida sobre a cama ao sentir seu próprio corpo poluído pelas imundícies expulsas da carne agônica do outro.

Foi ao banheiro e lavou-se com cuidado sob o chuveiro do box. Uma dentada no seu peito sangrava um pouco. No armário da parede havia iodo e algodão, que serviram para um curativo rápido.

Apanhou sua roupa sobre a cadeira e vestiu-se, sem olhar para o morto, ainda que tivesse aguda consciência da presença do mesmo sobre a cama.

Não havia ninguém na portaria quando saiu (FONSECA, 1990, p. 7).

Na minissérie, essa mesma cena é mostrada durante um minuto e quinze segundos. A câmera – que segundo Martin (2003), quando

móvel se torna o olho humano e, portanto, o olho do espectador – focaliza o andar no qual o elevador está parado (oitavo andar) e, depois, o quarto onde a vitrola está ligada num volume alto. Nesse momento, o som é de extrema importância, uma vez que consiste no elemento responsável pela manutenção do clima de suspense. Na cena, não há fala de nenhuma personagem. O telespectador é levado a perceber o assassinato apenas por meio das imagens mostradas e dos ruídos. Desse modo, observa-se que a linguagem verbal é substituída pela música e pelas imagens que focam roupas jogadas pelo chão e dois corpos na cama. O único som emitido, exceto a música, é o grito de uma das personagens no momento em que é estrangulada. No restante da cena, são focalizados pela câmera apenas os elementos descritos no livro (fundamentais para o desfecho da trama): a mordida no peito da personagem assassina, as mãos negras e o anel sob a pia do banheiro. Como o assassino não pode ter sua identidade revelada logo na primeira cena, tem-se o efeito de suspense propiciado pelo *close-up* de uma mordida em um peito de um homem forte e negro.

Em *Agosto*, Rubem Fonseca aborda um momento histórico de muita importância para o país: o fim da Era Vargas e o suicídio do então presidente. No romance, essa contextualização pode ser vista não só a partir da citação dos nomes das personagens reais da política nacional, mas também pelos detalhes dos fatos históricos narrados. Na minissérie, além dos recursos mencionados anteriormente, o período histórico pode ser apreendido também pelo vestuário (extremamente realista), que reflete a década de 50, e pelo cenário, com paisagens naturais do Rio de Janeiro e construções reais da cidade na época (imagens reconstruídas em estúdio).

Verifica-se que, na minissérie, as imagens dizem tudo: a câmera e o enquadramento selecionam o que é importante (como expressões) e o som é responsável pelas sensações e emoções despertadas no te-

lespectador. Todos esses recursos são bastante explorados nas cenas de assassinatos.

A cena do momento em que o comissário Pádua mata o Turco Velho, por exemplo, deixa claro o efeito dos recursos utilizados pelo cinema: a focalização da expressão das personagens (rostos, olhares) e o som são capazes de despertar a emoção do telespectador. No romance, o fato não é narrado detalhadamente, a ação termina na conversa entre a vítima e o autor do assassinado; e o momento da consumação da morte, depois do diálogo entre as personagens, é subentendido pelo leitor.

Outra cena que merece ser comentada, pois ilustra bem o uso dos recursos mencionados acima (enquadramento e som), é a que retrata o assassinato do porteiro Raimundo. As personagens quase não falam durante a cena. Chicão, o assassino, chega ao edifício, mantém um diálogo curto com o porteiro e o mata torcendo seu pescoço. Logo em seguida, arrasta-o para a beira de um rio em um local afastado. Nesse momento da minissérie, as imagens dispensam a linguagem verbal, pois o ambiente escuro, os cortes, os movimentos de Chicão durante o esartejamento de Raimundo “falam” e assim intensificam os apelos sensoriais. Essas imagens proporcionam ao telespectador a sensação de vivenciar o acontecimento.

No romance, para assegurar a sensação de vivenciar o acontecimento ao leitor, a passagem esbanja o detalhamento das ações e dos traços físicos e psicológicos das personagens, os quais podem ser conferidos a partir do seguinte trecho:

Colocou o facho de luz da lanterna que mantinha presa entre os dentes sobre o rosto ossudo de Raimundo. Com aquela cara, aquele sujeito nunca ia ser ninguém na vida. Qual seria o lugar melhor para começar? Virou o corpo de rosto para o chão e começou a golpear com a machadinha a parte do pescoço logo abaixo do cabelo (FONSECA, 1990, p. 178-179).

Outro recurso característico da linguagem do cinema é a omissão de certos elementos da ação, ou seja, a presença da elipse (cortes). Esse recurso é fundamental para se evitar o desperdício de tempo (já que toda a narrativa cinematográfica é construída para que seja exibida em um determinado espaço de tempo) e fazer com que a imaginação do telespectador voe. No cinema, a linguagem é mais objetiva e não se prende tanto, como na literatura, na busca pela complexidade da vida.

Na obra de Fonseca, a descrição da boate *Night and Day*, que é feita no momento em que Salete se encontra com Magalhães, é bastante precisa, tanto que o leitor consegue visualizar a localização exata do lugar, como vemos em:

A boate ficava na sobreloja do hotel Serrador, na Cinelândia, na esquina da rua Senador Dantas, entre os cinemas Odeon, à esquerda, e Palácio, à direita. Da janela envidraçada da boate podia-se ver o lado leste do Palácio Monroe, àquela hora deserto. Mas à direita, a mancha escura dos jardins do Passeio Público sobressaía por entre as luzes da fachada do cinema (FONSECA, 1990, p. 38).

Na minissérie, a cena gravada no edifício do hotel Serrador não apresenta essa precisão da localização da boate, havendo, portanto, uma série de omissões. A impressão que se tem é que, aos olhos do diretor, o importante é a caracterização do ambiente, a qual é feita pela captação de imagens da rua movimentada, da fachada com o nome do hotel, da escada, da música, das luzes e das pessoas nas mesas.

Assim, nota-se mais uma vez que a imagem do espaço, das personagens e das ações é garantida, no romance, pelos signos verbais, pelas descrições, pela seleção lexical e pelo uso das figuras de linguagem; recursos que asseguram uma percepção emocional e afetiva ao interlocutor. É o caso do trecho do suicídio de Getúlio Vargas:

Deitado na cama, com os olhos abertos sem ver, Vargas imaginou como sua morte seria recebida pelos seus inimigos. Sua

carta, que fora escrita para se despedir do governo e não da vida, rascunhada dias antes a seu pedido por Maciel Filho, seu amigo e auxiliar desde os anos 30, podia servir também, e até melhor, para um adeus definitivo. A carta, mal batida a máquina, estava sobre o tampo de mármore da pequena cômoda do quarto, ao lado da porta do banheiro (FONSECA, 1990, p. 325).

A cena que corresponde a essa passagem na minissérie consiste em um outro exemplo de que a linguagem cinematográfica trabalha com cortes: na produção televisiva não há nenhuma fala, nenhum objeto descrito, somente a imagem do corpo do presidente que, em segundos, fica congelada em preto e branco com uma legenda que marca a data e a hora do fato.

Antes de finalizar a análise das especificidades da linguagem do cinema e da literatura, ainda falta tratar de um recurso cinematográfico decisivo para dar expressividade à imagem e criar a atmosfera (clima) da cena: a iluminação.

No cinema, a iluminação, responsável por atenuar ou intensificar a cor, tem implicações psicológicas e dramáticas nas cenas. Aproveitando a última cena comentada que se refere ao suicídio do presidente Vargas, a imagem do corpo pálido (sem cor) e estagnado de Getúlio marca a perpetuação daquele momento na história do Brasil.

Na minissérie, o trabalho com a iluminação pode ser visto nas cenas que mostram as celas do departamento de polícia em que Mattos trabalha. O ambiente cinza (a precária iluminação) traduz a precariedade dos presos. Desse modo, verifica-se que, no cinema, o claro ou o escuro significam.

De forma resumida, salientamos que os dois tipos de linguagem aqui explorados, cada um a seu modo, encontram elementos necessários para construir a ficção. Enquanto a narrativa literária narra para mostrar, buscando levar o leitor – por meio de signos verbais, figuras

de linguagem e apelos sensoriais – a ver com os olhos da mente; a narrativa cinematográfica mostra para narrar, fazendo com que o telespectador decodifique em palavras as imagens que vê.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após a análise de *Agosto* – romance e minissérie –, observamos que a adaptação cinematográfica se aproxima da obra original. No entanto, a valorização dos ambientes, da iluminação e dos efeitos sonoros faz da minissérie uma outra obra, uma nova criação.

A linguagem literária estritamente verbal do romance é caracterizada pela utilização de signos e figuras que tentam reproduzir a realidade de agosto de 1954. Desse modo, a obra de Rubem Fonseca é tecida de significantes que a constituem. Já a minissérie *Agosto*, produzida pela Rede Globo de televisão, caracteriza-se por apresentar uma linguagem de imagens e sons que torna a palavra desnecessária em muitas cenas.

A comparação entre as narrativas nos permite verificar que a história é a mesma, contada praticamente na mesma seqüência e, em muitos momentos, os diálogos entre as personagens são idênticos. Notamos, no entanto, que a linguagem visual e sonora da minissérie dá dinamicidade ao texto; já no romance, as ações e as sensações não são mostradas visualmente, mas organizadas de acordo com os recursos da língua e cabe ao leitor, portanto, não apenas decodificar o texto para construir seu sentido, mas construir imagens visuais, táteis e auditivas a partir da linguagem verbal.

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. *Arte retórica e arte poética* [*Art rhetorique et art poétique*]. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1964.

- BARBOSA, M. V. Texto e imagem. In:_____. *Lácio*. Belo Horizonte: Centro Universitário Newton Paiva, 1999.
- BARTHES, R. et al. *Análise estrutural da narrativa: pesquisas semiológicas*. Petrópolis: Vozes, 1971.
- BREMOND, C. et al. *Análise estrutural da narrativa: pesquisas semiológicas*. Petrópolis: Vozes, 1971.
- BRETTON, G. *Estética do cinema*. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- FONSECA, R. *Agosto*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- MARTIN, M. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense, 2003.
- MINISSÉRIE *Agosto*. Adaptação de Jorge Furtado e Giba Assis Brasil. Direção de Paulo José Gomes de Sousa, Denise Saraceni e José Henrique Fonseca. Direção geral de Paulo José Gomes de Sousa. Direção artística de Carlos Manga. Imagens de arquivo: Museu da República e Arquivo Nacional 1993-2004, TV Globo LTDA.
- MORAIS, F. Capa. In: FONSECA, R. *Agosto*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- PASOLINI, P. P. *Empirismo hereje*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1981.
- PROENÇA FILHO, D. *A linguagem literária*. São Paulo: Ática, 1968.
- RIBEIRO, P. J. Os novos cenários urbanos em Rubem Fonseca – ficção e violência no *Roman Noir* Carioca. In: _____. *Paradoxa*. Rio de Janeiro: Universo, 1995. Quadrimestral.
- SARAIVA, J. A. (Org.). *Narrativas verbais e visuais: leituras refletidas*. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2003.