

FABRÍCIO BARBOSA CASSIANO

ENTRE A LITERATURA E O AUDIOVISUAL TELEVISIVO:

Gêneros e formato na adaptação de *Agosto*, de Rubem Fonseca, para minissérie

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Comunicação.

Orientadora: Prof. Dr.^a Márcia Gomes Marques

CAMPO GRANDE – MS

2013

FABRÍCIO BARBOSA CASSIANO

ENTRE A LITERATURA E O AUDIOVISUAL TELEVISIVO:

Gêneros e formato na adaptação de *Agosto*, de Rubem Fonseca, para minissérie

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Comunicação.

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr.^a Márcia Gomes Marques (orientadora)

Universidade Federal de Mato Grosso do Sul - UFMS

Prof. Dr. Sérgio Araújo de Sá

Universidade de Brasília - UnB

Prof.^a Dr.^a Maria Adélia Menegazzo

Universidade Federal de Mato Grosso do Sul - UFMS

AGRADECIMENTOS

Agradeço à CAPES e à UFMS pelo incentivo e suporte prestado à realização desse trabalho, bem como à participação em congressos e eventos para a divulgação do mesmo;

À Prof. Dr.^a Márcia Gomes Marques, pela orientação, apoio e dedicação ao longo dos dois anos de pesquisa;

À Prof. Dr.^a Maria Adélia Menegazzo, pela atenção e indicação de parte das referências fundamentais para a estruturação desse trabalho, bem como pela participação em minhas bancas de qualificação e de defesa;

Ao Prof. Dr. Marcelo Cândia, pela participação em minha banca de qualificação e pelo incentivo à essa pesquisa;

Ao Prof. Dr. Mario Luiz Fernandes, pela dedicação ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFMS, bem como pelo apoio aos mestrandos da primeira turma do curso, da qual faço parte;

Ao Prof. Dr. Sérgio Araújo de Sá, da Universidade de Brasília, que gentilmente aceitou o convite para participar de minha banca de defesa;

Aos demais professores e funcionários do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFMS;

Ao Mestrado em Estudos de Linguagens - UFMS, seus coordenadores, professores e funcionários, pela oportunidade oferecida aos alunos de nosso programa de cursar suas disciplinas e participar de suas atividades;

Aos colegas mestrandos dos Programas de Pós Graduação em Comunicação e em Estudos de Linguagens, pela convivência, troca de experiências e amizade;

À turma de graduandos em Comunicação Social – Jornalismo (UFMS/2015), pelo contato e experiência que me proporcionaram durante meu estágio de docência;

À minha família e amigos mais próximos, pela paciência, carinho, apoio e compreensão durante esses período de pesquisa, em especial à Silvanaide Barbosa, Mateus Barbosa, Josefina Almeida, Silvino Almeida, Rafael Loureiro, Patrícia Belarmino, Anne Durey e Aline Campos;

A todos aqueles que, de alguma forma, contribuíram para a realização desse trabalho,

Muito obrigado.

Fabício Barbosa Cassiano

“A única coisa que devemos à história é a tarefa de reescrevê-la”

– Oscar Wilde

RESUMO

BARBOSA C., Fabrício. **Entre a literatura e o audiovisual**: gêneros e formato na adaptação de *Agosto*, de Rubem Fonseca, para minissérie. Campo Grande, 2013. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Campo Grande (MS), 2013.

O presente trabalho apresenta um estudo de caso sobre a adaptação do romance *Agosto* (1990), do escritor brasileiro Rubem Fonseca, em minissérie de mesmo título, exibida pela Rede Globo em 1993, tendo como objetivo geral analisar os deslocamentos de conteúdo e forma que se dão no aproveitamento de obras literárias para a composição de atrações no audiovisual televisivo. O referido romance traz em sua narrativa a confluência de dois gêneros literários, a metaficção historiográfica e o romance policial. Dessa forma, ao mesmo tempo em que cria uma trama fictícia, com crimes e investigações, inspirada pelo *noir* americano, o autor também abre espaço nessa obra para rediscutir episódios reais da história do país, bem como oferece a sua versão-testemunho ao leitor sobre o período em que se passa a trama, no caso, o mês de agosto de 1954, focando os últimos dias de vida do presidente Getúlio Vargas. Sabendo que a minissérie já é um formato consolidado no audiovisual televisivo brasileiro, discute-se de que maneira a obra de Rubem Fonseca foi recriada durante sua transposição para a TV e como os gêneros policial e histórico foram reposicionados durante essa passagem. Para tal, faz-se um apanhado das principais teorias sobre adaptação, intertextualidade e relações interartes, a fim de refletir acerca da produção de atrações para a televisão brasileira e propor discussões sobre o aproveitamento de obras literárias e a reproposição dos gêneros em um novo suporte, aplicando tais conceitos em uma análise comparativa entre os textos do romance e da minissérie.

Palavras-chave: adaptação; ficção seriada televisiva; metaficção historiográfica; minissérie; romance policial.

ABSTRACT

BARBOSA C., Fabrício. **Entre a literatura e o audiovisual:** gêneros e formato na adaptação para minissérie de *Agosto*, de Rubem Fonseca. Campo Grande, 2013. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Campo Grande (MS), 2013.

This paper presents a case study about the adaptation of the novel *Agosto* (1990), written by Rubem Fonseca, in a miniseries with the same title, aired by Rede Globo in 1993, analyzing the displacements of content and form that occur in the use of literary works to compose attractions in television. *Agosto* (1990) brings in its narrative the confluence of two literary genres: historiographic metafiction and the detective novel. Thus, while Fonseca creates a fictional plot with crimes and investigations inspired by American noir, the author also makes space in this work to revisit actual episodes in the Brazil's history, as well as offers to the reader his witness-version about the period in which the weft passes, the month of August 1954, focusing in the final life days of President Getúlio Vargas. Knowing that miniseries is already a consolidated format in Brazilian television, this paper discusses how the work of Rubem Fonseca was recreated during its transposition into the TV and how genres as historical and noir were repositioned during this passage. To this end, it was made an overview of the main theories about adaptation, intertextuality and interart relationships, to reflect on the production of attractions for Brazilian television and propose discussions on the use of literary genres and their reposition in a new support, applying these concepts on a comparative analysis of the texts of the novel and miniseries.

Keywords: adaptation; television serial fiction; historiographic metafiction; miniseries; detective novel.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
 I – FICÇÃO SERIADA NO BRASIL: MINISSÉRIES, ADAPTAÇÃO E O PALIMPSESTO TELEVISIVO	 14
1.1 DISCUSSÕES ATUAIS	16
1.2 ADAPTAÇÃO E INTERTEXTUALIDADE	23
1.2.1 Tradução criativa / transposição intersemiótica	26
1.2.2 Codificação e decodificação no audiovisual televisivo	31
1.2.3 Autor e Leitor Modelo na relação literatura <i>versus</i> audiovisual	33
1.3 A INFLUÊNCIA DO GÊNERO NA CONSTRUÇÃO DAS NARRATIVAS TELEVISIVAS	36
1.3.1 A ficção seriada na televisão brasileira	36
1.3.2 O velho e o novo na produção televisiva	39
1.3.3 A construção das personagens nas narrativas televisivas	40
1.4 O PALIMPSESTO TELEVISIVO BRASILEIRO	42
 II – MINISSÉRIES: ONDE DETETIVES E BANDIDOS SE ENCONTRAM COM A HISTÓRIA	 44
2.1 – MINISSÉRIES, O FORMATO NOBRE DA TELEVISÃO	45
2.1.1 – A revisão didática da história do país realizada pelas minisséries	47
2.1.2 – Processo de criação de minisséries históricas no país	48
2.2 – METAFICÇÕES HISTORIOGRÁFICAS: DA HISTÓRIA À LITERATURA	51
2.2.1 – As especificidades do registro da História sob um olhar pós-moderno	52
2.2.2 – Do romance histórico à metaficção historiográfica	56
2.2.3 – Singularização e modelização nas narrativas literárias	61
2.3 – O ROMANCE POLICIAL INVADE AS TELAS	64
2.3.1 – Romance de enigma e romance <i>noir</i>	64
2.3.2 – O paradigma indiciário	67
2.3.3 – O <i>noir</i> nas telas do cinema e da TV	70
2.4 – O SURGIMENTO DE UMA METAFICÇÃO HISTORIOGRÁFICA TELEVISIVA?	72

III – O REAL E O FICCIONAL DE RUBEM FONSECA CHEGAM ÀS TELAS: O CASO DA MINISSÉRIE AGOSTO	76
3.1 – A LITERATURA DE RUBEM FONSECA	77
3.1.1 – O romance <i>Agosto</i>	80
3.1.2 – A metaficção historiográfica em <i>Agosto</i>	81
3.1.3 – O romance policial em <i>Agosto</i>	88
3.2 – A ADAPTAÇÃO DE AGOSTO PARA A TELEVISÃO	92
3.2.1 – A revisão da História na minissérie <i>Agosto</i>	93
3.2.2 – O romance policial na minissérie <i>Agosto</i>	97
3.2.3 – A recriação de <i>Agosto</i> no formato minissérie	101
3.3 – CONSIDERAÇÕES FINAIS	104
 REFERÊNCIAS	 110
 ANEXO I: FICHA TÉCNICA DA MINISSÉRIE AGOSTO	 116
 APÊNDICE A: TABELA COMPARATIVA LIVRO <i>VERSUS</i> MINISSÉRIE	 117

INTRODUÇÃO

As relações entre cinema e literatura sempre existiram desde os primórdios da hoje chamada sétima arte. Muitos são os exemplos de livros que inspiraram filmes e, nos dias atuais, a adaptação de literatura para o audiovisual é prática mais do que consolidada. Um dos mais famosos filmes do francês George Méliès, um dos pioneiros na arte do cinema, foi *Viagem à Lua* (1902), inspirado pela obra de Julio Verne, *Da Terra à Lua* (BUENO, 2010). Antes mesmo de *Viagem à Lua*, Méliès já havia adaptado da literatura *Fausto e Margarida*, em 1897. Esse processo de aproveitamento de obras literárias ganhou maior corpo em 1908, quando foi criada a Sociedade de Filmes de Arte, que tinha como principal meta reagir aos modelos ou às fórmulas para se fazer filmes – a saída foi investir nas adaptações, dessa forma, os filmes não seriam nem previsíveis, nem similares (KOBBS, 2007).

Percorrendo o caminho histórico da evolução do audiovisual e chegando à época do surgimento da televisão, a adaptação tomou um rumo inevitável: assim como os filmes, que passaram a ser transmitidos por esse novo meio de comunicação, as adaptações também ganharam seu espaço entre os programas criados para esse suporte recém-nascido. No Brasil, por exemplo, uma das primeiras atrações a serem produzidas pela TV Tupi foi uma adaptação do *Sítio do Pica-Pau Amarelo*, de Monteiro Lobato, em 1952. Mas a prática não parou por aí: tomando apenas a TV Tupi como exemplo, nos anos seguintes ao seu surgimento, outras adaptações da literatura continuaram sendo feitas, como: *O Meu Pé de Laranja Lima* (1970), adaptação da obra homônima de José Mauro de Vasconcelos; *O Julgamento* (1976), adaptação de *Os Irmãos Karamazov*, de Dostoiévski; *Éramos Seis* (1977), adaptado da obra homônima de Maria José Dupré; entre outras ficções seriadas. Ainda hoje, em parte considerável da programação, essas adaptações continuam a ser produzidas e/ou transmitidas, como se pôde ver, por exemplo, com o recente remake da telenovela *Gabriela*, adaptada da obra *Gabriela, cravo e canela*, de Jorge Amado, e exibida pela Rede Globo em 2012, ou então com uma das últimas minisséries exibida pela mesma emissora em janeiro de 2013, *O canto da sereia*, uma adaptação da obra de mesmo nome, de Nelson Motta.

Uma história tão antiga como a da relação entre literatura e audiovisual já foi colocada em evidência diversas vezes ao longo dos anos, sendo que vários teóricos já problematizaram a questão. Esse debate, no entanto, nem sempre se mostrou tão favorável ao audiovisual; este

recebeu e ainda recebe muitas críticas por realizar aproveitamentos superficiais que, muitas vezes, não captariam o “real” sentido das obras literárias originais e que acabariam até mesmo as “desvirtuando” (BUENO, 2010). Vários estudiosos têm analisado esse aspecto, alguns se posicionando a favor da adaptação, outros contra. Porém, independentemente da posição adotada, é inegável o quanto a adaptação já se consolidou como prática efetiva da indústria do audiovisual e como ocupou o seu espaço dentre as produções que são lançadas dia após dia.

Reposicionando essa discussão dentro do contexto da indústria de entretenimento brasileira, percebe-se, como já citado, a presença marcante da adaptação, não apenas no cinema, como também naquele que é hoje um dos meios de comunicação de maior abrangência no Brasil, a televisão. Historicamente, a televisão brasileira produz ficção seriada desde seus primórdios, seguindo a tradição dos folhetins e das radionovelas existentes na ocasião de sua implantação, tendo, porém, desenvolvido ao longo do tempo um padrão e um “modo de fazer” que hoje já são reconhecidos também internacionalmente. Muitas foram as telenovelas brasileiras exportadas e exibidas em outros países, assim como os prêmios recebidos por tais produções – citando apenas um dos mais recentes, na 40ª edição do Emmy (2012), considerado o Oscar da televisão, *O Astro*, remake da obra de Janete Clair, recebeu o prêmio de melhor telenovela, dentre concorrentes de todo o mundo. O que chama a atenção, porém, é que, mesmo com toda essa estrutura e destaque mundial na produção de ficção seriada, não se deixou de lado a prática de recorrer a obras literárias para compor novas produções para, ao invés disso, se investir apenas em atrações inéditas. A adaptação ainda se mantém como prática arraigada e, hoje, parte significativa das produções da indústria televisiva brasileira são adaptações de obras literárias.

Observando o contexto histórico e social do país, nota-se que, no Brasil, ainda há uma parcela considerável da população que não possui acesso adequado e amplo à educação escolar de qualidade, e onde a leitura continua a não ser uma prática consolidada de modo geral. Quando se dá a presença de produtos adaptados da literatura para obras que serão de alcance do grande público, isto suscita de imediato a reflexão sobre como a indústria do audiovisual consegue reposicionar ou superar barreiras que continuam a existir entre a fruição da dita cultura erudita e aquela que se dá com produtos da cultura popular ou de massa. E mais: como os produtos veiculados pela televisão passam a constituir também fonte de conhecimento histórico e social para seu público. Um exemplo notável dessa situação se dá com a produção de minisséries, especialmente com aquelas produzidas pela Rede Globo: muitas são as tramas que recorrem a períodos ou personagens históricos específicos, que são incorporados na atração e

passam a interagir com personagens e situações fictícias, acabando por gerar outras leituras ou versões de diferentes momentos da História do país.

Nesse sentido, destaca-se o romance *Agosto*, do escritor Rubem Fonseca, lançado em 1990 e, posteriormente, adaptado em uma minissérie de mesmo título, exibida pela Rede Globo de Televisão em 1993. A obra de Fonseca trata de acontecimentos que se passam em um período histórico brasileiro bastante específico, agosto de 1954, o mês de suicídio do então Presidente da República, Getúlio Vargas, evento considerado como um dos mais trágicos da história política do país no século XX. Ao dar sua “versão-testemunho” de tal período, Fonseca o mescla ainda com situações e personagens fictícios, ironizando e colocando em xeque a versão oficial dos fatos, construindo, assim, o que Linda Hutcheon (1991) chama de metaficção historiográfica.

Ao levar tal narrativa à televisão, acontece o que Hutcheon (2011) aponta como adaptação em dois degraus: o fato histórico é adaptado para o romance e o romance é adaptado para a televisão. No entanto, *Agosto* (1993) destaca-se em relação a outras minisséries de cunho histórico apresentadas pela Rede Globo, uma vez que, à diferença de parte considerável das outras atrações similares, em que o período histórico retratado por vezes se torna o “protagonista” e ponto central da trama, como acontece em *A Casa das Sete Mulheres* (2003) e *JK* (2006), citando exemplos mais recentes, em *Agosto* (1993) temos a representação da história não como motivo principal, mas como um dos vários elementos de destaque, servindo como contextualização e dividindo espaço com as tramas das personagens fictícias; essas personagens, por sua vez, retratam temas como repressão e corrupção que, ainda que também tenham se feito presentes no período histórico em questão, não são, por si só, as únicas características necessárias para retratar o mesmo. Tal reposicionamento do histórico aponta uma alteração em relação às lógicas do formato, o que, inevitavelmente, acarreta também em mudanças na maneira em que a atração é recebida pelo público. Não se trata de apenas mais uma tentativa de apresentar um retrato fiel de determinado período histórico, mas também de colocá-lo, agora, como elemento de contextualização para os outros assuntos trazidos à tona pela Obra-fonte.

A grande temática que salta do livro de Rubem Fonseca e toma a cena na minissérie é, sem dúvida, o romance policial. Gênero literário não tão expressivo no Brasil se comparado aos seus países de origem, Inglaterra e Estados Unidos, também são poucas as atrações da televisão aberta brasileira que o trazem como motivo principal da trama, contribuindo para que *Agosto* (1993) seja diferente das demais produções no formato, não apenas por dar uma ênfase menor

à representação de um determinado período histórico mas, também, por abrir espaço para a hibridização da ficção seriada televisiva com um gênero não muito difundido entre produtores e público de televisão aberta no país. Entretanto, ao mesmo tempo em que a obra de Fonseca acaba por trazer inovações em relação às atrações similares que vinham sendo produzidas na televisão brasileira, ela também acaba, por sua vez, precisando se recriar para ser apresentada nessa outra plataforma. Ainda que carregue em si diferenças em relação aos enredos típicos de tais atrações, existem outros fatores que acabam se impondo quando acontece a recriação da narrativa em um novo suporte. A ficção seriada brasileira, principalmente a da Rede Globo, que produziu essa obra, já possui um padrão e uma tradição fortemente arraigados tanto entre as emissoras como entre o público. Logo, opera-se a atualização e a recriação das narrativas dos livros para que elas se adequem aos moldes de produção televisivos já pré-estabelecidos.

A atualização de uma narrativa literária, por ocasião de sua transposição para o audiovisual, segue as mesmas lógicas da produção de um remake, por exemplo. Sobre o remake, Balogh e Mongioli (2009) afirmam que este exige um *updating*, procurando atualizar e tornar mais palatável o produto dentro do gosto da contemporaneidade. O mesmo acontece com os livros; mesmo que não exista uma grande diferença entre a data de lançamento da obra literária e a da minissérie, como no caso de *Agosto* (1990), em que o intervalo foi de apenas três anos, ainda assim se faz necessário que a narrativa transposta esteja atualizada de acordo com os padrões e preferências culturais vigentes e relativas a um público mais amplo, como o da televisão, o que pode implicar, inclusive, a atualização dos conteúdos sociais. No caso de *Agosto* (1993), tal atualização da narrativa suscita de imediato algumas questões: a partir de quais elementos se dá a adequação da Obra-fonte a fim de gerar o produto final, a minissérie? E, ainda, como são feitos tais ajustes? Chega-se então ao problema central que busca ser respondido por essa pesquisa: de que maneira as especificidades da Obra-fonte e da obra derivada interferem e/ou se manifestam no processo de transformação de uma para outra?

Tem-se como objetivo geral, portanto, analisar os deslocamentos de forma e conteúdo que se dão no aproveitamento de obras literárias para a composição de atrações no audiovisual televisivo. Pretende-se também analisar de que maneira é feito o aproveitamento dos gêneros histórico e policial, presentes na Obra-fonte, pela minissérie *Agosto* (1993), bem como investigar como essa minissérie (re)propõe diferentes leituras e versões do que seria a história do país; por fim, busca-se explorar como as especificidades do suporte audiovisual televisivo se expressam no produto final (minissérie), gerado a partir da Obra-fonte, o romance de Rubem Fonseca,

e identificar os elementos de composição (personagens, ambiente, gêneros, etc.) atualizados na reproposição temática da Obra-fonte na televisão.

A discussão proposta por esse trabalho será feita a partir de: 1) revisão bibliográfica; e 2) estudo de caso da obra adaptada em questão. A revisão bibliográfica, dividida nos dois primeiros capítulos, é feita a partir das obras de autores que se ocupam do tema adaptação e que abordam as especificidades do histórico, do literário e do audiovisual, bem como da televisão brasileira, com o intuito não apenas de levantamento, mas também de discussão e aplicação de diferentes conceitos e abordagens como contribuição aos estudos de adaptação. O estudo de caso, por sua vez, é feito de maneira comparativa, colocando lado a lado o texto do romance de Rubem Fonseca e o texto audiovisual da minissérie, a fim de entender como os mesmos temas foram repropostos em cada plataforma e as transformações que foram sendo feitas até que se chegasse ao produto final, a minissérie/adaptação. Essa comparação foi guiada e problematizada a partir das referências teóricas reunidas na revisão bibliográfica.

Esta pesquisa se divide em três capítulos: o primeiro capítulo reúne as discussões atuais em torno do objeto de estudo escolhido: as minisséries adaptadas de literatura e os gêneros histórico e policial. Também são discutidas questões relativas à adaptação de um texto entre suportes diferentes, no caso livro e televisão, considerando os conceitos de tradução criativa e transposição intersemiótica; e, por fim, faz-se uma revisão sobre o gênero ficção seriada televisiva, seu histórico e as especificidades de sua criação e veiculação ao público, com atenção especial ao formato minissérie. No segundo capítulo, discute-se o formato minissérie, suas características e seu histórico no audiovisual televisivo brasileiro, bem como o aproveitamento do histórico realizado pela literatura, destacando o romance histórico e a metaficção historiográfica e a transposição de tais narrativas literárias para o audiovisual; discute-se ainda o romance policial e sua presença nas ficções seriadas televisivas, assim como a sua fusão e similaridades com o gênero histórico, a partir do paradigma indiciário de Ginzburg (1989). Por fim, no terceiro capítulo, se conclui o estudo de caso da minissérie *Agosto* (1993), aplicando os conceitos discutidos nos capítulos anteriores durante uma análise mais detalhada da obra adaptada.

CAPÍTULO I

FICÇÃO SERIADA NO BRASIL: MINISSÉRIES, ADAPTAÇÃO E O PALIMPSESTO TELEVISIVO

Observar a produção televisiva contemporânea brasileira é um exercício que revela indícios a respeito da maneira como esse veículo de comunicação alcançou, de maneira veloz e eficaz, a liderança dentre os demais meios comunicativos presentes no país. A televisão, após pouco mais de 60 anos de sua implementação, e mesmo com os avanços mais recentes da internet, ainda é o veículo com maior abrangência no Brasil: segundo dados do CENSO 2010¹, 97% dos domicílios brasileiros possuem aparelho televisor. Diante de tão relevante público, as emissoras brasileiras vêm, desde seu início, apostando em programas que garantam sucesso de audiência e sejam lucrativos para seus realizadores. Atualmente, apesar do sucesso de novos formatos de atrações, como os *reality shows*, ou com o avanço da televisão por assinatura, com sua programação majoritariamente importada, ainda permanecem entre os programas preferidos da audiência formatos que existem desde a implantação da TV no Brasil, ou seja, atrações que são tão ou até mais antigas que o próprio suporte e que continuam a ser produzidas e apreciadas pelos telespectadores brasileiros. Esse é o caso da ficção seriada televisiva.

A ficção seriada televisiva no Brasil deriva das antigas radionovelas da década de 60, importadas de Cuba e da Argentina (MAYER, 2010). Essa influência se reflete no alto teor melodramático que impregnou as primeiras telenovelas produzidas no país. Com o crescimento da indústria televisiva brasileira, no entanto, cada vez mais recursos foram sendo investidos nesse gênero que tanto apelo possuía junto ao público. Isso fez com que o Brasil acabasse chegando a um modelo próprio de criação, mais próximo à realidade dos brasileiros, e que investisse em outras influências junto ao melodrama, sem nunca, porém, abandoná-lo por completo. Essa mudança contribuiu para a criação de um padrão brasileiro de teledramaturgia, que mesclou inovações ao já bastante replicado melodrama e deu novos ares a ele, fazendo com que o país despontasse como um dos principais produtores de ficção seriada televisiva do mundo, com produções de apurada qualidade técnica, exportadas para dezenas de outros países.

¹ Fonte: http://www.direitoacomunicacao.org.br/content.php?option=com_content&task=view&id=8600 (consulta em 26/04/2013)

O sucesso das telenovelas no Brasil contribuiu para que também se produzisse aqui outros formatos de teledramaturgia derivados dessas, como os seriados (*A Grande Família*, *Carga Pesada*, *Malu Mulher*, etc.), os unitários (*Terça Nobre*) e as micro e minisséries (*O Auto da Compadecida*, *Hilda Furacão*, etc.). Dentre esses formatos, a minissérie é considerada por alguns estudiosos e produtores como o mais nobre, a nata da programação (BALOGH, 2002), com acurados padrões estéticos e dramáticos e exibida em um horário que privilegia um público mais específico que o das telenovelas. Tradicionalmente, essas atrações ainda se valem das adaptações de textos literários de autores renomados, fato esse que também remete ao programa um maior status cultural e intelectual frente a outras produções.

O acabamento apurado e a estrutura mais coesa e fechada da minissérie permite ainda que essa se torne um “espaço para testar os limites do televisual” e “inovar as linguagens”. Essa possibilidade de inovação e a constante recorrência de textos literários adaptados contribuem para que a minissérie seja um espaço de grande intertextualidade, não se referindo apenas a textos, mas, por vezes, a “vários gêneros convivendo e friccionando no interior de uma única obra” (BALOGH, 2002, p.127, 141). Esse processo de criação intertextual, não só das minisséries, mas de várias atrações televisivas, remete à proposta de palimpsesto, de Gerard Genette (2006): o palimpsesto é um pergaminho que foi raspado para que se pudesse novamente escrever sobre ele, mas que preserva as marcas da primeira escrita, de forma que essas são visíveis mesmo quando novas coisas são gravadas por cima delas. O autor utiliza o conceito de palimpsesto para se referir a todas as obras derivadas de uma obra anterior, seja por transformação ou por imitação, que preservam “ecos” das obras das quais derivaram; esse é o caso não apenas da minissérie, mas de toda a ficção seriada televisiva, que deriva não apenas da literatura, mas também das radionovelas, do teatro, do cinema e até mesmo de outras atrações de gêneros e formatos semelhantes que foram produzidas anteriormente para a TV.

Dessa forma, é comum que se encontre, entre a vasta produção de minisséries no Brasil, vários gêneros utilizados conjuntamente dentro desse formato de programa: épico, dramático, cômico, histórico, trágico, suspense, policial, sacro, entre outros. Em meio a esses diferentes gêneros, um que se destaca por sua constante recorrência e que já se tornou, de certa forma, uma “marca registrada” na produção de minisséries é o gênero histórico, que recorre a passagens da história de um povo ou nação para servir de base para a construção das tramas fictícias. Na minissérie *Agosto* (1993), em específico, que é o objeto desse estudo de caso, vemos ainda um outro gênero atrelado ao histórico: o romance policial. Esse último, não tão recorrente na

produção televisiva brasileira, foi levado às telas trazendo ares de novidade ao formato, sem no entanto se desvencilhar do que já era tradição nessas atrações, no caso, a abordagem de um período histórico.

Com base nos conceitos de palimpsesto e de intertextualidade, se apresentam neste primeiro capítulo: 1) as discussões atuais em torno do objeto de estudo escolhido, nesse caso, as minisséries adaptadas de literatura com a presença dos gêneros histórico e policial; 2) as questões relativas à adaptação de um texto entre suportes diferentes, no caso livro e televisão, considerando os conceitos de tradução criativa e transposição intersemiótica; e, por fim, 3) o gênero ficção seriada televisiva, seu histórico e as especificidades de sua criação e veiculação ao público, com atenção especial ao formato minissérie.

1.1 Discussões atuais

Como ponto de partida deste trabalho, irá se retomar algumas das discussões já realizadas em âmbito acadêmico acerca dos pontos que serão abordados nessa pesquisa, a saber: a) a adaptação de obras literárias para a televisão no Brasil, com destaque ao formato minissérie; b) as especificidades das metaficções historiográficas e dos romances policiais enquanto gêneros literários e sua reproposição em um novo suporte como produtos audiovisuais; e c) as obras ficcionais do escritor Rubem Fonseca, suas relações com a História, memória e política e suas transposições para o cinema e a televisão, dando atenção especial para o romance *Agosto* (1990), objeto desse estudo de caso. O objetivo ao revisar tais pontos é localizar onde esta nova pesquisa se insere, quais as opções teóricas e metodológicas que assume e de quais se distancia e, ainda, para que se tornem mais claras as contribuições a esse objeto de estudo trazidas por este novo trabalho.

A questão das adaptações de obras literárias para o audiovisual é um tópico que vem ganhando corpo dentre as pesquisas acadêmicas realizadas no Brasil. Em uma busca informal realizada em 05 de abril de 2013, no sítio da *internet* “*Google Acadêmico*”² – uma ramificação do buscador “*Google*” direcionado a pesquisar artigos, anais de congressos, monografias, dissertações, teses, revistas e outras publicações de cunho acadêmico – a busca pelas palavras-

² <http://scholar.google.com.br/>

chave “adaptação”, “literatura” e “audiovisual”, em língua portuguesa, resultou em aproximadamente 15.700 documentos digitais onde tais termos eram citados em conjunto. Mesmo que, em hipótese, apenas 10% desse resultado seja formado por trabalhos em que os autores não apenas citam, mas realmente se aprofundam nesse tema, ainda assim se obteria o número de 1570 pesquisas sobre adaptações nessa língua, sendo que esse número se refere apenas àquelas disponíveis no ambiente digital. Esse resultado pode ser considerado um indício de como esse tópico vem ganhando cada vez mais espaço e expressão dentro da academia.

Dentro desse cenário, o presente trabalho foi, em parte, originado pela proposta de revisão e ampliação da monografia apresentada em 2009 ao curso de Comunicação Social – Habilitação em Jornalismo, na Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, na qual tal tema já havia sido inicialmente explorado. Com o título “*Intertexto midiático: a adaptação de obras literárias para o audiovisual televisivo*”, a pesquisa aborda a questão das adaptações sob o viés da intertextualidade (BARBOSA C.; GOMES, 2009). Inicialmente, serão destacados alguns dos referenciais teóricos dessa monografia que serão retomados, revistos e ampliados com esta nova pesquisa.

Para se chegar ao conceito de *intertexto midiático*, foram explorados estudos que tratavam o resultado da adaptação como uma nova obra que, ainda que traga consigo elementos constitutivos e característicos da Obra-fonte, possui autonomia e independência em relação a essa última. Dessa forma, não cabem a seu respeito avaliações pautadas em critérios como fidelidade ou equivalência, justamente pelo fato do livro e do audiovisual serem suportes diferentes e que dispõem de diferentes recursos para compor uma obra. Muito mais do que uma mera cópia, a adaptação deve ser vista como um ato criativo e não reproducional, que mantém o contato com as duas linguagens e propicia, por meio das diferenças, um diálogo entre elas. Essa forma de abordagem é a utilizada por Julio Plaza (2003), que repropõe o conceito de Tradução Intersemiótica, visto originalmente nos estudos de Jakobson (1969):

[...] [C]oncebemos a Tradução Intersemiótica como prática crítico-criativa, como metacriação, como ação sobre estruturas e eventos, como diálogos de signos, como um outro nas diferenças, como síntese e re-escritura da história. Quer dizer: como pensamento em signos, como trânsito de sentidos, como transcrição de formas na historicidade (PLAZA, 2003, p. 209)

Em complemento a posição de Plaza (2003), Robert Stam (2004) retoma o conceito de dialogismo textual, proposto por Mikhail Bakhtin. Segundo Stam, noções de *dialogismo* e *in-*

tertextualidade ajudam a “transcender as contradições insolúveis da ‘fidelidade’ e de um modelo dual que exclui não apenas todos os tipos de textos suplementares, mas também a resposta dialógica do leitor/espectador” (STAM, 2004, p.10).

O termo *intertextualidade* foi introduzido na década de 1960 pela crítica literária Julia Kristeva, também a partir do estudo do conceito de dialogismo de Bakhtin. Como dialogismo, Bakhtin, por sua vez, entende que um texto/enunciado não existe e nem pode ser avaliado e/ou compreendido isoladamente: ele está sempre em diálogo com outros textos, de forma que todo texto revela uma relação radical de seu interior com seu exterior. Partindo desse ponto, Kristeva concebeu cada texto como que constituindo um intertexto, numa sucessão de textos já escritos ou que ainda serão escritos. Assim, qualquer texto se constrói como um mosaico de citações e é também a absorção e transformação de um outro texto (KRISTEVA, 1974). Kristeva (1974) examinou a questão da intertextualidade ainda sob o ângulo sócio semiológico, concluindo que o princípio do intertexto aplica-se também entre domínios discursivos diferentes, como é o caso do audiovisual e da literatura, e é também sob essa ótica que se pode analisar as adaptações entre esses dois suportes.

Partindo desse raciocínio, é possível dizer que os meios de comunicação, ao fazerem uso de obras literárias para criar/compor seus produtos, acabam contribuindo para a criação de um grande fluxo de conteúdos que transitam em diferentes direções e em maior ou em menor grau, materiais esses que acabam coexistindo em diferentes plataformas e de maneiras diversas, resultando numa grande área de *intertexto midiático*, presente nas mais variadas formas de expressão artística. Esse intenso intercâmbio de informações entre diferentes esferas culturais, em forma de um constante fluxo midiático, com constantes trocas e adequações, resulta, segundo Vygotsky (1989), em um grande emaranhado de significações sociais e de apropriações de conhecimentos, que deixam de pertencer a um grupo específico e passam a se tornar universais.

A consciência sobre a existência desse intertexto midiático permite reavaliar fronteiras, distinções e hierarquias que se estabelecem entre as diferentes formas artísticas, como é o caso da literatura, que historicamente vem aparecendo no grupo das artes consideradas “mais elevadas”. A adaptação se insere em uma zona de conflito, onde as fronteiras entre as formas culturais se esvanecem e se confundem, alterando as normas comuns de hierarquização cultural. Como indica Pereira Junior (2009), inserir uma obra clássica da literatura em um veículo de comunicação de massa, como é o caso do cinema e da televisão, faz com que seja cada vez mais difícil menosprezar os recorrentes pontos de contato entre a cultura de massa e a cultura erudita.

Logo, as adaptações, de certa forma, tornam manifesto o que é verdade para todas as obras de arte: que elas são todas, em algum nível, derivadas. E, nesse sentido, o estudo das adaptações sob o viés da intertextualidade causa potencialmente um impacto no olhar dirigido às atrações da indústria do audiovisual, deixando de qualificar o produto final de acordo com sua fidelidade à obra de origem e reconhecendo-o como uma nova criação, da qual participaram diferentes e abundantes textos, olhares, leituras e percepções e que contribuem para a quebra de hierarquias que porventura surjam ao se relacionar literatura e audiovisual. É dentro dessa perspectiva que o estudo das adaptações será conduzido e ampliado nesta nova pesquisa.

Ao observar outros trabalhos mais recentes sobre o tema, é possível trazer mais elementos a essa discussão. Analisando a adaptação de *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, para a minissérie *Capitu* (Rede Globo, 2008), Rosa (2012) aponta que a minissérie *dilata* a narrativa machadiana, ainda que o texto apresentado no audiovisual tenha se mantido praticamente intacto em relação à Obra-fonte. Isso se deve, segundo a autora, pelo fato da minissérie ter incorporado diversos estereótipos às personagens, estereótipos esses que, ainda que implícitos ou derivados de uma leitura particular do livro, passaram a conviver no contexto da narrativa de *Dom Casmurro* ao serem apresentados dessa forma ao público (ROSA, 2012, p. 13). Esse processo de dilatação apresentado por Rosa (2012) é compatível com a ideia de intertexto midiático apresentado anteriormente, onde a Obra-fonte se amplia para receber a influência de outros textos para que se crie o produto adaptado para um novo suporte.

Rosa (2012) indica ainda que essa adaptação, em específico, recorreu ao melodrama para apresentar a narrativa de Machado de Assis na televisão no formato minissérie. A autora faz uso do conceito de melodrama canônico, que se refere ao “cenário envolto em excesso, que promove intensa comunicação com o público em um nível sensorial e sentimental que leva às lágrimas, da paixão ao ódio” (ROSA, 2012, p. 18). Martín-Barbero (2004), citado por Rosa (2012, p.19), indica que a estrutura do melodrama “é composta pela personificação dos papéis do traidor, justiceiro, vítima e bobó; dos quatro sentimentos básicos: medo, entusiasmo, dor e riso; e quatro situações: terríveis, excitantes, ternas e burlescas”. A questão do melodrama como um dos modelos utilizados pela ficção seriada televisa ao produzir suas atrações e as implicações desse modelo sobre o produto final de uma adaptação serão retomadas e discutidas adiante nessa pesquisa e, posteriormente, ressaltadas durante a análise da minissérie *Agosto* (1993).

Em relação à questão da metaficção historiográfica e do romance policial, vale destacar as contribuições de Viana (2008), que estudou a obra *Irish Gold*, do escritor Andrew M. Greeley

que, assim como *Agosto* (1990), de Rubem Fonseca, se constrói como uma mescla dos dois gêneros literários citados. Viana (2008) indica que o livro *Irish Gold* constitui-se como uma mistura entre o romance histórico e o romance policial trazendo, porém, uma nova configuração para tais formas de escrita derivadas desse gênero. A autora aponta que, contrariando uma concepção realista do romance, que se preocupava com conceitos como verdade, sendo no romance histórico o ato de ser fiel à História “verdadeira” e no romance policial a questão de se chegar à verdade através das pistas, o livro *Irish Gold* traz um tipo diferente de ficção, “em que a presença e a elaboração da história, bem como um crime a ser solucionado, também ocupam um importante papel na narrativa, porém, procurando mostrar que o que existe são *verdades no plural*, ou seja, versões determinadas por [diferentes] pontos de vista” (VIANA, 2008, p.12, grifo nosso). O mesmo acontece em *Agosto* (1990), de Rubem Fonseca, no qual a “verdade” por trás de um episódio real, como é o caso do atentado ao jornalista Carlos Lacerda, ou o suicídio de Getúlio Vargas, por exemplo, é apresentada no livro por meio de uma versão-testemunho do escritor que, ao mesclar memória e ficção, no entanto, vai contra outras diferentes versões apresentadas pela historiografia, passando a existir e conviver junto a elas a partir do momento da publicação do livro.

Em seu trabalho, Viana (2008) parte dessa mistura entre memória, história e ficção, presente no livro *Irish Gold*, e teoriza sobre a articulação entre essas três vertentes como uma estratégia literária *pós-moderna* que, por meio da metalinguagem historiográfica e ficcional, “problematiza o conceito de verdade, reescrevendo a versão oficial da história e permitindo o acesso ao processo de construção da memória cultural” (VIANA, 2008, p.15). Nesta pesquisa, pretende-se trilhar caminho semelhante, mas observando essa reescritura da história em um outro nível, que acontece quando uma obra desse teor é adaptada para um meio de comunicação de grande alcance, como é o caso da televisão. No Brasil, toma-se como exemplo as minisséries de cunho histórico, produzidas, em sua maioria, pela Rede Globo de Televisão e geralmente derivadas de obras literárias, que se ocupam de retratar diferentes momentos da história do país ou então a vida de figuras históricas de grande renome na área política ou intelectual³.

A esse respeito, Puhl (2007), em um artigo no qual aborda a questão do Autor e do Leitor Modelo, a partir dos conceitos de Umberto Eco (conceitos esses que serão retomados adiante nessa pesquisa), e suas relações com a História e a ficção, indica que, ao ser veiculada

³ É o caso de minisséries como *A casa das sete mulheres* (2003), *Mad Maria* (2005), *JK* (2006), *Maysa* (2009), entre outras.

em um meio de comunicação de massa de abrangência nacional, expondo fatos e personagens históricos, a minissérie atua de forma com que a ficcionalidade seja transformada em diferentes verdades, que dependerão de dois agentes narrativos fundamentais para serem discernidas: “o autor, a forma como este narra os fatos, e o leitor, aquele que recebe a ‘história’ e acaba se envolvendo e tomando a obra como registro histórico, visto através do entretenimento televisivo” (PUHL, 2007, p.10). Logo, autores e leitores – ou, no caso das minisséries, emissoras e telespectadores – tem papel fundamental na criação de novas leituras da história do país derivadas dos produtos culturais exibidos na televisão. Como aponta Puhl (2007), torna-se até mesmo inviável, nesses casos, tentar separar o real da ficção, até porque, muitas vezes, “acredita-se mais no ‘mundo possível’ representado na tela do que na realidade histórica vivida por determinado povo” (PUHL, 2007, p.16).

O gênero policial, por sua vez, apesar de ser um dos mais difundidos dentre a produção de literatura de massa, ainda não alcançou grande expressão dentro das produções televisivas no Brasil. Mesmo na literatura, nota-se que há um número não muito grande de autores brasileiros que se dedicam a esse tipo de narrativa quando comparado com o das demais produções literárias do país. Em um trabalho sobre o detetive do romance policial contemporâneo, Massi (2009) analisa os romances policiais mais vendidos no Brasil entre 2000 e 2007. Em um grupo de 18 autores, apenas três deles são brasileiros: Frei Betto, Luiz Alfredo Garcia-Roza (com dois títulos) e Rubem Fonseca. Mesmo indo além da lista dos mais vendidos, ainda assim não há muitos nomes, sendo os mais lembrados Marcos Rey, Marçal Aquino, Patrícia Melo e Tony Bellotto.

Massi (2009) aponta ainda que o foco da narrativa policial deixou de ser a investigação, a performance do detetive em si, dando espaço a outras temáticas que dividem a cena com as ações do investigador e do criminoso. Ao analisar as obras mais vendidas no período citado, a autora identificou três grandes temáticas recorrentes: misticismo e religiosidade, temáticas sociais (grupo no qual se incluiu Rubem Fonseca, com uma de suas obras mais recentes: *Mandrake: a bíblia e a bengala*, de 2005) e suspense (*thrillers*). Isso aponta uma mudança na produção de obras policiais: nota-se uma menor ênfase nos detetives clássicos, como os de Arthur Conan Doyle e Agatha Christie, por exemplo, para dar espaço a novas situações e modelos de investigadores. Nesse aspecto, se destacam as obras de Rubem Fonseca, que mesclam elementos do romance policial clássico e *noir* com outros tipos de narrativas, como se vê em *Agosto*

(1990), livro no qual o autor flerta com a metaficção historiográfica, em uma criação semelhante a que vemos nas obras de ficção de Umberto Eco, como *O Nome da Rosa*, por exemplo.

Por fim, sobre a adaptação das obras de Rubem Fonseca para o audiovisual, Barros (2007), em dissertação dedicada ao tema, aponta que o autor tem uma relação íntima com o cinema: além de várias das obras do escritor serem construídas de maneira semelhante à dos roteiros de audiovisual, Fonseca ainda desenvolveu vários trabalhos como roteirista. Como indica Barros (2007), o autor foi premiado pela escrita do roteiro original do filme *Stelinha* (1990) e, a respeito dos palcos, traduziu para o português uma grande peça do teatro moderno, *Hedda Glaber*, criada pelo norueguês Henrik Ibsen (BARROS, 2007, p.9).

No entanto, ao comparar diferentes adaptações da obra do escritor para o cinema e para a televisão, Barros (2007) indica que “o volume de recursos, o veículo para o qual se destina, e a época em que foi feita às vezes podem influenciar mais no estilo de uma produção do que o texto no qual ela é inspirada” (BARROS, 2007, p.69). Esse é um dos aspectos que serão destacados durante a análise da minissérie *Agosto* (1993): o quanto a narrativa de Fonseca precisou ser atualizada para poder ser exibida em um veículo de comunicação de grande abrangência, como é a televisão. Nesse sentido, Barros (2007) cita o caso da série *Mandrake* (2005), produzida e exibida pelo canal de TV por assinatura HBO Brasil, cujo protagonista, Mandrake, é uma versão brasileira de um detetive *noir* criada por Rubem Fonseca, já tendo aparecido em várias das obras do autor. Nessa série, que teve orçamento de 6,7 milhões de reais investidos apenas na primeira temporada, com oito episódios com cerca de 40 minutos cada, o submundo por onde circula Mandrake é exageradamente glamourizado: a grande quantidade de recursos investidos tende a superproduzir até mesmo a pobreza apresentada pelos livros e, como forma de apelo à audiência, todas as mulheres com quem o protagonista se envolve são atrizes consideradas “símbolos sexuais nacionais”, independentemente de sua caracterização feita no livro (BARROS, 2007, p.69).

Após traçar essa breve varredura dos trabalhos relacionados ao tema, justifica-se a importância da realização dessa pesquisa: tendo consciência da abrangência da televisão no Brasil, faz-se necessário se atentar às maneiras com as quais esse veículo de comunicação constrói suas atrações e às inúmeras possibilidades que ele possui de oferecer novas e diferentes leituras de textos que já se encontram disponíveis em outros suportes, sejam eles ficcionais, como os livros, os filmes ou as radionovelas adaptados/repostos, ou não-ficcionais, como os textos historiográficos. No caso de *Agosto* (1993), em específico, vemos ainda as possibilidades de inovação

trazidas pelo formato minissérie, abrindo espaço e divulgando um gênero não tão difundido na produção televisiva brasileira como é o caso do romance policial, incorporando-o às fórmulas já consolidadas de produção de atrações nesse formato.

As discussões propostas nessa seção serão retomadas e ampliadas ao longo do trabalho. O primeiro item a ser abordado será o processo de adaptação e a intertextualidade presente durante a criação de atrações audiovisuais televisivas.

1.2 Adaptação e intertextualidade

Desde os primórdios da História da Arte percebe-se que a comparação entre as diferentes formas de produção e expressão artística se faz presente: partindo de Horácio, com sua *Epístola aos Pisões*, na qual insere a clássica comparação entre pintura e poesia, que viria a ser, anos depois, eixo central da corrente “*Ut pictura poesis*”, até Leonardo da Vinci, com o seu *paragone*, no qual elege a pintura como a forma mais elevada de conhecimento em relação às demais artes; são, de fato, muitos os exemplos das tentativas de estabelecer as relações, os limites e as atribuições de cada uma das diferentes artes produzidas pelo ser humano ao longo do tempo.

Observando as produções artísticas contemporâneas, nota-se que os limites entre as diferentes artes tornaram-se cada vez mais fluídos, principalmente após o surgimento dos meios de comunicação de grande alcance e dos grandes avanços tecnológicos, que permitiram uma convergência muito maior do que a que existia até então entre as mais variadas expressões artísticas e os produtos culturais. É nesse contexto que se insere a adaptação de obras literárias para o audiovisual, no qual não apenas um obra de arte é transportada para um suporte diferente do qual ela foi originalmente concebida, como ainda se mudam os objetivos ao realizar tal criação: de um lado havia antes o autor do livro, que o cria com interesses mais voltados à expressão intelectual e artística por meio da literatura, enquanto do outro lado há agora os produtores audiovisuais, que muito além da expressão por meio da arte, tem um direcionamento voltado ainda para os lucros que poderão surgir da distribuição massiva e da aceitação daquele “novo” produto.

Os estudos comparativos da Literatura com outras formas de arte possuem um corpo teórico consistente que vem sendo construído já há algum tempo. De acordo com Claus Cluver (2006), o Comparativismo se ocupou, em princípio, com as fontes e os modelos, bem como com aquilo que se chamava de influência. As análises eram guiadas pela possibilidade de tecer hipóteses – e, por vezes, comprová-las – a respeito do contato entre os textos, que deixavam vestígios concretos na própria criação. Acabou se percebendo, entretanto, que esse contato intertextual poderia acontecer de maneiras por vezes muito complexas, deixando claro que havia entre os “pré-textos” uma série de outros textos que não poderia ser identificada isoladamente, enquanto aquilo que era passível de comprovação não estava relacionado apenas à criação literária em si, mas também possuía relação com outras artes e mídias. A partir do momento em que se transferiu o interesse científico do autor para o leitor, anos depois, a questão da intertextualidade se complicou mais ainda, pois agora entravam em cena também os “pós-textos” e os “paratextos” – nesses últimos incluindo-se ainda textos não-verbais, como imagens de capa e ilustrações – que também passaram a ter uma influência considerável sobre a construção textual por parte do leitor. Dessa forma, Cluver conclui que foi decisivo aos Estudos Interartes o reconhecimento recente de que a intertextualidade pode também significar intermedialidade (CLUVER, 2006, p.14-15).

Segundo Veneroso (2006), vivemos hoje em um cenário pós-moderno, em que não há mais um limite preciso entre o visual e literário, uma vez que é clara a tendência em direção à combinação entre as diferentes linguagens. A autora aponta que o surgimento de novas mídias tem colaborado para a destruição dos limites existentes até então, inclusive entre as artes plásticas, a música, o teatro, o cinema, o vídeo e a fotografia, entre outros. Dessa forma, uma análise da arte atual deveria, necessariamente, levar em consideração a interação entre essas diferentes linguagens e o artista como sujeito em processo permanente, em crise, em mutação. Para Veneroso,

enquanto “a essência do modernismo está no uso de métodos em si mesmos característicos de uma disciplina não para subvertê-la, mas para enraizá-la mais firmemente em sua área de competência”, a essência do pós-modernismo está na subversão de valores de dentro do próprio sistema. Há uma passagem da “obra” modernista ao “texto” pós-modernista, sendo que “obra” sugere um todo estético, simbólico, selado por uma origem (o autor) e um fim (uma realidade representada ou significado transcendente), enquanto “texto” sugere uma a-estética, um espaço multidimensional no qual uma variedade de escritos, nenhum deles original, se mistura e se contesta. A diferença básica entre os dois está aí: enquanto para a “obra” o signo é uma unidade estável de significante e significado, o “texto” reflete sobre a dissolução contemporânea do signo e do jogo liberado dos significantes (VENEROSO, 2006, p.47).

Em complemento à posição de Veneroso, Cluver (2006) também indica que, sobretudo entre os semioticistas, uma obra de arte é considerada uma estrutura sógnica, geralmente complexa, de forma que é chamada de “texto” independente do sistema sógnico a que pertença. Assim, “um balé, um soneto, um desenho, uma sonata, um filme e uma catedral, todos figuram como ‘textos’ que se ‘lêem’” (CLUVER, 2006, p.15).

Muito além das adaptações literárias, a questão da intertextualidade percorre também toda a produção artística do século XX – e continua no século XXI –, uma vez que, segundo Veneroso (2006, p.48), a arte desse período pode ser analisada como um “processo intertextual de reescrita de outros textos”. Ou ainda, como indica Dastre (2009, p.39), “parece que a tônica neste começo de século é fazer uma releitura do grande acervo cultural produzido pelas gerações de criadores do século XX”.

A respeito dessa tendência, Veneroso (2006) cita os procedimentos dos poetas e artistas que se apropriam de fragmentos de jornal, bilhetes de trem e rótulos, bem como de textos literários, textos veiculados pelos meios de comunicação de massa, signos e símbolos de diferentes alfabetos, que passam a ser presença constante na arte a partir de então, relacionados ainda com a introdução de novas mídias. Dessa forma, a intertextualidade designaria “o trabalho de transformação e assimilação de vários textos, operado por um texto centralizador, que irradia sentidos”. Os processos que guiariam a produção de um “outro” texto seriam de “rapto, absorção e integração de elementos alheios durante a criação da ‘nova’ obra, não numa relação de mera influência, mas de diálogo” (VENEROSO, 2006, p.48-49).

Logo, ao ter consciência que a intertextualidade na criação artística é uma característica que permeia as práticas de produção cultural atuais, se fazem necessárias novas maneiras de lidar com esses textos, conhecê-los, estudá-los ou analisá-los. Nessa perspectiva, surge a proposta de conceber as passagens dos textos de um suporte específico para outro, como é o caso das adaptações de literatura para o audiovisual, como um processo de tradução criativa e/ou transposição intersemiótica, como será descrito a seguir.

1.2.1 Tradução criativa / Transposição intersemiótica

Uma das formas de analisar o processo de adaptação da literatura para o audiovisual é entendê-lo como uma tradução, ou seja, uma tentativa de repropor/ recriar/ transportar um conjunto de signos de um determinado sistema para outro sistema diferente. Várias foram as maneiras de conceber a tradução ao longo do tempo; irá se destacar agora algumas das principais contribuições que podem ser incorporadas também ao estudo das adaptações.

As traduções foram, a princípio, tratadas como fundamentalmente análogas ao texto original. De acordo com a definição proposta por J.C. Catford, a tradução seria a substituição do material textual de uma língua pelo material textual *equivalente* em outra língua. Dessa forma, o fundamental no processo de tradução seria que todos os componentes significativos do original alcançassem a língua-alvo, de tal forma que pudessem ser usados pelos receptores (*apud* ARROJO, 1992, p.12).

No entanto, tal concepção não considera alguns fatores subjetivos que possuem influência direta nessa passagem de significados do sistema de partida ao sistema de chegada. Um desses fatores é o que diz respeito à *interpretação* dos textos. Nesse sentido, pode-se afirmar que uma tradução só pode ser construída a partir de uma leitura individual de determinada obra, ao passo que essa leitura só será efetivada a partir da interpretação da obra original realizada pelo leitor. É o que indica Arrojo, ao afirmar que o significado de uma palavra, ou de um texto na língua de partida, “somente poderá ser determinado, provisoriamente, através de uma leitura”. Dessa forma, mesmo que um tradutor conseguisse chegar à repetição total de um texto específico, sua tradução não recuperaria nunca a totalidade do texto original, mas revelaria, como complementa a autora, “uma leitura, uma interpretação desse texto, que, por sua vez, será, sempre, apenas lido e interpretado, e nunca totalmente decifrado ou controlado” (ARROJO, 1992, p. 22-23).

Veneroso (2006), por sua vez, aponta que a linguagem não tem um sentido absoluto, uma vez que toda linguagem é contextual; dessa forma, as palavras individuais não teriam um sentido autônomo, mas seriam definidas em relação a outras palavras. Ou seja, se não há um sentido absoluto e se toda linguagem é contextual, conseqüentemente todo discurso pode ter várias camadas de significação. Logo, traduzir ou adaptar não diz respeito a tentar explicar ou decifrar o texto; o que existe é “um desejo de interpretar as inúmeras possibilidades de sentido

de um texto, a multiplicidade das linguagens, onde os significantes podem apontar para incontáveis possibilidades de sentido” (VENEROSO, 2006, p.48).

Diniz (1994) ressalta ainda que as modernas teorias de leitura defendem que um texto só existe à medida em que é lido. Isso descarta a possibilidade de existência de um texto pronto, cheio de significados que serão “descobertos” e, em seguida, transferidos. Dessa forma, traduzir envolveria um processo mais abrangente do que a via unidirecional. Para a autora, o texto resultante, a tradução, não consiste da incorporação do texto anterior “transportado”, e sim de um texto que se refere a “outro(s) texto(s), que o(s) afeta, que mantém com ele(s) uma determinada relação ou que ainda o(s) representa de algum modo. É esse modo pelo qual um representa outro(s), é esse tipo de relação que existe entre eles que é o objeto dos estudos de *tradução intersemiótica*” (DINIZ, 1994, p.1001, grifo nosso).

Jakobson (1969) propõe que se entenda a tradução como uma *transposição criativa*, uma vez que a decisão do tradutor sobre o que constitui a informação invariante de um texto em relação a um dado sistema de referências (obra original) é, em si, um ato criativo. Essa posição acaba por redefinir a maneira como a tradução era concebida, deixando de ser tratada como um ato mecânico de reprodução, em busca de uma equivalência, para ser tratada como uma criação. Esse também é o posicionamento adotado por Haroldo de Campos (1992). O autor cita Paulo Rónai, que afirma que o objetivo de toda arte é algo impossível, de forma que “o poeta exprime (ou quer exprimir) o inexprimível, o pintor reproduz o irreproduzível, o estatuariário fixa o infixável. Não é surpreendente, pois, que o tradutor se empenhe em traduzir o intraduzível” (CAMPOS, 1992, p.34-35). Dessa forma, para Campos, a tradução de textos criativos

será sempre *recriação*, ou criação paralela, autônoma porém recíproca. Quanto mais inçado de dificuldades esse texto, mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta de recriação. Numa tradução dessa natureza, não se traduz apenas o significado, *traduz-se o próprio signo*, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade mesma (propriedades sonoras, de imagética visual, enfim, tudo aquilo que forma, segundo Charles Morris, a *iconicidade* do signo estético, entendido por *signo icônico* aquele “que é de certa maneira similar àquilo que denota”). O significado, o parâmetro semântico, será apenas e tão somente a baliza demarcatória do lugar da empresa recriadora. Está-se pois no avesso da chamada tradução literal (CAMPOS, 1992, p.35).

A partir do momento em que a tradução é vista como criação, percebe-se um reposicionamento do tradutor dentro do processo comunicativo. Nessa perspectiva, ele passa a acumular as funções de receptor e emissor, uma vez que é o princípio e o fim de duas correntes de comunicação, separadas, mas interligadas (BASSNETT, 2003). Com o tradutor assumindo a posição

de autor/emissor, passa-se a considerar a tradução como um novo texto. Isso vai ao encontro do que aponta Octavio Paz, uma vez que

cada texto é único e é, ao mesmo tempo, a tradução de outro texto. Nenhum texto é inteiramente original, porque a própria língua, na sua essência, já é uma tradução: primeiramente, do mundo não-verbal e, em segundo lugar, porque cada signo e cada frase é a tradução de outro signo e de outra frase (PAZ, 1971, p.09).

Entretanto, esse argumento pode ser modificado sem perder sua validade: todos os textos são originais porque toda a tradução é diferente. Toda tradução é, até certo ponto, uma *criação* e, como tal, constitui um texto único (ARROJO, 1992). Ou, como indica Diniz, toda tradução é uma transformação de um texto em outro, o que implica que, ao decodificar uma informação em uma linguagem e codificá-la por meio de um outro sistema semiótico, é necessário mudá-la, ainda que ligeiramente, pois “todo sistema semiótico é caracterizado por qualidades e restrições próprias, e nenhum conteúdo existe independentemente do meio que o incorpora” (DINIZ, 1994, p.1003).

Mais recentemente, com a aceitação dessa nova abordagem a respeito das traduções/adaptações, são cada vez mais comuns os estudos que se valem de termos como *tradução criativa* – para tratar da recriação de um texto de uma língua em outra – e *transposição inter-semiótica* – para tratar da recriação de um texto de um sistema sógnico em outro, uma vez que esses processos também se aplicam nos casos das adaptações de produções literárias como romances, biografias, aventuras ou ficção para o código sonoro-visual do cinema ou da teledramaturgia (DASTRE, 2009). A esse respeito, Cluver (2006) afirma que a transposição inter-semiótica, em todas as suas manifestações e procedimentos paralelos de adaptação e transformação de textos, configura um campo de interesse central nas questões de tradução. Para esse autor, em todos os casos de transposição inter-semiótica, trata-se não apenas da mudança de um sistema de signos para outro, mas também de uma mídia para outra. Além de serem traduções de uma linguagem para outra, tais transposições possuem, em sua maioria, outras funções, o que acarretaria para elas certo caráter subversivo, posição essa reforçada por alguns críticos da área. De toda forma, Cluver (2006) indica que, no estudo de transformações e adaptações inter-midiáticas, deve-se, de preferência, partir do texto-alvo e indagar sobre as razões que levaram ao formato adquirido na nova mídia:

Frequentemente, questões sobre a fidelidade para com o texto-fonte e sobre a adequação da transformação não são relevantes, simplesmente porque a nova

versão não substitui o original. Mas, independente da maneira como nós olhamos a relação entre o texto-fonte e o texto-alvo e interpretamos a forma e as funções do novo texto, nós também nos indagamos de que maneira a intermedialidade influencia nossa recepção do texto-fonte (CLUVER, 2006, p.18).

A respeito da fidelidade ou equivalência do texto traduzido/transposto em relação ao texto de origem, Dastre (2009, p.68) aponta que, ainda que o levantamento das coincidências, ou reproduções quase que literais, de uma ou outra instância do personagem sejam interessantes na medida em que confirma o processo de migração de um formato para o outro, – por exemplo, do romance à ficção televisiva – são exatamente “as disjunções que nos parecem mais significativas por criarem o espaço e a oportunidade para o exercício da criação ficcional”.

Já para Amorim (2005), traduzir, ou adaptar, seria, basicamente, o ato de reescrever uma realidade textual já existente. Imbricados a essa reescritura existiriam interesses diversos, com base nos quais essas obras seriam retomadas e reescritas, o que consequentemente impediria que o texto fonte e o texto transposto/traduzido fossem exatamente equivalentes, ainda que isso fosse possível. Dentre esses interesses, estaria presente a necessidade de atender à ideologia e à poética dominantes na ocasião do processo de transposição, existindo, assim, uma sobre-determinação ideológica do que se diz e do como se diz. Dessa forma, o tradutor, já definido como leitor antes de ser produtor, também tem sua experiência moldada. Como indica Diniz (2006, p. 1004), o tradutor tem em vista o espectador com todos os seus condicionadores sociais, mas, ao mesmo tempo, como “criador do interpretante, sofre, também, a influência desses mesmos condicionantes. A tradução situa-se, pois, na interseção, no entrecruzar desse social partilhado pelo emissor e pelo receptor do novo signo constituído pela tradução”.

Cluver (2006, p.15) indica que as comunidades interpretativas, que são quem determinam e autorizam quais códigos e convenções são ativados na interpretação textual, influenciam também o “repertório textual e o horizonte de expectativa”. Esse repertório é, no entanto, “parte dos contextos culturais nos quais se realizam a produção e a recepção textual”. No entanto, aquilo que se apresenta à compreensão, interpretação e reação crítica como texto “é moldado simultânea e espontaneamente através das respectivas convenções de recepção vigentes, de atitudes ideológicas e de interferências intertextuais” (CLUVER, 2006, p.16). Trazendo tal proposição para o objeto de estudo deste trabalho, é possível afirmar que as convenções e imagens cristalizadas em torno daquilo que se entende como “produto audiovisual” ou “ficção seriada televisiva” irão influenciar diretamente o processo de transposição de um texto literário para esse suporte.

Esse direcionamento vai ao encontro do já citado conceito de palimpsesto de Genette (2006): as marcas que ficaram das produções anteriores, que permanecem gravadas no suporte, bem como o uso recorrente dos mais variados textos, se mesclam aos novos textos que vão sendo criados nessa plataforma. Dessa forma, a ação interpretativa do tradutor, a memória do sistema de destino e o modelo intertextual de criação vão ter papel decisivo sobre o novo texto que será gerado. No caso da televisão, em específico, Orofino (2006) afirma que essa apropriação de outros textos pode ser um dos sintomas daquilo que chama de “convergência tecnológica”. Essa convergência possibilitaria cada vez mais novas formas de se fazer novas atrações, caracterizadas pela “hibridação de gêneros narrativos e formas culturais que antecedem a própria TV” (OROFINO, 2006, p.148). Veneroso (2006) complementa tal posição, indicando que

[...] o final do século XX é marcado pela intertextualidade. O advento da hipermídia, a tela do computador, com suas infinitas janelas, a Internet, o *zapping* da televisão, a fragmentação da vida pós-moderna, tudo isso faz com que vivamos em uma rede intertextual, onde um texto entra dentro de outro texto, apropriando-se de elementos alheios a ele, criando uma espécie de colcha de retalhos, fragmentada, porque tecida a partir de vários fragmentos, mas que possui uma unidade, conseguida através da elaboração e ajuste das partes ao todo. Assim sendo, as artes atuais são marcadas pelo cruzamento de vários textos e pela fragmentação (VENEROSO, 2006, p.49).

Assim acontece com as adaptações: temos, com as minisséries derivadas de livros, uma série de relações entre elementos próprios da literatura e elementos próprios do audiovisual, resultando em uma mescla que constitui uma nova obra, que traz, impregnada em si, características dos dois suportes a partir dos quais teve sua origem. Orofino indica que é dessa maneira que se cria o “novo” na televisão, através da apropriação de uma ampla gama de outras formas culturais, mas sem reproduzir simplesmente uma velha forma, mas sim “recriá-la à luz de suas novas possibilidades técnicas” (OROFINO, 2006, p.150). Ou ainda, como propõe Balogh (2002, p.142), “a TV devora programas, que devoram textos ou colagens de textos, ou, mais ainda, colagens de gêneros inteiros, revistos, revisitados, transformados, mesclados, metamorfoseados, inovados e depois esquecidos com uma voracidade espantosa”. É esse processo antropofágico que permite que gêneros até então exclusivos da literatura, ou que não eram muito difundidos no Brasil, acabassem se popularizando e aparecendo cada vez mais nas produções teledramatúrgicas do país – é o caso, por exemplo, do romance policial e da metaficção historiográfica, que serão discutidos mais detalhadamente adiante, no segundo capítulo.

A partir do entendimento dos processos intertextuais que se fazem presentes durante a criação de novas atrações para o audiovisual televisivo, e também ressaltadas, nesse contexto,

as especificidades da criação de adaptações literárias, que passam por procedimentos de tradução/transposição criativa/intersemiótica, compreende-se alguns dos aspectos presentes na construção do palimpsesto televisivo na atualidade. Serão destacadas agora, de forma mais detalhada, as etapas de emissão e recepção nesse suporte.

1.2.2 Codificação e Decodificação no audiovisual televisivo

Em uma de suas obras, Stuart Hall (2003) se dedica a analisar o processo comunicativo que, segundo o autor, seria mais bem compreendido se fosse visto como um *circuito*, em que tanto emissão quanto recepção seriam interdependentes em um mesmo sistema e não se sobressairiam uma em relação à outra. Dentro desse circuito, o produto comunicativo circularia sob sua forma discursiva e, assim, seria distribuído para diferentes audiências. Uma vez alcançado o receptor, o discurso precisaria então ser *traduzido*, ou seja, transformado de novo em práticas sociais, para que o circuito de fato se completasse e produzisse efeitos. Como complementa o autor, “se nenhum ‘sentido’ é apreendido, não pode haver ‘consumo’. Se o sentido não é articulado em prática, ele não tem efeito” (HALL, 2003, p.388).

Hall (2003) dedica parte desse estudo analisando o processo comunicativo na televisão. Ao tratar da divulgação do histórico no meio audiovisual, Hall observa que, a partir do momento em que um evento histórico é posto sob o signo do discurso televisivo, torna-se sujeito a toda uma complexidade de regras formais por meio das quais a linguagem significa. Dessa forma, o acontecimento precisa tornar-se antes uma *narrativa* para só então tornar-se um evento comunicativo (HALL, 2003). É o que acontece diariamente nos telejornais; ainda que esses possam ter peso histórico e sejam ancorados na realidade, os acontecimentos que são transmitidos nas notícias precisam se tornar antes uma narrativa audiovisual, moldada de acordo com os padrões jornalísticos e intermediada por repórteres e editores, para só então serem transmitidos ao público. E mais, ainda que os profissionais envolvidos prezem pela imparcialidade e objetividade, tais narrativas não se tratam da realidade em si, mas de versões dela.

Pode-se, portanto, compreender tal circuito comunicativo da seguinte maneira: “em um momento *determinado*, a estrutura emprega um código e produz uma *mensagem*; em outro momento determinado, a *mensagem* desemboca na estrutura das práticas sociais pela via de sua

decodificação” (HALL, 2003, p.390). Logo, os processos de codificação e decodificação são etapas decisivas na comunicação social. No entanto, o autor ressalta que nem sempre os códigos de partida e de chegada são equivalentes, o que significa que nem sempre a mensagem será decodificada pelo receptor tal qual a intenção do emissor. A esse respeito, Hall afirma que

a falta de adequação entre os códigos tem a ver em grande parte com as diferenças estruturais de relação e posição entre transmissores e audiências, mas também tem algo a ver com a assimetria entre os códigos da “fonte” e do “receptor” no momento da transformação para dentro e para fora da forma discursiva. O que são chamadas de “distorções” ou “mal-entendidos” surgem precisamente da *falta de equivalência* entre os dois lados na troca comunicativa. Mais uma vez, isso define a “autonomia relativa”, mas também a “determinação”, da entrada e saída da mensagem em seus momentos discursivos (HALL, 2003, p.391-392).

Diante de tais proposições, entende-se o quão importante é para as emissoras de televisão, nesse caso específico, operarem de acordo com um código que possa ser traduzido em práticas sociais por sua audiência. Essa preocupação pode estar relacionada ainda a um processo chamado pelo autor de *naturalização dos códigos*. Segundo Hall (2003), existem códigos que são tão amplamente distribuídos, ou aprendidos tão cedo em uma cultura ou sociedade específica, que parecem ter alcançado um estágio de “quase universalidade”, por produzirem reconhecimento aparentemente naturais, quando, na verdade, demonstram um alto grau de alinhamento entre os lados codificador e decodificador em uma troca de significados.

Essa naturalização dos códigos, por sua vez, acabaria por contribuir para que uma sociedade ou cultura chegasse, em diferentes níveis, a impor coletivamente suas classificações do mundo social, cultural e político, construindo uma “ordem cultural dominante” (HALL, 2003, p. 397). Segundo o autor, entender a estrutura dos discursos em dominância seria um ponto crucial, uma vez que “as diferentes áreas da vida social parecem ser dispostas dentro de domínios discursivos hierarquicamente organizados através de *sentidos dominantes* ou *preferenciais*” (HALL, 2003, p.397). A esse respeito, Luis Costa Lima (1981, p.219) indica que essa ordem hierárquica, constitutiva da classificação, é um princípio “pelo qual uma cultura, uma sociedade, uma classe ou um grupo estabelece e diferencia valores, concebe critérios de identificação social, de identidade individual e de distinção sócio individual”.

Dessa forma, acontecimentos novos, polêmicos, conflituosos ou que rompam com as expectativas do senso comum são atribuídos ou alocados aos seus respectivos domínios discursivos para então fazer sentido. A partir daí, podem ser decodificados com base em um padrão

de leituras preferenciais, que possui, embutido em si, a totalidade da ordem social como um “conjunto de significados, práticas e crenças; o conhecimento cotidiano das estruturas sociais, do ‘modo como as coisas funcionam para todos os propósitos práticos nesta cultura’; a ordem hierárquica do poder e dos interesses e as estruturas das legitimações, restrições e sanções” (HALL, 2003, p.397).

Como consequência desse padrão de leituras preferenciais, pode ser compreendida a prática das emissoras de televisão em consolidar moldes de produção de suas atrações; indo além das fronteiras dos gêneros e dos formatos, é possível dizer que o cuidado com o modo de se fazer da televisão se deve também à preocupação de que os discursos transmitidos por meio da programação sejam os mais próximos possíveis dessa ordem cultural dominante, a fim de que eles possam ser mais facilmente acolhidos pelo público espectador.

Sabendo da importância que os processos de codificação e decodificação possuem no circuito comunicativo, cabe agora compreender de que maneira emissor e receptor atuam durante a tradução desses códigos. Tal ponto é fundamental para que se possam tecer considerações acerca da maneira como se constroem as narrativas das minisséries adaptadas de obras literárias. Para melhor discutir tais questões, serão utilizados os conceitos de Autor e Leitor Modelo, de Umberto Eco (1993), que serão adotados aqui como análogos às posições de emissor e receptor no circuito comunicativo proposto por Stuart Hall (2003).

1.2.3 - Autor e Leitor Modelo na relação literatura versus audiovisual

Eco (1993) analisa as especificidades das posições do autor e do leitor de uma obra literária e propõe que os textos representam cadeias de artifícios expressivos que devem ser atualizados pelo destinatário, o leitor. Por necessitar dessa atualização, um texto seria, em sua essência, incompleto; e ser incompleto, nesse caso, significa possuir espaços em branco, lacunas que devem ser preenchidas. Os textos precisam de alguém que os atualize, que preencha tais espaços com diferentes significados. No entanto, a competência do destinatário nem sempre é semelhante a do emissor (aspecto esse também considerado por Stuart Hall (2003) e citado anteriormente, quando os códigos de partida não são equivalentes aos códigos de chegada);

dessa forma, um autor precisa se valer de uma série de estratégias ao construir um texto, prevendo as competências de seu futuro leitor, a fim de que esse destinatário consiga preencher de conteúdo e significado as expressões utilizadas pelo autor da obra. A esse leitor previsto pelo autor empírico do texto, Eco deu o nome de “Leitor Modelo” (ECO, 1993, p.80).

Tal relação de previsão de um Leitor Modelo também acontece no sentido oposto. Eco (1993) indica que, ao efetuar a leitura de um texto, o leitor empírico por sua vez também irá fabricar uma hipótese de autor, tomando como indícios as estratégias textuais presentes na obra lida. E, conseqüentemente, a partir dessa percepção do que seria o Autor Modelo, o leitor empírico acabaria por adequar a sua leitura de acordo com as propostas dessa imagem de autor criada por ele. As relações do autor empírico para com o Leitor Modelo e do leitor empírico para com o Autor Modelo acabam por gerar o que Eco chama de “cooperação textual” (ECO, 1993, p.90). Unindo tais proposições de Eco com o circuito comunicativo apresentado por Hall (2003), chega-se a proposta de um modelo em que tanto emissor quanto receptor são interdependentes, mas, além disso, possuem consciência um do outro e operam de acordo com essas imagens que possuem a respeito da outra parte envolvida no processo comunicativo, a fim de codificar e decodificar a “mensagem/discurso” proposta e traduzi-la em práticas sociais.

Trazendo essas considerações para objeto de estudo desse trabalho, é possível dizer que, de um lado, temos o autor empírico (roteiristas, diretores, produtores), responsável por adaptar um livro para uma minissérie, tomando como referência para suas escolhas o que considera ser as especificidades de seu Leitor Modelo, nesse caso o público telespectador. Por outro lado, temos os leitores empíricos (o público telespectador), que irão decodificar a minissérie de acordo com o que consideram ser as propostas do Autor Modelo que, nesse caso, pode ser entendido pelo lado receptor não só como os diretores, produtores e elenco da minissérie, mas também como a própria emissora de televisão.

No entanto, as maneiras como o texto literário e o texto audiovisual são recebidas pelo público diferem entre si. A esse respeito, Martin (1963) indica que a imagem, por meio da qual se constrói o discurso televisivo, é capaz de reproduzir a realidade, mas uma realidade planejada e dirigida de acordo com a *finalidade* e a *importância* do que se pretende demonstrar. O audiovisual seria a arte dessas imagens em movimento, na qual os seres, paisagens e objetos se manifestariam e falariam por si mesmos, indo ao encontro do espectador. Em oposição, na linguagem literária, as palavras acabariam por ser formas vazias e abertas a diferentes conteúdos, de

acordo com as interpretações que cada indivíduo pode fazer, sem a precisão e a univocidade da imagem (MARTIN, 1963).

A esse respeito, Reimão (2004, p.40) indica que o texto literário e os programas televisivos são produções culturais em suportes físicos diferentes, que “engendram e solicitam diferentes formas de fruição, apreensão e decodificação”. Dessa forma,

ao leitor e ao telespectador, ao fruidor de um texto em forma de sinais tipográficos ou de um programa televisivo correspondem dois sistemas diferentes de apreensão: o leitor de um texto impresso utiliza, prioritariamente, um único sentido – a visão – e basicamente em uma direção – a linearidade da linha impressa. O telespectador utiliza simultaneamente a audição e a visão e cada uma delas em uma multiplicidade de sentidos e direções [...]. A primeira forma de apreensão tende a ser mais concentrada e a segunda mais emotiva (REIMÃO, 2004, p.109).

Diante de tais proposições, é possível dizer que o receptor de uma obra literária possui mais possibilidades de leitura de um texto do que o receptor de uma obra audiovisual. No caso das minisséries adaptadas de obras literárias de cunho histórico em específico, que são as mais recorrentes nesse formato, o telespectador é solicitado a criar a sua imagem do que seria o momento histórico retratado, bem como a sua imagem do que seriam o autor e a obra que foram transpostos para a tela; no entanto, tal imagem não teria uma correspondência direta nem com a História oficial e nem com a obra literária original, não apenas pelo fato dos conteúdos apresentados serem resultantes de uma readequação da narrativa literária ao audiovisual, mas também por serem derivados de uma imagem sobre o livro e sobre a história criada e proposta pelos produtores da minissérie ao realizar a adaptação. Ou seja, as possibilidades de fruição da obra literária original pelo telespectador da adaptação são limitadas ou redefinidas, uma vez que, além de se tratar de um discurso audiovisual, que traz outras possibilidades de interpretação que diferem das do discurso literário, ele também já foi filtrado e/ou direcionado pelo olhar do(s) adaptador(es). Mesmo o fato de o próprio autor eventualmente produzir o roteiro da adaptação não muda essencialmente essa questão; em televisão há uma verdadeira produção em equipe, tendo como figura-chave o diretor-geral (REIMÃO, 2004)

Diante de tais considerações, pode se obter um breve panorama do cenário onde a adaptação de um texto literário para o audiovisual irá ocorrer. Não se trata mais somente da relação entre o autor de um livro e seu Leitor Modelo; levar a narrativa literária para a televisão implica adequá-la a uma série de especificidades desse novo suporte, que vão além das características técnicas de produção; é preciso também entender a lógica de funcionamento desse veículo para

poder compreender o porquê das narrativas serem construídas de uma forma e não de outra. Um dos aspectos norteadores da (re)construção das narrativas televisivas adaptadas da literatura é a influência dos diferentes gêneros e formatos presentes nesse suporte, aspectos que serão discutidos a seguir.

1.3 A influência do gênero na construção das narrativas televisivas

A relação entre Autor e Leitor Modelo nas atrações televisivas é influenciada, conforme citado anteriormente, pela trajetória de interação entre as duas partes ao longo do tempo. Um dos aspectos determinantes nessa relação, responsável por solidificar padrões de feitura e de recepção dos produtos televisivos, ocorre quando há a popularização de um determinado gênero e ele se consolida de tal forma na preferência do telespectador que passa a ditar as regras para as futuras produções similares. Ficam estabelecidos, graças a isso, moldes para a criação de novas atrações, já que os telespectadores também influenciam/inspiram as produções quando indicam o que lhes causa mais empatia e identificação (GANS, 1973). Essa identificação do público, por sua vez, reflete diretamente na audiência dos programas de TV e, consequentemente, é determinante para o lucro de uma emissora. Dessa forma, a influência do gênero tem papel decisivo no que diz respeito a adaptar um texto literário para a televisão, uma vez que não se trata apenas de replicar o livro no novo suporte, mas também de adequá-lo as lógicas deste.

1.3.1 A ficção seriada na televisão brasileira

Balogh (2004, p.101-103) indica que os modos de produção dos programas de TV tem uma “perturbadora similaridade com a produção em série da indústria”, uma vez que a maior parte da programação televisual é realizada em série, opção adotada por implicar uma simplificação do trabalho e uma resultante rentabilidade, que lhe permitem “fazer frente à voracidade de um mosaico de programação muito extenso”. Segundo essa autora, a serialidade se baseia numa alternância desigual: “cada nova série utiliza um conjunto de elementos conhecidos que fazem parte da competência do destinatário, em maior número, e alguns elementos novos”,

sendo que a maioria dessas séries tradicionais têm esquemas narrativos extremamente simples e previsíveis.

No Brasil, e também em toda a América Latina, um dos maiores exemplos de correspondência a um molde específico é a telenovela. Como indicam Martín Barbero e Rey (2001), a telenovela é a narrativa televisiva que representa o maior sucesso de audiência, dentro e fora da América Latina. Ela catalisa o desenvolvimento da indústria audiovisual latino-americana, justamente ao mesclar os avanços tecnológicos da mídia com as velharias e anacronismos narrativos que fazem parte da *vida cultural* desses povos, que já estão *naturalizados* entre eles. Ou seja, pode-se dizer que, apesar de usufruir de todos os avanços tecnológicos conquistados dia após dia, a telenovela ainda mantém um padrão, um molde, uma fôrma à qual seu público já está acostumado e justamente pela qual ele se interessa.

Orofino (2006, p.155) indica que, na teleficção seriada, os gêneros se caracterizam como “territórios de ficcionalidade” e hoje em dia tendem à hibridez, isto é, à “mescla e fusão de diferentes gêneros em uma única narrativa”. O gênero, segundo Williams (1977), não é nem um tipo ideal, nem uma ordem tradicional e nem uma série de regras técnicas. Para Orofino, é na “combinação prática e variável e até mesmo na fusão daquilo que constitui, abstratamente, diferentes níveis do processo material social, que o gênero tal como conhecemos, se transforma num novo tipo de evidência constitutiva” (OROFINO, 2006, p.156).

Desde os primórdios da produção de telenovelas no Brasil, percebe-se que já havia a influência de produções anteriores e de formatos previamente experimentados e estabelecidos. Como indica Reimão (2004, p.19) o conjunto das telenovelas não-diárias transmitidas a partir de São Paulo, entre 1951 e 1963, conduzem a essa observação geral inicial: “a dependência do novo meio e do novo formato – TV e telenovela – em relação ao já experimentado e conhecido – radionovelas e romances”. Um pouco mais adiante, entre 1963 e 1969, abundam, segundo a autora, obras de autores latino-americanos já consagrados no gênero e melodramas nacionais já veiculados no rádio.

Segundo Mayer (2010, p.28), os autores brasileiros nesse período utilizavam os clichês das tramas estrangeiras, passando a adotá-los em suas tramas, adaptando-os à contemporaneidade. Dessa forma, os heróis lutariam sempre contra o mal, mas sem serem tão poderosos como

antes; as mocinhas continuariam virtuosas, mas sem sofrer tanto; e, finalmente, “tanto a mocinha como o herói ganhariam características psicológicas mais bem definidas, visando uma empatia maior por parte do público telespectador”.

Apenas em 1968 se verá a primeira grande ruptura dentro do formato telenovela no Brasil:

Entre os dias 4 de novembro de 1968 e 30 de novembro de 1969 a TV Tupi transmitiu um marco e uma referência na constituição da identidade brasileira da telenovela: *Beto Rockfeller*. Linguagem coloquial, interpretação natural, diálogos ágeis, pequenas histórias do dia a dia de um protagonista que era um anti-herói – um alegre e simpático jovem atrás de um “golpe do baú”. *Beto Rockfeller* foi antecédida por outras produções que buscavam fugir do melodrama e ser mais realistas e próximas do cotidiano, como *Antonio Maria*, de Geraldo Vietri (Tupi, 1968) (REIMÃO, 2004, p.22).

Com essas inovações no formato trazidas por *Beto Rockfeller*, percebe-se uma tendência nas telenovelas de se aproximarem cada vez mais do cotidiano dos brasileiros, trazendo temáticas sociais e da atualidade, de forma a gerar maior empatia e identificação por parte do público. Dastre (2009, p.57) aponta que, no universo da psicanálise, o conceito de identificação pode ser traduzido como o “processo psicológico pelo qual um indivíduo assimila um aspecto, uma propriedade, um atributo do outro e se transforma, total ou parcialmente, segundo o modelo dessa pessoa”. No caso da televisão, portanto, o receptor tende a reproduzir os padrões de comportamento com os quais se identifica, acolhendo aqueles que considera moral e socialmente aceitáveis e rejeitando as manifestações de comportamento nas quais não se vê refletido:

É, pois, o processo de identificação do receptor com o personagem que permite estabelecer uma conexão afetiva. Um produto midiático que se propõe a atingir uma grande parcela do público, neste caso, o vasto público telespectador brasileiro, deve prever uma variedade tal de tipos humanos que atenda às expectativas de identificação dessa massa heterogênea de homens e mulheres (DASTRE, 2009, p.57).

A televisão, segundo Lobo (1998, p.122), cumpre bem essa função, uma vez que, por suas próprias características, investe-se de “uma forte sensibilidade para captar o seu presente, seja no dia a dia de sua função jornalística, seja no sentido de vestir a sua própria ficção com a roupagem de seu tempo, mesmo quando fala de uma época passada”.

Dessa forma, do mesmo modo que o público tem suas escolhas limitadas àquilo que a indústria audiovisual oferece, essa também, por sua vez, orienta sua produção de acordo com

os produtos que têm alcançado maior sucesso de público, aqueles que refletem aquilo que o telespectador demonstra querer ver ao assistir assiduamente, criando-se assim uma tradição na hora de produzir atrações que seguem uma mesma proposta, como telenovelas e minisséries. Como indica Gans (1973), o público espera ser entretido pelas escolhas que faz. O ser entretido significa, de um lado, que as pessoas desejam satisfazer a várias necessidades latentes ou predisposições que porventura possuam e, de outro, que elas querem, ao mesmo tempo, ser surpreendidas por algo novo ou diferente. Mudam-se as tramas, mas mantêm-se os moldes.

1.3.2 – O velho e o novo na produção televisiva

Orofino (2006, p.150) indica que a novidade na televisão é criada por meio da apropriação de uma ampla gama de outras formas culturais como, por exemplo, “a pintura, a fotografia, o rádio, o filme, o teatro, a dança, a mímica, a música, o circo, o cartoon, etc.”. No entanto, a autora aponta que a chave da questão está em não se reproduzir simplesmente uma velha forma para dentro da TV, mas sim em “recriá-la à luz de suas novas possibilidades técnicas”. Nesse sentido, Reimão (2004, p.27) cita Arthur da Távola, que afirma que a televisão “nunca será produto de vanguarda. [...] O meio de massa opera sobre a estética do conhecido [...], integrado nos valores já aceitos pela média (e pela mídia)”.

Tal fato explica a constante adesão à tradição do veículo que atualmente a televisão realiza; assistir a uma telenovela ou minissérie hoje, por exemplo, é possuir a certeza de que certos fatores/códigos se repetirão dentro da atração justamente por ela pertencer ao grupo das telenovelas/minisséries, ainda que as tramas apresentem diferenças entre si, uma após a outra. Como indica Gomes (2007), todos os textos narrativos podem utilizar todo tipo de recursos/códigos disponíveis, mas a elaboração de um texto inserido em um determinado gênero será marcada pelo uso de certos recursos/códigos e serão estes mesmos a garantir não somente a presença de certos elementos específicos, mas também a centralidade de alguns deles nos textos narrados. São esses fatores que irão contribuir para uma maior identificação do público, e a utilização estratégica desses recursos pela indústria do audiovisual a faz operar no terreno simbólico das imagens que de si mesmos fazem os povos e com as que se fazem reconhecer pelos demais povos (MARTÍN-BARBERO; REY, 2001).

Ainda considerando o exemplo da telenovela, não se pode negar, porém, que não é só de fatos cotidianos ou repetitivos que ela se compõe: a ficção também abre margens para situações e/ou lugares que dificilmente seriam de alcance do grande público - é esse o novo, o diferente, citado por Gans (1973), que sempre trará à atração “ares” de novidade e que despertará o interesse e a curiosidade dos telespectadores. De maneira geral, as tramas das telenovelas se encerram num equilíbrio entre situações reais e fictícias, cotidianas e oníricas. Não existe uma real inovação; apenas pequenas mudanças sutis, de perfis de personagens, cenários, entre outras coisas, que reciclam com novidades as tramas que há muito tempo vêm sendo repetidas. É um equilíbrio entre velho e novo criteriosamente definido, que trata a telenovela como um produto aberto, que vai sendo construído passo a passo com a transmissão de suas partes (GOMES, 2007).

A partir disso, evidencia-se o porquê das adaptações literárias estarem sujeitas a uma série de intervenções para ir ao ar no meio televisivo: apesar de virem carregadas do novo pelo qual o público espera, precisam, ainda assim, encaixar-se no modelo de atração do canal ao qual se destinam. Ao se tomar consciência do papel do gênero, nota-se que nas telenovelas, minisséries e em outros formatos da ficção seriada televisiva em geral já existem critérios que predeterminam a criação e o posicionamento das personagens, como elas são e o que vão fazer até o término da atração, independente do que a obra literária original, no caso da adaptação, propõe. Nesse gênero televisivo, há sempre uma personagem central, os que a apoiam e os que se opõem a ela. Tal divisão, existente desde a estreia, facilita a identificação do público, que rapidamente consegue distinguir os “bons” dos “maus” e antecipar o desenrolar da trama sem precisar assistir mais que a alguns capítulos (GOMES; BARBOSA C., 2008).

1.3.3 – A construção das personagens nas narrativas televisivas

Na ficção seriada, a preferência pelos tipos é uma das características centrais do gênero. Logo, ao se pensar em uma adaptação, torna-se inevitável que personagens complexas na obra literária acabem sendo moldadas aos tipos melodramáticos já arraigados na tradição do produto audiovisual: o herói, a mocinha, o vilão, entre outros, uma vez que as personagens de telenovelas e minisséries precisam se adequar e possuem funções diretamente influenciadas pelo gênero ao qual pertencem.

As funções das personagens foram estudadas por Vladimir Propp (1975), que identificou conjuntos de personagens e ações que se mantinham os mesmos em diferentes contos folclóricos. Segundo esse autor, existem no máximo oito papéis diferentes, que podem ser desempenhados por várias personagens também diferentes. Partindo desses papéis pré-definidos, Propp concluiu que as funções das personagens são elementos estáveis e invariantes nas histórias tradicionais estudadas por ele. Essas funções são de número limitado e sua sequência no enredo é quase sempre a mesma. Graeme Turner (1997), em um estudo sobre a narrativa no cinema, apropria-se das propostas de Propp e diz que os mesmos podem e vêm sendo aplicados às narrativas produzidas nas mídias das culturas ocidentais contemporâneas. Segundo esse autor, boa parte do cinema popular e televisão – e aqui entram também as telenovelas e minisséries – é estruturada de acordo com os princípios identificados por Propp.

No caso das adaptações, durante o processo de adequação entre meios ocorrem as mais significativas mudanças nas personagens, sejam elas físicas ou psicológicas. É bem verdade que algumas delas mantêm na televisão sua trajetória quase inalterada em relação ao livro, mas é muito comum também que ocorram alterações para que a adaptação para outro suporte funcione. Com relação a essas alterações, uma grande diferença aparece quando é oficializada a escolha dos atores que darão vida às figuras do texto. Durante a leitura, a personagem habita o imaginário do leitor, que tem a liberdade de pensá-la como bem entender. A partir do momento em que atores são apresentados ao público, no entanto, acontece a imposição de uma imagem que se perpetuará enquanto dure a atração. Essa definição física completa imposta pelos meios audiovisuais reduz a liberdade do espectador nesse terreno; o mesmo vale, inclusive, para cenários, figurinos e outros detalhes que aparecem no livro e, posteriormente, são materializados na tela (SALES, 1976).

Há ainda outras implicações relacionadas à escolha dos atores para uma atração audiovisual. Segundo Sales (1976), se a encarnação da personagem cinematográfica – ou televisiva, neste caso – se processa por meio de um ator que nos é desconhecido, ele fica sendo a personagem e não há maiores problemas nisso. No entanto, se a encarnação se processa em atores famosos, que já são mais do que familiares ao público, tal processo fica comprometido, visto que tais atores já não são mais pessoas encarnando um papel e sim personagens de ficção para o imaginário coletivo, num contexto quase mitológico. Sônia Braga é a eterna Gabriela de Jorge Amado, Charles Chaplin será sempre lembrado na figura de Carlito, Sylvester Stalone será visto sempre como Rambo, Daniel Radcliffe lembrará sempre de algum modo Harry Potter, Wagner

Moura trará sempre consigo uma parte do Capitão Nascimento, entre vários outros exemplos. Ou seja, além do ator ter que representar uma personagem diferente do que ele é em sua vida real, ainda estará marcado por traços de antigas personagens suas, que serão lembradas pelo público e que irão se misturar às características da nova personagem. Impossível, dessa forma, transpor para a televisão uma personagem tal qual ela foi idealizada na obra original, pois, além da intervenção que o ator realiza por meio da interpretação que faz do texto com a sua atuação, ele interferirá ainda com a imagem a seu respeito e a respeito de sua trajetória profissional construída por ele junto ao público.

1.4 - O palimpsesto televisivo brasileiro

Com base nas discussões apresentadas ao longo desse capítulo, pôde-se compreender de que forma se construiu o palimpsesto da televisão no Brasil. Com a ficção seriada, gênero presente desde o advento desse meio de comunicação no país, criou-se um modelo de produção que já está profundamente arraigado tanto entre o público como entre os próprios produtores de novas atrações, que dita os moldes aos quais devem se adequar os programas, numa mistura minuciosamente equilibrada entre o velho e o novo. Dentro desse sistema, há a constante recorrência a textos previamente existentes, sejam eles criados para outras plataformas, sejam eles textos feitos para a própria TV; esses textos, por sua vez, são reciclados e repropostos em um processo antropofágico, intertextual e de auto referência.

Conhecendo as especificidades da produção para esse suporte, tornam-se mais claras as razões pelas quais uma obra originalmente criada como livro sofre tantas modificações para que se apresente como um produto audiovisual; além de precisar atender às especificidades do veículo para o qual está sendo criado, esse novo texto passa ainda por um processo de transposição criativa, de um sistema de signos para outro, de forma que é inevitável que aconteçam atualizações na narrativa durante esse processo, uma vez que são diferentes os recursos que cada meio dispõe para apresentar a obra ao público.

No caso do gênero “ficção seriada televisa”, deve-se ressaltar o quanto ele é propício para que as trocas intertextuais advindas da adaptação de literatura e da própria prática de pro-

dução de novas atrações no audiovisual televisivo sejam potencializadas. No caso das minisséries, em específico, é possível observar a convivência mútua de outros gêneros além do tradicional melodrama, que por várias vezes se fundem durante a criação dessas obras e acabam por influenciar não só as produções posteriores como também o entendimento e a recepção do público em relação a esse formato. As especificidades do formato minissérie, bem como o seu potencial transgressor, serão discutidos a seguir, no próximo capítulo.

CAPÍTULO II

MINISSÉRIES: ONDE DETETIVES E BANDIDOS SE ENCONTRAM COM A HISTÓRIA

Literatura e história são dois campos que possuem diversas conexões. Ao longo de sua história, as narrativas literárias influenciaram e sofreram influência dos diferentes períodos literários durante os quais foram escritas, tornando-se, assim, importantes indícios dos acontecimentos de tais épocas. Graças a isso, os livros puderam, inclusive, servir como documentos para auxiliar o processo de registro da história. No entanto, tal relação também tem acontecido no sentido oposto, quando os livros se valem de fatos e personalidades históricos para compor suas narrativas, incorporando-os ao campo da ficção: nesse aspecto, tem-se como exemplo o romance histórico e, posteriormente, numa acepção pós-moderna, a metaficção historiográfica. Nesse contato intertextual com a ficcionalidade, é comum que os discursos oficiais da historiografia acabem se mesclando ainda com os mais distintos gêneros literários, contribuindo para a criação de tramas de alto teor realista e referencial, que reposicionam, contextualizam e atribuem novas funções à realidade na qual se baseiam/inspiram. Um dos gêneros que, com certa frequência, aparece mesclado em romances históricos ou metaficções historiográficas é o policial, com suas histórias de crimes, mistérios, bandidos e detetives. Uma das obras mais cultuadas nesse sentido é *O nome da Rosa*, de Umberto Eco – a adesão a elementos do romance policial é atestada pelo próprio autor na obra *Pós-escrito a O Nome da Rosa* (1985); também é esse o caso de *Agosto*, de Rubem Fonseca, objeto de estudo dessa pesquisa.

Entretanto, tais processos de apropriação e reproposição dos discursos da história e sua consequente mescla com outros gêneros narrativos não param por aí: com o surgimento do audiovisual e com a prática da adaptação de obras literárias, os discursos historiográficos acabaram servindo como fonte, inspiração e material também para a criação de filmes e programas televisivos, possivelmente contribuindo, em mais um nível, para a criação de novas imagens e modelos de mundo por parte do público, que vão além daqueles propostos pela história oficial.

No Brasil, desde os primórdios da televisão no país, a adaptação de obras literárias para gerar novos produtos audiovisuais foi prática recorrente, mantendo-se viva até os dias atuais. Dentre essas produções, um dos formatos de maior visibilidade, ao lado da telenovela, conforme

indicado anteriormente, é a minissérie, com números significativos em relação ao aproveitamento de obras literárias: segundo pesquisa realizada, entre os anos de 1984 e 2000 foram 26 as minisséries feitas no Brasil tendo como base textos literários (REIMÃO, 2004). Nesse aspecto, uma das emissoras com a produção de ficção seriada mais expressiva no Brasil é a Rede Globo e, observando as minisséries produzidas por essa emissora, percebe-se que uma das temáticas recorrentes é, também, o aproveitamento de períodos ou personalidades históricos para compor as tramas ficcionais. Mais uma vez, uma parcela significativa dessas produções de cunho histórico também é formada por adaptações, como é o caso de *O tempo e o vento* (1985), *Agosto* (1993), e *A casa das sete mulheres* (2003), entre outras.

Tendo consciência desse cenário, surgem as seguintes questões: como se constroem as narrativas apresentadas pelas minisséries da Rede Globo? Como se dá a hibridização do histórico com outros diferentes gêneros nessas atrações? E mais: colaborariam essas minisséries com a geração de novas imagens ou modelos de mundo ao repropor / rerepresentar dados da história oficial com uma nova roupagem, resultante da mescla com a ficção, e da adequação desses dados a outros gêneros específicos, como o romance policial? Tal discussão será desenvolvida ao longo desse capítulo, dividida nas seguintes etapas: a) o formato minissérie, suas características e seu histórico no audiovisual televisivo brasileiro; b) o aproveitamento do histórico realizado pela literatura, destacando o romance histórico e a metaficção historiográfica e a transposição de tais narrativas literárias para o audiovisual; e c) o romance policial e sua presença nas ficções seriadas televisivas, bem como a sua fusão e similaridades com o gênero histórico, a partir do paradigma indiciário de Ginzburg (1989). Ao longo do capítulo irá se destacar ainda os papéis de emissor e receptor e a reproposição do histórico dentro das lógicas de produção e dos gêneros do audiovisual televisivo.

2.1 Minisséries, o formato nobre da televisão

As minisséries são um produto diferenciado entre os formatos ficcionais produzidos pelas emissoras de televisão, uma vez que são bem menos suscetíveis à influência dos índices de audiência, como ocorre com as telenovelas e seriados. Isso se deve, principalmente, ao fato de a minissérie, como aponta Orofino (2006), ser um tipo de ficção seriada que é gravada com a trama já toda escrita, podendo ser considerada, portanto, uma obra fechada.

As minisséries também possuem uma diferença em relação ao horário em que são veiculadas: a Rede Globo, considerada a principal produtora desse formato no Brasil, tendo produzido cerca de um terço de todas as minisséries já feitas no país (LOBO, 1998), geralmente exhibe essas atrações após às 22 horas (BALOGH, 2002). Esse horário de exibição acaba contribuindo para que as minisséries sejam vistas por um público mais específico e determinado do que o das telenovelas, por exemplo, e permite ainda que sejam abordadas temáticas mais fortes e/ou adultas, uma vez que não é uma atração direcionada para toda a família.

Logo, a minissérie surge como um formato alternativo às telenovelas, buscando captar o interesse do telespectador para um horário mais tardio ao oferecer uma obra mais elaborada que essas. Para Figueiredo (2005), essa nova forma de fazer dramaturgia na televisão surge, então, como um campo privilegiado para os experimentos e como saída para os desafios da produção ficcional brasileira. A minissérie, como formato, se caracterizaria não pelo melodrama, mas pelo drama e pela trama alinhada por meio da ação da personagem, com coerência do começo ao fim, enquanto a telenovela, ao contrário, seria uma “obra aberta, extensa e redundante” (FIGUEIREDO, 2005, p. 174).

Essa diferença das minisséries em relação aos outros formatos de teledramaturgia é reafirmado pelo renomado escritor e dramaturgo Dias Gomes, que acredita que a minissérie seja “uma fórmula positiva de levar cultura ao nosso povo”. Dias Gomes indica que a minissérie seria “um formato novo [...] [que] possibilita não só ao autor, como também ao diretor e à produção, um produto mais bem-acabado, justamente por possuir número menor de capítulos e tempo maior para sua realização [...]” (BALOGH, 2002, p.124). Dias Gomes foi responsável por grandes sucessos da teledramaturgia brasileira, como as telenovelas *O Bem Amado* (1973), *Roque Santeiro* (1985) e a minissérie *O Pagador de Promessas* (1988), entre outras.

Em relação à maneira como se criam esses produtos, Orofino (2006) indica que as minisséries geralmente são construídas a partir da adaptação de obras literárias. Figueiredo (2005, p.174), por sua vez, afirma que a literatura, “eterna matéria-prima do teatro e do cinema”, é também a base das minisséries, e é a partir desses textos adaptados que se levam ao telespectador histórias do cotidiano e, em algumas delas, uma história mais geral e coletiva (por vezes representações da própria história de um povo ou nação). Essas adaptações geralmente trazem atreladas a si o nome do autor do livro adaptado, em um movimento que busca não só atrair os leitores fiéis daquele determinado escritor, como também vincular valor cultural e intelectual à produção.

A esse respeito, Lobo (1998) afirma que, normalmente, os romances brasileiros foram utilizados para marcar grandes momentos da televisão, como o ciclo em que a Globo comemorou seus 20 anos de existência, em 1985, ocasião em que foram lançadas três minisséries adaptadas de grandes clássicos da literatura brasileira: *O Tempo e o Vento*, *Grande Sertão: Veredas* e *Tenda dos Milagres*. Mais recentemente, pode-se citar ainda o ano do centenário da morte de Machado de Assis, 2008, no qual foi lançada a microssérie *Capitu*, adaptada do romance *Dom Casmurro*, desse mesmo escritor, aproveitando todo o burburinho causado na mídia por conta de tal data. Nesse sentido, Reimão complementa dizendo que,

nas minisséries, o recurso a tramas e personagens advindos de romances de escritores brasileiros parece ter duas funções básicas: a primeira delas seria fornecer personagens e enredos mais sólidos que os da média das telenovelas, muitos deles com traços de “época” ou regionalismos que se destacam em uma produção que se propõe ser mais cinematográfica que televisiva. Uma segunda função que as minisséries parecem ter, especialmente as oriundas de adaptações literárias, é a de atuarem como forma de legitimação do veículo TV no conjunto das produções culturais nacionais, no sistema cultural brasileiro como um todo, um sistema que, cada vez mais, gravita em torno desse meio (REIMÃO, 2004, p.29-30).

2.1.1 A revisão didática da história do país realizada pelas minisséries

As transposições dos livros à televisão possuem ainda um valor didático e educacional reconhecido tanto pelos produtores quanto pelo público, visto que as minisséries preservam as tradições culturais brasileiras, divulgando o escritor e a obra que foi adaptada, e estimulam leituras ou releituras dos originais. Na maioria das vezes, os livros adaptados tem um aumento considerável em suas vendas na ocasião da exibição da minissérie, sendo inclusive reeditados e relançados (REIMÃO, 2004). Esse movimento de enriquecimento intelectual e cultural do público acontece ainda, no caso das minisséries, com a transmissão de informações por meio do conteúdo das obras que, por muitas vezes, recorrem a períodos históricos ou figuras de renome para compor suas tramas, (re)apresentando-os ao grande público, como é o caso de *Anos Rebeldes* (1992), *Chiquinha Gonzaga* (1999), *JK* (2006), entre outras.

Nesse sentido, Maria Adelaide Amaral, uma das responsáveis pelas minisséries históricas *A muralha* (2000), *Os Maias* (2001) e *A Casa das Sete Mulheres* (2002), conta que logo

após a exibição da minissérie *Um Só Coração* (2004), que homenageava a cidade de São Paulo a partir da trajetória da agitadora cultural Yolanda Penteado, as pessoas a abordavam e admitiam ter aprendido muito sobre tópicos específicos da história do país apresentados pela atração, como a Revolução de 32, e conclui: “as pessoas querem que as obras, ainda que ficcionais, lhes ensinem alguma coisa” (DASTRE, 2009, p.64). Nesse sentido, Figueiredo (2005) afirma que, com as minisséries,

há uma revivescência da história do Brasil, uma atualização da memória na telinha, que se coloca como *foco de resistência* (um ponto de vista crítico quanto à realidade dada) a uma visão globalizante e elitista quer da própria história oficial, quer dos meios de comunicação de massa. Foco de resistência porque, ao lado da presença da elite, representada pela aristocracia, pela nobreza ou pelos empresários capitalistas, há sempre espaço para a figura do povo – o jagunço, o escravo, o revolucionário (FIGUEIREDO, 2005, p.174).

A respeito desse teor educativo das minisséries, Dastre (2009) indica que a inserção de diálogos didáticos ou panfletários em vários momentos dessas narrativas, ainda que pareçam pouco naturais na boca de personagens comuns tocando sua vida, servem para a construção do sentido a que se propõe a obra. O autor menciona o caso da já citada minissérie *Um só coração* (Rede Globo, 2004), e afirma que, por se tratar de uma cobertura temporal muito longa, de quase meio século da História de São Paulo, do Brasil e com referências frequentes a acontecimentos mundiais, não seria possível “simplesmente jogar esse amontoado de informações na cabeça do telespectador sob o risco de impedir que ele se envolvesse com enredo” (DASTRE, 2009, p.124). Dessa forma, o conteúdo didático das minisséries é trazido em pílulas de informação, que são espalhadas nos diálogos e situações vivenciadas pelos personagens, de modo com que o público receba aqueles dados sem se desvincular do contexto das tramas fictícias que mais lhe agradam.

2.1.2 – Processo de criação de minisséries históricas no país

A criação de minisséries históricas adaptadas da literatura exige de seus realizadores uma pesquisa prévia ponderável e recursos técnicos que serão utilizados a serviço dessa exatidão e fidelidade almejados em relação à época representada. Como indica Balogh (2002), há um cuidado muito grande durante as transposições de obras literárias para a televisão, em todas as etapas de realização. Segundo a autora, esse seria um

[...] veio que tem sido explorado pelas minisséries brasileiras [...], a cobertura de determinados períodos históricos com grande competência em termos do uso da linguagem, da escolha dos recursos técnicos expressivos adequados. Essas minisséries, além das tramas românticas de praxe, iniludíveis, terminam por ser painéis de uma época, pinturas murais em movimento. *Anos Dourados* (Globo, 1986) e *Anos Rebeldes* (Globo, 1992) são exemplos emblemáticos desse veio (BALOGH, 2002, p.134).

Nesse sentido, Alcides Nogueira, que participou da criação de várias minisséries históricas, também cita o caso da minissérie *Um só coração* (Rede Globo, 2004), na qual as revoluções de 1924, 1930 e 1932 foram apresentadas com todo um rigor histórico, embasadas por “uma pesquisa extremamente séria, mas permeadas por uma espécie de emoção que somente o folhetim permite” (DASTRE, 2009, p.40). Reimão (2004) indica ainda que, quando se trata de minisséries adaptadas da literatura que trouxeram à cena diferentes períodos históricos brasileiros, não se pode deixar de mencionar outros três grandes títulos: *Grande Sertão: Veredas*, adaptada da obra de João Guimarães Rosa (Globo, 1995), *Memorial de Maria Moura*, de Raquel de Queiroz (Globo, 1994) e *Agosto*, de Rubem Fonseca (Globo, 1993) que, segundo a autora, se destacaram pelo cuidado e requinte de suas produções.

Dastre (2009) aponta que durante a criação de minisséries históricas, há uma ação criativa dos produtores no sentido de mesclar personagens e fatos históricos com situações e personagens fictícios, a fim de melhor construir uma trama que chame a atenção do público não apenas pelo aspecto histórico da narrativa. Alcides Nogueira também se pronuncia a esse respeito, dizendo que a mescla de personagens e fatos fictícios com o que realmente aconteceu na época retratada “facilita a compreensão de momentos emblemáticos de nossa trajetória política e cultural, aguçando o interesse do espectador para a trajetória de seu país” (DASTRE, 2009, p.40). Em uma entrevista concedida ao jornal Folha de S. Paulo em janeiro de 2006, Nogueira falou um pouco mais sobre esse recurso de dramatização da biografia de personagens reais:

À pergunta “Personagens reais de JK interagem com personagens fictícios. Isso não tira a autenticidade histórica da minissérie?”, Nogueira esclareceu que “isso já foi usado muitas vezes, inclusive por nós em *Um Só Coração* e, em vez de tirar a autenticidade da história, ajudou o telespectador a compreender melhor o universo que estava sendo retratado”. E completa, “*mesmo baseada em fatos reais, a minissérie é uma obra de ficção, não um documentário*. Mas tomamos cuidado para que a ficção esteja sempre inserida dentro da história real” (DASTRE, 2009, p.41, grifo nosso).

Balogh (2002) aponta que o mesmo cuidado em termos de reconstituição histórica de uma época e seus ícones mais tradicionais também se manifestou em *Anos Rebeldes*, de Gilberto Braga (Rede Globo, 1992). A direção dessa minissérie foi assinada por Denis Carvalho

que, para montar uma atração com laços tão estreitos com a história e com um elenco que em sua maioria só conhecia aquele período por meio de livros didáticos, fez mais do que exigir apenas ensaios exaustivos. Segundo essa autora, Carvalho fez com que todos os envolvidos lessem as duas obras literárias que serviram de referência para a minissérie e depois, aproveitando a presença no elenco da atriz Bete Mendes, ex-militante radical que foi presa e torturada em 1970, promoveu uma oficina de preparação entre ela e os demais atores. Tal processo também é indicativo do cuidado ao recriar períodos históricos nas minisséries.

Outra vertente bastante comum, que divide espaço com as recriações de períodos históricos, é a adaptação de biografias que já vem romaneadas no formato livro ou então que são romaneadas durante a criação do roteiro. Nesse sentido, temos obras como *Hilda Furacão*, adaptada do livro de Roberto Drummond, e a minissérie *Chiquinha Gonzaga*, com roteiro de Lauro César Muniz, por exemplo. A esse respeito, Dastre (2009) afirma que, quando um relato histórico ou biografia é concebido em formato de livro, o leitor muitas vezes pode ser levado a supor que aquele texto contém um registro incontestável de fatos passados, fielmente resgatados em toda a sua verdade. No entanto, o autor afirma que nenhum escritor, biógrafo ou historiador tem essa pretensão, trata-se apenas de um olhar, uma versão, muitas vezes romaneada, acerca do período ou personalidade em questão.

Se a associação da obra literária com a verdade dos fatos históricos acontece quando um livro de tal teor é lançado, pode-se supor que uma reação semelhante acontece quando uma minissérie histórica é veiculada na televisão a um grande público, causada principalmente pela divulgação exaustiva realizada pelos produtores da atração, que além de venderem as qualidades cinematográficas, de superprodução, que as minisséries possuem, também vendem a ideia de que aqueles programas foram construídos com base em fatos reais. Dessa forma, isso sugere que parte do público passe a acreditar, de fato, que as passagens representadas em tela, ainda que ficcionalizadas, possam ser um registro fidedigno da realidade, acabando por contribuir para a geração de novas versões ou imagens de mundo por parte do leitor/espectador a respeito do tema ou da época retratados. Na literatura, há um gênero específico que se ocupa de absorver os diferentes discursos da historiografia e repropô-los por meio da ficção, criando narrativas que podem atuar lado a lado com os discursos oficiais da História e serem utilizados por seus leitores como fontes alternativas para a compreensão do passado: essa é a metaficção historiográfica, versão pós-moderna derivada do romance histórico.

Sabendo que várias dessas metaficções historiográficas já serviram de fonte para a criação de produtos audiovisuais – esse é inclusive o caso de *Agosto*, de Rubem Fonseca – irá se destacar a seguir o processo de apropriação do histórico efetuado por tal gênero literário e como essa característica é transposta durante uma adaptação para a TV.

2.2 Metaficções historiográficas: da História à literatura

As relações entre literatura e História não são recentes, sendo que muito já foi discutido a esse respeito. Conforme indica Nye, no século XIX literatura e História eram consideradas ramos de uma mesma árvore do saber, que buscava “interpretar a experiência, com o objetivo de orientar e elevar o homem”. Em seguida, porém, veio a divisão que gerou as atuais disciplinas de literatura e de estudos históricos, distintas entre si (*apud* HUTCHEON, 1991, p.141). Com essa separação, chegou-se à definição clássica de História, indicada por Nunes (1988): essa seria uma ciência factual e, por conta disso, diametralmente oposta à ficção – e, por consequência, à literatura –; como ciência a História deveria “formular enunciados explicativos acerca de eventos singulares, os fatos históricos, já decorridos, não mais existentes, pertencendo ao passado. Conhecemo-los de maneira indireta por meio de *traços* (documentos) que deixaram” (NUNES, 1988, p.42). Ao processo de examinar e analisar criticamente os registros e as relíquias do passado chamou-se de *método histórico*, e a reconstrução imaginativa desse processo é chamada de *historiografia* (HUTCHEON, 1991).

Apesar do caráter científico e factual, o registro da história, entretanto, não é uma tarefa simples e, graças às várias subjetividades envolvidas na prática historiográfica, houve um movimento no sentido de repensar tal ato por parte de alguns teóricos do pós-modernismo. Irá se destacar a seguir algumas das proposições de Linda Hutcheon (1991) e de Hayden White (2001) a esse respeito.

2.2.1 As especificidades do registro da História sob um olhar pós-moderno

Hutcheon (1991) indica que, apesar da separação formal, literatura e História possuem mais pontos de confluência do que possa parecer à primeira vista. Aristóteles, por exemplo, afirma que o historiador só poderia falar sobre aquilo que de fato aconteceu, sobre os pormenores do passado, enquanto, por outro lado, o poeta falaria sobre o que poderia acontecer, e assim poderia lidar mais com os elementos universais. Isso não significava dizer, porém, que acontecimentos e personagens históricos não pudessem aparecer na tragédia; Aristóteles afirma que nada impede que algumas das coisas que realmente aconteceram pertençam ao tipo das que poderiam ou teriam probabilidade de acontecer (ARISTÓTELES, 1966). O que Hutcheon (1991, p.142) ressalta em relação a esse ponto, no entanto, é que o movimento oposto também ocorreu, visto que muitos historiadores utilizaram as técnicas da representação ficcional para criar “versões imaginárias de seus mundos históricos e reais”.

Tal aspecto é ressaltado também por Auerbach (1976) em uma de suas obras. Segundo esse autor,

[...] o histórico contém em cada indivíduo uma plethora de motivos contraditórios, em cada grupo uma vacilação e um tatear ambíguo; só raramente [...] aparece uma situação fortuitamente unívoca que pode ser descrita de maneira relativamente simples, mas mesmo esta é subterraneamente graduada, e a sua univocidade está quase constantemente em perigo, e os motivos de todos os participantes têm tantas camadas que os *slogans* propagandísticos só chegam a existir graças a mais grosseira simplificação – o que tem como consequência que amigos e inimigos possam empregar frequentemente os mesmos. Escrever história é tão difícil que a maioria dos historiadores vê-se obrigada a fazer concessões à técnica do lendário (AUERBACH, 1976, p.16-17, grifo nosso).

A esse respeito, White (2001, p.98) afirma que, de um modo geral, houve certa relutância em considerar as narrativas históricas como aquilo que esse autor afirma que elas manifestadamente são: “ficções verbais cujos conteúdos são tanto *inventados* quanto *descobertos* e cujas formas têm mais em comum com os seus equivalentes na literatura do que com os seus correspondentes nas ciências”. Nesse sentido, White cita R.G. Collingwood, que dizia que o historiador era, sobretudo, um contador de histórias e que afirmava que a sensibilidade histórica se manifestava na “capacidade de criar uma história plausível a partir de uma congêrie de ‘fatos’ que, na sua forma não-processada, carecia absolutamente de sentido” (WHITE, 2001, p.100). Para White, no seu esforço em compreender o registro histórico que, segundo esse autor, é fragmentário e sempre incompleto, os historiadores precisariam se utilizar do que Collingwood

chamava *imaginação construtiva*: essa “dizia ao historiador – como o faz ao detetive competente – qual ‘deve ter sido o caso’, dados o testemunho disponível e as propriedades formais que ela revelou à consciência capaz de formular a questão certa em relação a ela” (WHITE, 2001, p.100).

Ginzburg (1989, p.156-157) propõe algo semelhante ao revisar o paradigma indiciário (tópico que será detalhado mais à frente nesse capítulo); segundo esse autor, a História se manteve como uma ciência social *sui generis*, “irremediavelmente ligada ao concreto”. Para Ginzburg, mesmo que o historiador não possa deixar de se referir, explícita ou implicitamente, a séries de fenômenos comparáveis, tanto a sua estratégia cognoscitiva quanto os seus códigos expressivos permanecem intrinsecamente individualizantes, ainda que o indivíduo seja talvez um grupo social ou uma sociedade inteira. Nesse sentido, “o historiador é comparável ao médico, que utiliza os quadros nosográficos para analisar o mal específico de cada doente. E, como o do médico, o conhecimento histórico é indireto, indiciário, conjectural”.

De fato, já não se pode supor, como indica Kermode (*apud* HUTCHEON, 1991, p.124), que o historiador possua a capacidade de produzir afirmações isentas de valor a respeito da história, tampouco presumir que exista “alguma disposição especial pela qual os signos que constituem um texto histórico se referem aos acontecimentos do mundo”. Tal visão foi reforçada pelo trabalho de teóricos marxistas, feministas, *gays*, negros e etnicistas, que contribuíram para solidificar, nesses campos, uma nova consciência de que a História não poderia ser escrita sem análise ideológica e institucional, inclusive a análise do próprio ato de escrever, uma vez que o teórico e o crítico estariam inevitavelmente envolvidos com as ideologias e as instituições.

A partir dessas discussões, começa-se a se reposicionar os olhares acerca do fazer histórico. Uma vez que a historiografia pode ser considerada uma reconstrução imaginativa do passado a partir dos indícios que existem referentes a ele, percebe-se que o saber histórico seria composto mais por *múltiplas imagens* a respeito de uma época do que por uma única e definitiva verdade. Seriam essas aplicações explicativas e narrativas que a historiografia dá aos acontecimentos passados que construiriam aquilo que se considera como fatos históricos. Nesse sentido, como complementa White (2001), uma pesquisa histórica se originaria mais da necessidade de verificar o que esses acontecimentos passados *podem significar* para a concepção de determinado grupo, sociedade ou cultura sobre suas atuais tarefas e suas futuras perspectivas do que apenas demonstrar que tais acontecimentos realmente aconteceram e de que forma se deram.

Esse movimento causou uma mudança na maneira de se conceber o fazer historiográfico, dando menos ênfase à legitimação dos acontecimentos para dar mais ênfase à *significação* destes, para o modo como os sistemas de discurso dariam sentido ao passado. Isso resultou em uma visão pluralista da historiografia, agora vista como formada por diferentes, mas igualmente significativas, “construções da realidade do passado”, realizadas a partir dos “vestígios textualizados (documentos, provas de arquivo, testemunhos)” desse passado (HUTCHEON, 1991, p.131). Diante disso, Hutcheon (1991) indica que já toma forma um novo desejo de se pensar historicamente: fazê-lo hoje seria pensar crítica e contextualmente, considerando as subjetividades desse processo. Tais subjetividades também são mencionadas por White (2001). Segundo o autor, é possível conferir sentido a um conjunto de acontecimentos de muitas formas diferentes:

[...] [Uma] maneira de conferir sentido a um conjunto de acontecimentos que parece estranho, enigmático ou misterioso em suas manifestações imediatas é codificar o conjunto em função de categorias culturalmente fornecidas, tais como conceitos metafísicos, crenças religiosas ou formas de estória. O efeito dessas codificações é tornar familiar o não-familiar; e em geral esse é o modo da historiografia, cujos “dados” sempre são imediatamente estranhos, para não dizer exóticos, simplesmente em virtude de estarem distantes de nós no tempo e de se originarem num modo de vida diferente do nosso (WHITE, 2001, p.102).

Na visão pós-moderna, não faltaria, entretanto, preocupações com relação à História, nem existiria nenhum relativismo ou subjetivismo radical. No lugar disso, existe “uma visão do passado, recente e remoto, que leva em conta os atuais *poderes* e *limitações* da escrita desse passado. E muitas vezes o resultado são uma determinada provisoriade e uma determinada ironia declaradas” (HUTCHEON, 1991, p.124, grifo nosso). Ou ainda, como aponta Umberto Eco, “a resposta pós-moderna ao moderno consiste em reconhecer que o passado, como não pode ser realmente destruído porque sua destruição conduz ao silêncio, precisa ser reavaliado: mas com ironia, e não com inocência” (ECO, 1985, p.56).

O pós-modernismo, portanto, confronta a natureza problemática do passado enquanto objeto de conhecimento no presente. Como indica Hutcheon (1991, p.143), o passado realmente existiu. No entanto, a questão que fica é *de que maneira* se pode conhecer esse passado e *o que* se pode conhecer a seu respeito. E, para melhor se aprofundar nessas questões, o pós-moderno refuta a clássica separação entre o literário e o histórico, mencionada anteriormente, de forma que as recentes leituras críticas da História e da ficção têm se concentrado mais naquilo que as

duas formas de escrita tem em comum do que em suas diferenças. Segundo essa autora, a História e a ficção sempre foram conhecidas como gêneros permeáveis, não surpreendendo que tenha havido “coincidências de preocupações e até influências recíprocas entre os dois gêneros”.

Com base nisso, o pós-moderno, quando trata da escrita da História e da literatura, considera tanto História quanto ficção como *discursos*, uma vez que ambos constituem sistemas de significação pelos quais damos sentido ao passado. Como indica Hutcheon, em outras palavras,

o sentido e a forma não estão *nos acontecimentos*, mas *nos sistemas* que transformam esses “acontecimentos” passados em “fatos” históricos presentes. Isso não é um “desonesto refúgio para escapar à verdade”, mas um reconhecimento da função de produção de sentido dos construtos humanos (HUTCHEON, 1991, p.122).

Ainda tratando dessas características similares, considera-se que tanto História quanto ficção

obtem suas forças a partir da verossimilhança, mais do que a partir de qualquer verdade objetiva; as duas são identificadas como construtos linguísticos, altamente convencionalizadas em suas formas narrativas, e nada transparentes em termos de linguagem ou de estrutura; e parecem ser igualmente intertextuais, desenvolvendo os textos do passado com sua própria textualidade complexa (HUTCHEON, 1991, p.141).

Assim, acontece um reposicionamento das atenções: enquanto no século XVIII havia uma preocupação em relação às mentiras e à falsidade que pudessem aparecer no discurso histórico, com a visão pós-moderna a preocupação se dá em relação à “multiplicidade e à dispersão da(s) verdade(s) referente(s) à especificidade do local e da cultura” em questão. O pós-modernismo, de fato, confunde propositadamente a noção de que o problema da História é a verificação enquanto o problema da ficção é a veracidade. As duas formas de narrativa são, indiscutivelmente, sistemas de significação em nossa cultura; assim como as duas são formas de mediar o mundo com o objetivo de introduzir o sentido. Tanto a ficção como a História são sistemas culturais de signos, construções ideológicas cuja ideologia inclui sua aparência de autônomas e autossuficientes (HUTCHEON, 1991, p.145).

Dessa forma, a ficção pós-moderna sugere que reescrever ou reapresentar o passado na ficção e na História é, em ambos os casos, “revelá-lo ao presente, impedi-lo de ser conclusivo ou teleológico” (HUTCHEON, 1991, p.147). Por consequência, eleva-se a narrativa literária ao papel de agente colaborador do registro historiográfico, podendo também a literatura possuir o

papel de (re)discutir e (re)apresentar os fatos históricos. Um dos gêneros literários que mais bem se adequaria a essa função seria o romance histórico, termo posteriormente substituído pelas teorias pós-modernistas pelo conceito de metaficção historiográfica. Os dois modelos e o aproveitamento do histórico feito por cada um serão detalhados a seguir.

2.2.2 - *Do romance histórico à metaficção historiográfica*

Conforme citado anteriormente, a narrativa literária abriga relevantes pontos de conexão com a historiografia. De acordo com Reis (1999, p. 349), a narrativa literária é uma área privilegiada de recolha de materiais humanos e sociais, que chegam até mesmo a serem dotados de certo valor documental por sociólogos e historiadores da Cultura. Os textos narrativos, em sua constituição, instauram uma dinâmica de sucessividade, “diretamente relacionada com o devir do tempo em que se projetam os fatos relatados e também com os termos em que neles se descrevem espaços, personagens, etc.” (REIS, 1999, p.350). E mesmo quando a narrativa não segue uma tendência realista, ainda assim se manifesta nela um fator decisivo de afirmação da sucessividade, à semelhança do tempo histórico, chamado de tempo narrativo (REIS, 1999).

Nesse contexto e dentre os vários gêneros literários, destaca-se o *romance*, ao qual Reis (1999, p. 353) diz ser possível chamar de “epopeia burguesa”, uma vez que permite realizar conexões com espaços e tempos históricos determinados, cuja lembrança é reforçada graças às potencialidades modelizantes da narratividade; essas possibilitam construir, por meio da linguagem verbal, diferentes modelos de mundo. O *romance histórico*, com sua ambivalência entre verdade empírica e ficção, seria um exemplo onde tal possibilidade se daria com ainda mais intensidade (REIS, 1999).

De acordo com Reis (1999), no romance histórico a construção do universo ficcional não inibe, mas solicita, referências a personalidades e acontecimentos históricos. Sem contrariar o aspecto ficcional da obra, essas referências correspondem às chamadas “modalidades mistas de existência”, nas quais “a ficção incorpora certas propriedades históricas reconhecíveis nessas entidades [...] e utiliza essas propriedades como fator de verossimilhança, mas contando, para isso, com a cultura do leitor” (REIS, 1999, p.373).

Weinhardt (1994, p.50), por sua vez, indica que o romance histórico surge em contraponto à epopeia. A autora aponta que a inconsciência da epopeia em relação à relatividade do passado pode ser “a chave para se estabelecer a diferença e, conseqüentemente, o traço fundamental do romance, sobretudo quando acrescido do adjetivo *histórico*”. Segundo Weinhardt,

a matéria do romance é o passado histórico, ainda vivo, sujeito a revisões, inconfundível com o passado mítico, cristalizado, imutável. O romance não comporta heróis, no sentido clássico, mas seres humanos, igualmente capazes de atos heroicos determinados por motivos vis e de ações condenáveis movidas por sentimentos nobres (WEINHARDT, 1994, p.50).

Lukács (1972 *apud* WEINHARDT, 1994) aponta o surgimento do romance histórico como sendo no início do século XIX, com a obra de Walter Scott e coincidindo com a queda de Napoleão Bonaparte. Weinhardt (1994, p.51), citando Lukács (1972), afirma que os textos antecedentes a esse período que, assim como o romance histórico, situam a ação em épocas passadas, não possuem o que o crítico marxista considera ser a condição fundamental para o histórico: “a especificidade histórica do tempo da ação condicionando o modo de ser e de agir das personagens”. Segundo essa autora, as grandes transformações que marcaram os povos europeus entre 1789 e 1814 acabaram por reforçar-lhes a consciência histórica:

Os heróis de Walter Scott não são as grandes figuras históricas. Ao romance histórico não interessa repetir o relato dos grandes acontecimentos, mas resuscitar poeticamente os seres humanos que viveram essa experiência. Ele deve fazer com que o leitor apreenda as razões sociais e humanas que fizeram com que os homens daquele tempo e daquele espaço pensassem, sentissem e agissem da forma como o fizeram. Trata-se de uma norma da figuração literária, aparentemente paradoxal, que se alcance esta apreensão focalizando os detalhes do cotidiano que parecem insignificantes. Os grandes dramas e as figuras históricas centrais são próprios para a epopeia. O mundo do romance é o da esfera popular. Esta, tensionada pela revolução, pode revelar suas forças, surgindo naturalmente os heróis que para a história são incógnitos (WEINHARDT, 1994, p.51).

Lukács (1972 *apud* WEINHARDT, 1994) destaca ainda que o romance histórico não é um gênero ou subgênero funcionalmente distinto do romance. A sua especificidade que, segundo esse autor, é a de figurar a grandeza humana na história passada, deve resolver-se nas características gerais da forma romanesca, o que inclui também a possibilidade de apresentar as figuras históricas em momentos historicamente decisivos. A arte do romancista consiste em colocá-las na trama de modo que essa situação decorra da lógica interna das ações.

Para Umberto Eco, por sua vez, existiriam três maneiras de narrar o passado: a fábula, a estória heroica e o romance histórico. Sua intenção fora escrever este último em *O nome da*

Rosa. Os romances históricos, segundo o autor, não só identificam no passado causas para o que veio depois, mas também investigam o processo pelo qual, lentamente, essas causas começaram a produzir os seus efeitos (ECO, 1985). A respeito de *O nome da rosa*, de Eco, Nunes (1998) assinala, porém, que mesmo a obra sendo construída numa armação temporal histórica, em que o conteúdo romanesco se cruza com o conhecimento do passado, ainda assim todos os recursos da narrativa utilizados são condicionados aos mecanismos da ficção. E, como ficção, a obra é poética, uma vez que “*apresenta ou presentifica*, num momento do tempo imaginário, *aquilo que representa*” (NUNES, 1998, p.43, grifo nosso). Seria essa uma das características básicas de um romance histórico.

Para Hutcheon (1991), entretanto, existiria ainda uma quarta maneira de se narrar o passado além daquelas três propostas por Eco, a qual a autora chamou de *metaficção historiográfica*. Hutcheon indica que, nos dias atuais, tanto na ficção quanto na escrita da História, a confiança nas epistemologias empiricista e positivista tem sido abalada, o que justificaria o ceticismo presente nos discursos pós-modernos. Tal ceticismo em relação aos discursos oficiais da História, por consequência, se converteria em uma espécie de “denúncia” nas narrativas das metaficções historiográficas, que carregariam, atreladas a si, e diferentemente do romance histórico, uma autoconsciência e uma auto reflexividade acerca das subjetividades de se narrar o passado. Logo, a metaficção historiográfica acaba por refutar os métodos naturais, “tradicionais”, ou do senso comum para distinguir entre o fato histórico e a ficção, recusando, por consequência, a visão de que apenas a História tem uma pretensão à verdade.

Por meio de sua narrativa, a metaficção historiográfica recorrentemente lembra ao leitor que, ainda que os acontecimentos tenham mesmo ocorrido no passado real empírico, eles apenas podem ser denominados e constituídos como fatos históricos por meio da seleção e do posicionamento narrativo; processos esses que estariam sujeitos a mudanças e variações com o passar dos anos, impossibilitando, dessa forma, que seus resultados sejam tomados como definitivos. O mesmo se aplicaria, inclusive, à própria História e à própria ficção; ambos são “termos históricos e suas definições e suas inter-relações são determinadas historicamente e variam ao longo do tempo” (HUTCHEON, 1991, p.141).

Conforme indica Hutcheon (1991, p.152), ao se constituir, a metaficção historiográfica se aproveita das “verdades” e das “mentiras” do registro histórico, de forma que certos detalhes históricos conhecidos são propositadamente falsificados para ressaltar as possíveis falhas de memória da História registrada e o “constante potencial para o erro proposital ou inadvertido”.

A metaficção historiográfica, ao contrário do romance histórico, que busca incorporar e assimilar dados com o intuito de gerar uma sensação de verificabilidade, raramente os assimila com esse intuito. O que se destaca, na verdade, é o processo de *tentar* assimilar: é comum deparar-se com narradores tentando dar sentido aos fatos históricos por eles coletados, mas sem, no entanto, chegar a uma conclusão definitiva. O que a metaficção historiográfica problematiza, portanto, não é o que de fato é a realidade do passado, mas de que forma se tem acesso a esse passado textualmente.

Nesse sentido, Weinhardt (1994, p.49) indica que, com a supressão do romance histórico pela metaficção historiográfica, e tendo em vista essas novas abordagens da história, a pergunta mais frequente diante do romance histórico – “esta é a verdade histórica ou não?” – “perdeu sua razão de ser, uma vez que todas as formas de resgate do passado são permeadas pela consciência de que a construção verbal não é o fato e não é ingênua”. Entretanto, de acordo com essa autora, ainda que o referente externo possa não ser relevante para os procedimentos de análise, dificilmente o leitor o ignora ou despreza; nota-se no trecho a seguir o quanto o romance histórico e, posteriormente, as metaficções historiográficas, podem atuar na construção de sentido acerca do passado histórico junto a seus leitores:

A noção de que a ficção histórica pode ser usada no ensino da história é corrente não só entre os leigos, mas entre os historiadores e mesmo entre os estudiosos da literatura. Temístocles Linhares, analisando romances históricos brasileiros, ainda que não chegue a atribuir-lhes uma função didática, deixa claro que o texto ficcional lhe parece mais degustável e, eventualmente, mais completo do que o histórico. O papel da imaginação fica limitado a suprir as lacunas documentais, além de avivar o texto, mas cabe à história, uma história que contém a verdade, precedência sobre qualquer outro valor. [...] Pode-se também concluir que, nessa concepção historiocêntrica, concebe-se a ficção como um método pedagógico auxiliar no ensino da história. O uso do cachimbo entorta a boca, mesmo dos mais lúcidos (WEINHARDT, 1994, p.55).

Em relação aos protagonistas nas duas formas de narrativas, Lukács (1972) propunha que o romance histórico tinha a possibilidade de encenar o processo histórico por meio da apresentação de um microcosmo que generaliza e concentra. Logo, o protagonista seria um *tipo*, uma síntese do geral e do particular, de todas as determinantes essenciais em termos sociais e humanos. Em contraposição, Hutcheon (1991, p.151) indica que os protagonistas da metaficção

historiográfica poderiam ser tudo, menos tipos propriamente ditos: “são os excêntricos, os marginalizados, as figuras periféricas da história ficcional”. Mesmo os personagens históricos assumiriam um status diferente, particular e até mesmo excêntrico. Uma vez que a metaficção historiográfica adota uma ideologia pós-moderna, de “pluralidade e reconhecimento da diferença”, o tipo teria pouca ou nenhuma utilidade, exceto como “algo a ser atacado com ironia”. O protagonista de um romance pós-moderno seria “declaradamente específico, individual, condicionado cultural e familiarmente” (HUTCHEON, 1991, p. 151).

Ainda sobre os personagens reais do passado, Hutcheon (1991, p.152) indica que, em boa parte dos romances históricos, eles são inseridos com o objetivo de “legitimar ou autenticar” o universo ficcional com sua presença, em um movimento voltado para “ocultar as ligações entre ficção e história com um passe de mágica ontológico e formal”. Graças à auto reflexividade dos romances pós-modernos, tal recurso não seria possível nem utilizável, sendo, no lugar, alçado à categoria de problema, gerando questões a respeito da maneira como o passado é conhecido e o que se conhece ou se pode conhecer sobre ele no momento.

Dessa forma, ao problematizar quase tudo que o romance histórico tomava como certo, a metaficção historiográfica “desestabiliza as noções admitidas de história e ficção”. A intertextualidade pós-moderna, presente nessas obras, por consequência, seria uma manifestação formal do desejo de “reduzir a distância entre o passado e o presente do leitor” e de “reescrever o passado dentro de um novo contexto”, mas não como uma tentativa de esvaziar ou evitar a História. Pelo contrário, a metaficção historiográfica confronta de forma direta o passado da literatura e da historiografia, visto que ambas se originam de outros textos, ou documentos, e faz uso desses “ecos intertextuais, inserindo as poderosas alusões de tais ecos e depois subvertendo esse poder por meio da ironia” (HUTCHEON, 1991, p.157-159).

Por fim, é possível afirmar que, ao contrário do romance documental, a ficção pós-moderna, na qual se insere a metaficção historiográfica, não aspira a “contar a verdade” mas, por outro lado, aspira a perguntar “de quem é a verdade que se conta” (HUTCHEON, 1991, p.162). Logo, como indica Hutcheon (1991), a pergunta central dos discursos pós-modernos, sejam eles fictícios ou historiográficos, seria compreender de que forma conhecemos e entramos em acordo com uma “coisa” tão complexa como o passado.

Uma vez ressaltadas as novas possibilidades de apropriação do histórico por meio das metaficções historiográficas, irá se abordar, em sequência, alguns dos recursos presentes nessas

narrativas pós-modernas que contribuiriam para o reposicionamento do saber histórico, bem como para a geração de novas imagens e modelos de mundo. Serão discutidos os conceitos de *singularização* (CHKLOVSKI, 1970) e *modelização* (LOTMAN, 1978).

2.2.3 *Singularização e modelização nas narrativas literárias*

Em seu trabalho sobre os procedimentos da arte, V. Chklovski (1970) trata do conceito de *estranhamento* na arte. Para o autor, o objetivo da arte é apresentar o objeto não para que este seja apenas reconhecido, mas, para que, além disso, se possa ter uma nova visão sobre ele; o procedimento da arte, portanto, seria o da *singularização* dos objetos, visando a uma percepção mais ampla, prolongada, que permita ao expectador da obra experimentar o devir das coisas representadas (CHKLOVSKI, 1970).

O processo de estranhamento/singularização estaria diretamente ligado à criação de imagens durante a representação de um objeto. Como indica Chklovski (1970, p.50), “quase sempre que há imagem, há singularização”. Ou seja, durante a criação artística, diferentes são as imagens evocadas para tratar das coisas do mundo e um mesmo objeto pode evocar múltiplas e diferentes imagens, uma vez que “a imagem não é um predicado constante para sujeitos variáveis”. Para o autor, o objetivo da imagem não seria “tornar mais próxima de nossa compreensão a significação que ela traz, mas criar uma percepção particular do objeto, criar uma visão e não o seu reconhecimento” (CHKLOVSKI, 1970, p.50).

Amorim (2005, p. 23), por sua vez, trata a imagem como “algo posterior a uma origem que lhe serve de referência”. Dessa forma, toda imagem seria reconhecida como a manifestação de uma realidade que lhe é anterior e seria uma forma de representação dessa realidade, uma vez que produz a inscrição do objeto representado em uma rede de significações sociais que constitui *como* esse objeto é percebido (AMORIM, 2005). A imagem estaria, portanto, conectada a uma rede de relações de sentido que se estabelece em uma determinada sociedade, de forma que imagem e realidade não apenas se inter-relacionam, mas também se determinam mutuamente, sendo a imagem

resultado de um processo de simbolização que não se reduz, simplesmente, a uma “cópia” dos objetos que representa: uma imagem somente significa na

medida em que é constituída no processo de significação da linguagem – marcada, por sua vez, por sua inscrição na história (AMORIM, 2005, p. 24).

O conceito de estranhamento proposto por Chklovski (1970) pode ainda ser associado à capacidade modelizante da narrativa, numa acepção proveniente da teoria semiótica de Lotman, que se refere à construção de diferentes *modelos de mundo* por meio da linguagem verbal (REIS, 1999). A *modelização*, para Lotman (1978), diz respeito ao processo pelo qual o texto reproduz, por meio de diferentes mecanismos semióticos, um determinado modelo de mundo. Dessa forma, a obra artística apresenta também ela uma realidade, que não deve ser entendida apenas como mera cópia do original, mas sim como uma tradução, uma reprodução de uma realidade em outra (LOTMAN, 1978). Como indica Reis (1999, p.353), a modelização permite que a narrativa seja concebida como um “fundamental fator de representação das mais salientes etapas da evolução do Homem e da sua História”. E, segundo esse autor, tal representação não se esgota apenas nos textos narrativos da historiografia; ela completa-se também nos textos narrativos literários (REIS, 1999).

A combinação dos conceitos de estranhamento e modelização, ressalta a capacidade da literatura de gerar novas imagens, propostas ou visões sobre a realidade. Como afirma Reis (1999, p.372), são os textos narrativos que possuem melhores condições para “encenarem a ficcionalidade, por meio da construção de mundos possíveis”. Quando tais recursos narrativos são pensados dentro da lógica das metaficções historiográficas, percebe-se o quanto eles são úteis para gerar o reposicionamento do histórico a que esse gênero se propõe, uma vez que, a partir da singularização de dados históricos ou da propagação de novos modelos de mundo a respeito do passado, as possibilidades de leitura são múltiplas e diferentes entre si, indo desde o livro ser tomado apenas como uma paródia da realidade até mesmo à aceitação da versão literária como complementar, desafiante ou alternativa àquela apresentada pela História oficial.

Ao tratar da representação de figuras históricas em um contexto ficcional, Reis (1999) cita Roman Ingarden (1973), que observa que

as personagens que aparecem nas obras literárias não só têm nomes [...], mas devem, em certo sentido, ‘ser’ também essas personagens outrora assim chamadas e realmente existentes. [...] Devem, portanto, ser em primeiro lugar ‘reproduções’ das pessoas (coisas, acontecimentos) outrora existentes e ativas, mas ao mesmo tempo devem *representar* aquilo que reproduzem. Se normalmente é assim que acontece, deve, no entanto, reconhecer-se também que, em rigor, nada impede a derrogação, na narrativa literária e em certos contextos [...], dessa veracidade empírica instituída, impondo-se então uma espécie de “verdade interna” da ficção (INGARDEN, 1973 *apud* REIS, 1999, p. 373).

Depara-se aqui, mais uma vez, com a oposição entre as verdades empíricas ou dos discursos da História, com as da ficção, visto que, no caso da metaficção historiográfica, ainda que ambas não sejam correspondentes, tampouco se excluem. Mais do que isso: ainda que limitada espacialmente, a obra representa em si o modelo de um mundo ilimitado, o que significa que o leitor poderá entender o universo contido na obra como sendo infinitamente mais vasto do que aquele entrevisto nas palavras dessa obra (LOTMAN, 1978), o que resultará em possibilidades de fruição que irão muito além dos limites da literatura e da História.

Percebe-se, portanto, a partir da discussão realizada e dos conceitos apresentados, que, ainda que a metaficção historiográfica faça uso de “fatos reais” ou referências ao passado empírico real para compor sua narrativa, não existe nela intenção em se preservar “fiel” à versão “oficial/dominante” desses fatos, apresentada pela historiografia. No entanto, o mesmo não pode ser dito em relação às minisséries, conforme indicado anteriormente, uma vez que parte considerável da divulgação e méritos recebidos por essas produções se deve exatamente pelo cuidado em recriar minuciosamente locações e artefatos das épocas representadas, bem como em passar ao público a impressão de extrema fidelidade ao período histórico retratado, ou pelo menos à versão historiográfica dominante acerca dele.

Tendo consciência de como se constroem as narrativas das metaficções historiográficas, percebe-se que, nessas obras, o que se considera como a “verdade” acerca da realidade do passado, numa visão histórica oficial/dominante, convive em pé de igualdade com o que seria a “verdade literária”, criada pelo autor do livro. Esse caminho aberto entre real e ficção permite que os mais variados gêneros literários apareçam dentro dessas obras, trazendo mais um elemento para essa zona de intertexto. Um dos gêneros que aparece com certa recorrência nos romances históricos e nas metaficções historiográficas é o romance policial; tal associação não se dá por acaso, uma vez que, conforme citado anteriormente, detetive e historiador tem muito em comum em seus ofícios. O romance policial e o seu posterior avanço no audiovisual serão discutidos a seguir.

2.3 – O romance policial invade as telas

Crimes, enigmas e mistério dão a tônica das histórias de detetive clássicas. Como indica Mayer (2010, p.73), “o léxico ‘detetive’ é proveniente do inglês *detective*, de *to detect*, descobrir, investigar, revelar, encontrar”. O detetive geralmente é um oficial da polícia, ou um investigador que é contratado ou age por conta própria, e sua ocupação principal nos romances policiais é investigar crimes ou assassinatos. É considerado como marco inaugural do romance policial e fundador desse gênero o conto *Duplo assassinato na Rua Morgue*, de Edgar Allan Poe, publicado em abril de 1841. Nele, Poe cria Dupin, que seria o protótipo do detetive moderno, “uma máquina de pensar, que, a partir de vestígios, pistas, indícios, consegue, através de uma dedução lógica rigorosa, reconstruir uma história, um fato passado, e assim descobrir o(s) culpado(s)” (REIMÃO, 2005, p.07).

Em relação à construção dessas narrativas, a tônica presente nos romances policiais é a luta entre o bem e o mal. Como aponta Mayer (2010):

O detetive aparece na trama como o defensor da ordem, da lei e da justiça; em contrapartida, o criminoso é aquele que viola as regras por ambição, ódio ou vingança; ao roubar ou matar, transgredindo as leis, surge para a sociedade como um representante do mal. Ao expor sua perseguição, no desenvolver da trama, até sua captura no final, o que o autor procura indicar é o resgate da ordem e da lei, representado pela punição do criminoso, de forma a que se retorne à normalidade e à paz (MAYER, 2010, p.76).

Ao longo do tempo, surgiram variações dentro do gênero policial. Todorov (2006) aponta uma divisão clássica, entre o romance de enigma e o romance negro, ou *noir*, como será indicado a seguir.

2.3.1 Romance de enigma e romance noir

Todorov (2006) propõe duas categorias principais para o romance policial: o romance de enigma e o romance negro (ou *noir*). O romance de enigma, também conhecida como policial clássico, contém em si duas histórias: a história do crime e a história do inquérito. A primeira termina antes de começar a segunda, e toda a informação que se tem sobre ela é vaga, um

enigma a ser desvendado. A segunda, por sua vez, vai se construindo a partir da coleta e interpretação de todas as pistas ou indícios que restaram após a história do crime. A meta do detetive é descobrir o criminoso e revelar o que realmente aconteceu na história do crime, que era um mistério até então. Pode-se caracterizar essas duas histórias dizendo que “a primeira, a do crime, conta ‘o que se passou efetivamente’, enquanto a segunda, a do inquérito, explica ‘como o leitor (ou o narrador) tomou conhecimento dela’”. (TODOROV, 2006, p.96). Em relação à construção dos detetives clássicos dos romances de enigma, Reimão (2005, p.09) indica que apenas a agregação de dados pessoais os diferem entre si, uma vez que, enquanto detetives, eles são quase que permutáveis, já que são “máquinas de raciocinar e exercem essa função com a igualdade e a impessoalidade de um mecanismo”.

Além do detetive Dupin, criado por Poe com *Duplo Assassinato na Rua Morgue*, outros exemplos emblemáticos de detetives das narrativas policiais clássicas são Sherlock Holmes, criado por Arthur Conan Doyle, e Hercule Poirot, criado por Agatha Christie. No Brasil, apenas em 1920 há a publicação daquela que é considerada a primeira narrativa policial brasileira, aos moldes do romance de enigma: *O mistério*, escrita coletivamente por Coelho Neto, Afrânio Peixoto, J.J.C.C. Medeiros e Albuquerque e Albuquerque e Viriato Corrêa. *O mistério* foi publicado em capítulos pelo jornal *A Folha* a partir de 20 de março de 1920 e editado em livro no mesmo ano (REIMÃO, 2005).

Todorov (2006) descreve ainda a outra variação do romance policial, o romance negro, ou *noir*. Segundo o autor, o *noir* funde as duas histórias, a do crime e a do inquérito. Ele não se apresenta como um relato de memórias; o leitor acompanha a história enquanto essa se desenvolve e nem mesmo sabe se o detetive chegará vivo até o final dela. Aqui o interesse do leitor não é mais mantido pela curiosidade em saber a solução do enigma, mas sim pelo suspense ao ver em tempo real as jogadas dos criminosos e do detetive, sem saber aonde irão chegar. Enquanto no romance de enigma não se via o crime acontecer, no romance negro vários crimes acontecem e são descritos na narrativa, não se poupam os detalhes, a trama gira em torno de constantes como a violência, o crime geralmente sórdido e a amoralidade dos personagens. Também o criminoso (ou criminosos) não tem mais sua identidade desconhecida: agora ele é conhecido pelo leitor desde o início e é um dos personagens principais da trama (TODOROV, 2006). O romance policial noir também é conhecido como policial americano, e tem em Dashiell Hammett e Raymond Chandler seus fundadores e seus nomes mais expressivos.

O protagonista do romance policial noir tem uma relação diferente com seu trabalho, com sua função de detetive, oposta à do detetive clássico. Para o detetive do *noir*, investigar não é um hobby; pelo contrário, ele trabalha em uma agência ou tem um escritório de investigação, apesar de nem sempre fazer questão dos honorários (REIMÃO, 2005). Nas produções mais atuais desse gênero, também encontra-se com certa frequência o detetive que trabalha como policial, e que vive dividido entre os seus valores pessoais e a rigidez e a corrupção presentes em seu ambiente de trabalho. Segundo Reimão,

ao invés de abordar crimes e contravenções ocorridos em privilegiadas classes sociais, o romance policial noir enfocará o crime em seu meio mais frequente – a marginalidade, o bas-fond social. Críticos da estrutura social em que vivem, os detetives noir enquanto inseridos nela e seus partícipes, investem contra ela com as únicas armas com que podem se fazer ouvir e de que eles dispõem: rudeza, sarcasmo, insolência, violência (REIMÃO, 2005, p. 12).

Outra diferença marcante do *noir* em relação ao romance policial de enigma clássico é que neste último, a versão final dos fatos desvendada pelo detetive é sempre apresentada em grande estilo e fornece uma interpretação conclusiva e tranquilizadora, enquanto que no romance policial noir “não existe verdade final indiscutível, inquestionável, uma interpretação acima de qualquer suspeita” (REIMÃO, 2005, p.12). Ainda segundo a mesma autora, *Parada proibida*, de Carlos de Souza, publicado em 1972, mas redigido em 1967 é, ao que se tem notícia, o primeiro policial *noir* brasileiro.

Dentre as diferentes abordagens teóricas acerca do romance policial, uma das que ganhou maior destaque e que é replicada até hoje é o paradigma indiciário, de Carlo Ginzburg (1989), sendo que algumas das propostas desse autor são também aplicadas ao entendimento do processo historiográfico, como já brevemente mencionado nesse capítulo. Hoje, parte considerável da produção no gênero policial se constrói em torno desse paradigma, sendo esse inclusive o caso do romance *Agosto*, de Rubem Fonseca – o próprio autor faz questão de evidenciar tal afiliação, se valendo de um trecho desse ensaio de Ginzburg como epígrafe para o seu livro. Tal paradigma será discutido a seguir.

2.3.2 O paradigma indiciário

Para estabelecer o conceito de paradigma indiciário, Carlo Ginzburg (1989) retoma algumas discussões entre teóricos da história da arte, que se deram por volta do final do século XIX. Segundo o autor, surgiu nessa época um modelo epistemológico ao qual não havia sido dada a suficiente atenção: tal modelo era derivado das ideias de um estudioso, Morelli, que propunha um método para a atribuição de autoria a quadros antigos, método esse que suscitou intensos debates entre os historiadores da arte e ainda é discutido nos dias atuais:

Os museus, dizia Morelli, estão cheios de quadros atribuídos de maneira incorreta. Mas devolver cada quadro ao seu verdadeiro autor é difícil: muitíssimas vezes encontramos frente a obras não-assinadas, talvez repintadas ou num mal estado de conservação. Nessas condições, é indispensável poder distinguir os originais das cópias. Para tanto, porém (dizia Morelli), é preciso não se basear, como normalmente se faz, em características mais vistosas, portanto mais facilmente imitáveis, dos quadros [...]. Pelo contrário, é necessário examinar os pormenores mais negligenciáveis, e menos influenciados pelas características da escola a que o pintor pertencia. Dessa maneira, Morelli descobriu, e escrupulosamente catalogou, a forma de orelha própria de Botticelli, a de Cosmè Tura e assim por diante; traços presentes nos originais, mas não nas cópias (GINZBURG, 1989, p.144).

No entanto, Ginzburg (1989, p.144-145) indica que, apesar dos resultados alcançados, o método de Morelli foi muito criticado, sendo posteriormente julgado “mecânico” e “grosseiramente positivista”, caindo em descrédito. O interesse pelos trabalhos de Morelli foi renovado apenas com os estudos de E. Wind, em 1972, que viu neles um exemplo da atitude moderna típica em relação à obra de arte, “atitude que leva a apreciar os pormenores, de preferência à obra em seu conjunto”. Wind afirmava que os livros de Morelli eram incomuns se comparados aos de outros historiadores da arte; eles eram repletos de ilustrações com características minuciosas que traem a presença de determinado artista, assim como um criminoso é traído por suas impressões digitais. Segundo Wind, “qualquer museu de arte estudado por Morelli adquire imediatamente o aspecto de um museu criminal” (*apud* GINZBURG, 1989, p.145).

Ginzburg (1989) aponta que essa comparação de Wind foi brilhantemente desenvolvida por outro estudioso, Castelnovo, que aproximou o método indiciário de Morelli ao que era atribuído, quase na mesma época, às histórias de Sherlock Holmes pelo seu criador, Arthur Conan Doyle. Para Castelnovo, “o conhecedor de arte é comparável ao detetive que descobre o autor do crime (do quadro), baseado em indícios imperceptíveis para a maioria” (*apud* GINZBURG, 1989, p.145).

Para Ginzburg (1989), não apenas a literatura policial daquela época, como também boa parte das narrativas primitivas, seriam indiciárias. Tal hipótese elaborada pelo autor a respeito do surgimento do discurso narrativo contraria a ideia de saber como posse de algo já dado. Para tanto, Ginzburg cria a imagem de um arcaico “caçador-narrador” que não relata o que já transcorreu, mas que reconstitui, para efeitos práticos, o que *pode ter acontecido* a partir da coleta e análise de sinais, indícios, vestígios. Ginzburg indica esse saber como sendo o mais arcaico que existe, consistindo na capacidade de, a partir de dados aparentemente negligenciáveis, remontar a uma realidade complexa não experimentável diretamente. Pode-se acrescentar que esses dados são sempre dispostos pelo observador de modo a dar lugar a uma sequência narrativa, cuja formulação mais simples poderia ser “alguém passou por lá”. Este tipo de saber, articulado essencialmente com a capacidade de narrar, é denominado por Ginzburg (1989) de *indiciário*. Logo, as primeiras narrativas seriam fundamentalmente indiciárias (OLIVEIRA, 2008, p.136).

Como exemplo ilustrativo da presença do paradigma indiciário já nas narrativas primitivas, Ginzburg (1989) traz um conto tradicional reescrito por Voltaire. Nesse conto, o personagem principal, Zadig, conseguia descrever minuciosamente uma cadela e um cavalo desaparecidos, apenas decifrando as pistas deixadas pelos animais sobre o terreno onde haviam estado. Acusado de furto e conduzido perante os juízes, Zadig justificava-se reconstituindo em voz alta o trabalho mental que lhe permitira traçar o retrato dos dois animais que nunca havia visto. Para Ginzburg (1989), nessas linhas estava o embrião do romance policial, tendo elas servido de inspiração para Poe, Gaboriau e Conan Doyle. O autor indica que, com tal afiliação, o romance policial, desde seu início, se fundava em um “modelo cognoscitivo ao mesmo tempo antiquíssimo e moderno” (GINZBURG, 1989, p.169).

Comprovando tal afiliação citada por Ginzburg, Oliveira (2008, p.138) aplica o paradigma indiciário à primeira narrativa policial, criada por Poe. Para esse autor, uma faculdade abertamente indiciária é apresentada e exemplificada por meio de Dupin, que seria o protótipo dos personagens detetives que habitam as inúmeras séries de narrativas produzidas até os dias de hoje, nas quais “o fio condutor é fornecido pela coleta e interpretação de indícios realizadas em um ambiente cuja principal característica é a ausência de história”. Oliveira indica que,

a estrutura básica do conto [de Poe] se repetirá centenas, milhares de vezes ao longo de uma literatura que continua forte até hoje: o personagem detetive chega a um lugar onde ninguém pode ou deseja contar o que aconteceu. O responsável pelos acontecimentos desapareceu ou está disfarçado. As identidades são no mínimo dúbias, precisam ser estabelecidas. Depoimentos falsos, intencionais ou não, são comuns e só vêm corroborar a regra que rege este

novos universos: ninguém conta nada, e o personagem principal, o detetive, ao contrário de receber narrativas como herança, terá de, a contrapelo desta situação, *construir* a história do que aconteceu (OLIVEIRA, 2008, p. 139).

Ginzburg (1989, p.177) indica que se a realidade é opaca, existiriam sempre zonas privilegiadas (sinais, indícios) que permitiriam decifrá-la. Seria essa a ideia, que constitui o ponto essencial do paradigma indiciário e que, segundo o autor, “penetrou nos mais variados âmbitos cognoscitivos, modelando profundamente as ciências humanas”. Para Oliveira (2008, p.139), essa nova narrativa indiciária, caracterizada pelo gênero policial, reatualizaria, no espaço urbano das novas metrópoles do século XIX, a situação que, seguindo a proposta de Carlo Ginzburg, deu origem ao ato de narrar. Para esse autor, “na falta de histórias que precedam o narrador, este se vê obrigado a *construir* uma história”.

Logo, a leitura de sinais e indícios “passa a fazer parte novamente da ordem mais imediata do dia” (OLIVEIRA, 2008, p.140). O detetive solitário tem a habilidade de, ao olhar uma cena de desconcerto, reunir os fragmentos, os indícios, e compor uma ordenação. Para Pechman (2002, p.267), o campo do detetive é o “reino do observador, do analista, do caçador, do raciocínio lógico”. Essa comparação com o caçador também aparece em Figueiredo (2003, p.138), que afirma que o detetive é “o caçador que perseguiu sua presa a partir do rastro deixado por ela, observando atentamente traços mínimos e involuntários” e, ainda, em Baudelaire (*apud*. PECHMAN, 2002, p.268), que diz que o detetive “se dedica à atividade mais antiga da humanidade – a caça – e nenhuma presa escapa a seus olhos de lince” (p.432-433). De fato, na história policial típica, “tudo converge para a identificação de um responsável, um causador”, que é identificado pelo detetive (OLIVEIRA, 2008, p.140).

A ficção detetivesca teria ainda, segundo Oliveira (2008), a vantagem adicional de apresentar um mundo objetivado e amarrado em torno de causas, um mundo onde nada está fora de lugar. Como exemplo, pode-se citar o narrador do romance policial *Cidade de Vidro*, integrante da *Trilogia de Nova York*, de Paul Auster. Esse narrador explica o vício de um personagem, Daniel Quinn, de ler novelas policiais:

bom livro de mistério, nada é desperdiçado, nenhuma frase, nenhuma palavra que não seja significativa. E ainda que não seja significativa, ela tem o potencial para isso – o que no final dá no mesmo. [...] Uma vez que tudo o que é visto ou falado, mesmo a coisa mais ligeira e trivial, pode guardar alguma relação com o desfecho da história, nada deve ser negligenciado. [...] Com efeito, o leitor e o detetive são permutáveis. O leitor vê o mundo através dos olhos do detetive, experimentando a proliferação dos detalhes desse mundo como se o visse pela primeira vez (AUSTER, 2007, p.14).

Em relação à literatura policial produzida no Brasil, Oliveira (2008) aponta que há um diálogo entre uma escrita reflexiva e uma forma mais realista do policial indiciário. Dentre os escritores que publicam obras desse gênero, o autor cita Rubem Fonseca que, a partir dos anos 60, mantém uma relação que transita entre o pastiche, a homenagem e a releitura crítica de modelos extraídos principalmente das novelas policiais norte-americanas, de autores como Raymond Chandler e Dashiell Hammett, pioneiros da *noir* americano, como já citado. Essa afiliação de Rubem Fonseca ao paradigma indiciário de Ginzburg será mais detalhada no próximo capítulo, durante a análise da obra *Agosto* (1990).

2.3.3 O *noir* nas telas do cinema e da TV

A popularidade do romance policial também se manteve quando o gênero foi levado às telas do cinema. A produção de filmes *noir* se consolidou principalmente nas décadas de 1940 e 1950, nos Estados Unidos, impulsionada pelas instabilidades geradas pela guerra e pelo momento posterior a ela, que deixaram marcas profundas nos filmes do período. O elemento central do cinema *noir* é o tema do crime, entendido como campo simbólico para a problematização do mal-estar americano do pós-guerra: o *noir* prestou-se à denúncia da corrupção dos valores éticos que eram base do corpo social de então, bem como da brutalidade e hipocrisia das relações entre indivíduos, classes e instituições. Além disso, o gênero também foi palco para a tematização, ainda que velada, das emergentes desconfianças entre o masculino e o feminino, causadas pela desestabilização dos papéis sexuais durante a guerra (MASCARELLO, 2006). Entre os elementos narrativos, também destacados por Mascarello (2006), estão ainda

a complexidade das tramas e o uso do *flashback* (concorrendo para desorientar o espectador), além da narração em *over* do protagonista masculino. Estilisticamente, sobressaem a iluminação *low-key* (com profusão de sombras), o emprego de lentes grande-angulares (deformadoras da perspectiva) e o corte do *big close-up* para o plano geral em *plongée* (este, o enquadramento *noir* por excelência) (MASCARELLO, 2006, p.181).

O detetive, no cinema, fazia o papel de elemento de ligação (*gobetween*) entre a sociedade legal e o mundo do crime. Era geralmente representado como um homem maduro e forte, que se via constantemente ameaçado pela figura da *femme fatale*, de sexualidade transbordante. Essa figura feminina frequentemente estava ligada, direta ou indiretamente, ao crime, fazendo

com que o detetive tivesse que travar um embate pessoal entre os deveres de sua profissão e a atração que sentia por ela (BALOGH, 2002, p.109).

No Brasil, o romance policial foi implantado na teledramaturgia pela autora Janete Clair, na telenovela *Véu de Noiva*, exibida pela Globo em 1969. Segundo Mayer (2010), essa foi a primeira novela a recorrer a assassinatos e ao jogo de “quem matou quem” presente nos romances policiais. Graças à *Véu de Noiva* (1969), o recurso do “quem matou quem” acabou caindo nas graças do público e continua recorrentemente aparecendo nas tramas, tendo algumas delas permanecido até hoje no imaginário popular, como *O Astro* (1977), também de Janete Clair com o “quem matou Salomão Hayala?” e *Vale Tudo* (1988), de Gilberto Braga, Aguinaldo Silva e Leonor Bassères, com o “quem matou Odete Roitman?”, ambas exibidas pela Rede Globo.

O modelo que prende a atenção do público por meio da questão “quem matou quem” é típico do romance policial e é descrito pelos autores Boileau e Narcejac (1991). Segundo esses autores, é necessário dar ao leitor vários suspeitos e ir eliminando-os um após o outro, de forma que o culpado seja aquele de quem o leitor menos suspeitava; o criminoso deverá ainda estar em coerência com toda a obra, para que não exista possibilidade de contestação de que ele, de fato, cometeu o crime. Mayer (2010) aponta que é aí que reside o gancho que prende o público da telenovela: quem assiste fica capítulo após capítulo exercendo em casa a função de detetive e tentando adivinhar quem é o criminoso, que geralmente só será revelado no último capítulo. Esse recurso seria usado, inclusive, para salvar as novelas que vão mal em audiência, como aponta o autor de teledramaturgia Lauro César Muniz: “quando a audiência vai baixa, nada melhor do que um assassinato, muitas vezes a telenovela pede um crime” (MAYER, 2010, p.77).

A televisão aberta no Brasil, no entanto, não possui muitas obras em que o gênero policial é um dos motivos principais da trama; geralmente ele limita-se a aparecer somente com o recurso do “quem matou quem”. Alguns exemplos mais marcantes foram as telenovelas *Araponga* (Rede Globo, 1990), na qual Tarcísio Meira interpretava um detetive cujo codinome era Araponga; *A próxima vítima* (Rede Globo, 1995), que trazia em um dos eixos principais da trama um *serial killer* e seus assassinatos; e *Torre de Babel* (Rede Globo, 1998), que contava a história de um misterioso atentado que explodiu um shopping center. Há ainda a série *A justiceira* (Rede Globo, 1997), na qual Malu Mader vivia uma ex-policia que se envolve em uma organização secreta de combate ao crime; e, por fim, há a minissérie *Agosto* (Rede Globo,

1993), adaptada do romance policial homônimo de Rubem Fonseca, que será analisada mais detalhadamente no próximo capítulo.

2.4 - O surgimento de uma metaficção historiográfica televisiva?

Ao longo deste capítulo, foi possível levantar as diferentes conexões entre literatura e História, a princípio, e posteriormente também entre essas áreas e o audiovisual. A partir do olhar do pós-modernismo, é possível repensar o método histórico, passando a entender os construtos da História como discursos, assim como acontece na literatura. Entender o produto da historiografia como resultado de uma prática discursiva contribui para a percepção das subjetividades inerentes a esse processo de reconstrução do passado empírico; dessa forma, já não se aceita mais a existência de uma única e definitiva verdade histórica, mas sim a existência de múltiplas verdades, que adquirem diferentes significados, em diferentes épocas e culturas. É possível inclusive retomar aqui a proposta de palimpsesto de Genette: a História também vai sendo escrita e reescrita constantemente, e os ecos das escritas anteriores permanecem e se fazem presentes nas revisões historiográficas que são feitas tempos após tempos.

Como desafio à visão clássica da História, considerada pelo pós-modernismo como totalitária e dominante, surge, no campo da literatura, a metaficção historiográfica, que irá se valer desses mesmos fatos históricos para compor sua narrativa, colocando-os em pé de igualdade com os elementos da ficção. Essa apropriação, entretanto, não se dá no sentido de reafirmar a verdade histórica e nem é utilizada apenas como fator gerador de verossimilhança, de maneira similar à que ocorre no romance histórico. Pelo contrário, a metaficção historiográfica atua subvertendo, desconstruindo e repropondo tais fatos, com um alto teor de crítica à eficácia da prática historiográfica tradicional, a fim de levar o leitor a também questionar o que sabe e aceita sobre o registro da História e a repensar os seus próprios conceitos acerca do passado. Isso se torna possível, em parte, graças aos recursos de singularização e modelização da narrativa literária, que permitem ao autor a criação de novas imagens e modelos de mundo ao escrever uma obra.

A possibilidade de contatos intertextuais com outros gêneros literários também enriquece a construção das narrativas das metaficções historiográficas: no caso do romance policial,

a figura do detetive é perfeitamente comparável à do historiador, uma vez que ambos precisam lidar com sinais, vestígios, indícios de um acontecimento o qual não presenciaram e sobre o qual precisam dar um parecer e/ou uma interpretação

No entanto, quando se considera repropor tais narrativas pós-modernas em um suporte diferente, como é caso do audiovisual, e em um veículo com uma série de especificidades, como é a televisão, depara-se com a necessidade de adequação entre a obra de partida e o produto de chegada, o que se dá com a adaptação. No caso das minisséries, em específico, existe a imposição de um gênero e um formato amplamente arraigado e naturalizado entre o público espectador; tal público já desenvolveu uma estratégia de leitura desses produtos, bem como a emissora responsável pela atração também já desenvolveu uma noção do que seria eficaz e lucrativo ao produzi-la. Depara-se então com as imagens de Autor e Leitor Modelo, tal qual propostas por Eco (1993), cristalizadas, tanto pela parte emissora quanto pela parte receptora.

Esse seria um primeiro obstáculo ao se tentar adaptar uma metaficção historiográfica a esse novo público, uma vez que ela teria que se adequar aos moldes solidificados da ficção seriada televisiva e, por consequência, acabaria perdendo algumas de suas características constitutivas: um bom exemplo são as personagens complexas e mutáveis da ficção pós-moderna, que na ficção seriada televisiva precisam ser adequadas a tipos de fácil identificação por parte do público. Um segundo agravante, também relacionado à tradição do formato ao qual a adaptação se destina, é o de que as minisséries de cunho histórico já alcançaram o status de “fiéis representações” das versões oficiais da História, com investimento pesado em pesquisa e em tecnologia para a reconstrução das épocas retratadas. Tal imagem acerca da minissérie também se encontra amplamente naturalizada entre o público, de forma que já se espera, ao assistir tal atração, deparar-se com um painel vivo do que porventura tenha sido o passado.

Ao subverter a complexidade das personagens do romance pós-moderno de cunho histórico e, em certa medida, varrer de cena também a ironia e o ceticismo presente na obra literária original, a adaptação para um formato consolidado, como a minissérie, acaba por descaracterizar o que se entende por metaficção historiográfica. Tal fato se manifesta quando a metaficção divide cena com outros gêneros: é comum enfatizar aqueles gêneros que possuem maior apelo junto ao público em detrimento de outros não tão populares assim – é o caso do melodrama e do romance policial, que acabam, por vezes, se destacando mais do que a releitura da história, que fica em segundo plano.

Entretanto, ao se apropriar dos fatos históricos subvertidos pela metaficção historiográfica e repropor tais fatos como equivalentes à versão oficial da História, a minissérie acaba contribuindo para que, em menor escala, a ironia e a contradição do romance pós-moderno sejam levadas adiante com sua adaptação no audiovisual. Como aponta Puhl (2007, p.16), torna-se até mesmo inviável nesses casos tentar separar o que seria real e o que seria ficção, até porque, muitas vezes, “acredita-se mais no ‘mundo possível’ representado na tela do que na realidade histórica vivida por determinado povo”. Seria esse, por consequência, o surgimento de uma “metaficção historiográfica televisiva”?

Para responder tal questão, faz-se necessário retomar o conceito de cooperação textual proposto por Eco (1993) e citado anteriormente. O autor de uma obra literária a cria estrategicamente, prevendo de que forma o seu discurso será decodificado e entendido por seu Leitor Modelo. Se o leitor empírico da obra não consegue operar dentro dos códigos propostos pelo autor, tais estratégias de comunicação ficam comprometidas, assim como a cooperação textual desenhada pelo autor do livro. Trazendo esse conceito à lógica da metaficção historiográfica enquanto leitura preferencial (HALL, 2003), é preciso que o leitor decodifique a proposta do autor de subversão e de ceticismo em relação ao método histórico tradicional, para que a obra se atualize e se preencha com os significados pretendidos na ocasião da sua criação e a cooperação textual aconteça. No caso das adaptações de tais obras, ainda que parte da subversão, do ceticismo e da ironia em relação ao registro da História consiga permanecer no produto audiovisual, mesmo depois da série de modificações a que a narrativa original foi submetida, ainda assim é importante que o público reconheça essas intenções como sendo as do autor da obra ou da emissora ao produzir tal atração para que a decodificação dessa suposta “metaficção historiográfica televisiva” seja traduzida da forma pretendida em práticas sociais.

Na prática, não é isso que acontece. A metaficção historiográfica é adaptada para funcionar como mais uma minissérie de cunho histórico, seguindo os mesmos moldes de outras atrações similares já previamente produzidas, inclusive dividindo espaço com outros gêneros e, não bastasse isso, é recebida e decodificada pelo público quase sempre exatamente como tal. É possível que parte da audiência, principalmente composta daqueles que porventura já tenham conhecimento da obra literária original, possa vir a decodificar o conteúdo da minissérie tal qual pretendido pelo autor do livro, ou seja, como uma metaficção historiográfica televisiva de fato. Entretanto, é bastante improvável que o mesmo aconteça com a maioria do público, que já possui o gênero ficção seriada, ao qual pertence a minissérie, profundamente naturalizado

dentre o seu histórico de fruição de produtos audiovisuais e que continuará operando dentro desses mesmos códigos enquanto tais atrações forem apresentadas da mesma forma pelas emissoras de televisão.

Isso não impede, porém, que de fato se criem novas imagens e modelos de mundo a partir da recepção dessas minisséries, principalmente pelo fato de que, mesmo não sendo metaficções historiográficas, elas ainda assim trazerem em suas narrativas o histórico mesclado com a ficção. Tal possibilidade é ainda reforçada por conta do interesse do público pelo produto audiovisual não ser centrado e/ou motivado, primariamente, por um desejo de compreensão da “verdade histórica” que tal atração possa conter em si, mas sim nas diferentes emoções e possibilidades de mundos que ela possa vir a oferecer – papel esse que a teledramaturgia brasileira vem realizando ao longo do tempo. Dessa forma, mantendo-se fiéis ou não aos discursos oficiais da História ou aos moldes da ficção pós-moderna, as minisséries colaboram ainda assim para que o público possa repensar e/ou adquirir uma visão alternativa acerca do fato histórico representado. Mas mesmo assim, isso ainda não é o suficiente para que se fale de uma metaficção historiográfica televisiva.

Para que exista uma metaficção historiográfica televisiva de fato, seja ela originada ou não das adaptações literárias, seria necessário que as intenções dos produtores dessa atração audiovisual fossem equivalentes a dos autores da ficção pós-moderna; o ceticismo e a ironia em relação ao método histórico tradicional teriam de ser construídos e acentuados estrategicamente para que assim fossem decodificados pelo público, bem como a apresentação e divulgação dessa atração teria que ressaltar o fato de que ela não se trata, nesse caso, de mais uma produção que atende aos mesmos moldes de outras produções anteriores, mas sim de uma outra proposta. Apenas dessa forma será possível que existam condições para uma cooperação textual efetiva entre o lado emissor e o lado receptor e para que a metaficção historiográfica televisiva possa ser identificada e entendida como tal. No caso das minisséries, caso haja a intenção de que elas sejam metaficções historiográficas televisivas, além de subverterem as noções naturalizadas acerca da história, seria preciso que elas subvertissem ainda a tradição imposta pelo gênero ficção seriada televisiva.

Diante de tais considerações, no próximo capítulo irão ser aplicados os conceitos discutidos até aqui com a análise da adaptação da obra do escritor Rubem Fonseca, *Agosto*. Trata-se de uma metaficção historiográfica, que traz em sua estrutura narrativa também o gênero policial e que foi adaptada para a televisão no formato de minissérie.

CAPÍTULO III

O REAL E O FICCIONAL DE RUBEM FONSECA CHEGAM ÀS TELAS: O CASO DA MINISSÉRIE *AGOSTO*

Neste capítulo, irá se realizar um estudo de caso da adaptação do romance *Agosto* (1990), de Rubem Fonseca, para a minissérie exibida com o mesmo título pela Rede Globo em 1993, a partir dos conceitos discutidos nos capítulos anteriores. Essa análise tem como objetivo identificar e entender que elementos se destacam no processo de atualização da narrativa realizado ao transpor a obra literária em questão para o audiovisual televisivo. Também pretende-se analisar de que maneira é feito o aproveitamento dos gêneros histórico e policial, presentes na Obra-fonte, pela minissérie, bem como investigar como essa minissérie (re)propõe diferentes leituras e versões do que seria a história do país. Por fim, irá se explorar de que maneira as especificidades do suporte audiovisual televisivo se expressam no produto final (minissérie) e identificar os elementos de composição (personagens, ambiente, gêneros, etc.) que foram transformados na reproposição temática da Obra-fonte na televisão.

Tal estudo irá se dividir da seguinte forma: num primeiro momento, a análise se deterá sobre a) o romance, observando parte da fortuna crítica a respeito de Rubem Fonseca e destacando as características próprias da metaficção historiográfica e do gênero policial que foram utilizadas em *Agosto* (1990) por esse autor; e, num segundo momento, irá se observar b) a transposição dessa obra para o audiovisual televisivo, com suas especificidades, e a maneira como elas interferiram na recriação dessa obra no formato minissérie.

Na impossibilidade de incluir no trabalho o texto integral de Fonseca e o conteúdo fílmico da minissérie analisada, foi incorporado, ao final do capítulo, um apêndice comparativo entre a narrativa do livro e a da minissérie, com um resumo das principais ações da obra literária, bem como a transcrição, cena a cena, da minissérie, com numeração sequencial por linha de tabela, para facilitar a localização das cenas citadas e comentadas. Toda referência que se fizer à *linha* seguida de *número* é uma remissão a essa tabela, sendo as linhas do livro diferenciadas das linhas da minissérie pelas letras *L* (livro) e *M* (minissérie) – exemplo: Linha 10L, Linha 20M, etc.

3.1 A literatura de Rubem Fonseca

José Rubem Fonseca⁴ é escritor e roteirista de cinema. Nascido em 11 de maio de 1925, na cidade de Juiz de Fora (MG), graduou-se em Ciências Jurídicas e Sociais pela Universidade do Brasil, hoje conhecida como Universidade Federal do Rio de Janeiro, cidade onde o autor reside desde os oito anos de idade. Antes de pensar em se dedicar à literatura, Fonseca passou cerca de seis anos na carreira policial, na qual ingressou como comissário, no 16º Distrito Policial, em São Cristóvão, no ano de 1952, permanecendo até fevereiro de 1958. Durante esse período, teve oportunidade de estudar nos Estados Unidos em um grupo com mais nove policiais, tendo cursado Administração e Comunicação nas Universidades de Nova York e de Boston. Ao retornar, em paralelo com suas atividades na polícia, atuou como professor na Fundação Getúlio Vargas e, depois de deixar a carreira policial, ainda trabalhou por um breve período na Light, empresa fornecedora de energia elétrica no Rio de Janeiro, para só então se dedicar exclusivamente à literatura.

Considerado um dos melhores estudantes da Escola de Polícia, Rubem Fonseca se destacou profissionalmente por sua percepção apurada da psique humana e por sua visão psicológica dos infortúnios do Homem. Boa parte das experiências vivenciadas pelo autor durante sua permanência na polícia do Rio de Janeiro foram depois traduzidas por ele em suas obras. Como escritor, iniciou sua carreira escrevendo contos, reunidos depois no seu primeiro livro, *Os prisioneiros*, publicado no ano de 1963. A partir daí não mais parou: Fonseca continua publicando suas obras em intervalos regulares, até que, em 1975, lança a coletânea de contos *Feliz Ano Novo*, considerada por muitos críticos e admiradores da produção do escritor como um divisor de águas em sua carreira – a obra, impregnada por forte crítica política e social, foi interdita pela Ditadura Militar em 1976 (REIMÃO, 2005), o que acabou causando efeito inverso ao desejado pelos censores; o livro se tornou amplamente conhecido e procurado graças à sua proibição. A partir daí, o autor teve vasta produção literária, escrevendo contos, romances, novelas, crônicas, entre outros. Suas duas obras mais recentes são *José* (novela) e *Axilas e outras histórias indecorosas* (contos), ambas lançadas em 2011.

Tendo em vista o panorama da literatura brasileira das décadas de 1960 e 1970, a obra de Rubem Fonseca, em sua fase inicial, pode ser considerada, segundo Otsuka (2001), como

⁴ Biografia do escritor redigida a partir de referências disponibilizadas no site <http://www.infoescola.com/biografias/rubem-fonseca/> (última consulta em 26/06/2013).

uma das que participaram do esforço de renovação da narrativa que se verificava na época. Os personagens mais recorrentes nos livros de Rubem Fonseca, os seres à margem da sociedade, ora assassinos, ora prostitutas, ora policiais, todos representados em cenários marcados pela violência explícita e por um alto teor sexual, são apresentados ao leitor por meio de uma linguagem austera, crua e sem eufemismos. Otsuka (2001, p.57) ressalta, porém, que apesar de certo experimentalismo formal, a novidade que distingue a produção de Fonseca das demais obras do período não está centrada no uso de procedimentos inusitados ou de recursos técnicos grandiosos, mas sim no “realismo feroz produzido pela conjunção dos temas da violência urbana com o modo de narrar seco e preciso”. Otsuka retoma o conceito de Alfredo Bosi, que chama esse tipo de narrativa de *brutalista*, caracterizada como uma escrita ágil, de movimentos compulsivos, impura, por vezes obscena. Dentre os gêneros literários utilizados, destaca-se o policial, derivado do *hard-boiled* americano, que nas obras de Rubem Fonseca se combina com o estilo brutalista para a representação da violência (OTSUKA, 2001, p.57-58).

Sobre a produção literária de Fonseca, Pellegrini (1999, p.101) reforça que sexo e violência são, de fato, o *leit motiv* fonssequiano, “intimamente enlaçados – elementos tão passíveis de uma hiperexposição visual – que a crítica tem destacado como sendo a marca pessoal do escritor” (p.101). Segundo essa mesma autora,

quando Rubem Fonseca começa a escrever, nos anos 60, primeiro seus contos e depois os seus chamados romances policiais, carregados de uma violência sem compaixão, já se vem instalando no Brasil aquilo que viria a ser uma sólida indústria de bens culturais, produzindo inclusive literatura em ritmo empresarial. Isso faz com que o público do escritor aos poucos se amplie, como ocorreu também com outros autores, é verdade, mas sem ultrapassar os limites de uma classe média mais intelectualizada. O policial, no Brasil, desse modo, deixa de ser o gênero popular das origens, passando a circular, muitas vezes como *cult*, nos circuitos mais letrados e de maior poder aquisitivo (PELLEGRINI, 1999, p.86).

Ao atingir um estrato da população mais intelectualizado, Fonseca acaba se distanciando da literatura de massa a qual os romances policiais americanos, nos quais se inspira, fazem parte, e abre espaço em sua obra para outras discussões que extrapolam os limites desse gênero. A ficção mesclada com fatos históricos – metaficção historiográfica – por exemplo, é também uma das constantes na produção literária de Rubem Fonseca, como a retomada dos últimos dias da vida de Getúlio Vargas em *Agosto* (1990), a representação da trajetória existencial do compositor Carlos Gomes em *O Selvagem da Ópera* (1994) ou, ainda, a recriação da morte de Molière em forma de história de detetive em *O doente Molière* (2000). Ao tratar de história e política, o uso paródico dos clichês e convenções codificadas aparece nas obras do escritor, mas

sem o comentário direto do dado político localizado; segundo Otsuka (2001, p.60), a paródia em Fonseca “volta-se antes para o desgaste interno da acomodação das formas, enrijecidas em clichês e fórmulas padronizadas”. Ao invés da crítica direta, o autor faz uso de uma ironia fina, deixando o texto aberto para ser completado (ou não) por seu leitor.

Fernandes (2006) indica que, de acordo com a lição de alguns dos teóricos e escritores do pós-modernismo, mesma corrente de onde surge a metaficção historiográfica, a literatura não é somente um ato de produção; ela é também leitura, o que faz do texto

um diálogo do autor com outras realizações literárias e com seu contexto cultural. Discurso que nasce de outros discursos, transformação permanente de múltiplos textos, a literatura relaciona-se, sincrônica e diacronicamente, com as mais diversas áreas do saber e com diferentes instâncias da sociedade, configurando-se como espaço de interação entre inúmeras formas de experiência humana, onde todos os caminhos do conhecimento podem entrelaçar-se (FERNANDES, 2006, p.90).

De fato, ao optar por um gênero como a metaficção historiográfica, entram em cena diferentes formas discursivas, que ficam depositadas na memória literária do enunciador e do enunciatário e que são “controladas pelas codificações de gêneros e das formas de expressão que o enunciador, no momento da criação (e o enunciatário, no momento da recepção), convoca, atualiza, reitera ou, ao contrário, revoga, recusa, renova, transforma” (BALDAN, 2006, p.239). Olhado dessa forma, o texto se torna o ponto de confluência entre as experiências do autor e do leitor, experiências essas que, segundo Fernandes (2006, p.90), são “carregadas de todo contexto cultural que os envolve e que não pode ser olvidado na avaliação crítica de uma obra”. E assim são os textos de Rubem Fonseca: a experiência na polícia carioca impregna de tal forma a escrita do autor que, muitas vezes, sua narrativa assume um tom memorialístico, tornando-se difícil, em muitos casos, separar realidade de ficção, acabando o leitor por se questionar se tais acontecimentos não teriam mesmo acontecido com o escritor em algum momento de sua vida. Fonseca parece ter consciência dessa característica de sua produção e até joga com essa possibilidade; sua última novela, *José* (2011), por exemplo, traz seu primeiro nome como título e conta a história de vida de um escritor que possui bastante similaridades com a vida do próprio Fonseca, deixando a narrativa em aberto para o leitor encará-la como realidade, ficção ou, talvez, até mesmo uma biografia romanceada.

Rubem Fonseca recebeu, ao longo de sua carreira literária, várias premiações importantes, entre elas o Prêmio Camões, o maior e mais respeitado do idioma português e, recentemente, foi também vencedor da primeira edição do Prêmio Ibero-Americano de Narrativas

“Manuel Rojas”, promovido pelo governo do Chile no ano de 2012. Rubem Fonseca é viúvo e ainda vive no Rio de Janeiro, evitando, sempre que possível, contato com a mídia. Tem três filhos, Maria Beatriz, José Alberto e o diretor de cinema José Henrique Fonseca, que participou do processo de adaptação de *Agosto* (1990) para a televisão.

3.1.1 *O romance Agosto*

Agosto foi publicado em 1990, pela Cia. das Letras, vendendo 123 mil exemplares naquele ano (PELLEGRINI, 1999). Trata-se de uma narrativa de cunho policial, com um grande número de personagens históricas reais e fictícias, que mantém diferentes relações entre si no decorrer da trama. O enredo se passa em agosto de 1954 e traz em plano central a história de dois crimes, um fictício e um real: o crime fictício é o assassinato de um jovem e rico empresário, Paulo Gomes Aguiar, e o crime real é o atentado que feriu à bala o jornalista Carlos Lacerda e resultou na morte do Major da Aeronáutica Rubens Vaz. Esse último crime, na versão de Rubem Fonseca, é arquitetado por Gregório Fortunato, chefe da guarda pessoal do então Presidente da República Getúlio Vargas. A conexão entre os dois crimes se dá pelo personagem central da história, o comissário Alberto Mattos, policial honesto que vive atormentado pela corrupção e as condições precárias em seu ambiente de trabalho, uma úlcera gástrica e duas namoradas, Salete e Alice. Ao assumir a investigação do assassinato de Paulo Aguiar, Mattos encontra indícios que poderiam ligar Gregório Fortunato também a esse crime, fazendo com que o comissário se insira, dessa forma, entre personagens e momentos decisivos que culminam, cerca de vinte dias depois, com o suicídio do presidente Vargas.

A narrativa é apresentada por meio de um narrador onisciente e é dividida em 26 capítulos, cada um deles equivalente a um dia do mês de agosto (capítulo 1, dia 1º de agosto, e assim sucessivamente). As passagens de tempo ou mudanças de cena ao longo de cada dia/capítulo são assinaladas por asteriscos, sendo utilizado um asterisco (*) para indicar um intervalo curto de tempo e três asteriscos (***) para um intervalo de tempo maior. A trama de *Agosto* (1990) aparece contada de diversos pontos de vista, por meio da interposição do narrador, que escolhe ora uma, ora outra personagem para aparecer em discurso indireto livre (BALDAN, 2006, p.240).

É por intermédio do protagonista da história, o comissário Mattos, que o leitor toma conhecimento das outras personagens fictícias: quando não se sabe delas por intermédio da percepção simpatizante ou irônica de Mattos, é por sua causa que elas aparecem. Ou seja: mesmo quando a atividade perceptiva não passa pela voz direta ou indireta de Mattos, sua personagem funciona “como um conector narrativo que une e explica a relação entre os núcleos da estória” (BALDAN, 2006, p.249). No entanto, apesar da centralidade de Mattos na narrativa, ninguém, exceto o narrador, sabe exatamente o que acontece; o narrador inclusive “desmente” as personagens ou conta ao leitor algo que alguma personagem não quisera ouvir ou revelar, dizendo mesmo assim; um exemplo é quando a personagem Salete diz à sua pedicure que sua mãe morreu, mas logo em seguida o narrador “conta” ao leitor que, na verdade, Salete é que fugiu de casa e nunca mais procurou pela família.

Conforme apontado anteriormente, encontra-se em *Agosto* (1990) uma mescla entre dois gêneros literários principais: de um lado o romance policial e, de outro lado, a metaficção historiográfica. Irá se detalhar a seguir como cada um dos dois gêneros aparece nessa obra de Fonseca.

3.1.2 A metaficção historiográfica em *Agosto*

A trama fictícia de *Agosto* (1990), conforme já indicado, se passa no mês de agosto do ano de 1954, período tribulado da história política brasileira. Antes de tratar da representação desse período, ficcionalizado por Fonseca em sua obra, irá se retomar brevemente algumas das características principais daqueles dias, segundo registro de Casalecchi (2006):

Na madrugada de 24 de agosto de 1954, Getúlio Vargas convoca reunião ministerial, com a inicial presença de alguns familiares, para examinar a crise político-militar resultante do atentado da Rua Tonelero, do dia 05 do mesmo mês. O atentado, que envolveu a Guarda Pessoal do Presidente e que tinha como alvo o jornalista e líder udenista Carlos Lacerda, acabou por vitimar o major Rubem Vaz, da aeronáutica (CASALECCHI, 2006, p.225).

Acusado como responsável pelo ocorrido em duro ataque de Lacerda, Vargas dissolve a sua Guarda Pessoal e propõe investigação imediata, com o objetivo de diminuir [a] crescente ação oposicionista. Na Câmara dos Deputados, os udenistas propõem a renúncia do presidente. Nos dias 22 e 23 de agosto, dois

manifestos insistem na mesma medida; o primeiro deles de oficiais da Aeronáutica, liderados por Eduardo Gomes, o outro do Exército com a subscrição de trinta e sete de seus oitenta generais. Ao mesmo tempo a grande imprensa e os principais meios de comunicação, majoritariamente anti-getulistas, acusam o presidente (CASALECCHI, 2006, p.225-226).

Em face da gravidade da crise, os ministros se posicionam na referida reunião. Tancredo Neves, Ministro da Justiça, propõe a resistência armada diante da tentativa de deposição do presidente. Outros propõem a renúncia. Zenóbio da Costa, Ministro do Exército, chama a atenção para o estado de ânimo das Forças Armadas, expresso nos Manifestos. Ernani do Amaral Peixoto, Governador do Rio de Janeiro e genro de Vargas, empenha-se para que o presidente encaminhe um pedido de licença. Ao final, Getúlio concorda com a licença desde que mantidos os princípios constitucionais, “caso contrário, pondera, se quiserem chegar ao Catete, aqui encontrarão apenas o meu cadáver” (CASALECCHI, 2006, p.226).

Ao amanhecer, Benjamin, irmão do presidente, informa-o de que as Forças Armadas só aceitariam, para a superação da crise, a sua renúncia (...) Estava decidida a segunda deposição de Vargas. A outra ocorrera em outubro de 1945, no auge de uma outra crise em que, o então ditador, com medidas e manobras buscava a sua permanência no poder, diante de uma crescente e ampla ação oposicionista. Deposto, foi eleito Senador por dois estados e deputado por cinco, obtendo um total de votos equivalente a 40% dos votos dados a Dutra, que contou com o decisivo apoio de Vargas para a sua vitória (CASALECCHI, 2006, p. 226).

No amanhecer do dia 24 de agosto [...] ao receber o comunicado de seu irmão Benjamin a respeito da posição das Forças Armadas, Getúlio isola-se no seu aposento. Na manhã desse mesmo dia, o país é surpreendido com a notícia do suicídio do presidente. Desde o atentado da Rua Tonelero, a campanha anti-getulista tinha sido intensa. Getúlio era a “peste a ser erradicada”, o caudilho desonesto, corrupto, ambicioso, violento, assassino. De um lado, a grande imprensa (O Correio da Manhã, O Diário de Notícias, O Diário Carioca, O Globo, O Estado de S. Paulo, A Tribuna da Imprensa) pretendendo, no ataque violento, conseguir o apoio da opinião pública. De outro, o único jornal governista, A Última Hora, na defesa do presidente acantonado (CASALECCHI, 2006, p.233).

A notícia do suicídio de Vargas (2006) acompanhada de sua “Carta-Testamento”, um vigoroso documento nacionalista, fez com que, desde cedo, as cidades mudassem. No Rio de Janeiro e nas grandes capitais tudo o que simbolicamente representasse oposição a Vargas foi alvo da revolta popular: jornais, rádios, associações, embaixadas, agências bancárias e empresas americanas. Carlos Lacerda, o inimigo número um de Vargas, que o atacava diariamente na sua Tribuna da Imprensa, teve que se esconder diante da revolta popular e pouco depois deixava o país até que os ânimos se acalmassem (CASALECCHI, 2006, p. 233).

Tais reações desarmam os anti-getulistas, ao provocar um aumento na popularidade do presidente morto. Substituído por Café Filho, vice-presidente, as eleições presidenciais de 1955 dão a vitória a Juscelino Kubitschek, tendo como vice João Goulart e impondo mais uma derrota aos seus tradicionais opositores, em especial, à UDN (CASALECCHI, 2006, p.233).

Toda a ação em *Agosto* (1990) acontece exatamente entre o planejamento do atentado da Rua Tonelero e o suicídio de Vargas. Ao construir sua narrativa, Fonseca faz o discurso da ficção se apropriar do discurso da história política do período, de forma com que os dois se confundam: “o discurso da história política, fruto de extensa e rigorosa pesquisa de texto de imagens, ganha a desconfiança da ficção; o discurso da ficção, por seu lado, ganha a confiança do discurso histórico” (BALDAN, 2006, p.242). As menções aos acontecimentos históricos, reuniões políticas, notícias de jornais, entre outras, vão aparecendo intercaladas com as ações das personagens fictícias. Sobre os dados reais, utilizados pelo autor, Baldan (2006) confirma que eles existem, todos, no discurso histórico.

Um exemplo da ficcionalização de dados reais se dá com a personagem de Gregório Fortunato, o Anjo Negro, chefe da Guarda Pessoal do Presidente. Destaca-se uma passagem do livro onde tal personagem aparece:

Sobre a cama estava um exemplar de *Última Hora*, o único jornal importante que defendia o presidente. Na primeira página, uma caricatura de Carlos Lacerda. O artista, acentuando os óculos de aros escuros e o nariz aquilino do jornalista, desenhara um corvo sinistro trepado num poleiro. O Anjo Negro levantou o braço e cravou com força o punhal no desenho. A lâmina varou o jornal e os lençóis, perfurou o colchão, emitindo um som arrepiante ao raspar em uma das molas de aço (FONSECA, 2005, p.9).

O jornal, de fato, existiu e estampou, na data, a caricatura citada, aumentando ainda mais a verossimilhança da narrativa com o momento histórico retratado. Para Otsuka, o efeito pretendido com essa “transcrição” de documentos seria o de intensificar a “ilusão de realidade criada pelo texto”, uma vez que ela “oferece ao leitor a possibilidade de acesso aos dados da trama, sem aparente intermediação, como que convidando-o a participar da investigação policial” que irá se seguir posteriormente ao atentado orquestrado por Fortunato (OTSUKA, 2001, p.65).

Já segundo Baldan (2006, p.243), quando o narrador diz que sabe o que uma personagem histórica, como é o caso de Gregório Fortunato, pensa ou sente, ele está propondo, dessa forma, “que a personagem de ficção pode ser real, ou seja, o efeito de realidade contagia o discurso ficcional e vice-versa”. Logo, o narrador cria uma imagem ficcional que, além de traduzir a personalidade violenta de Gregório diante de tal momento político, acaba dando motivos para a inclusão dessa personagem entre os suspeitos do crime fictício criado por Fonseca, o assassinato de Paulo Gomes Aguiar. Outros dados históricos são apresentados por meio da figura de

Fortunato e contribuem ainda mais para que o leitor crie uma ideia a respeito da personalidade do Anjo Negro:

A sós, na sala de Gregório, com a porta trancada:
 “Que diabo? Onde está o tal homem de confiança? Devíamos fazer o serviço em julho e já estamos em agosto.”
 Gregório estava cansado de esperar que alguma vítima das calúnias do Corvo fizesse alguma coisa. Diziam-se todos amigos do presidente, mas além de xingar o Corvo num falatório estéril, o máximo que faziam era uma bobagem como a do filho do Oswaldo Aranha, que com uma arma na mão dera apenas um soco na cara do difamador; podendo matar o Corvo contentara-se em quebrar-lhe os óculos. Nenhum deles queria sacrificar a vidinha confortável que levavam à custa do presidente, bebendo uísque nas boates e andando com as putas. Daqueles chaleiras covardes não se podia esperar grande coisa. Todos haviam enriquecido no governo, mas poucos eram gratos ao presidente.
 Climério, nervoso: “Deixa comigo, chefe” (FONSECA, 2005, p.13).

Como Gregório temia, o presidente foi vaiado quando o locutor do Jockey Club anunciou, pelos alto-falantes, sua chegada. O presidente fingiu não tomar conhecimento dos apupos que vinham das tribunas especiais. Das tribunas populares não veio nenhum aplauso, nenhum apoio. Então é assim que o povo trata o doutor Getúlio?, pensou Gregório. Depois de todos os sacrifícios que fizera e fazia pelos pobres e humildes? (FONSECA, 2005, p.23).

Nos trechos destacados, desenham-se as situações que viriam a culminar com o atentado contra Carlos Lacerda. Fortunato é apresentado como uma figura extremamente leal a Vargas, o que pode ser facilmente identificado em seu discurso; e é justamente devido a essa lealdade que Fortunato resolve agir contra aqueles que se opõem ao presidente. Sua aversão à figura de Lacerda é ilustrada com situações fictícias criadas pelo autor, como o momento em que o Anjo Negro perfura a charge do jornalista com um punhal, ou quando ele se refere a Lacerda em seus pensamentos como um difamador e critica a postura do jovem que perdeu uma oportunidade de matar o “Corvo”.

Mas um aspecto decisivo para a discussão a que se propõe esse trabalho é a maneira como, no modo em que a trama de Fonseca é construída, é totalmente plausível que Gregório Fortunato tivesse as intenções e fosse o mentor intelectual do atentado contra Carlos Lacerda. O livro não deixa brechas e constrói de maneira sólida as motivações para tal. No entanto, trata-se mais de um testemunho, ou versão, apresentada por Fonseca, do que da verdade histórica: apesar de se valer de uma personagem e um evento histórico, ainda assim tal situação se mantém fictícia em relação aos discursos da historiografia brasileira, uma vez que o envolvimento de Fortunato nesse crime nunca foi unanimidade entre os historiadores, mesmo ele tendo sido condenado por tal. Hoje, inclusive, já não mais se considera Fortunato como mandante do atentado

da Rua Tonelero. A não participação de Gregório Fortunato no planejamento do atentado a Carlos Lacerda é assinalada por José Louzeiro, em seu livro *O anjo da fidelidade* (2000), que resgata a trajetória do Anjo Negro. De acordo com Louzeiro (2000), Gregório foi contrário ao atentado falho contra Lacerda e que acabou por vitimar o Major Vaz. De acordo com as investigações do autor, Fortunato foi convencido pelo amigo Beijo (Benjamin, irmão de Vargas) a assumir o crime, orquestrado pelos deputados Danton Coelho, Lutero Vargas (o filho do presidente), Euvaldo Lodi e o general Mendes de Moraes. Durante o julgamento do caso, Beijo, surpreendendo o chefe da guarda de Vargas, acusou Gregório como o mentor do atentado. Consequentemente, somente Gregório e os outros envolvidos diretos e sem projeção política foram condenados pelo crime (LOUZEIRO, 2000).

Tal situação se repete com a recriação literária do atentado da Rua Tonelero. O crime, que a maioria dos leitores conhece a partir da ampla divulgação jornalística na época e nos registros dos livros de História, acaba ganhando características ficcionais ao indicar as impressões pessoais de Alcino e Climério na ocasião, como os detalhes da espera pela vítima ou a surpresa de Alcino com o estrondo do tiro que ele dispara contra Lacerda e erra. Várias outras cenas, além dessas, misturam informações conhecidas com as impressões subjetivas das personagens envolvidas, “garantindo o efeito de confiança do leitor” (BALDAN, 2006, p.251).

Ao tratar de *Agosto* (1990), Gil (1999) indica que o virtuosismo do autor se dá exatamente quando ele assume esse papel de narrador da História, problematizando uma “verdade” ficcional e mantendo sempre uma coerência entre o real e a ficção. Segundo esse autor, o conteúdo ficcional, juntamente com os pressupostos histórico-culturais são fundamentais para dar sentido à composição dos romances de Rubem Fonseca, podendo-se dizer que há uma perfeita sincronia entre o tempo histórico e o tempo ficcional. Já para Silva (1980), em *Agosto* (1990), Rubem Fonseca realiza uma fusão entre texto e contexto que resulta em um diagnóstico da sociedade em que vive. Ao unir a trama das personagens a um momento histórico de grande importância para o Brasil, o autor aproveita-se da realidade e de seu testemunho e os transforma em narrativa. “A literatura não é espelho, escritor não é fotógrafo. Ao invés de reproduzir, sua obra transfigura, revela” (SILVA, 1980, p.14).

Com isso, atesta-se mais uma vez a capacidade da literatura de recriar ou repropor situações, imagens ou modelos de mundo, ainda que esses tenham outros referentes na “verdade” histórica. É possível, inclusive, fazer uma correspondência com o que aponta V. Chklovski ao descrever o processo de estranhamento realizado por Tolstoi em suas obras: o estranhamento

em Tolstoi, segundo esse autor, “consiste no fato de que ele não chama o objeto por seu nome, mas o descreve como se o visse pela primeira vez e trata cada incidente como se acontecesse pela primeira vez (...)” (CHKLOVSKI, 1970, p.46). Algo similar pode ser dito do que faz Fonseca; ao apropriar-se de figuras ou passagens históricas, o autor não tem a preocupação ou intenção de repassá-las ao leitor como este já as conhece; em suas mãos, se tornam matéria de ficção e passam a responder apenas às necessidades do autor, que as reapresenta ao leitor em seu texto, certificando-se apenas de que elas atuem de tal forma que se mantenha a “verdade” da obra.

Mas qual seria essa “verdade” que Rubem Fonseca pretende passar com *Agosto* (1990)? Para Azevedo (2006), nesse romance Fonseca aborda a questão do próprio conceito de “verdade”, a fim de manifestar, em tom cético e pessimista, sua descrença no estatuto científico da história. Para isso, reconstrói, através da própria memória, acontecimentos políticos que culminaram no suicídio de Getúlio Vargas em agosto de 1954, mostrando que as ‘verdades’ supostamente históricas só são ‘verdadeiras’ na medida em que é útil às forças que detêm o poder. Por isso, ao recompor a memória nacional através de uma perspectiva pessoal, Rubem Fonseca relativiza informações prescritas pela história oficial a fim de questionar a autenticidade e veracidade dos arquivos (AZEVEDO, 2006). Tal posicionamento do autor é condizente às propostas pós-modernistas, permitindo que o romance *Agosto* (1990) seja classificado como uma metaficção historiográfica: a versão do crime da rua Tonelero, apresentada por Fonseca, vai ao encontro disso. Um trecho bastante significativo a respeito dessa opção do autor aparece na voz de Alzira, filha do presidente Vargas:

Alzira pensara que a História redimira seu pai em 1950. Agora, naquele aflitivo agosto de 1954, em que pela primeira vez via o pai como um velho desencantado, um homem sem esperança, sem desejo, sem vontade de lutar; um homem pequeno, frágil, doente, vítima das aleivosias torpes dos inimigos, dos julgamentos ambíguos dos amigos; agora, ela tomava consciência da História como uma estúpida sucessão de acontecimentos aleatórios, um enredo inepto e incompreensível de falsidades, inferências fictícias, ilusões, povoado de fantasmas. Ela agora se perguntava, então deixara de existir aquele outro homem cuja memória guardara tantos anos em seu coração? Era ele um outro fantasma, nunca existira? Esse pensamento lhe foi tão doloroso e insuportável que por momentos ela pensou que não resistiria e morreria de dor, ali, na janela do Palácio do Ingá, em Niterói (FONSECA, 2005, p.297).

Azevedo (2006, p.03) vai além, indicando que o pessimismo e o ceticismo que permeiam a ficção de Rubem Fonseca se apresentam como possíveis saídas que o autor encontra para questionar conceitos que são impostos por uma visão de mundo “eurocêntrica hegemônica

e totalitária”. Essa seria ainda, segundo essa autora, a maneira de Fonseca fazer com que o leitor desconfie dos discursos estabelecidos pela ideologia dominante. Otsuka (2001, p.90), por sua vez, indica que, ao trabalhar com a farsa, o autor propõe-se a “desmistificar os mitos sobre os quais se vêm constituindo numerosos aspectos de uma realidade constantemente mascarada pela imprensa, pelo cinema, pela arte, pelos veículos de comunicação de massa, sempre a serviço de interesses ideológicos”. Fonseca apresenta, dessa forma, “a própria existência mitológica que a burguesia criou para ela (...), [o] jogo da dissimulação, do encobrimento, da investitura do falso, do padrão, da quantificação”. A partir dessa descrença, que considera os discursos da História apenas como diferentes versões hegemônicas, que não representam, necessariamente, o fato ou o momento histórico em questão, o romancista sente-se no direito de contar, *através da memória*, a sua própria versão dos fatos históricos que culminaram no suicídio de Getúlio Vargas, “fundindo assim noções de realidade e imaginação, História e ficção” (AZEVEDO, 2006, p.04). Essa proposição mantém similaridade com o que aponta Hutcheon, que diz que

o escritor é uma ‘*testemunha independente*’ [...] É isso que, recentemente, a filosofia da história vem afirmando a respeito da historiografia também: o ato de falar sobre o passado, de escrever a história, transforma o ‘*dado*’ no ‘*construído*’. [...] É nessa fronteira entre o acontecimento passado e a práxis presente que a metaficção historiográfica se situa de maneira autoconsciente. [...] Esse passado foi real, mas está perdido ou, ao menos, deslocado, apenas para ser estabelecido como o referente da linguagem, o resíduo ou vestígio do real (HUTCHEON, 1991, p. 188, grifo nosso).

De fato, a memória do escritor faz-se presente na composição de *Agosto* (1990), uma vez que, para questionar a veracidade dos arquivos dos quais se vale a historiografia, o autor constrói sua trama ficcional a partir de ecos gravados em suas próprias memórias de ex-comissário de polícia (AZEVEDO, 2006). A história desse romance, segundo Zuenir Ventura (1993), se passa quando seu autor, Rubem Fonseca, ainda não pensava em ser escritor, apesar de já ter quase 30 anos de idade. Ele era, na ocasião, o comissário Fonseca, e na noite de 05 de agosto de 1954, quando o major aviador Rubens Vaz foi assassinado durante o atentado falho contra Carlos Lacerda, estava no Bar Bonfim, que ficava a cem metros da rua Tonelero, cenário do crime.

Diante disso, pode se dizer que *Agosto* (1990) revela a desconfiança de Rubem Fonseca nas informações dogmatizadas pela História oficial, preferindo o autor confiar em sua memória e interpretação dos fatos do que nas versões amplamente aceitas acerca do período em questão. Resta saber, entretanto, se tal desconfiança do autor se manteve presente na narrativa adaptada

para o formato minissérie. Teria o audiovisual conseguido recriar as provocações de Fonseca na atração que foi ao ar? Tal discussão será retomada adiante, na segunda parte desse capítulo.

3.1.3 *O romance policial em Agosto*

Agosto (1990) é apresentado ao público como um romance – de fato, em algumas edições, como a da Companhia de Bolso (2005), a indicação “romance” aparece na folha de rosto logo abaixo do título. Tal indicação, somada ao fato de o escritor em questão possuir uma trajetória já bastante conhecida na história da literatura brasileira no período anterior à publicação do livro, em 1990, induz o leitor a criar uma expectativa em relação à obra que tem em mãos; retomando o conceito de Eco (1993), acontece uma previsão do Autor Modelo, uma vez que há uma “convenção [...] que nos leva a esperar uma obra de ficção, de gênero policial, em um estilo enxuto, forte e contundente” (BALDAN, 2006, p.239).

Tal expectativa não é frustrada pelo autor: o romance segue uma das convenções mais recorrentes do gênero policial, que escolhe como perspectiva narrativa o ponto de vista do investigador, nesse caso, o comissário de polícia Alberto Mattos. Levado pelo narrador a seguir a investigação do assassinato de Paulo Gomes Aguiar, conduzida pelo comissário, o leitor é convocado a seguir a linha de raciocínio de Mattos, que passa a ocupar o papel de detetive da história: esse processo de racionalização da personagem, com teor quase conspiratório, o leva a “recolher indícios, juntar informações e sinais e construir uma estória que responda as principais perguntas que o romance se faz logo de início” (BALDAN, 2006, p.240), em um movimento bastante alinhado ao paradigma indiciário proposto por Ginzburg (1989), que definitivamente não aparece por acaso na epígrafe do livro.

As pistas vão sendo introduzidas aos poucos na história do crime: não houve arrombamento no apartamento da vítima, é encontrado um anel de ouro no banheiro, há cabelos no sabonete que são enviados para análise, a esposa do homem assassinado estava viajando, o advogado da família induziu os empregados a distorcerem algumas informações para a polícia, impressões digitais foram apagadas de um copo, entre várias outras. De acordo com Otsuka (2001, p.65), a ideia de apresentar dados heterogêneos de determinada situação provoca no leitor a sensação de que, assim como o detetive, ele dispõe desses dados, sendo essa a estrutura

básica da história de enigma, “onde o leitor se identifica com a função de detetive que recolhe as pistas e evidências, juntando os pedaços como quem monta um quebra-cabeças”. A trama policial, logo, se constrói sobre uma ausência: a pergunta “o que realmente aconteceu?” toma o centro das investigações da polícia.

No entanto, em *Agosto* (1990) logo há um distanciamento das histórias de enigma, uma vez que o narrador conta ao leitor aspectos que não são conhecidos pelo detetive da história, de forma que a revelação do segredo não fica reservada apenas para o final da trama. Assim, o leitor se torna cúmplice do narrador em um conhecimento privilegiado, torcendo para que Mattos descubra o que ele já sabe. Porém, como o leitor também não sabe de tudo, aceita a tarefa de acompanhar o investigador em seu trabalho de desvendamento, “estratégia que o narrador explora para nos contar outras histórias, mais secretas e mais fundas que a do crime, envolvendo desejos e repulsas, conforto e miséria, conchavos e pactos de fidelidade, histórias de amor e de morte” (BALDAN, 2006, p.248).

Dessa forma, o romance se aproxima mais da forma policial americana, o *noir*, que além da questão “quem matou?”, se orienta também ao redor da questão “por que matou?”. Segundo Pellegrini (1999), com o *noir*,

tem-se agora, portanto, a polícia também fazendo parte da cena e o detetive particular americano, sujeito ao mesmo tempo duro, cínico e sentimental, rompendo com a delicadeza do policial inglês, sai a campo, qual um moderno Dom Quixote, a lutar contra a corrupção social e a força das organizações. Não importa mais apenas quem matou; é necessário também descobrir as razões do crime, que também não são mais individuais, incluindo uma rede intrincada de motivações (PELLEGRINI, 1999, p.92).

Está em jogo em *Agosto* (1990) muito mais do que o segredo por trás de um assassinato: ao longo do livro, é revelado um intrincado esquema de corrupção e enriquecimento ilícito, do qual a morte de Paulo Gomes Aguiar é apenas um dos vários crimes orientados em torno de paixões, poder e dinheiro. Segundo Otsuka (2001, p.83), “o principal móvel do *roman noir* é o dinheiro, tanto no que se refere à motivação do crime quanto na razão da investigação, empreendida pelo detetive profissional, pago para esse fim”. No entanto, nas obras de Fonseca, mesmo sendo derivadas desse gênero, retoma-se ao *leit motiv* já anteriormente destacado: as ações das personagens são movidas menos pelo interesse financeiro do que por paixões obsessivas que elas não conseguem controlar. Esse, por exemplo, é o caso de Luciana, esposa da vítima e uma das mentoras de seu assassinato, que não via a hora de se livrar do marido e assumir o controle da empresa para poder finalmente se unir ao amante Pedro Lomagno, com

o qual mantém uma ligação sexual intensa, a qual inclusive lhe rende a alcunha de “harpia ninfomaniaca”. Também é esse o caso de Clemente, assessor do senador Freitas, com o qual já teve uma relação homossexual e foi capaz de cometer até mesmo um crime de assassinato em troca da proteção e amizade que o político lhe oferece; quando Freitas tenta se desvencilhar de Clemente, esse reage furiosamente, com orgulho ferido, chegando inclusive, momentos depois, a contratar um pistoleiro para executar Mattos, com o intuito de recuperar o prestígio e a confiança do senador. Tal opção de Fonseca em torno das motivações dos crimes em sua obra fica bem clara na fala do investigador Rosalvo, que aconselha Mattos:

“O senhor é novo na polícia – não que eu queira lhe dar lições, quem sou eu? Sou apenas mais velho, quase um ancião de cinquenta e cinco anos de idade, trinta de polícia... A única coisa que aprendi nesses anos todos é que em crime de morte só há duas motivações: sexo e poder. Aí é que está o busílis. Só se mata por dinheiro ou por boceta, com perdão da palavra, ou as duas coisas juntas. Assim é o mundo.” (FONSECA, 2005, p.45).

Ao longo do romance, a investigação de Mattos se depara com vários entraves, causados, inclusive, pela corrupção inserida dentro da própria polícia. Conforme indica Reimão, apesar de boa parte dos protagonistas da literatura policial brasileira ser, de alguma forma, ligada à carreira policial, a crítica a essa instituição é uma constante nesse tipo de literatura e “cada um desses protagonistas é apresentado como um raro exemplo de integridade e incorruptibilidade no interior dessa corporação” (REIMÃO, 2005, p.37). Assim é Mattos, o único policial em seu distrito que não se deixa corromper e não aceita o dinheiro oferecido pelos banqueiros do jogo do bicho.

A personalidade do comissário é a mais intrincada dentre todas as personagens: Mattos é totalmente avesso aos ambientes onde está inserido, com valores diferentes dos demais policiais, tenta promover greve, luta por melhorias na polícia e, pouco antes do desfecho da trama, num ato de libertação e revolta, solta todos os presos que ocupavam as celas superlotadas do distrito. Ele divide-se ainda entre dois amores, não conseguindo corresponder plenamente à paixão de Salete por ainda ser atormentado pelo fantasma de sua ex-namorada Alice, que reaparece e lhe pede ajuda, com sinais aparentes de sofrer de transtornos psicológicos. Não bastando isso, apesar da boa vontade e do senso de justiça apurado, o comissário acaba se perdendo em seus processos de racionalização e investigação dos crimes com os quais se depara, cometendo graves erros que acabam lhe desviando dos reais culpados, ou então fazendo com que ele os descubra depois de já ter tomado atitudes erradas que prejudicam toda a investigação: é o caso da desconfiança do policial a respeito do envolvimento de Gregório Fortunato no crime

contra Paulo Aguiar, que num momento posterior se revela ser uma pista falsa, apesar de todo o raciocínio e dedução de Mattos ter apontado naquela direção. Em *Agosto* (1990) há um detetive humano, passível de falha, diferente das mentes brilhantes apresentadas pelas histórias de enigma. Segundo Baldan, Fonseca coloca o leitor

frente a uma personagem singular, que vai sendo construída, aos poucos, por um narrador atento, irônico, econômico, que vai soltando as informações com cuidado. As estórias paralelas ao crime a ser desvendado, os outros crimes cometidos para esconder ou eliminar provas vão se desenrolando em torno da personagem de Mattos, confundindo-o e, muito mais do que isso, definindo-o (BALDAN, 2006, p.250).

Além do caráter, Mattos também tem como fator diferenciador entre ele e as demais personagens a sua erudição. Durante várias passagens o comissário demonstra conhecer muito bem as leis com as quais lida durante o seu dia-a-dia. Além disso, tem um gosto especial por música erudita, ouvindo várias óperas diferentes ao longo dos dias em que se passa o romance, demonstrando conhecer inclusive as histórias por trás do enredo de cada uma delas, como demonstrado na ocasião em que ele conta para Alice sobre a história de amor de Tristão e Isolda. Para Otsuka, na literatura de Fonseca,

esse jogo de alusões eruditas escapa ao modelo do entretenimento de massas, mas parece atuar como outro tipo de enigma a ser resolvido pelo leitor. Tudo se passa como se as citações eruditas fornecessem um quadro de referências culturais voltado para o leitor intelectualizado, que pode decifrar as alusões e comprazer-se em saber-se erudito ao mesmo tempo em que lê um romance de trama policialesca. (OTSUKA, 2001, p.89).

De fato, o romance policial, desde sua origem, esteve associado ao entretenimento e à literatura de massa, fator esse que, segundo Pellegrini (1999), talvez seja um dos motivos do gênero sempre ter sido visto com maus olhos por boa parte da crítica. Para essa autora, o romance policial surge em um período do desenvolvimento capitalista e da evolução do sistema literário bastante específico: o do “surgimento de uma literatura popular, que passa a atender um público já formado por grandes porções da classe média, não seduzido pelo romance burguês, de alcance restrito” (PELLEGRINI, 1999, p.82). No entanto, Pellegrini aponta que, no Brasil, nesse mesmo período, a aptidão para a leitura poderia ser considerada um bem de elite, sem nunca haver existido uma massa leitora que justificasse o desenvolvimento massivo de literatura popular ou de entretenimento, nicho onde se encaixaria o romance policial produzido fora do país. Para Pellegrini (1999), apenas com Rubem Fonseca, a partir dos anos 60, o gênero policial parece ter encontrado finalmente um autor que lhe desse forma definitiva, além de atrair um número considerável de leitores para esse gênero literário.

No entanto, apesar de ter influência direta do romance policial estrangeiro, Rubem Fonseca se diferencia de seus inspiradores, como se percebe em *Agosto* (1990). Segundo Pellegrini (1999, p.93), “Fonseca é muito mais sofisticado no tratamento das motivações para o crime, a ponto de se poder questionar [...] se o rótulo ‘policial’ é realmente adequado para suas narrativas. Reimão (2005) possui um posicionamento semelhante ao afirmar que, apesar de muitas vezes classificado como autor de literatura policial, apenas nos romances *A grande arte* (1983) e *Buffo & Spallanzani* (1985) Fonseca se aproxima fortemente das técnicas narrativas mais clássicas do romance policial. Otsuka (2001, p.81), porém, afirma que a subversão ao gênero policial atribuída às obras de Rubem Fonseca dizem respeito mais às histórias de enigma clássicas, uma vez que, em relação ao romance policial moderno, que por várias vezes chega a apresentar intenção de crítica social, essa ruptura com o modelo do romance de enigma já foi realizada, de modo que os desvios apresentados pela obra de Fonseca em relação ao policial clássico “não constituem propriamente subversões se forem tomados como parâmetro certos romances policiais modernos”.

Independentemente de ser enquadrado fielmente aos moldes do romance policial, em *Agosto* (1990) são claras as alusões a esse gênero, como já indicado. No entanto, ao incorporar referências eruditas e se distanciar dos moldes da literatura policial clássica, Rubem Fonseca acaba por conquistar espaço entre uma literatura mais intelectualizada, posição essa reforçada pelas críticas favoráveis e pelo público considerável alcançados pelo escritor. Ao mesclar sua literatura policial com novas e diferentes versões dos discursos historiográficos em *Agosto* (1990), Rubem Fonseca acaba agregando ainda mais força e legitimidade para a versão-testemunho da História que propõe, uma vez que já tem uma carreira e estilo consolidados e conhecidos pela crítica especializada e pelo público. O peso do nome do escritor continua atrelado também durante a transposição de sua obra para o audiovisual que, ao ser apresentada no formato minissérie, possivelmente contribuirá para a reproposição de algumas verdades históricas junto ao público televisivo, conforme será indicado a seguir, na segunda parte deste capítulo.

3.2 A adaptação de *Agosto* para a televisão

Agosto (minissérie) foi exibida às 22:30h, em 16 capítulos, de 24 de agosto a 17 de setembro de 1993, trazendo na direção Paulo José, Denise Saraceni e José Henrique Fonseca,

este último filho do escritor Rubem Fonseca. Foi exibida pela Rede Globo de Televisão, sendo posteriormente reprisada e lançada em formato DVD (mais detalhes sobre a produção da minissérie podem ser vistos no Anexo I: Ficha Técnica, ao final do trabalho). Apesar de contar com algumas adequações em relação ao original literário, a atração mantém, de certa forma, intacta a trama central do livro, ou seja, a investigação de um crime de assassinato, conduzida pelo comissário Mattos, que acaba por ligá-lo à figura de Gregório Fortunato, personalidade histórica que aparece ficcionalizada na obra.

A chamada veiculada dias antes da estreia da minissérie⁵ traz indícios da maneira como a minissérie foi concebida e produzida: enquanto se vê algumas imagens da atração, uma voz *off* diz: “A investigação de um assassinato / revelando os bastidores de um governo / mostrando os últimos dias de um presidente / do romance de Rubem Fonseca / *Agosto* / série brasileira / a partir desta terça / 10:30 da noite”. De fato, é dessa forma que a atração é construída: de um lado, a história da investigação de um crime fictício e, de outro lado, a representação de um momento histórico, no caso, os últimos dias de vida do presidente Getúlio Vargas – logo, mantém-se orientação similar à do romance, que trazia de um lado a ficção, com o romance policial e, de outro, a revisão da História, com a metaficção historiográfica. A seguir, será destacado como se deu a atualização e o aproveitamento desses dois gêneros no audiovisual, bem como sua recriação aos moldes da ficção seriada televisiva.

3.2.1 A revisão da História na minissérie *Agosto*

A minissérie *Agosto* (1993) segue o padrão de outras produções no mesmo formato produzidas pela Rede Globo. Ao analisar os detalhes da cenografia, locações, figurino e trilha sonora, entre outros, percebe-se que há uma preocupação em levar às telas uma representação cuidadosa da época retratada, no caso, o mês de agosto de 1954. Em relação aos cenários, existem algumas locações principais, onde se desenrolam a maior parte das ações: o apartamento do comissário Mattos – que, apesar de ser mais simples se comparado às demais locações da minissérie, ainda assim aparece bem mais elegante do que a humilde habitação descrita no livro;

⁵ Vídeo disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=0AUyMDb-XNg> (última consulta em 29/04/2013).

o departamento de polícia, com suas celas superlotadas de presos, mas também bastante requintado se comparado à repartições públicas reais; a empresa Cemtex, cenário das negociatas de Lomagno e Luciana e também de algumas situações exclusivas da minissérie; e os prédios do Governo – o Palácio do Catete e o Palácio Monroe, esse último reconstruído em forma de maquete e incorporado à cena com recursos de edição. Existem outros cenários que aparecem em um menor número de vezes e há também o uso recorrente de externas, nas quais são mostrados figurantes trajados conforme a moda da época e automóveis antigos circulando pelas ruas. Todas as locações apresentam um aspecto de superprodução – de fato, na época lançada, tal qual atestado por Reimão (2004) e nos extras do DVD, a minissérie destacou-se pelo seu requinte e grandiosidade. Ao reconstruir os ambientes citados por Fonseca em seu livro, fez-se questão de contrastar o luxo e a opulência dos núcleos envolvidos com a corrupção, encabeçados por Lomagno e o senador Freitas, com a pobreza e o desamparo social trazidos nas situações cotidianas do distrito de polícia, da residência de Mattos e, mais brevemente, com a casa da mãe de Salete no morro, os terreiros de Mãe Ingrácia e Pai Miguel e as cenas no interior dos estados de Rio de Janeiro e Minas Gerais.

As personagens aparecem vestidas à moda da época, sendo que o uso de figurinos dos anos 1950 é ressaltado principalmente nas atrizes, que aparecem com penteados e joias que remetem a tal período. Também a trilha sonora faz um resgate histórico, mantendo as óperas citadas no livro, mas abrindo espaço para outros sucessos da época conhecidos do grande público, como “Ninguém me ama, ninguém me quer” (1952), de Antonio Maria e Fernando Lobo, utilizada como tema da personagem Salete, e “At last” (1941), de Mack Gordon e Harry Warren, utilizada como tema do romance de Alice e Mattos. Entre as óperas, mantém-se “Una furtiva lagrima”, ária da ópera “O Elixir do Amor”, de Gaetano Donizetti, como música favorita e tema do comissário Alberto Mattos, entre outras inserções de música erudita, tal qual sugerido pelo livro de Rubem Fonseca. Uma das cenas finais da minissérie também faz remissão direta ao livro: a morte de Mattos e Salete (linhas 143M e 144M) acontece ao som do prelúdio do Ato I, de “Tristão e Isolda”, de Wagner. Apesar de no livro tal cena acontecer ao som de “O Elixir do Amor”, na minissérie é mostrado que tal disco foi queimado na ocasião em que a personagem Alice põe fogo em seu diário e em alguns dos móveis de Mattos (linha 114M); no entanto, “Tristão e Isolda” também é citada tanto no livro quanto na minissérie e acaba, de certa forma, se adequando a tal momento por também tratar de uma história de amor que não pode ser concretizada, assim como ocorre com Mattos e Salete.

A reconstrução dos fatos políticos do período, no entanto, acontece de maneira diferente à do livro. Enquanto no romance os políticos, militares e personalidades reais aparecem como personagens, mantendo diálogos e interagindo entre si e com as personagens fictícias, na minissérie percebe-se que a representação dessas figuras por meio de atores acontece apenas quando é estritamente necessário para o desenrolar da trama – Getúlio Vargas e Carlos Lacerda, por exemplo, que possuem papel fundamental no desenrolar dos fatos políticos do período em questão, aparecem pouquíssimas vezes e, ainda assim, ao longe, sob o olhar de outras personagens. No *making off* presente nos extras do DVD da minissérie, é mencionado ainda que os atores que deram vida às personalidades históricas foram escolhidos levando em conta também a semelhança física com o personagem, citando como exemplo os atores que interpretam Getúlio Vargas, Climério e Alcino, que possuem feições semelhantes às das figuras que interpretam.

As reuniões do senado também são citadas indiretamente: enquanto no livro o senador Freitas faz vários discursos no plenário, na minissérie ele apenas aparece ensaiando os mesmos, com a ajuda de seu assessor Clemente. As inserções dos acontecimentos políticos acontecem mais de maneira indireta, por meio do comentário das personagens fictícias, como é o caso do investigador Rosalvo, que sempre conta para Mattos as últimas notícias, do que com a representação em cena propriamente dita. Outro recurso bastante utilizado é a inserção dos meios de comunicação noticiando os últimos fatos: os personagens leem os mesmos jornais que existiam na época, ouvem os programas de rádio e, os mais abastados, assistem à televisão. Foram inclusive utilizadas locuções reais dos programas da época para anunciar as notícias mais marcantes, como o atentado da rua Tonelero (24M) e o suicídio de Getúlio Vargas (linha 126M). Na ocasião da morte de Vargas, também são utilizadas imagens reais da multidão saindo às ruas e acompanhando o velório e o cortejo do presidente até o aeroporto Santos Dummont (linha 129M), de onde o corpo foi enviado para São Borja para ser enterrado.

Percebe-se que, enquanto no livro a revisão da História divide espaço em pé de igualdade com a trama fictícia criada por Fonseca, na minissérie essa representação acaba ocupando um papel de coadjuvante em relação à trama de ficção, atuando mais como uma ambientação, um cenário para a narrativa policial que se desenvolve em torno de Mattos. Mesmo aquelas personagens fictícias que no livro tinham interesse e participação maiores no desenrolar político do período sugerem certa indiferença na minissérie, como é o caso do senador Freitas, que no romance aparece constantemente se inserindo nos bastidores do poder e negociando favorecimentos em torno de si e do seu partido, mas que na minissérie aparece mais preocupado com o

interesse do comissário Mattos em investigá-lo do que com a política propriamente dita. Dentre as personagens fictícias, o investigador Rosalvo é a exceção – ele está sempre inteirado das últimas notícias referentes ao “mar de lama” da corrupção do período e não perde oportunidades de tecer opiniões a respeito.

A personagem que apresenta a grande confluência entre metaficção historiográfica e romance policial é Gregório Fortunato, o Anjo Negro, na minissérie interpretado pelo ator Tony Tornado. Gregório Fortunato é uma personalidade real que, segundo os registros historiográficos acerca do período, teve envolvimento com o atentado contra Carlos Lacerda, sendo inclusive condenado por tal. Na minissérie, porém, percebe-se uma representação diferente do que aquela trazida pela obra de Fonseca: no livro vemos Gregório tomando iniciativas e decidindo a respeito da execução do atentado, ainda que seja assinalado que havia outras pessoas envolvidas em tal decisão, como o japonês Matsubara que financia o crime tanto no livro como na minissérie. Fortunato é apresentado como mandante do crime e condenado como tal. Já na minissérie, vê-se Fortunato falando com anônimos ao telefone sobre o crime, sugerindo que recebia ordens superiores para executá-lo. Também durante a cena de seu interrogatório (linha 108M), quando pressionado para revelar se havia participação direta do presidente ou de seus aliados no planejamento do crime, Gregório responde de forma irônica, dizendo que ele foi o único mandante do atentado. Logo, a minissérie isenta-se de assumir uma postura em relação a tal fato polêmico e deixa a questão em aberto para o telespectador. No campo fictício, porém, a personagem de Gregório encarna algumas características típicas do romance policial, sendo interpretado de maneira seca e fria pelo ator Tony Tornado, o que acaba contribuindo, de certa forma, para que ele seja associado aos antagonistas da trama e colaborando para que parte do público possa crer que ele de fato foi o mandante do atentado.

Em entrevista presente nos extras do DVD da minissérie, o diretor Paulo José e o diretor artístico Carlos Manga admitem terem buscado se manter o mais imparciais possível ao recontar a história do atentado e do suicídio de Vargas. Para isso, recorreram a um grande número de fontes e decidiram levar à tela apenas os fatos sobre os quais não há grandes controvérsias – eles afirmam, inclusive, terem sido elogiados por ambas as famílias de Vargas e Lacerda pela maneira com que retrataram o período, evitando parte das polêmicas em torno das personagens históricas em questão. No entanto, não se deve deixar de mencionar que, se comparado ao livro ou até mesmo a outras minisséries históricas, a representação do período histórico acontece de maneira bastante sucinta e, por vezes, até mesmo superficial.

Diante de tais opções ao recriar a obra no audiovisual televisivo, pode-se afirmar que *Agosto* (1993) mantém-se de acordo com os moldes preestabelecidos do formato minissérie, uma vez que há a preocupação com a reconstrução de uma época e de repassá-la ao público de acordo com os discursos oficiais correntes da História. No entanto, o posicionamento mais crítico de Rubem Fonseca sobre tal período é, de certa forma, esvaziado ou colocado em segundo plano: dá-se mais destaque à trama policalesca e o registro histórico aparece em pitadas muito bem reguladas, por vezes assumindo um tom mais didático do que de ceticismo ou ironia, como no romance. A característica da obra literária em relação à História que mais conseguiu romper as barreiras do padrão da emissora e se mostra presente também na minissérie, apesar da postura dita imparcial adotada pelos diretores, foi a descrença de Mattos em relação à política e ao futuro do país: permanece a forte crítica em relação à corrupção nas instituições como a polícia e o governo, e não são poucos os comentários das personagens em tom de ceticismo acerca dos aspectos sociais e econômicos do país.

3.2.2 *O romance policial na minissérie Agosto*

Como já assinalado, na adaptação de *Agosto* (1990) para a televisão vê-se o romance policial ganhar destaque e ocupar o plano central da narrativa. Toda a obra televisiva é construída em torno da investigação de Mattos e muitos dos elementos literários são moldados à estética do cinema *noir* quando levados à tela.

A ênfase na história de detetive aparece logo no início da minissérie: o crime é apresentado em tom de suspense, ao som de “O lago dos cisnes”, a partir de um jogo de luz e sombras no qual não se vê o assassino (linhas 2M e 3M). Pouco depois, têm início a investigação, durante a qual a cena do crime é invadida por peritos que observam todos os detalhes (linha 7M): impressões digitais, sangue, objetos revirados, fios de cabelo, etc., numa alusão direta a seriados investigativos, uma vez que a investigação da cena do crime é bastante espetacularizada se comparada ao livro. Mesmo uma cena que não tem relação direta com o assassinato, o planejamento do atentado contra Carlos Lacerda por Gregório e Climério (linha 5M), também acaba ganhando detalhes que remetem ao teor policial da trama: Gregório entrega uma arma com numeração raspada, que é mostrada em detalhes pelas câmeras, para Climério entregar ao pistoleiro Alcino – tal pormenor não é mencionado no livro.

Conduzindo a narrativa, há em primeiro plano a figura do detetive, no caso, o comissário Alberto Mattos. Como é comum ao gênero, Mattos, interpretado pelo ator José Mayer, é mostrado como um homem durão, de personalidade forte e caráter incorruptível. Está sempre em contato com os presos do distrito de polícia, inclusive lutando por melhores condições na delegacia onde eles estão amontoados e, quando em ambiente oposto a essa realidade, tampouco demonstra se impressionar, como nas ocasiões em que se encontra com a requintada viúva Luciana e seu advogado, Galvão (linha 13M), ou ao pressionar o assessor Clemente para falar com o senador Vitor Freitas (linhas 20M e 48M). Também demonstra certa erudição, com gosto por óperas e o hábito de frequentar o teatro para vê-las quando jovem. Dessa forma, o comissário consegue fazer o papel de ligação (*gobetween*) do detetive *noir*, que transita tranquilamente entre o submundo do crime e a alta sociedade.

O detetive de *Agosto* (1993) ainda é apresentado como o elemento deslocado, o *outsider*, passível de falhas, que não se adequa ao meio em que está inserido, caracterização típica do *noir*. Mattos vai contra todas as convenções daquela polícia retratada pela obra: não aceita suborno dos bicheiros, não trata os presos com violência, não confia em seus parceiros de trabalho, organiza greve, não se intimida diante da influência e do poder das pessoas que investiga. No entanto, tal como no romance, também não possui a perspicácia dos detetives clássicos: comete graves erros durante sua investigação que acabam resultando em sua morte, além de nunca compartilhar os detalhes que descobre, por não confiar em ninguém para tal, de forma que, após ser assassinado, tudo o que havia descoberto se perde por falta de registro e os criminosos continuam impunes. Logo, pode-se dizer que a reconstrução de Mattos na minissérie segue de forma bastante similar ao que é proposto pelo livro, sendo a relação do comissário com os outros funcionários do distrito a diferença talvez mais marcante: no romance, sua rejeição aos colegas é mais explícita do que na minissérie.

Como é comum no romance *noir* e em oposição às histórias de detetive clássicas, não há em *Agosto* (1993) um antagonista principal cuja identidade misteriosa é revelada apenas ao final da trama: são várias as personagens que se opõem às leis e à justiça e que defendem seus interesses próprios, sem necessariamente manterem relação entre si. Os principais antagonistas, que se opõem diretamente ao protagonista Mattos, são o casal Pedro Lomagno e Luciana Aguiar, mentores do crime contra Paulo Aguiar, que conduz a trama e que, de certa forma, prejudicam Alice, um grande amor do passado do comissário. Em outros núcleos, há mais an-

tagonistas que, por diferentes motivos, desejam prejudicar Mattos: o delegado Ramos, envolvido com o esquema de corrupção na polícia, que negocia diretamente com os chefes do jogo do bicho e que não tolera a desobediência e a insubordinação de Mattos; o senador Freitas e seu assessor Clemente, que acabam na mira das investigações do comissário e contratam um pistoleiro para matá-lo; o bicheiro Ilídio, que após ser agredido e preso por Mattos, também contrata um pistoleiro para matá-lo, o Turco Velho; e, por fim, o próprio assassino de Paulo Aguiar, Chicão, que ao ter sua identidade descoberta por Mattos, acaba sendo convencido por Lomagno a matá-lo. Há ainda, como já citado, Gregório Fortunato, que, apesar de não se opor diretamente à Mattos, aparece envolvido em esquemas de corrupção e é um dos mentores do atentado da rua Tonelero.

A referência ao cinema *noir* também aparece na retratação dos banqueiros do jogo do bicho: com a falta de uma “máfia” tipicamente brasileira, os bicheiros ocupam tal função e são retratados de maneira a fazer uma menção direta à máfia italiana, apresentada em filmes como “O poderoso chefão”: os bicheiros mais velhos orientam o bicheiro mais novo, Ilídio, numa relação quase parental. Também aparecem vestidos com requinte, fugindo dos estereótipos relacionados ao jogo do bicho, e coroam tal alusão à máfia da Itália cantando juntos uma ópera em italiano, como comemoração após chegarem a um acordo.

O público da minissérie também é brindado com recorrentes cenas de violência e sexo, geralmente evitadas em outros formatos de ficção seriada: os detalhes dos crimes são todos mostrados com abundância de truculência e sangue, desde os espancamentos e execuções realizadas pelo comissário Pádua (linhas 46M, 150M e 151M) até os assassinatos cometidos por Chicão (linhas 69M e 90M), que decapita o porteiro Raimundo e joga Cláudio Aguiar do oitavo andar do prédio da Cemtex diante das câmeras. Também é comum ver-se a nudez das atrizes Letícia Sabatela (Salette), Vera Fischer (Alice) e Lucia Veríssimo (Luciana) nas cenas de sexo protagonizadas por elas em diferentes momentos.

A figura da *femme fatale*, típica do cinema *noir*, é retomada na minissérie na figura de Luciana, mulher de grande beleza e sexualidade transbordante, que planeja o assassinato do próprio marido motivada pela paixão que nutre por seu amante Pedro Lomagno. Uma vez no poder, diverte-se com a humilhação sofrida por Cláudio Aguiar, primo de seu falecido marido que perde sua posição na Cemtex com a nomeação de Luciana como presidente e Lomagno como vice; também não parece ter escrúpulos ao pedir que Lomagno se livre daqueles que aparecem no caminho do casal: primeiro o marido, Paulo Aguiar, depois o porteiro Raimundo,

então Claudio Aguiar e, por fim, Mattos. Incansável no sexo, revolta-se com a demora de Lomagno em separar-se de sua esposa Alice e também nas ocasiões em que esse se recusa a manter relações com ela, frequentemente se embebedando e criando escândalos com o amante. Ao final da minissérie, acaba deixando a empresa aos cuidados de Lomagno e aparece se divertindo na cama com uma nova paixão. Uma outra figura que no livro apresenta características de *femme fatale*, ainda que brevemente, é a cafetina Laura, que dirige o prostíbulo frequentado por políticos chamado Senadinho. Laura sempre está por dentro dos bastidores do poder e constantemente tenta envolver os homens em seu jogo de sedução, fato esse atestado durante as visitas de Mattos ao local enquanto faz suas investigações. Na minissérie, porém, a cafetina foi recriada de maneira bastante sóbria e comportada, de forma que o posto de *femme fatale* fica exclusivamente a cargo de Luciana.

Há ainda situações que foram criadas unicamente para a minissérie, com a intenção de dar um melhor acabamento à trajetória de algumas personagens, como será indicado adiante. Mesmo com essa função aparente, tais situações também não deixam de atender à estética do *noir*, como é o caso do personagem Cláudio Aguiar, que na minissérie, diferentemente do livro, fez desfalques nos cofres da Cemtex enquanto estava na vice-presidência e tenta chantagear Lomagno para que este compre suas ações da empresa pelo dobro do preço. Cláudio também rende Mattos no elevador do prédio onde vive o comissário e tem uma morte trágica – é jogado do alto de um prédio, cena essa repetida várias vezes sob diferentes ângulos e que dá margem à outra investigação policial, que conclui erroneamente que se tratava de um suicídio. Também temos a ocasião em que Teresa, namorada do porteiro Raimundo, que sequer é nomeada no livro, procura Mattos para dizer que viu o assassino de Paulo Aguiar deixando a cena do crime (linha 96M). Ela faz um retrato falado do homem negro e é a partir desse retrato que Alice reconhece o professor de boxe de Lomagno, Chicão, o assassino (linha 105M). No livro, tal ligação de Lomagno ao assassino é feita por intermédio da cafetina Laura, o que não acontece na minissérie.

Outros elementos do *noir* também são retomados pela minissérie *Agosto* (1993), como os planos de câmera e os jogos de luz e sombra próprios dos filmes americanos do gênero. Há também, de certa forma, um retorno às clássicas histórias de enigma, onde o público é convidado a tentar adivinhar quem é o autor do crime ao mesmo tempo em que o detetive realiza suas investigações, com várias personagens sendo apresentadas como suspeitos em potencial e com a solução do mistério apenas na metade final da trama – quando de fato é revelado ao

público que foi Chicão quem matou Paulo Aguiar, a cena inicial do assassinato é repetida, mas dessa vez Chicão aparece executando o crime, enquanto sua voz em *off* narra como ele agiu para não ser descoberto.

Apesar da minissérie colocar a trama policial em primeiro plano, ainda assim é preservada em *Agosto* (1993) a correspondência aos moldes do formato minissérie e do gênero ficção seriada televisiva, de forma com que personagens e situações do livro tiveram de ser modificadas antes de serem levadas às telas da TV, conforme será indicado a seguir.

3.2.3 *A recriação de Agosto no formato minissérie*

O percurso narrativo da minissérie se constrói de maneira bastante similar ao livro: enquanto no romance há 26 capítulos indicando 26 dias de agosto, na minissérie cada dia aparece sinalizado na tela, com o acréscimo de informações sobre o horário e o local em que se passa cada cena.

Conforme apontado na tabela comparativa (Apêndice A), as linhas narrativas do livro são trazidas quase sem alterações para o audiovisual, sendo que algumas situações do livro não são reproduzidas na minissérie, enquanto outras são criadas exclusivamente para a obra audiovisual. A maior alteração se dá em relação à ordem dos acontecimentos no livro e na minissérie: os fatos históricos, como o atentado contra Lacerda, a prisão de Climério e o suicídio de Vargas, acontecem nas mesmas datas que constam nos registros oficiais da História; já as ações fictícias tem sua ordem alterada, ora antecipados, ora deslocados, provavelmente para dar mais ritmo à minissérie, de forma que em todos os dias retratados aconteçam situações que possam prender a atenção do público. No final da minissérie, há a supressão de um dia: no livro, a morte de Mattos e Salete ocorre no dia 25; na minissérie tal fato ocorre no dia 24, talvez para aproveitar a carga dramática da morte de Vargas e estendê-la também ao assassinato no apartamento do comissário – dessa forma, a minissérie se encerra um dia antes em relação ao livro, que acaba no dia 26 de agosto.

Percebe-se em *Agosto* (1993) que há personagens que se adequam mais aos arquétipos do melodrama, presente nas telenovelas, do que às personagens típicas do romance policial. No

caso de Mattos, ainda que o comissário seja pobre, doente e não encarne o “príncipe encantado” propriamente dito, apenas pelo fato da personagem estar em primeiro plano, ser o protagonista “bom-moço”, que luta sempre pelo que é certo, e que se vê dividido entre o amor de duas mulheres, acaba por fazer o papel de mocinho da história. Tal característica é ainda reforçada pela escolha do ator José Mayer para dar vida à personagem, uma vez que ele já possui uma trajetória construída junto ao público, vivendo constantemente o papel de galã. A mesma situação se repete com Alice, interpretada por Vera Fischer, que no livro é apresentada como uma moça jovem, frágil, que sofre de problemas psiquiátricos e é atormentada pela repressão de sua mãe, uma paixão mal resolvida com Mattos e a indiferença do marido, Pedro Lomagno. Já na minissérie, vemos a personagem de Alice ser construída com um outro direcionamento: ela acaba personificando a figura do amor verdadeiro, com obstáculos para ser concretizado, típico do melodrama. Dessa forma, temos dentro do formato do programa o encontro de dois gêneros, um atendendo à lógica do romance policial adaptado, outro indo ao encontro das convenções do melodrama já difundidas entre produtores e público por telenovelas e minisséries anteriores.

Outra grande diferença que se dá durante a recriação das personagens no audiovisual diz respeito à escolha do elenco. Há atores que provavelmente foram escolhidos mais graças à sua trajetória e renome na profissão do que pela semelhança propriamente dita com as personagens. Os principais exemplos são as personagens de Pedro Lomagno, no livro um jovem de porte atlético, narcisista, que se excita mais com o próprio corpo do que com a amante Luciana, e que na minissérie é interpretado por José Wilker, ator com idade e aparência bastante discrepantes em relação à descrição do romance – situação essa que se repete também com Vera Fischer interpretando Alice, personagem consideravelmente mais nova que a atriz na época das gravações. Há ainda o caso de Salete, personagem mulata e inconformada a feiura de seu rosto no livro e que na minissérie é vivida por Letícia Sabatela, de pele mais clara e considerada pelo público e pela mídia como uma atriz muito bela, sendo constantemente convidada para estampar capas de revista e anúncios publicitários. Ainda que tais escolhas não prejudiquem o andamento da trama e não causem estranheza àqueles que não conhecem o livro de Rubem Fonseca, de certa forma acabam causando certa incoerência em algumas cenas, como nos vários momentos em que Salete se lamenta por sua aparência diante do espelho, ou quando Alice, apesar da idade da atriz, mantém uma relação quase infantil com seu diário, ou ainda quando Lomagno tenta se excitar observando seu próprio corpo nu em frente ao espelho. Essas escolhas mostram mais uma vez a influência dos padrões da ficção seriada sobre a obra adaptada: pesam mais os

nomes no elenco e suas trajetórias dentro da emissora, conhecidas e aclamadas pelo grande público, do que a adequação propriamente dita ao papel que interpretam.

Há ainda na minissérie um cuidado em finalizar as trajetórias das personagens apresentadas ao público. Enquanto no livro várias personagens aparecem, desempenham alguma ação e depois não mais são citadas, na televisão há uma preocupação para que haja um começo, meio e fim para cada uma delas. O maior exemplo é o já mencionado Cláudio Aguiar, que no livro aparece logo após a morte de seu primo Paulo Aguiar, tenta transferir a licença da Cemtex para outra empresa, mas não obtém sucesso e não é mais citado. Na minissérie acontecem as já descritas cenas de chantagem entre Cláudio e Lomagno, a rendição de Mattos no elevador e, por fim, sua morte espetacularizada ao ser jogado do alto do prédio da Cemtex. Há também a mãe de Salete, Sebastiana, que é trazida do morro pela filha: no livro ela aparece apenas quando vai morar com Salete e quando essa o apresenta a Mattos e Alice. Já na minissérie, ela permanece em várias outras situações ao lado de Salete, sendo inclusive confundida por Magalhães com uma empregada doméstica (linha 77M). Uma vez que Salete busca a mãe para viver consigo, a personagem precisa continuar aparecendo junto à filha em sua casa, para que sua trajetória na trama se mantenha coerente junto ao público. Outros personagens que no livro não são mais mencionados após a morte de Mattos e Salete são Lomagno, Luciana e Alice, que na minissérie ganham finais diferentes: Lomagno aparece à frente da Cemtex, Luciana com um novo amante e Alice continua internada com problemas psiquiátricos.

Na impossibilidade de um final feliz, típico do gênero ficção seriada, uma vez que há a morte do protagonista e de uma de suas namoradas ao final da trama, tal característica aparece de maneira mais subjetiva: na última cena, Pádua dirige seu carro na rodovia após executar o bicheiro Ilídio e, enquanto sobem os créditos, vê-se ao fundo o Pão de Açúcar e um arco-íris no céu; segundo citado nos extras do DVD, aqueles seriam recursos simbólicos indicativos de que, apesar de tudo o que acabara de acontecer, dias melhores viriam.

3. 3 Considerações finais

A partir das reflexões geradas pelos referenciais teóricos reunidos e rediscutidos ao longo desse trabalho e pela análise da adaptação do romance *Agosto* (1990) para a televisão, chegam-se a algumas possíveis respostas às questões inicialmente levantadas. Pode-se concluir que a produção de atrações para a televisão no Brasil se organiza como um palimpsesto, de forma que produções anteriores e/ou similares deixam seus ecos em novas produções, seja ao ditarem uma tendência ou um modelo a ser seguido, seja ao serem retomadas por meio de alusões ou referências intertextuais. No caso das adaptações da literatura, as Obras-fonte são recriadas para atenderem a essa lógica e se unem a inúmeros outros textos que são recorrentemente retomados/reaproveitados pelos produtores de novas atrações, sendo reapresentadas ao público como uma mescla da obra original, criada pelo escritor, com os modelos fabricados a partir da trajetória do formato ao qual a adaptação se destina (minissérie, telenovela, etc.), construído pela emissora junto ao público.

No caso da ficção seriada televisiva brasileira, que possui alto grau de intertextualidade desde seu surgimento, a partir dos moldes dos folhetins e das radionovelas, as adaptações são feitas em um espaço onde estão sujeitas às influências dos mais distintos gêneros, sendo o melodrama o principal deles. Logo, ainda que a Obra-fonte possua um direcionamento diferente, ao ser transformada em ficção seriada, inevitavelmente estará sujeita a essas interferências. No caso da minissérie, formato estudado nesse trabalho, percebe-se que o seu posicionamento privilegiado dentro da grade de programação lhe permite maiores liberdades de criação e transgressão se comparada a formatos mais engessados, como a telenovela. Logo, é comum que se encontre nas minisséries os mais diversos gêneros coexistindo, sendo o histórico um dos mais recorrentes.

No entanto, mesmo a minissérie possuindo maiores possibilidades de inovação, ainda assim se mantém dentro da lógica do palimpsesto, uma vez que os resíduos das produções anteriores permanecem em sua estrutura; exemplos disso são as obras que tem o intuito de retratar determinado período histórico do país mas que, nem por isso, abrem mão de trazerem tramas ficcionais, romanceadas, com a intenção de agradar e atrair um público que talvez não se interessasse em assistir a um documentário sobre tal período da história, mas que muda de opinião quando tal abordagem vem acompanhada das histórias de amor já tão conhecidas e replicadas com o melodrama na televisão. Nas minisséries, com essa retomada didática do passado histórico, acaba revestindo-se o melodrama e outros gêneros mais populares com um verniz mais

intelectualizado, o que acaba funcionando como uma justificativa para as eventuais inserções de ficção na encenação dos textos historiográficos: é ficção seriada, mas não é telenovela, logo o produto final legitima a retomada dos velhos recursos narrativos, uma vez que a minissérie se anuncia e é aclamada justamente por essa característica distintiva de ser uma atração de maior nível cultural.

Porém, apesar do cuidado e da pesquisa extensiva ao realizar tais reconstruções históricas, percebe-se que nas minisséries, de maneira geral, o interesse em levar novos conhecimentos ou discutir o passado histórico com o público não aparece como objetivo principal da atração. Na maior parte das vezes, o conhecimento histórico é apenas repassado rapidamente, seguindo as versões oficiais da historiografia que já foram institucionalizadas e são ensinadas todos os dias nas escolas, e acaba servindo mais como ambientação para as tramas ficcionais do que como motivo da obra, uma vez que aproveitam-se momentos marcantes do passado para dar a tônica das mesmas histórias que já são contadas há anos pelas telenovelas. Pode-se citar como exemplos as minisséries que retomam períodos de guerra e investem pesado nas cenas de batalha, de armas, de explosões, e que fazem isso não motivadas pelo interesse em contar a história daquela guerra, mas sim de atrair o público com elementos épicos e contar a história de amor da mocinha que espera seu amado voltar vivo do campo de batalha – esse foi um dos motivos principais da minissérie *A casa das sete mulheres* (Rede Globo, 2003), por exemplo, que se passava na época da Guerra dos Farrapos (1835-1845).

No caso da adaptação de *Agosto*, analisada ao longo do terceiro capítulo, também percebe-se o quanto a representação do período histórico em questão, que na Obra-fonte possuía posição central na trama, foi reposicionada e atuou como coadjuvante; a ênfase fica quase por completo na história de Mattos, seus inimigos e seus amores, trama essa que poderia facilmente ser transportada para outros períodos da história com alguns poucos ajustes. No entanto, apesar de não ser o motivo principal da atração, é a retomada de um período histórico que anuncia e chama o público para a minissérie, como visto no anúncio veiculado dias antes da estreia; de fato, o atentado da rua Tonelero e o suicídio do presidente Vargas são acontecimentos marcantes da história do Brasil e possivelmente atraíram um público que talvez não tivesse a disposição de assistir à minissérie se ela fosse apenas sobre a história da vida de um policial honesto.

Outro aspecto marcante na recriação de *Agosto* (1990) é o fato de que o romance que inspirou a minissérie, de autoria de Rubem Fonseca, se constrói como uma metaficção histori-

ográfica, ou seja, põe em xeque as certezas sobre o passado histórico e abre espaço para diferentes e alternativas versões sobre o que poderia ter acontecido em agosto de 1954, indo muito além do que é convencional e oficialmente aceito. No entanto, a minissérie tem orientação exatamente oposta: ela procura isentar-se de assuntos controversos, apresenta o que é estritamente necessário para que se tenha um rápido panorama do período em questão, recorrendo a reportagens de jornais e locuções de programas de rádio da época, e acaba reforçando e legitimando a versão oficial-dominante sobre aquele momento, mantendo ainda a política da “boa vizinhança” e procurando evitar melindres entre a emissora e as famílias das personalidades históricas representadas, fato esse atestado pelos próprios diretores, que disseram ter recebido elogios das famílias de Vargas e Lacerda e ressaltando o quanto conseguiram se manter “imparciais” ao retratar a época, como se isso pudesse ser minimamente possível. De fato, a minissérie *Agosto* (1993) não é sobre as reviravoltas políticas de agosto de 1954, mas quem a assiste com o intuito de conhecer melhor tal período fica satisfeito, porque lhe são oferecidas, ainda que em pequenas pitadas, as informações principais sobre a preparação e execução do atentado contra Carlos Lacerda, a investigação e prisão dos responsáveis por tal atentado e a crise no governo de Vargas que culmina com o seu suicídio. E, é claro, melhor ainda para o público quando esses poucos momentos de revisão da história aparecem intercalados com uma trama policial eletrizante, que abusa das cenas de suspense, violência e sexo, que ditam o ritmo da atração, de forma com que os telespectadores possam se divertir com uma história de bandidos e mocinhos sem culpa, uma vez que há o suposto enriquecimento intelectual conduzindo o programa, ainda que em segundo plano.

Sobre a retomada do gênero policial pela minissérie *Agosto* (1993), pode se afirmar que aí, propriamente, reside a grande inovação ao que vinha sendo produzido nesse formato até então. Como citado no segundo capítulo, foram poucas as atrações que retomaram o gênero policial no audiovisual televisivo no Brasil. Em *Agosto* (1993), vê-se o gênero policial, que dividia a cena em pé de igualdade com o gênero histórico no livro, ocupar na atração adaptada o plano central: por mais que não tenha sido anunciada como tal, a minissérie é, de fato, muito mais policial do que histórica e, como tal, incorpora à sua narrativa muitas marcas características do cinema e da literatura *noir*.

Mesmo que o gênero policial seja de certa forma uma novidade para o formato minissérie, ele ainda assim precisa fazer concessões aos já citados moldes da ficção seriada. Apesar

da ação do detetive e da investigação de um crime ocuparem o eixo central da trama, os triângulos amorosos e a busca pelo amor verdadeiro permanecem, como vemos nas relações de Mattos com Alice e Salete e seus desdobramentos, contrastando com a violência e a frieza do romance policial americano, principal influência tanto do livro como da minissérie. No entanto, é de certa forma notável o quanto o gênero é extrapolado em suas possibilidades pela televisão, com a minissérie indo muito além do que é proposto pelo livro: vê-se a espetacularização de várias cenas, com novas mortes sendo criadas exclusivamente para a TV e sendo apresentadas sob os mais diversos ângulos. Também as cenas de carnificina, brevemente mencionadas no livro, têm todos os seus detalhes aproveitados pelas câmeras, fato esse atestado, por exemplo, na ocasião em que o personagem Chicão mata o porteiro Raimundo e se diverte ao arrancar sua cabeça e espalhar seus dedos pela estrada. Algo semelhante acontece com as cenas de sexo: ainda que as mesmas sejam citadas também no livro, na minissérie elas parecem ser todas aproveitadas ao máximo para exibir os corpos nus das atrizes e, de certa forma, também aumentar a carga de erotismo da trama, que possui a vantagem de ser exibida num horário que permite tal recurso. Contraria ainda a proposta original do livro a escolha do elenco, que dá mais valor a atores com maior apelo junto ao público e trajetória consolidada na emissora do que à real adequação de tais artistas às características originais das personagens da obra literária. Logo, adicionam-se aos tradicionais apelos didáticos e culturais, evocados pelas minisséries ao retratar um período histórico, vários outros temperos que certamente atraem uma parcela maior do público.

Também destaca-se a glamourização dos cenários, das personagens e do próprio período histórico em questão: tudo na minissérie é muito elaborado, com detalhes minimamente pensados. Ainda que a intenção possa ter sido a de reproduzir com a maior exatidão possível a época de 1954, acaba-se, de certa forma, atribuindo certo grau de inverossimilhança às cenas ao colocar todos os figurantes ricamente trajados à moda da época, com roupas combinando e andando de maneira organizada entre carros que hoje são considerados itens de colecionadores. Mesmo o morro onde vivia Sebastiana, a pobre mãe de Salete, parece excessivamente trabalhado se comparado com uma favela real. O mesmo pode se dizer das repartições públicas que, infelizmente, no Brasil, não são sinônimos de conservação e ostentação decorativa como o distrito onde vemos Mattos trabalhando. São as concessões que o histórico abre ao ficcional: evoca-se, na tela, mais um conceito do que seria tal época do que um retrato fiel dela.

As possibilidades de intertextualidade geradas pelo palimpsesto televisivo também são aproveitadas em *Agosto* (1993), uma vez que são muitas as referências a filmes e seriados policiais. Tais referências aparecem logo em uma das primeiras sequências, quando a equipe de peritos invade o apartamento dos Aguiar e começa a investigar a morte do empresário Paulo. Ainda que tais procedimentos de perícia sejam citados no livro, eles são representados na minissérie com maior destaque, mostrando-se várias vezes cenas nos laboratórios e os diferentes tipos de exames utilizados para se chegar a pistas sobre o assassino, de maneira muito similar à utilizada em séries como *Arquivo X* (*The X-Files*), lançada no mesmo ano que *Agosto* (1993), ou em filmes como *O silêncio dos inocentes* (*The silence of the lambs*, 1991), entre outros. Acaba-se também, mais uma vez, glamourizando um setor que provavelmente não seria tão eficiente assim na época em questão no Brasil, seja pela própria precariedade da polícia, ressaltada no livro, como também pelas limitações técnicas de mais de 50 anos atrás, que possivelmente não permitiriam que tudo se resolvesse de maneira tão rápida e simples como na atração televisiva. As cenas do suicídio forjado de Cláudio Aguiar e do retrato falado criado por Teresa, namorada do porteiro Raimundo, que sequer existem no livro, também evocam outras atrações do gênero policial-investigativo, bem como a já citada referência à máfia italiana, personificada na representação audiovisual dos banqueiros do jogo do bicho.

Diante de tais observações, pode-se dizer que a minissérie é, de fato, um formato privilegiado se comparada a outras atrações do gênero ficção seriada televisiva. No entanto, percebe-se que tal privilégio está mais relacionado às possibilidades de abordar as mais diferentes temáticas, graças ao horário de veiculação e da relativa independência dos índices de audiência, do que a uma transgressão e inovação de fato em relação ao que se produz atualmente na televisão brasileira. Pôde-se constatar que, mesmo sob grande influência intertextual e com a possibilidade de incorporar os mais variados gêneros, como o histórico e policial, no caso de *Agosto* (1993), ainda assim mantêm-se certas amarras em relação ao que se espera desses programas, tanto por parte da emissora, quanto por parte do público. Dessa forma, a retomada de períodos históricos dificilmente será feita com o intuito de informar ou discutir informações desconhecidas do público e/ou institucionalizadas pela historiografia; na verdade, ela acontece mais com o objetivo de tematizar uma trama que, ainda que recorra a personagens reais, é fictícia e ocupa o plano central da narrativa. Logo, atribui-se valor positivo ao anunciar uma atração mais intelectualizada, com referência em dados reais, mas que, por outro lado, não se desprende das velhas fórmulas próprias do melodrama, presentes em outros formatos de ficção seriada. Em

Agosto (1993), vemos o reposicionamento do histórico, que tinha destaque na Obra-fonte, acontecer para abrir espaço ao romance policial, que tem muito mais apelo junto ao público e permite que vários clichês sejam repetidos também nessa nova atração, como a luta entre o bem e o mal, o amor impossível por diferenças de estratos sociais, os ricos corruptos que se opõem aos pobres oprimidos, etc. E mesmo uma obra com alto teor de ironia e ceticismo, como é o romance de Rubem Fonseca, acaba tendo que se dobrar às exigências de um veículo que segue sua trajetória de maneira quase inalterada, incorporando textos e os repondo segundo sua natureza, num ciclo interminável e que possivelmente ainda se estenderá por muito tempo. Mesmo a falta de um final feliz é remediada: pinta-se um arco-íris ao fim da estrada enquanto sobem os créditos, assinalando que dias melhores virão, e que outras histórias de amor, como a de Mattos e Salete, poderão vencer as forças opostas e se concretizar, ainda que os dois não tenham conseguido.

REFERÊNCIAS

AMORIM, Lauro Maia. **Tradução e Interpretação**: encruzilhadas da textualidade em Alice no País das Maravilhas, de Lewis Carrol, e de Kim, de Rudyard Kipling. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

AUERBACH, Erich. **A cicatriz de Ulisses**. In: _____. Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental. São Paulo: Perspectiva, 1976.

AUSTER, Paul. Cidade de vidro. In: _____. **A trilogia de Nova York**. Tradução: Rubens Figueiredo. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 7-147.

ARISTÓTELES. **Poética**. Porto Alegre: Globo, 1966.

ARROJO, Rosemary. **Oficina de tradução**: a teoria na prática. São Paulo, Editora Ática, 1992.

AZEVEDO, Fernanda Mara de Almeida. “Agosto”: entre a memória e a história. Rio de Janeiro: UERJ, 2006. Disponível em: <http://www.filologia.org.br/cluerj-sg/anais/iv/completos/comunicacoes/Fernanda%20Mara%20de%20Almeida%20Azevedo.pdf> (última consulta em 05/02/2013).

BALDAN, Ude. **Nos idos de 1954: as relações entre literatura e política**. In: DEL VECCHIO, A.; TELAROLLI, S. Literatura e política brasileira no século XX. Araraquara: Laboratório Editorial FCL-UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2006. p. 235-255.

BALOGH, Anna Maria. **O discurso ficcional na TV**: sedução e sonho em doses homeopáticas. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.

BALOGH, Anna Maria. MONGIOLI, Maria Cristina Palma. Adaptações e Remakes: entrando no jardim dos caminhos que se cruzam. In: LOPES, Maria Immacolata Vassallo de (org). **Ficção televisiva no Brasil**: temas e perspectivas. São Paulo: Globo, 2009. p. 313-351

BARBOSA C. **Intertexto midiático: a adaptação de obras literárias para o audiovisual televisivo**. Monografia apresentada para conclusão do curso de Comunicação Social – Habilitação em Jornalismo. Campo Grande: UFMS, 2009.

BARROS, Antônio Cláudio da Silva. **A literatura na tela grande**: obras de Rubem Fonseca adaptadas para o cinema. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-Graduação em Literatura. Brasília: Unb, 2007.

BASSNETT, Susan. **Estudos de tradução**: fundamentos de uma disciplina. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2003.

BOILEAU & NARCEJAC. **O romance policial**. São Paulo: Ática, 1991.

BUENO, Chris, 2010, **Literatura e cinema: adaptando linguagens**. In: Ciência e Cultura, vol. 62, n. 1, SBPC. Disponível em: http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0009-67252010000100024 (acesso em 20/10/2012).

CASALECCHI, José Ênio. **O governo Vargas e os idos de 1954**. In: DEL VECCHIO, A.; TELAROLLI, S. Literatura e política brasileira no século XX. Araraquara: Laboratório Editorial FCL-UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2006. p. 225-233.

CAMPOS, Haroldo de. **Metalinguagem e outras metas**: Ensaio de Teoria e Crítica Literária. Ed. Perspectiva, 1992, São Paulo.

CHKLOVSKI. **A arte como procedimento**. In: Teoria da Literatura: formalistas russos. Porto Alegre: Editora Globo, 1970.

CLUVER, Claus. **Inter Textus / Inter Artes / Inter Media** In: Revista Aletria, julho-dezembro de 2006.

CRESQUI, Candice. **O tempo, o personagem e o narrador**: elementos da narrativa na transposição de fatos históricos nas minisséries televisivas Anos Rebeldes, Agosto e JK. Trabalho apresentado no GP Ficção Seriada do X Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2010.

DASTRE, Nino. **Ficção e realidade na narrativa televisual**: o caso da minissérie Um Só Coração. São Paulo: Annablume, 2009.

DINIZ, Thaís Flores Nogueira. **A tradução Intersemiótica e o conceito de equivalência**. São Paulo: IV Congresso da ABRALIC – Literatura e Diferença, 1994.

_____. **Tradução intersemiótica**: do texto para a tela. Cadernos de Tradução, Florianópolis, v. 1, n. 3, p. 313-338, 1998.

ECO, Umberto. **Pós-escrito a O Nome da Rosa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

_____. **Lector in fabula**: la cooperacion interpretativa en el texto narrativo. Barcelona: Editorial Lumen, 1993.

FERNANDES, Maria Lúcia Outeiro. Coca-Cola & Guerrilha: literatura e política numa perspectiva pós-moderna. In: DEL VECCHIO, A.; TELAROLLI, S. **Literatura e política brasileira no século XX**. Araraquara: Laboratório Editorial FCL-UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2006, p.89-113.

FIGUEIREDO, Ana Maria Camargo. **Literatura na televisão: história, memória e biografia** In: Comunicação & Educação, ano X, nº2, maio/ago 2005, p.173-178.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain. **Detetives e historiadores**. In: Os crimes do texto: Rubem Fonseca e a ficção contemporânea. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

FONSECA, Rubem. **Agosto**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

GANS, Herbert. **A relação entre o criador e o público nos meios de comunicação de massa**: uma análise da feitura de filmes. In: ROSENBERG, Bernard; WHITE, David (Org.). *Cultura de Massa*. São Paulo: Cultrix, 1973.

GENETTE, Gerard. **Palimpsestos**: a literatura de segunda mão. Extratos traduzidos do francês por Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho. Belo Horizonte: Faculdade de Letras, 2006.

GOMES, Márcia. **Os personagens das telenovelas**: Trajetórias típicas e projetos de identidade social. *Comunicação Midiática* n.7, UNESP, 2007; p. 29-48.

GOMES, Márcia; BARBOSA C., Fabrício. **A transposição das personagens na adaptação de obras literárias para o audiovisual**. IX Congresso de Ciências da Comunicação na Região Centro-Oeste, 2008.

GIL, Fernando Cerisara. **A poética da destrutividade**: texto e contexto em Rubem Fonseca. Dissertação de Mestrado da Pós-Graduação de Letras da UFRGS, 1999.

GINZBURG, Carlo. Sinais: Raízes de um Paradigma Indiciário IN: **Mitos, Emblemas, Sinais**: Morfologia e História. São Paulo: Cia das Letras, 1989, p. 143-179.

HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

HUTCHEON, Linda. **Poética do Pós-Modernismo**: História, Teoria, Ficção. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1991.

_____. **Uma teoria da adaptação**. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011.

JAKOBSON, Roman. Aspectos linguísticos da tradução. In: _____. **Linguística e comunicação**. São Paulo: Cultrix, 1969: 63-72.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

KOBS, Verônica Daniel. **A invasão silenciosa da visualidade**. Revista SCRIPTA UNI-ANDRADE: Publicação Anual da Pós-Graduação em Letras. Curitiba: n. 5, p. 59-70, 2007.

LIMA, Luis Costa. **Representação social e mimesis** in: *Dispersa Demanda*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.

LOBO, Narciso Julio Freire. **As minisséries e a busca de uma teledramaturgia nacional** In: *Comunicação & Sociedade*, nº 29, 1998, p.107-132.

LOUZEIRO, José. **O anjo da fidelidade**: a história sincera de Gregório Fortunato na Era Vargas. Rio de Janeiro: F. Alves: 2000.

LOTMAN, Iuri. **A Estrutura do Texto Artístico**. 1978. Disponível em: http://www.edtl.com.pt/index.php?op-tion=com_mtree&task=viewlink&link_id=1558&Itemid=2 (última consulta em 25/01/2013).

LUKÁCS, George. **Le roman historique**. Trad. Robert Saille. Paris: Payot, 1972.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1963.

MARTÍN-BARBERO, Jesus; REY, German. **Os exercícios do ver**. São Paulo: SENAC, 2001.

MASCARELLO, Fernando. **História do cinema mundial**. Campinas: Papirus, 2006.

MASSI, Fernanda. **O detetive do romance policial contemporâneo** In: Revista Prolíngua, vol. 2 n. 1 – jan./jun 2009, p.80-89.

MAYER, Claudino. **Quem matou...: O Romance Policial na Telenovela**. São Paulo: Annablume, 2010.

NUNES, Benedito. **O tempo na narrativa**. São Paulo: Ática, 1988.

OLIVEIRA, Bernardo Barros Coelho de. **Ficção e/ou realidade?**: Uma questão para o narrador contemporâneo In: Revista Artefilosofia / Universidade Federal de Ouro Preto / IFAC, n.4, (jan.2008). Ouro Preto: IFAC, 2008, p.136-147.

OROFINO, Maria Isabel. **Mediações na produção de TV**: um estudo sobre O Auto da Compadecida. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2006.

OTSUKA, Edu Teruki. **Marcas da catástrofe**: experiência urbana e indústria cultural em Rubem Fonseca, João Gilberto Noll e Chico Buarque. São Paulo: Nankin Editorial, 2001.

PAZ, Octavio. **Traducción: literatura y literalidad**. Barcelona: Tusquets Editor, 1971.

PECHMAN, Robert Moses. **Cidades estreitamente vigiadas**: o detetive e o urbanista. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.

PELLEGRINI, Tânia. **A imagem e a letra**: aspectos da ficção brasileira contemporânea. Campinas, SP: Mercado das Letras; São Paulo: FAPESP, 1999.

PEREIRA JUNIOR, Luiz Costa. **A vida com a TV**. São Paulo: SENAC, 2009.

PLAZA, Julio. **Tradução Intersemiótica**. São Paulo, Editora Perspectiva, 2003.

PROPP, Vladimir Iakovlevitch. **Morfologia do conto maravilhoso**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

PUHL, Paula. **O Autor e o Leitor-Modelo no limiar da Ficção e da História** IN: Revista Interin. Curitiba: v.4, n.2, jul./dez. 2007.

REIMÃO, Sandra. **Livros e Televisão: correlações**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

_____. **Literatura policial brasileira**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

REIS, Carlos. **O conhecimento da literatura**. Coimbra: Almediana, 1999.

ROSA, Luiza Maria Almeida. **A adaptação barroca de Dom Casmurro para Capitu: do livro ao corpo na TV**. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica. São Paulo: PUC-SP, 2012.

SALES, Paulo Emílio Gomes. **A personagem cinematográfica** IN: A personagem de ficção. São Paulo: Perspectiva, 1976.

SILVA, Deonísio da. **O palimpsesto de Rubem Fonseca: violência e erotismo em Feliz Ano Novo**. Dissertação de Mestrado da Pós-Graduação de Letras da UFRGS, 1980.

STAM, Robert. **Literature and film**. USA, John Wiley Professional, 2004.

TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

TURNER, Graeme. **Cinema como prática social**. São Paulo: Summus, 1997.

VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas. **A letra como imagem, a imagem da letra** In Concepções contemporâneas da arte. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

VENTURA, Zuenir. **Memórias de um escritor que foi tira** IN: Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 21 de agosto de 1993.

VIANA, Maria Isabel Rios de Carvalho. **Entre a História, a Memória e a Ficção: uma (re)escrita dos problemas da Irlanda em Irish Gold de Andrew M.Greeley**. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Letras. São João Del-Rey: UFSJ, 2008

VYGOTSKY, L. **A formação social da mente**. São Paulo: Martins Fontes, 1989

WEINHARDT, Marilene. **Considerações sobre o romance histórico** In: Letras, Curitiba, n.43, p. 49-59, 1994. Editora da UFPR.

WILLIAMS, Raymond. **Culture and society**. London: Penguin Books, 1977.

WHITE, Hayden. **Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

Referências audiovisuais:

JOSÉ, Paulo. **Agosto**. Rio de Janeiro: Rede Globo, de 24/08/1993 a 17/09/1993. Minissérie.

ANEXO I: FICHA TÉCNICA DA MINISSÉRIE AGOSTO⁶

Autoria: Jorge Furtado e Giba Assis Brasil

Direção: Paulo José, Denise Saraceni e José Henrique Fonseca

Direção-geral: Paulo José

Direção artística: Carlos Manga

Período de exibição: 24/08/1993 - 17/09/1993

Horário: 22h30

Nº de capítulos: 16

Produção executiva: Flavio Nascimento

Abertura: Nilton Nunes e Roberto Stein

Coordenação de produção: Mario Jorge e Gilvan Guimarães

Edição: Jonny Jardim e Alberto Gouvêa

Cidade cenográfica: Keller Veiga e Alfredo Pereira

Cenografia: Mario Monteiro e Raul Travassos

Figurino: Helena Gastal, Paulo Lois e Tiza Oliveira (pesquisa)

Produção de arte: Isabel Pancada e Isabela Sá

Continuidade: Maria Eugênia L. Oliveira e Mônica de Brito Chaves

Maquiagem: Jacque Monteiro

Câmeras: Aislan Canalini Neuma, Solano Marques, Lucio Sibaldi, João da Fonseca, Jorge de Sá Jr. e Walter Bezerra

Iluminação: Sergio Marini e Alberto Martins

Direção de fotografia: Walter Carvalho

Sonoplastia: Adirson Sansão

Produção musical: Alberto Rosenblit

Direção musical: Mariozinho Rocha

Diretor de imagem: Roberto Vaz

Efeito especial: Wilson Aquino, Jaguaracy Souza e Marcio Piede

Supervisão de efeitos visuais: Eduardo Halfen e Paulo Badaró

Diretor de produção: Eduardo Figueira

⁶ Extraída do site <http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/minisseries/agosto/ficha-tecnica.htm> (último acesso em 25 de setembro de 2013).

APÊNDICE A: TABELA COMPARATIVA LIVRO *VERSUS* MINISSÉRIE

Livro “Agosto” (1990)		Minissérie “Agosto” (1993)	
Linhas		Linhas	
Capítulo 1		1º de agosto de 1954	
1L	O porteiro da noite do edifício Deauville, Raimundo, abandona a portaria por um certo tempo.	1M	O porteiro da noite do edifício Deauville, Raimundo, abandona a portaria por um certo tempo.
2L	Paulo Gomes Aguiar é assassinado no oitavo andar do Edifício Deauville	2M	Paulo Gomes Aguiar é assassinado no oitavo andar do Edifício Deauville
3L	O assassino se lava após o crime	3M	O assassino se lava após o crime e esquece o anel no local
4L	Gregório Fortunato apunhala a caricatura de Carlos Lacerda	4M	Gregório Fortunato apunhala a caricatura de Carlos Lacerda
5L	O comissário de polícia Alberto Mattos serve café para os presos do distrito e ouve suas reclamações		Deslocado (6M)
6L	Gregório Fortunato pressiona Climério para que ele consiga alguém para executar Carlos Lacerda	5M	Gregório Fortunato pressiona Climério para que ele consiga alguém para executar Carlos Lacerda e lhe entrega uma arma
	Deslocado (5L)	6M	O comissário de polícia Alberto Mattos serve café para os presos do distrito e ouve suas reclamações
7L	Mattos vai investigar o crime no Edifício Deauville, interroga funcionários, encontra o anel e uma caderneta de endereços, os guarda consigo	7M	Mattos vai investigar o crime no Edifício Deauville, interroga funcionários, encontra o anel e uma caderneta de endereços, os guarda consigo
8L	Luiz Magalhães conversa com Gregório Fortunato sobre a licença de importação da empresa Cemtex	8M	Luiz Magalhães conversa com Gregório Fortunato sobre a licença de importação da empresa Cemtex
9L	Mattos recebe Salete em seu apartamento, ela rouba uma cueca dele e leva para o terreiro, para fazer um trabalho de amor.	9M	Mattos recebe Salete em seu apartamento
10L	Mattos percebe a letra F gravada no interior do anel que encontrou na cena do crime	10M	Mattos percebe a letra F gravada no interior do anel que encontrou na cena do crime
Capítulo 2		2 de agosto de 1954	
	Antecipado e modificado (13L)	11M	Alice, ex-namorada de Mattos, liga para o comissário depois de cinco anos sem manterem nenhum contato
	Modificado (no livro apenas cita-se tal passagem)	12M	Climério mostra Carlos Lacerda a Alcino, o pistoleiro que irá matar o jornalista
11L	Mattos interroga Luciana, esposa da vítima, Paulo Gomes Aguiar, na presença do advogado Galvão	13M	Mattos interroga Luciana, esposa da vítima, Paulo Gomes Aguiar, na presença do advogado Galvão

	Antecipado (16L)	14M	Mattos se encontra com Alice, mas ela não revela o motivo de ter feito contato
12L	Luiz Magalhães se encontra com Salete numa boate, lá ele recebe o cheque negociado por Gregório ao telefone, enviado por Matsubara para bancar o atentado	15M	Luiz Magalhães se encontra com Salete numa boate, lá ele recebe o cheque negociado por Gregório ao telefone, enviado por Matsubara para bancar o atentado
Capítulo 3		3 de agosto de 1954	
13L	Alice, ex-namorada de Mattos, liga para o comissário depois de três anos sem manterem nenhum contato		Antecipado e modificado (11M)
	Sem correspondência	16M	Delegado Ramos se encontra com o bicheiro Ilídio e reforça o acordo entre a polícia e os banqueiros do jogo do bicho
14L	Rosalvo repassa a Mattos as informações que descobriu sobre Paulo Aguiar, cita o senador Vitor Freitas, Claudio Aguiar, primo da vítima, e Pedro Lomagno, amigo próximo. Fala sobre o senadinho, prostíbulo de luxo frequentado por políticos	17M	Rosalvo repassa a Mattos as informações que descobriu sobre Paulo Aguiar, cita o senador Vitor Freitas, Claudio Aguiar, primo da vítima, e Pedro Lomagno, amigo próximo. Fala sobre o senadinho, prostíbulo de luxo frequentado por políticos
	Antecipado (19L)	18M	Mattos liga para a casa de Pedro Lomagno e quem atende é Alice, ele desliga em seguida.
15L	Mattos vai ao senado procurando o senador Vitor Freitas, mas consegue apenas falar com o assessor Clemente.		Deslocado (20M)
16L	Mattos se encontra com Alice, mas ela não revela o motivo de ter feito contato		Antecipado (14M)
	Deslocado e modificado (9L)	19M	Salete visita Mattos, rouba uma cueca dele e leva para o terreiro, para fazer um trabalho de amor.
Capítulo 4		4 de agosto de 1954	
	Deslocado (15L)	20M	Mattos vai ao senado procurando o senador Vitor Freitas, mas consegue apenas falar com o assessor Clemente.
17L	Alcino e Climério se encontram e se preparam para o atentado	21M	Alcino e Climério se encontram e se preparam para o atentado
18L	Mattos e Pádua conversam com Laura, cafetina do senadinho, que revela que Vitor Freitas é homossexual	22M	Mattos e Pádua conversam com Laura, cafetina do senadinho, que revela que Vitor Freitas é homossexual
	Antecipado (21L)	23M	De volta ao distrito, Mattos discute com o bicheiro Ilídio, lhe dá um pontapé no traseiro e o prende.

19L	Mattos liga para a casa de Pedro Lomagnó e quem atende é Alice, ele desliga em seguida.		Antecipado (18M)
	Antecipado (20L)	24M	Alcino atira contra Carlos Lacerda e foge
Capítulo 5		5 de agosto de 1954	
20L	Alcino atira contra Carlos Lacerda e foge		Antecipado (24M)
21L	De volta ao distrito, Mattos discute com o bicheiro Ilídio, lhe dá um pontapé no traseiro e o prende		Antecipado (23M)
	Sem correspondência	25M	Rosalvo conta a Mattos sobre o atentado contra Lacerda, que o feriu no pé e vitimou o Major Vaz
	Antecipado (25L)	26M	Clemente e Freitas conversam sobre o atentado e sobre o porquê de Mattos ter procurado pelo senador
	Sem correspondência	27M	Raimundo conta a Luciana que viu um negro saindo do prédio na noite do crime contra Paulo Aguiar – na verdade, quem viu foi sua namorada Teresa, mas ele mente dizendo que foi ele. Luciana pede que ele não mencione isso a ninguém
22L	Salete vai visitar Mattos; logo em seguida Alice aparece de surpresa. Alice se retira ao ver que Mattos está acompanhado.		Deslocado
	Antecipado (24L)	28M	Lomagnó, Freitas, Clemente e Claudio jantam juntos. Discutem a negociata da Cemtex que fizeram junto ao governo e o futuro da empresa com a morte de Paulo Aguiar
Capítulo 6		6 de agosto de 1954	
23L	Climério paga Alcino pelo serviço e manda que ele se esconda		Deslocado (31M)
24L	Lomagnó, Freitas, Clemente e Claudio jantam juntos. Discutem a negociata da Cemtex que fizeram junto ao governo e o futuro da empresa com a morte de Paulo Aguiar		Antecipado (28M)
25L	Clemente e Freitas conversam sobre o atentado e sobre o porquê de Mattos ter procurado pelo senador		Antecipado (26M)
26L	Mattos fica sabendo pela perícia que os cabelos encontrados na cena do crime são de um homem negro		Deslocado (32M)
	Antecipado (33L)	29M	Ilídio manda chamar o pistoleiro Turco Velho para matar Mattos

	Deslocado (22L)	30M	Salete vai visitar Mattos; logo em seguida Alice aparece de surpresa. Alice se retira ao ver que Mattos está acompanhado.
27L	Mattos interroga o porteiro Raimundo, ele acaba contando sobre o negro que ele viu saindo do Deauville na noite do crime		Deslocado e modificado (34M)
28L	Mattos sai com Salete para jantar numa churrascaria		Deslocado (36M)
Capítulo 7		7 de agosto de 1954	
	Deslocado (23L)	31M	Climério paga Alcino pelo serviço e manda que ele se esconda
	Deslocado (26L)	32M	Mattos fica sabendo pela perícia que os cabelos encontrados na cena do crime são de um homem negro
	Antecipado (36L)	33M	O pistoleiro Turco Velho chega à cidade
	Deslocado e modificado (27L)	34M	Mattos interroga o porteiro Raimundo, ele acaba contando sobre o negro que Teresa, sua namorada, viu saindo do Deauville na noite do crime
	Antecipado (34L)	35M	Chefes do jogo do bicho convencem Ilídio a desistir de matar Mattos
29L	Mattos vê uma foto de Gregório Fortunato no jornal usando um anel igual ao da cena do crime		Deslocado (51M)
30L	Alice conta a Mattos que Lomagnò e Luciana são amantes		Deslocado (39M)
31L	Salete espera Alice sair e vai até a casa de Mattos, o queima propositalmente enquanto faz macarrão		Deslocado (40M)
32L	Salete confessa que queria fazer uma ferida para depois pegar a casca e levar para o terreiro e fazer um trabalho mais forte. Mattos diz que dará a casca para ela. Fazem sexo.		Deslocado (41M)
	Deslocado (28L)	36M	Mattos sai com Salete para jantar numa churrascaria
Capítulo 8		8 de agosto de 1954	
33L	Ilídio manda chamar o pistoleiro Turco Velho para matar Mattos		Antecipado (29M)
34L	Chefes do jogo do bicho convencem Ilídio a desistir de matar Mattos		Antecipado (35M)
35L	Ilídio não consegue localizar Turco Velho	37M	Ilídio não consegue localizar Turco Velho, chama o negro Feijoada Completa para procurá-lo

36L	O pistoleiro Turco Velho chega à cidade		Antecipado (33M)
37L	Mattos liga para Clemente e insiste que precisa falar com o senador Freitas o quanto antes		Deslocado e modificado (48M)
	Sem correspondência	38M	Alice encontra com Turco Velho no elevador de Mattos
	Deslocado (30L)	39M	Alice conta a Mattos que Lomagnò e Luciana são amantes
	Deslocado (31L)	40M	Salete espera Alice sair e vai até a casa de Mattos, o queima propositalmente enquanto faz macarrão
	Deslocado (32L)	41M	Salete confessa que queria fazer uma ferida para depois pegar a casca e levar para o terreiro e fazer um trabalho mais forte. Mattos diz que dará a casca para ela. Fazem sexo.
Capítulo 9		9 de agosto de 1954	
38L	Mattos tenta interrogar Gregório, mas é atendido por Valente, seu assessor		Deslocado (53M)
39L	Mattos pressiona Galvão para poder falar com Luciana sobre o negro que Raimundo disse estar no prédio na noite do crime		Deslocado (45M)
40L	Mattos recebe uma ligação anônima dizendo que há um homem querendo matá-lo		Deslocado (43M)
41L	Turco Velho bate na porta de Mattos, Mattos desconfia e o rende	42M	Turco Velho bate na porta de Mattos, Mattos desconfia e o rende
	Deslocado (40L)	43M	Mattos recebe uma ligação anônima dizendo que há um homem querendo matá-lo
42L	Mattos manda Turco Velho para a delegacia, discute com Pádua sobre ele	44M	Mattos manda Turco Velho para a delegacia, discute com Pádua sobre ele
	Deslocado (39L)	45M	Mattos pressiona Galvão para poder falar com Luciana sobre o negro que Raimundo disse estar no prédio na noite do crime
43L	O investigador Rosalvo negocia trocar informações sobre Mattos com um homem enviado por Clemente, Teodoro, em troca de uma promoção na polícia.		Deslocado (50M)
44L	Senador Freitas e Clemente discutem sobre o que fazer a respeito de Mattos após receberem as informações de Teodoro		Deslocado (63M)
Capítulo 10		10 de agosto de 1954	
45L	Climério se esconde num sítio de seu compadre Oscar, na serra do Tinguá		Deslocado (52M)

	Antecipado (57L)	46M	Pádua pressiona Turco Velho para ele revelar quem o contratou para matar Mattos; ele não revela e Pádua o executa com um tiro na nuca
46L	Mattos interroga Luciana sobre o negro, ela diz ser um pai-de-santo amigo do seu falecido marido.	47M	Mattos interroga Luciana sobre o negro, ela diz ser um pai-de-santo amigo do seu falecido marido.
	Deslocado e modificado (37L)	48M	Mattos volta ao senado para falar com Vitor Freitas, mas só consegue falar com Clemente, mais uma vez
	Antecipado (58L)	49M	Mattos questiona porque Pádua soltou Turco Velho e ele desconversa
	Deslocado (43L)	50M	O investigador Rosalvo negocia trocar informações sobre Mattos com um homem enviado por Clemente, Teodoro, em troca de uma promoção na polícia
	Deslocado (29L)	51M	Mattos vê uma foto de Gregório Fortunato no jornal usando um anel igual ao da cena do crime
	Deslocado (45L)	52M	Climério se esconde num sítio de seu compadre Oscar, na serra do Tinguá
Capítulo 11		11 de agosto de 1954	
	Deslocado (38L)	53M	Mattos tenta interrogar Gregório, mas é atendido por Valente, seu assessor
47L	Alice conta a Lomagnó que revelou a Mattos que o marido e Luciana são amantes	54M	Alice conta a Lomagnó que revelou a Mattos que o marido e Luciana são amantes
48L	Lomagnó se encontra com Luciana, combinam de se livrarem do porteiro Raimundo com ajuda de Chicão.	55M	Deslocado e modificado (64M, 68M)
49L	Salete se surpreende ao ver, pela janela do ônibus , sua mãe, que julgava morta, andando na rua.	56M	Salete se surpreende ao ver, de dentro de uma loja , sua mãe, que julgava morta, andando na rua
50L	Chicão se prepara para matar o porteiro Raimundo.		Deslocado e modificado (69M)
Capítulo 12		12 de agosto de 1954	
51L	Chicão mata o porteiro Raimundo e se livra do corpo		Deslocado (69M)
52L	O delegado Ramos diz que terá que soltar o Turco Velho porque ele não cometeu nenhum crime.		Sem correspondência
53L	Lomagnó liga para Mattos e pede para que se encontrem.	57M	Lomagnó liga para Mattos e pede para que se encontrem.
	Antecipado (61L)	58M	Salete vai visitar sua mãe no morro e diz que irá levá-la para morar consigo
54L	Mattos se encontra com Lomagnó, que lhe diz que Alice é doente e que irá o levar até o terreiro do pai-de-santo amigo de Paulo Aguiar	59M	Mattos se encontra com Lomagnó, que lhe diz que Alice é doente e que irá conseguir o contato do pai-de-santo amigo de Paulo Aguiar

55L	Mattos visita o médico de Alice e ele confirma que ela sofre de problemas psiquiátricos	60M	Mattos visita o médico de Alice e ele confirma que ela sofre de problemas psiquiátricos
56L	Gregório é interrogado e nega qualquer envolvimento no atentado.		Deslocado (65M)
	Antecipado (62L)	61M	Alice visita Mattos e diz que irá se separar de Lomagnó e que virá morar com ele
	Antecipado (64L)	62M	Alice e Mattos fazem sexo
	Deslocado (44L)	63M	Senador Freitas e Clemente discutem sobre o que fazer a respeito de Mattos após receberem as informações de Teodoro
	Modificado (48L)	64M	Chicão aparece lutando boxe, fala com Lomagnó ao telefone sobre o porteiro Raimundo e Mattos.
	Deslocado (56L)	65M	Gregório é interrogado e nega qualquer envolvimento no atentado.
57L	Pádua pressiona Turco Velho para ele revelar quem o contratou para matar Mattos; ele não revela e Pádua o executa com um tiro na nuca		Antecipado (46M)
Capítulo 13		13 de Agosto de 1954	
58L	Mattos questiona porque Pádua soltou Turco Velho e ele desconversa		Antecipado (49M)
59L	Lomagnó leva Mattos até o terreiro do pai-de-santo Miguel, amigo de Paulo Aguiar, e o comissário o interroga.		Deslocado (74M)
60L	Mattos leva o pai-de-santo até o edifício Deauville para que o porteiro Raimundo confirme se ele é o negro que estivera no apartamento na noite do crime, mas descobre que Raimundo está desaparecido.		Deslocado (75M)
	Antecipado e modificado (66L)	66M	Lomagnó encontra uma carta de despedida deixada por Alice
	Antecipado e modificado (67L)	67M	Luciana é eleita nova presidente da Cemtex e Lomagnó vice, cargo antes ocupado por Claudio.
	Antecipado (68L)	68M	Luciana e Lomagnó fazem planos para o futuro; fazem sexo.
	Deslocado (51L)	69M	Chicão mata o porteiro Raimundo e se livra do corpo
Capítulo 14		14 de agosto de 1954	
61L	Salete vai visitar sua mãe no morro e diz que irá levá-la para morar consigo		Antecipado (58M)

62L	Alice visita Mattos e diz que irá se separar de Lomagno e que virá morar com ele		Antecipado (61M)
63L	Cegueta, um informante, vai até a casa de Mattos e conta que foi Ilídio quem contratou o Turco Velho para matá-lo		Deslocado (80M)
64L	Alice e Mattos fazem sexo		Antecipado (62M)
65L	Climério sai de seu esconderijo, vai até o vilarejo e é visto por uma mulher, que o reconhece		Deslocado (82M)
66L	Alice deixa uma carta para Lomagno e abandona a casa onde vivia com o marido		Antecipado e modificado (66M)
67L	Luciana é eleita nova presidente da Cemtex		Antecipado e modificado (67M)
68L	Luciana e Lomagno fazem planos para o futuro; fazem sexo.		Antecipado (68M)
69L	Mattos chega em casa e encontra novos móveis, além de Salete, sua mãe e Alice tomando café.	70M	Mattos chega em casa e encontra novos móveis, além de Salete, sua mãe e Alice tomando café.
70L	Mattos pede para Salete ir embora, diz que fala com ela depois. Ela sai magoada.	71M	Mattos pede para Salete ir embora, diz que fala com ela depois. Ela sai magoada.
71L	Mattos discute com Alice sobre os móveis, ela chora, ele a consola, ouvem música	72M	Mattos discute com Alice sobre os móveis, ela chora, ele a consola, ouvem música
	Sem correspondência	73M	Lomagno liga para Mattos e se oferece para levá-lo ao terreiro frequentado por Paulo Aguiar
	Deslocado (59L)	74M	Lomagno leva Mattos até o terreiro do pai-de-santo Miguel, amigo de Paulo Aguiar, e o comissário o interroga.
	Deslocado (60L)	75M	Mattos leva o pai-de-santo até o edifício Deauville para que o porteiro Raimundo confirme se ele é o negro que estivera no apartamento na noite do crime, mas descobre que Raimundo está desaparecido.
	Sem correspondência	76M	Lomagno, Freitas, Luciana e Galvão se encontram para almoçar, Cláudio aparece e faz um escândalo por ter perdido seu cargo na empresa
	Sem correspondência	77M	Magalhães diz a Salete que passará uma semana no Uruguai, confunde a mãe dela com a empregada.
	Sem correspondência	78M	Cláudio rende Mattos no elevador, revela ao comissário que a cena do crime foi adulterada, vê Alice no corredor do prédio

	Sem correspondência	79M	Freitas pergunta à cafetina Laura sobre o comissário Mattos
Capítulo 15		15 de agosto de 1954	
72L	Maria, a mulher que reconheceu Climério, conta aos militares onde ele está escondido		Deslocado (84M)
73L	Mattos pede que Alice procure um outro lugar para morar, que sua casa não é segura		Deslocado (85M)
74L	Mattos vai até o IML e reconhece um homem encontrado morto como sendo o Turco Velho		Deslocado (86M)
75L	Freitas diz a Clemente que dará o cargo dele a um sobrinho e que arranjará uma nomeação para ele no Banco do Brasil. Clemente diz que vai pensar e se retira.		Deslocado (120M)
	Deslocado (63L)	80M	Cegueta, um informante, vai até a casa de Mattos e conta que foi Ilídio quem contratou o Turco Velho para matá-lo
	Sem correspondência	81M	Claudio chantageia Lomagno e lhe pede que compre suas ações da Cemtex pelo dobro do valor
	Deslocado (65L)	82M	Climério sai de seu esconderijo, vai até o vilarejo e é visto por uma mulher, que o reconhece
	Sem correspondência	83M	Gregório se prepara para um novo depoimento e coloca o seu anel no dedo
Capítulo 16		16 de Agosto de 1954	
76L	Mattos tenta interrogar Gregório, não consegue, mas descobre que ele está em posse de seu anel, e que esse anel não é o mesmo encontrado na cena do crime		Deslocado (94M)
77L	Mattos intima o bicheiro Ilídio para depor.		Deslocado (100M)
	Deslocado (72L)	84M	Maria, a mulher que reconheceu Climério, conta aos militares onde ele está escondido
	Deslocado (73L)	85M	Mattos pede que Alice procure um outro lugar para morar, que sua casa não é segura
	Deslocado (74L)	86M	Mattos vai até o IML e reconhece um homem encontrado morto como sendo o Turco Velho
	Sem correspondência	87M	Lomagno ameaça Claudio dizendo que descobriu os desfalques que ele fez nos cofres da Cemtex

	Sem correspondência	88M	Cláudio conta a Lomagno que Alice está morando com Mattos
	Antecipado e modificado (84L)	89M	Lomagno procura Mattos e falam sobre Alice
	Sem correspondência	90M	Cláudio é surpreendido por Chicão, que o espera na Cemtex e o atira pela janela do 8º andar
	Sem correspondência	91M	Mattos e Lomagno recebem a notícia sobre o suicídio de Cláudio e vão para o local
	Sem correspondência	92M	Mattos investiga a cena da morte de Cláudio, a perícia conclui que ele se matou
	Sem correspondência	93M	Lomagno treina boxe com Chicão, lhe dá dinheiro e pede que suma por um tempo
Capítulo 17		17 de agosto de 1954	
78L	Mattos volta ao senadinho, pergunta se Freitas sai com algum homem negro, Laura diz que não, que o senador é racista e que inclusive brigou com Lomagno por ele ter um professor de boxe negro		Deslocado e modificado (97M)
	Deslocado (76L)	94M	Mattos tenta interrogar Gregório, não consegue, mas descobre que ele está em posse de seu anel, e que esse anel não é o mesmo encontrado na cena do crime
79L	Climério é localizado na mata e preso.	95M	Climério é localizado na mata e preso.
80L	Ilídio manda um atestado falso por meio de seu advogado dizendo que não poderá depor, Mattos diz que ele tem 4 dias para aparecer.		Deslocado e modificado (101M, 119M)
	Sem correspondência	96M	Teresa, namorada de Raimundo, procura Mattos, revela que ela que viu o negro na noite do crime, faz um retrato falado
Capítulo 18		18 de agosto de 1954	
81L	Clemente contrata o irmão de Teodoro para matar Mattos e diz que foi a mando do senador Freitas		Deslocado (123M)
	Deslocado e modificado (78L)	97M	Mattos volta ao senadinho, pergunta se Freitas sai com algum homem negro, Laura diz que não, que o senador é racista.
	Sem correspondência	98M	Mattos interroga um bicheiro para confirmar se Ilídio contratou mesmo Turco Velho

82L	Mattos faz exames de sua úlcera no estômago, o médico diz que seu caso é sério	99M	Mattos faz exames de sua úlcera no estômago, o médico diz que seu caso é sério
83L	Mattos descobre que Pádua cuidou das despesas funerárias de Turco Velho e o confronta a respeito, Pádua diz que Mattos nunca poderá provar que foi ele o assassino.		Deslocado (106M)
84L	Lomagnolo liga para Mattos, pede para falar com Alice, que está dormindo. Diz que ela é doente e precisa voltar para casa.		Antecipado e modificado (89M)
	Deslocado (77L)	100M	Mattos intima o bicheiro Ilídio para depor
	Deslocado e modificado (80L)	101M	Os chefes do jogo do bicho mandam Ilídio se internar numa clínica e mandar um atestado à polícia
Capítulo 19		19 de agosto de 1954	
	Antecipado (88L)	102M	Lomagnolo liga para Mattos e diz que vai denunciá-lo pelo sequestro de Alice, Mattos desliga.
85L	Mattos guarda a casca de sua queimadura na mão para Salete	103M	Mattos guarda a casca de sua queimadura na mão para Salete
86L	Magalhães busca Salete e faz com que ela alugue um cofre em seu nome, onde guarda coisas suas. Diz que está indo para o Uruguai.		Deslocado (107M)
87L	É revelado à imprensa que Gregório Fortunato assumiu ser o mandante do crime contra Lacerda.		Deslocado e modificado (104M)
88L	Lomagnolo liga para Mattos e diz que vai denunciá-lo pelo sequestro de Alice, Mattos desliga.		Antecipado (102M)
	Deslocado e modificado (87L)	104M	Militares e polícia apresentam à imprensa os culpados pelo atentado e pedem renúncia de Vargas
	Sem correspondência	105M	Alice reconhece Chicão, professor de boxe de Lomagnolo, pelo retrato falado feito por Teresa
Capítulo 20		20 de agosto de 1954	
	Deslocado (83L)	106M	Mattos descobre que Pádua cuidou das despesas funerárias de Turco Velho e o confronta a respeito, Pádua diz que Mattos nunca poderá provar que foi ele o assassino.
	Deslocado (86L)	107M	Magalhães busca Salete e faz com que ela alugue um cofre em seu nome,

			onde guarda coisas suas. Diz que está indo para o Uruguai.
	Sem correspondência	108M	Gregório continua sendo interrogado
89L	O advogado de Ilídio leva o atestado do bicheiro a Mattos, Mattos diz que Ilídio tem quatro dias para aparecer.		Deslocado (119M)
90L	Mattos procura por professores de boxe negros, descobre um chamado Kid Terremoto e vai se encontrar com ele.		Deslocado e modificado (109M)
91L	Kid conta a Mattos que Chicão é negro e professor de boxe particular de Lomagno e que acredita que os dois tenham um caso. Diz ainda que Chicão usa um anel de ouro.		Deslocado (110M)
92L	Mattos vai até a academia de boxe de Chicão e deixa recado dizendo para que ele o procure para tratar do crime do Edifício Deauville.		Deslocado (112M)
Capítulo 21		21 de agosto de 1954	
93L	Lomagno se encontra com Chicão e pede que ele mate Mattos		Deslocado (122M)
	Deslocado e modificado (90L)	109M	Ao procurar Chicão, Mattos encontra outro professor de boxe, Kid Terremoto
	Deslocado (91L)	110M	Kid conta a Mattos que Chicão é negro e professor de boxe particular de Lomagno e que acredita que os dois tenham um caso. Diz ainda que Chicão usa um anel de ouro
	Sem correspondência	111M	Lomagno prepara documento à imprensa falando em nome da Cemtex sobre as mortes de Paulo e Claudio
	Deslocado (92L)	112M	Mattos vai até a academia de boxe de Chicão e deixa recado dizendo para que ele o procure para tratar do crime do Edifício Deauville.
	Antecipado (95L)	113M	Alice pede que Mattos não fale mais com Salete, ele responde que não pode fazer aquilo e sai de casa
	Sem correspondência	114M	Alice tem uma crise, queima seu diário e parte dos móveis do apartamento de Mattos
Capítulo 22		22 de agosto de 1954	
94L	Descrição dos bastidores da política em torno da crise do governo de Vargas		Deslocado e modificado (informações diluídas em notícias dos meios de comunicação da época)
	Antecipado (96L)	115M	No distrito, Mattos fala com o seu médico ao telefone, que diz que sua

			úlceras é grave e que ele precisará operar.
	Antecipado (97L)	116M	Mattos é informado que houve um princípio de incêndio em seu apartamento, causado por Alice, e corre para sua casa.
	Antecipado e modificado (98L)	117M	Mattos diz à Alice que irá ligar para seu médico
Capítulo 23		23 de agosto de 1954	
95L	Alice pede que Mattos não fale mais com Salete, ele responde que não pode fazer aquilo e sai de casa		Antecipado (113M)
96L	No distrito, Mattos fala com o seu médico ao telefone, que diz que sua úlcera é grave e que ele precisará operar.		Antecipado (115M)
97L	Mattos é informado que houve um princípio de incêndio em seu apartamento, causado por Alice.		Antecipado (116M)
98L	Mattos leva Alice para o hospital, o médico diz que ela está em profunda depressão, que provavelmente terá de fazer tratamento de eletrochoque e que ele precisará avisar Lomagno.		Antecipado e modificado (117M) Deslocado e modificado (118M)
99L	Vargas se reúne com familiares e aliados e decide se licenciar temporariamente do cargo de presidente.		Deslocado (124M)
	Deslocado e modificado (98L)	118M	Mattos visita Alice no hospital, o médico diz que ela está em profunda depressão, que provavelmente terá de fazer tratamento de eletrochoque e que ele precisará avisar Lomagno.
	Deslocado (89L)	119M	O advogado de Ilídio leva o atestado do bicheiro a Mattos, Mattos diz que Ilídio tem quatro dias para aparecer.
	Deslocado (75L)	120M	Freitas diz a Clemente que dará o cargo dele a um sobrinho e que arranjará uma nomeação para ele no Banco do Brasil. Clemente diz que vai pensar e se retira.
	Sem correspondência	121M	Lomagno visita Alice e autoriza o tratamento de eletrochoque
	Deslocado (93L)	122M	Lomagno se encontra com Chicão e pede que ele mate Mattos
	Deslocado (81L)	123M	Clemente contrata o irmão de Teodoro para matar Mattos e diz que foi a mando do senador Freitas
Capítulo 24		24 de agosto de 1954	
	Deslocado (99L)	124M	Vargas se reúne com familiares e aliados e decide se licenciar temporariamente do cargo de presidente.

100L	Vargas é acordado por seu irmão Benjamin, que conta que os militares não aceitaram seu licenciamento e pedem a renúncia. Vargas chora.		Sem correspondência
	Sem correspondência	125M	Mattos vê Alice receber o tratamento de eletrochoque no hospital
101L	Mattos tenta visitar Alice bem cedo mas é informado que ela está sedada e não pode ver ninguém.		Sem correspondência
102L	Sozinho em seu quarto, Vargas se mata com um tiro sobre o lado esquerdo do peito.	126M	Sozinho em seu quarto, Vargas se mata com um tiro sobre o lado esquerdo do peito.
103L	Mattos fica sabendo da morte de Vargas no distrito; chama Rosalvo e diz que sairá em diligência.	127M	Mattos fica sabendo da morte de Vargas através de Pádua, por telefonema. Pede que ele deixe Rosalvo em seu lugar.
104L	Mattos consegue entrar no Palácio do Catete e ver o presidente morto.	128M	Mattos consegue entrar no Palácio do Catete e ver o presidente morto.
	Antecipado (110L)	129M	Multidões saem às ruas revoltadas com a morte do presidente
105L	Mattos volta para o distrito, reúne todos os funcionários, pede suas armas, os rende e os prende numa sala isolada.	130M	Mattos volta para o distrito, reúne todos os funcionários, pede suas armas, os rende e os prende numa sala isolada.
106L	Mattos vai até as celas, as destranca e pede que os presos saiam, um a um.	131M	Mattos vai até as celas, as destranca e pede que os presos saiam, um a um.
107L	Mattos começa a ter uma crise por conta de sua úlcera	132M	Mattos começa a ter uma crise por conta de sua úlcera
108L	Mattos liga para Pádua, conta que soltou os presos e manda ele vir assumir o distrito.	133M	Mattos liga para Pádua, conta que soltou os presos e manda ele vir assumir o distrito.
109L	Corpo de Getúlio é levado para o aeroporto	134M	Corpo de Getúlio é levado para o aeroporto
	Sem correspondência	135M	Luciana aparece envolvida com um novo amante
	Sem correspondência	136M	Gregório ouve a notícia da morte de Getúlio da prisão
Capítulo 25			(Incorporado ao dia 24 na minissérie)
110L	Multidões saem às ruas revoltadas com a morte do presidente		Antecipado (129M)
111L	Mattos liga para o médico de Alice, ele diz que ela quer voltar para a casa do comissário quando melhorar, Mattos autoriza	137M	Mattos liga para o médico de Alice, ele diz que ela quer voltar para a casa do comissário quando melhorar, Mattos autoriza
112L	Mattos liga para Salete, diz que precisará cuidar de Alice enquanto ela estiver doente, mas que a namorada verdadeira dele era ela. Salete diz que o ajudará e se dirige para o apartamento.	138M	Mattos liga para Salete, diz que precisará cuidar de Alice enquanto ela estiver doente, mas que a namorada verdadeira dele era ela. Salete diz que o ajudará e se dirige para o apartamento.

113L	Mattos sente fortes dores no estômago e pensa que está tendo a hemorragia que seu médico dissera ser possível que ocorresse.	139M	Mattos aparece agonizando em sua cama
114L	Quando Salete chega, Mattos dá a casca de ferida que guardara para ela. Mattos pede que Salete o leve para o hospital, mas diz que quer ouvir uma música antes de irem.	140M	Quando Salete chega, Mattos dá a casca de ferida que guardara para ela. Mattos pede que Salete o leve para o hospital, mas diz que quer ouvir uma música antes de irem.
115L	Chicão entra no apartamento, surpreende Salete, diz que procura Mattos, ela o leva até ele	141M	Chicão entra no apartamento, surpreende Salete, diz que procura Mattos, ela o leva até ele
116L	Mattos entrega o anel de Chicão e diz que ele está preso pela morte de Paulo Aguiar.	142M	Mattos entrega o anel de Chicão e diz que ele está preso pela morte de Paulo Aguiar.
117L	Quando Mattos tenta ligar para a polícia, Chicão aumenta o som da vitrola, tira uma arma, pede para que Mattos se despeça de Salete e o mata.	143M	Quando Mattos tenta ligar para a polícia, Chicão aumenta o som da vitrola, tira uma arma, pede para que Mattos se despeça de Salete e o mata.
118L	Chicão diz que Salete é a mulher mais bonita que ele já viu e a mata em seguida.	144M	Chicão diz que Salete é a mulher mais bonita que ele já viu e a mata em seguida.
119L	Chicão vai embora	145M	Chicão vai embora
120L	Genésio, pistoleiro contratado por Clemente, chega em seguida, vê os dois mortos e também vai embora. Diz a Clemente que ele foi o autor do crime e recebe o pagamento.	146M	Genésio, pistoleiro contratado por Clemente, chega em seguida, vê os dois mortos e também vai embora. Diz a Clemente que ele foi o autor do crime e recebe o pagamento.
Capítulo 26		25 de agosto de 1954	
	Sem correspondência	147M	Lomagnó aparece satisfeito, dirigindo a empresa Cemtex
	Sem correspondência	148M	Alice aparece internada atrás de grades no hospital
121L	Ilídio fica sabendo que com a morte de Mattos, a investigação contra ele está encerrada e sai da clínica onde estava escondido.	149M	Ilídio fica sabendo que com a morte de Mattos, a investigação contra ele está encerrada e sai da clínica onde estava escondido.
122L	Pádua rende Ilídio na estrada, mata seus homens e espanca o bicheiro até que ele revele quem ele contratou para matar Mattos e Salete. Ilídio insiste que não foi ele, mas depois de apanhar revela o nome de Feijoada Completa.	150M	Pádua rende Ilídio na estrada, mata seus homens e espanca o bicheiro até que ele revele quem ele contratou para matar Mattos e Salete. Ilídio insiste que não foi ele, mas depois de apanhar revela o nome de Feijoada Completa.
123L	Pádua executa Ilídio com um tiro na nuca	151M	Pádua executa Ilídio com um tiro na nuca
124L	O narrador repassa as notícias e a temperatura do dia.	152M	Pádua vai embora de carro, ouve as notícias do dia , um arco-íris aparece no céu (<i>sobem os créditos</i>)