



Intertextualidade e Palimpsesto Televisivo na Adaptação de *Agosto* para Minissérie¹

Fabício BARBOSA C.²

Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Campo Grande, MS

RESUMO

Apresenta-se neste trabalho um estudo de caso da adaptação do romance *Agosto* (1990), de Rubem Fonseca, para minissérie, exibida com o mesmo título pela Rede Globo em 1993. Essa análise tem como objetivo identificar e entender que elementos se destacam no processo de recriação da narrativa realizado ao transpor a obra literária em questão para o audiovisual televisivo, dando ênfase aos diferentes intertextos presentes durante esse trajeto. Explora-se ainda de que maneira as especificidades do suporte audiovisual televisivo se expressam no produto final (minissérie) e identifica-se os elementos de composição (personagens, ambiente, gêneros, etc.) que foram transformados na repositição temática da Obra-fonte na televisão.

PALAVRAS-CHAVE: adaptação; audiovisual; intertextualidade; literatura; minissérie.

Introdução

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 2010, 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

¹ Trabalho apresentado no DT 04 – Comunicação Audiovisual do XIV Congresso de Ciências da Comunicação na Região Centro-Oeste, realizado de 04 a 06 de junho de 2015.

² Mestre em Comunicação pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul;
e-mail: fabriciobarbosac@gmail.com



apreciadas pelos telespectadores brasileiros. Esse é o caso da ficção seriada televisiva, sendo a telenovela a principal e mais bem-sucedida representante nesse formato.

O sucesso das telenovelas no Brasil contribuiu para que também se produzisse no país 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 permitem 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.

Diante disso, procura-se neste trabalho observar a maneira como são feitas as minisséries adaptadas da literatura, a fim de entender de que maneira o texto da obra original se une à inúmeros outros textos, advindos da tradição e características do suporte audiovisual televisivo. Seria mesmo a minissérie a atração com maior capacidade de



inovação e transgressão quando comparada a outras produções de ficção seriada para TV? Para responder tais questionamentos, toma-se como base neste trabalho os conceitos de palimpsesto e de intertextualidade, a fim de discutir questões relativas à adaptação de um texto entre suportes diferentes, no caso livro e televisão, considerando ainda os conceitos de tradução criativa e transposição intersemiótica. Tais aspectos são utilizados para problematizar o gênero ficção seriada televisiva, seu histórico no Brasil e as especificidades de sua criação e veiculação ao público, com atenção especial a minisséries adaptadas da literatura, tomando como objeto a recriação do romance *Agosto* nesse formato.

1. Adaptação e intertextualidade

A questão das adaptações de obras literárias para o audiovisual é um tópico que vem ganhando corpo dentre as pesquisas acadêmicas realizadas no Brasil. Dentro desse cenário, diferentes são as abordagens em relação ao processo de adaptação de livros para o audiovisual. Neste trabalho, em específico, opta-se por discutir a questão das adaptações sob o viés da intertextualidade, considerando as inúmeras influências e intenções durante a recriação da obra. Sob tal enfoque, considera-se o resultado do processo de adaptação uma nova obra que, ainda que traga consigo elementos constitutivos e característicos da Obra-fonte, possui autonomia e independência em relação a essa última.

Partindo desse pressuposto, não cabem em relação às adaptações 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)



O termo *intertextualidade* foi introduzido na década de 1960 pela crítica literária Julia Kristeva, 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.

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.



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”.

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 transposição criativa/intersemiótica, compreende-se alguns dos aspectos presentes na construção do palimpsesto televisivo na atualidade. Destaca-se agora, mais detalhadamente, a adaptação de literatura para o formato minissérie.

2. Adaptação literária nas minisséries

Balogh (2002, p.101-103) indica que os modos de produção dos programas de TV têm 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.

Orofino (2006, p.150), por sua vez, 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).



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).

As minisséries, no entanto, possuem uma vantagem em relação às demais atrações, uma vez que são um produto diferenciado entre os formatos ficcionais produzidos pelas emissoras de televisão. Esse tipo de atração é bem menos suscetível à influência dos índices de audiência, como ocorre com as telenovelas e seriados, uma vez que é exibido numa faixa de horário mais tardia e de ser geralmente gravado de uma só vez, com a trama já toda escrita. 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 exibe essas atrações após às 22 horas (BALOGH, 2002). Esse horário de exibição acaba contribuindo para que as minisséries sejam vistas por um público mais restrito 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. Assim, 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.

As transposições dos livros à televisão nas minisséries possuem ainda, como diferencial, um valor didático e educacional reconhecido tanto pelos produtores quanto pelo público, visto que as minisséries procuram preservar tradições culturais brasileiras, divulgando o escritor e a obra que foi adaptada, e estimulam leituras ou releituras dos originais. Esse movimento de enriquecimento intelectual e cultural do público acontece também com a transmissão de informações por meio do conteúdo das obras literárias



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. 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. 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.

Logo, percebe-se que uma obra literária, ao ser adaptada para minissérie, precisará trazer em si não apenas a trama original, mas também a estrutura melodramática padrão na trajetória dos personagens, próprias desse gênero e já bem conhecida do público, e ainda as inserções didáticas a respeito do período histórico retratado. Considerando tais aspectos intertextuais inerentes ao processo de adaptação e também as especificidades do suporte audiovisual e do gênero ficção seriada, observa-se a seguir como se deu a recriação do romance *Agosto*, de Rubem Fonseca, no formato minissérie.

3. O caso da minissérie Agosto

Agosto 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, autor da obra adaptada. Foi exibida pela Rede Globo de Televisão, sendo posteriormente reprisada e lançada em formato DVD. 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 protagonista, o comissário Mattos, que acaba por ligá-lo à figura de Gregório Fortunato, personalidade histórica, um dos homens de confiança de Getúlio Vargas, que aparece ficcionalizado na obra.

A minissérie 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; 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.

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, Clímério 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 e o suicídio de Getúlio Vargas. 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, de onde o corpo foi enviado para São Borja para ser enterrado.

Em entrevista presente nos extras do DVD da minissérie, o diretor Paulo José e o diretor artístico Carlos Manga admitem terem buscado manter a direção da minissérie o mais imparcial 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 elogi-



ados 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, mantendo-se o tom didático característico de outras produções no mesmo formato.

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. As linhas narrativas do livro são todas 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 originais do romance. 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 os papéis 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 com a feiura de seu rosto no livro e que na minissérie é vivida por Letícia Sabatela, de pele mais clara, constantemente mencionada pelo público e pela mídia como uma atriz muito bela. Ainda que tais escolhas não prejudiquem o andamento da trama e não causem tanta 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.

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 caracterís-



tica 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.

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, pode-se reafirmar 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 rerepresentadas 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.

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, assim como *Agosto* (1993), 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.

Diante de tais observações, pode se dizer que a minissérie é, de fato, um formato privilegiado se comparado 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. 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.



REFERÊNCIAS

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

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

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

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.

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

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

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

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

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

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

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

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