



O Gênero Policial na Adaptação de “Agosto”, de Rubem Fonseca, para a Televisão¹

Fabício BARBOSA C.²
Márcia GOMES M.³

Universidade Federal de Mato Grosso do Sul

RESUMO

Este trabalho explora a presença do gênero policial entre as produções de ficção seriada televisiva no Brasil. Entre os diferentes formatos produzidos atualmente, enfatiza-se o caso das minisséries, que constantemente recorrem às adaptações de obras literárias e propõem produtos de apurada qualidade estética, técnica e dramática. O formato minissérie consegue ainda inovar em relação às demais produções atuais da teledramaturgia, por meio, entre outros fatores, da incorporação de diferentes gêneros à sua narrativa, sendo um deles o policial. Tal discussão toma como estudo de caso a minissérie *Agosto* (Rede Globo, 1993), adaptada do romance policial homônimo de Rubem Fonseca.

PALAVRAS-CHAVE: adaptação; gênero policial; minissérie; televisão.

INTRODUÇÃO

A televisão, mesmo com os avanços mais recentes da internet, ainda desponta entre os meios de comunicação com maior abrangência no Brasil. Segundo dados do CENSO 2010⁴, 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. Observando as diferentes atrações que vêm sendo apresentadas desde então, percebe-se que um dos formatos que mais se destaca e que se mantém presente até os dias atuais é a ficção seriada televisiva, ocupando um espaço considerável na grade de programação brasileira.

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.

¹ Trabalho apresentado no DT 04 – Comunicação Audiovisual do XVIII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste, realizado de 3 a 5 de julho de 2013.

² Mestrando do Programa de Pós Graduação – Mestrado em Comunicação da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. E-mail: fabricioarbosac@gmail.com

³ Doutora em Ciências Sociais pela Pontifícia Università Gregoriana, Roma, é professora do Departamento de Comunicação Social e do Mestrado em Comunicação da UFMS. Socióloga, formada pela PUC do Rio de Janeiro, e mestre em Comunicación Social pela Pontifícia Universidad Javeriana – Bogotá, tem trabalhos publicados nas áreas de Audiovisual e Estudos de Recepção. E-mail: marciagm@yahoo.com

⁴ Fonte: http://www.direitoacomunicacao.org.br/content.php?option=com_content&task=view&id=8600 (consulta em 26/04/2013)



Com o crescimento da indústria televisiva brasileira, no entanto, cada vez mais recursos foram sendo investidos nesse formato 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 mescla inovações ao já bastante replicado melodrama e dá 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.

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*), 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 dramaturgicos e exibida em um horário que privilegia um público mais específico que o das telenovelas. Tradicionalmente, essas atrações ainda se valem de 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 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).

Dessa forma, é comum que se encontre, entre a vasta produção de minisséries no Brasil, vários gêneros juntos dentro desse formato de programa: épico, dramático, cômico, histórico, trágico, suspense, policial, sacro, entre outros. Em meio a esses diferentes gêneros, um que possui grande apelo junto ao público e que vem ganhando a cada dia mais espaço na teledramaturgia brasileira é o gênero policial.

Neste trabalho, discute-se de que maneira o gênero policial se faz presente entre as produções de ficção seriada televisiva no Brasil, em especial as minisséries. Para tal, é feita a revisão bibliográfica sobre o tema e a análise da minissérie *Agosto*, adaptada do



romance policial homônimo do escritor Rubem Fonseca e exibida pela Rede Globo em 1993.

1. MINISSÉRIES: O PRODUTO NOBRE DA TV

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 exibe essas atrações após às 22 horas. 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 que possivelmente possui “um leque maior de opções eventuais de lazer” e é “mais exigente quanto ao nível de elaboração dos programas” a que assiste (BALOGH, 2002, p.124). Também, devido ao horário, não se trata de uma atração para toda a família, podendo abordar temáticas mais fortes/adultas.

Logo, a minissérie surge como um formato alternativo às telenovelas, que busca captar o interesse do telespectador para um horário mais tardio, oferecendo 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.

Essas 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 didático 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 Penteadó, 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).

Conhecendo esse cenário, questiona-se de que maneira as minisséries conseguem se apropriar de conhecimentos anteriores à sua produção e repropor esses textos dentro de uma nova lógica: a de produto de um meio de comunicação de massa. Tal processo deriva consideravelmente da intertextualidade presente no ato de adaptar uma obra literária, como será descrito a seguir.

2. ADAPTAÇÃO E INTERTEXTUALIDADE NA TELEVISÃO

O termo *intertextualidade* foi introduzido na década de 1960 pela crítica literária Julia Kristeva, a partir de estudo do conceito de *dialogismo* apresentado por Mikhail Bakhtin. Esse autor propõe 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 (BARBOSA C., 2009). Partindo desse ponto, Kristeva concebeu cada texto como que constituindo um intertexto, numa sucessão de textos já escritos ou que ainda serão escritos. Dessa forma, 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. Esse aspecto é ressaltado por Veneroso (2006), que indica que a arte produzida no século XX



pode ser analisada como um processo intertextual de reescrita de textos anteriores. Segundo essa autora, o conceito de intertextualidade está implícito nos procedimentos de poetas e artistas que se apropriam de fragmentos de jornal, bilhetes de trem e rótulos, entre outros, como também com a apropriação de textos literários, textos veiculados pelos meios de comunicação de massa, signos e símbolos de diferentes alfabetos, que passam a ser uma presença constante na produção artística a partir do período em questão e permanecem até os dias atuais.

Dentro dessa lógica, ao fazerem uso de obras literárias para gerar/compor seus produtos, os meios de comunicação acabam contribuindo para a criação de um grande fluxo de informações que transitam em diferentes sentidos e em maior ou em menor grau, informações essas 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 esse respeito, Orofino (2006) afirma que essa apropriação de outros textos feita pela televisão 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).

É dessa forma que 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 assim 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. Esse é o caso do romance policial, que será discutido a seguir.

3. O GÊNERO POLICIAL NAS TELAS DO CINEMA E DA TV

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.

Todorov (2006) propõe duas categorias principais para o romance policial: o romance de enigma e o romance negro (ou *noir*). O romance de enigma 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).

Já o romance negro, por sua vez, funde as duas histórias. 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).

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).

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-policial que se envolve em uma organização secreta de



combate ao crime. Por fim, há a minissérie *Agosto* (Rede Globo, 1993), adaptada do romance policial homônimo de Rubem Fonseca, que será analisada a seguir.

4. O GÊNERO POLICIAL NA MINISSÉRIE “AGOSTO”

O romance *Agosto*, do escritor brasileiro Rubem Fonseca, foi publicado em 1990, e sua adaptação para minissérie aconteceu em 1993, pela Rede Globo. A minissérie foi exibida às 22:30h, em 16 capítulos, de 24 de agosto a 17 de setembro daquele ano, trazendo na direção Paulo José, Denise Saraceni e José Henrique Fonseca, este último filho do escritor Rubem Fonseca.

Trata-se de uma narrativa de cunho policial, com um grande número de personagens históricas reais e fictícias, que mantém relações entre si no decorrer da trama. O enredo se passa em agosto de 1954 e traz à cena a história de dois crimes, um fictício e um real, nessa ordem: o assassinato de um rico empresário, Paulo Gomes Aguiar, e o atentado que feriu o jornalista Carlos Lacerda que, 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, um policial honesto que vive atormentado pela corrupção e as condições precárias em seu ambiente de trabalho, uma úlcera gástrica e duas namoradas. Ao assumir a investigação do assassinato de Aguiar, Mattos encontra indícios que poderiam ligar Gregório Fortunato também a esse crime, se inserindo, dessa forma, entre personagens e momentos decisivos que culminam, cerca de vinte dias depois, com o suicídio do presidente Vargas.

A chamada veiculada dias antes da estreia da minissérie⁵ já traz indícios da maneira como a obra 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.

Essa divisão mostra como o formato minissérie abre espaço para experimentos em outros gêneros: em *Agosto*, temos a inclusão do romance policial sem, no entanto,

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



deixar de lado características já consolidadas pelo formato, como o teor didático ao recontar um período da história do país e o uso do melodrama, por meio da “romantização” da relação do protagonista com uma antiga namorada, como será indicado adiante.

Analisando os aspectos do romance policial presentes na obra, temos em primeiro plano a figura do detetive, no caso, o comissário Alberto Mattos. Como é comum no gênero, Mattos, interpretado pelo ator José Mayer, é mostrado como um homem de meia-idade, durão, de personalidade forte e caráter incorruptível. Está sempre em contato com os presos, inclusive lutando por melhores condições na delegacia onde eles estão amontoados e, quando em ambiente oposto a essa realidade, tampouco demonstra se impressionar, como quando precisa investigar o assassinato do empresário Paulo Gomes Aguiar e se encontra com a requintada viúva Luciana e seu advogado. Também demonstra certa erudição, com gosto por óperas e hábito de frequentar o teatro para vê-las. 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* 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, 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.

Também há em *Agosto* o envolvimento do detetive com não uma, mas duas *femme fatales*. Primeiro Salete (Letícia Sabatela), moça de origem humilde, com pouca instrução, ex-prostituta, que ganha a proteção do senador Luiz Magalhães (Hugo Carvana), ao se tornar amante e dar cobertura para os atos ilícitos do político, apesar de não ter consciência da ilegalidade de tais ações. No paralelo, Salete se apaixona por Mattos e os dois mantêm certo envolvimento, mas o comissário nunca corresponde plenamente à paixão da moça. Num outro extremo há Alice (Vera Fischer), uma antiga namorada de Mattos, a grande paixão da juventude do comissário, que foi induzida pela mãe a abrir mão daquela relação por serem de uma família rica e Mattos apenas um



aspirante a policial. Ficam muito tempo sem se ver e se reencontram coincidentemente no momento da investigação do assassinato de Paulo Aguiar, sendo que Mattos descobre posteriormente que Alice se casou com um dos suspeitos de envolvimento no crime, Pedro Lomagno (José Wilker).

Enquanto Salete mantém o papel de *femme fatale* típico do romance negro, 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 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.

Outros elementos do *noir* também são retomados pela minissérie *Agosto*, como na ocasião do assassinato de Paulo Gomes Aguiar, logo no início da minissérie, onde toda a ação é mostrada em tom de suspense e em tempo real, ocultando-se apenas a identidade do assassino. Também são utilizados na minissérie os planos de câmera e os jogos de luz e sombra próprios dos filmes *noir* americanos. Por fim, há ainda um retorno às 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 vários personagens sendo apresentados como suspeitos em potencial e com a solução do mistério apenas no final da trama.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esse artigo ressalta o quanto o formato minissérie possui um lugar privilegiado dentre as produções da teledramaturgia brasileira. Com menor duração e mais tempo para ser produzida, a atração não se torna tão refém dos índices de audiência, uma vez que a obra é gravada por completo antes de ir ao ar. Também é direcionada a um público mais específico e não tão amplo quanto o da telenovela, e traz, atrelada a si, valores culturais e didáticos ao adaptar grandes nomes da literatura e explorar episódios da história do país.

É também dentro desse formato que há uma maior liberdade para inovações; no caso das adaptações, é possível que outros gêneros possam se encontrar e serem repropostos dentro dessa nova obra, indo além do melodrama já exaustivamente repetido pelas telenovelas. Isso se deve ao caráter intertextual desse processo de transposição de uma obra de um suporte a outro, no caso, do livro para a televisão, onde



vários textos literários e audiovisuais acabam se encontrando e se unindo para propor novos significados para a obra que está sendo criada.

Dentre esses vários gêneros, temos o romance policial, com seus crimes e os mistérios que se escondem por trás deles; estes só serão trazidos à tona com a ação do detetive, o responsável por fazer a ligação entre o submundo e a alta sociedade e reestabelecer o equilíbrio entre o bem e o mal, reparando o dano causado e lutando para que o criminoso seja punido – o que nem sempre acontece. Não só nos livros, mas também quando levado para as telas, sejam elas do cinema ou da televisão, o gênero policial consegue prender a atenção do público e fazer com que também quem assiste se torne detetive, tentando decifrar os indícios mostrados e chegar a solução do mistério. É o que acontece em *Agosto*, onde o lado didático e documental das minisséries abre espaço e passa a conviver lado a lado com a história por trás de dois crimes, mostrando que mesmo gêneros à primeira vista muito díspares podem se dar bem em uma atração televisiva.

Como indica Figueiredo (2005), é no contexto em que são criadas as minisséries, e também as demais atrações televisivas, que a televisão ocupa um lugar fundamental, mediando culturas, fazendo interagir diferentes personagens e eliminando fronteiras, ao mesmo tempo em que reforça e até mesmo promove a identidade de seu público. Dessa forma, os meios de comunicação, particularmente a televisão, acabam por transformar em espetáculo inseguranças, medos e outras questões da vida de sua audiência, trazendo para o telespectador confinado em sua casa uma possibilidade de elaborá-las através da ficção. No caso do gênero policial, a constante luta entre o bem e o mal, entre o detetive e o criminoso, acaba por trazer às telas questões que permeiam o dia a dia de cada indivíduo, de forma que, pelo menos naquele momento, na segurança de sua poltrona, quem assiste possa se colocar no papel dos personagens e jogar com a obra, tentando decifrar o seu desfecho e torcendo para um dos lados que aparecem em conflito na tela de sua TV.



REFERÊNCIAS

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

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.

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

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

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

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

KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**. 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.

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

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

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

REIMÃO, Sandra. **Livros e televisão: correlações**. Cotia - SP: Ateliê Editorial, 2004.

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

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

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

Referências audiovisuais:

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