

A transcrição em minissérie de *O tempo e o vento*, de Erico Veríssimo: o tempo e a memória em formato industrial

Transcreation in the miniseries of *O tempo e o vento*, by Erico Veríssimo: time and memory in an industrial format

Aline Cristina Maziero^[*]
line.maziero@gmail.com

Márcia Gomes Marques^[*]
marciagm@yahoo.com

RESUMO

Neste artigo se analisa a relação entre o texto literário *O tempo e o vento*, de Erico Verissimo, e a minissérie homônima, de 1985, desde a perspectiva da transcrição. Com a finalidade de compreender o processo de transposição do texto-fonte em formato industrial de mídia audiovisual, discute-se sobre os recursos de linguagem utilizados, o foco narrativo e a categoria temporal, a fim de verificar a mudança de lógica composicional na reproposição das temáticas e situações. A minissérie reconta o primeiro volume da trilogia, *O continente*, do qual mantém a estrutura fragmentária e o tempo cíclico. À diferença do romance, retoma o passado do relato pela memória, em *flashbacks*, a partir da perspectiva de um narrador-personagem, principalmente.

Palavras-chave: transcrição; tempo; minissérie.

ABSTRACT

This article analyzes the relationship between the literary text *O tempo e o vento*, by Erico Verissimo, and the homonymous miniseries of 1985 from the perspective of transcreation. In order to understand the process of transposing the source text into an industrial format of audiovisual medium, we discuss the language resources used, the narrative focus and the temporal category, in order to verify the change in compositional logic in the reposition of themes and situations. The miniseries recounts the first volume of the trilogy, *O continente*, from which it maintains its fragmentary structure and cyclical time. Unlike the novel, it resumes the past of the report by memory, in flashbacks, from the perspective of a narrator-character.

Keywords: transcreation; time; miniseries.

^[*] Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS). Cidade Universitária, Av. Costa e Silva - Pioneiros/MS.

Introdução

Presente no Brasil desde 1950, a televisão conquistou apelo de público e tem reafirmado sua capacidade de narrar a partir de recursos expressivos e convenções próprias, como: a divisão dos programas em capítulos e temporadas; as várias modalidades de serialidade – algumas advindas de outras artes e produtos midiáticos, como a literatura ou o folhetim; os padrões de duração dos episódios e produtos; as faixas de horários com conteúdo especializado em perfis de público. A importância desse meio de comunicação se consolida ao longo da segunda metade do século XX, e uma das convenções de destaque estabelecida foi o tomar para si, como ponto de partida de sua programação, dos programas que oferta, os chamados textos anteriores, como os literários, fenômeno amplamente conhecido como adaptação^[1].

Em um primeiro momento, a televisão direcionou suas produções principalmente para grandes públicos, a chamada “programação para toda família”. Nas últimas décadas, porém, tanto televisão quanto cinema têm desenvolvido produtos de nicho (Warnier, 2003), direcionados a segmentos particulares de audiência. Essas duas tendências opostas, de contemplar o público geral ou dirigir-se a perfis específicos, são observadas em duas vertentes de adaptação televisiva: as novelas literárias (Ramos e Borelli, 1991), transmitidas das 18h e às 21h pela Rede Globo^[2]; e as minisséries da mesma emissora, exibidas a partir das 22h, adaptadas ou baseadas em obras literárias, com temas voltados para o público adulto.

A escolha por adaptar um texto pode ter várias intencionalidades: pode ser vista como aposta segura (Hutcheon, 2011), quando se adapta uma obra renomada, o que auxilia na divulgação e funciona como um indicador de qualidade da nova realização. Quanto à retomada de textos canônicos para o audiovisual televisivo, na década de 1980 houve um ciclo de adaptações de autores regionalistas, a partir dos quais se explorou “os países” dentro do Brasil. Entre os autores mais adaptados desse resgate dos costumes e nuances históricas de cada região, teve destaque o escritor gaúcho Erico Veríssimo. Várias de suas obras foram

adaptadas pela TV Globo, como: *Olhai os lírios do campo*, para telenovela (1980); *Música ao longe*, em minissérie (1982); e *Incidente em Antares*, também em minissérie (1994). Das adaptações de obras do autor, a atenção neste trabalho recai sobre uma das que tomou como ponto de partida a trilogia *O tempo e o vento*, obra mais conhecida do escritor: a minissérie de mesmo nome (Globo, 1985), exibida em 26 capítulos e dirigida por Paulo José.

As adaptações não são um fenômeno recente, nem têm como direcionamento exclusivo de transformação a passagem de textos em papel para os audiovisuais de mídias eletrônicas. Nas últimas décadas houve uma mudança em como são percebidas, seja pelos aspectos intermediários agora recorrentes nesse processo, que se dá em um ambiente marcado pela convergência de mídias e o consumo multiplataforma, seja pela combinação frequente de obras de tipos e origens variadas, que trazem implicadas lógicas de produção e competências de recepção (Martín-Barbero, 2010) distintas, uma do texto-fonte e outra do texto derivado. O alastramento dos chamados meios eletrônicos de comunicação no século XX, e sua demanda crescente de histórias (Seger, 2007), alimentou a tendência – já presente nas artes em geral (Featherstone, 2000) – de retomar os ditos textos anteriores (Groensteen, 1998 *in* Hutcheon, 2011) para a elaboração de “novos”, ou mais recentes, que logo se tornam anteriores para outros, que os retomarão.

A intensificação da presença social dos meios de comunicação propiciou o aumento da visibilidade das retomadas, dos empréstimos e da reciclagem, na confecção de “novas peças” artístico-culturais. Entre as questões que surgem desses aproveitamentos, pode-se ressaltar os distintos graus de proximidade indicados pela nova obra, como as inspiradas, as baseadas e as adaptadas, ou outras nas quais se percebe o intertexto, a citação ou a menção de aspectos de uma ou várias obras, sem que isso seja declarado abertamente. Muitos são os aspectos de interesse nas adaptadas, que explicitam sua derivação e acentuam seus laços com um texto-fonte. Para examinar os traços do processo de transposição, do sentido em movimento, cabe indagar sobre como reafirmam o vínculo com a obra

[1] No Brasil, muito antes da televisão chegar, o cinema brasileiro já adaptava da literatura para realizar suas obras. Andrade *et al.* (2007, p.122-133) apresentam um levantamento de centenas de títulos adaptados para o cinema da literatura nacional entre 1908 e 2002, a começar por *A viuvinha*, de 1914, adaptado do romance de José de Alencar.

[2] Na televisão Globo, os horários que mais exibem telenovelas adaptadas da literatura são, em ordem de frequência, o das 18h e o das 20h (Reimão, 2004, anexo 2). Nos anos noventa e na primeira década do sec. XXI, o horário das 18h apresentou com frequência telenovelas de época (Tondato, 2015) e *remakes* de telenovelas de sucesso, algumas delas adaptadas de obras literárias, como *Cabocla* (2004) e *Ciranda de Pedra* (2008) (Guia Ilustrado TV Globo, 2010).

de partida, se expressam as intencionalidades implicadas na refeitura, de que modo manifestam as competências da imagem de público estimada e quais são as conexões que estabelecem com o contexto de realização.

O romance *O tempo e o vento* tem extensa fortuna crítica. Sobre suas adaptações para a televisão, os estudos comparam romance e minissérie para analisar aspectos temáticos das duas (Guimarães, 2014; Azevedo, 2001; Perin, 2000). Observa-se, nesses trabalhos sobre a transposição para minissérie, a falta de discussão sobre como entender esse processo, e o domínio da análise a partir de um dos episódios do romance. Em contrapartida, este trabalho toma a minissérie na íntegra para discutir, a partir do estudo de caso, sobre essa tendência da produção artístico-cultural contemporânea, a refeitura sistemática de textos, refletindo sobre a recomposição do arco narrativo e os mecanismos utilizados para recriar o “tempo e o espaço” da obra-fonte.

A partir das questões suscitadas pela expansão das transposições de textos em papel para outras formas de expressão artísticas, esse trabalho se atém a discutir três conceitos que têm sido vinculados a esse processo de retomada, a saber, os conceitos de adaptação, de tradução e de transcrição. Tradução e transcrição são noções pouco utilizadas no estudo das transposições, ainda que ofereçam contribuições para o entendimento desse processo e dos produtos/obras derivados. Na sequência, são retomados alguns dos aspectos característicos das duas obras, a literária e a televisiva, identificando as consonâncias entre elas como obras em processo, com atenção na representação do tempo nas narrativas, por considerar que esse elemento tematiza o romance de Veríssimo e, como a minissérie destaca sua proximidade com o texto literário, também o audiovisual.

Adaptação, tradução, transcrição: conceitos complementares

Ainda que de modo residual, no sentido de Williams (1979), permanecem rastros da visão que considera que a melhor adaptação é a que consegue recuperar os valores artísticos do texto-fonte, resgatando-os por tradução, que, nesse caso, é pensada como uma repetição do primeiro no segundo texto. Essa abordagem não se atenta para as diferenças de linguagem das mídias e de momentos culturais das duas obras; ademais, entende o tradutor como neutro, sem história, sem lastro ideológico,

despedido do contexto no qual a obra derivada é realizada e descuidado do público a que se destinará.

Em contrapartida, os estudos de tradução e seus críticos têm entendido a figura do tradutor como instância relevante nesse processo, assim como o contexto cultural no qual a tradução se dá. Nesse caso, o tradutor mantém elementos do texto de partida, adequa alguns ao novo contexto e, até mesmo, insere outros para efetuar esse processo. Com essa perspectiva, consideram-se *traduções* as transposições da literatura para o audiovisual, pois vertem uma língua para outra (verbal para audiovisual), e de um sistema de signos para outro (da escrita para a imagem/som/escrita). Sustenta-se essa proposta com as contribuições, sobre o tópico, de Walter Benjamin, Haroldo de Campos e Paul Ricoeur.

Benjamin (2011) colocou em evidência a problemática da tradução ao tratá-la enquanto forma, que evoca o regresso ao original e a busca pela autenticidade. Para o autor, esse “original” nunca é reconstituído, uma vez que a tradução é uma forma que, muitas vezes, não encontra um tradutor adequado, ou, para ser fiel à sua essência, não admite tradução. Já Paul Ricoeur (2011), a partir da releitura da proposta de Benjamin, concebe a tradução como um trabalho de luto ou de lembrança do “original” perdido.

Em sua proposta, Ricoeur se volta à acepção de *estrangeiro*, aquele que é levado diante do outro com a mediação de um tradutor; nesse caso, tanto o autor vai até o leitor como, também, ocorre o inverso. Assim, texto original e traduzido se encontram em outro plano, o da tradução, no qual é possível vislumbrar “resistência” de parte a parte: da tradução para com o “original” e vice-versa. Não existe tradução perfeita, pois toda tradução implica aceitar a perda; e é justamente pela consciência da perda que se evidencia a tarefa de traduzir como renúncia, ligada ao luto. É a ideia de luto e perda que permite a aproximação com o estrangeiro, que, pensando socialmente, levaria à convivência na diferença. O tradutor agiria “sem esperança de eliminar a distância entre equivalência e adequação total” (Ricoeur, 2011, p. 30). Aceitar as diferenças e conviver com a língua – nesse caso, com a linguagem – outra ‘do outro’, oferecendo *hospitalidade* ao que é estrangeiro, são as linhas-mestras desse entendimento da tradução.

Soma-se a esses pontos que, quando feita para o audiovisual, a tradução deve considerar o aspecto da representação. Distingue-se, nesse aspecto, a contribuição de Campos (2015), para quem o processo de tradução não deve considerar apenas a informação semântica, mas, sobretudo, àquela estética. A tradução tem natureza complexa e envolve, em sua poética, forma e conteúdo.

A transposição de um romance para o audiovisual implica, ademais, a modificação da maneira como se percebe e interage com a “nova” obra: a palavra escrita (lida e imaginada) é substituída, traduzida em signos sonoros e visuais (performance e encenação), o que faz com que os sentidos da obra de partida sejam deslocados de onde estavam e se movimentem, ganhando e perdendo outros contornos e nuances. Há variações na maneira como a narrativa literária é reproposta na audiovisual: no caso desta pesquisa, em ficção seriada televisiva (audiovisual em tela pequena) e no formato minissérie. Mais do que “adequação” às tecnologias de comunicação, o que está em jogo, nesses casos, são outras sensibilidades, sociabilidades e formas de construção social de sentido, que estão ligadas a uma lógica de produção cultural distinta a do livro, com técnicas híbridas (Martín-Barbero, 2010), que modificam a própria concepção do fazer artístico e sua fruição. Na passagem do livro para a minissérie, um aspecto de relevo é a combinação de formatos industriais com outro tipo de texto, neste caso com o literário de autor.

Como criação que re-cria, a transposição reinterpreta o texto preexistente, reafirmando sua natureza de tradução, enquanto processo que repropõe um texto em um idioma diverso. Referência nos estudos sobre tradução, em *A tarefa do tradutor* Benjamin ressalta aspectos dessa passagem de um para outro, como a dicotomia entre fidelidade e liberdade de traduzir.

A tradução é a passagem de uma língua para outra por uma série contínua de metamorfoses, e não regiões abstratas de igualdade e de similitude, é isso que a tradução percorre. Traduzir a linguagem das coisas para a linguagem do homem não consiste apenas em traduzir o que é mudo para o que é sonoro, mas em traduzir aquilo que não tem nome em nome. Trata-se, portanto, da tradução de uma língua imperfeita para uma língua mais perfeita, e ela não pode deixar de acrescentar algo, o conhecimento (Benjamin, 2011, p. 65).

Esse excerto traz o viés da tradução como aquela que faz a passagem da linguagem das coisas para a humana, a passagem da mudez para a sonoridade. Nota-se que Benjamin concebe a tradução como um processo de transformação contínua *da e na* linguagem.

A problemática instaurada por este movimento é, em parte, resolvida pela ideia de mediação, como passagem de um plano a outro, e a tradução é vista como *medium*, sobre o qual incidem interpretações anteriores

e posteriores. Ao propor a tradução como *medium*, Benjamin articula crítica e reflexão, já que a noção de crítica do filósofo está impregnada de uma atitude reflexiva. “Crítica é, então, como que um experimento na obra de arte, através do qual a reflexão desta é despertada e ela é levada à consciência e ao conhecimento de si mesma” (Benjamin, 2011, p. 74). O afloramento da consciência crítica está ligado, ao mesmo tempo, ao caráter finito da obra de arte enquanto produto acabado, e ao caráter infinito da arte em si, o que a torna objeto de constante reflexão. De tal maneira, a tradução tem uma faceta crítica que se vincula à obra e se desdobra para além dela. Na tradução de *O tempo e o vento*, que estabelece uma relação com o texto-fonte e é realizada em diferente contexto, os temas do texto literário são abordados de maneira diversa e sob outra lógica, contando, para isso, com os recursos da linguagem audiovisual. A tradução dá à obra de arte que a precede o que Walter Benjamin chama de “pervivência”, uma espécie de sobrevida para o texto.

Como ponto de contato com a perspectiva de tradução de Benjamin, na *transcrição*, proposta por Haroldo de Campos, a traduzibilidade implica a aceitação da diferença, vista como um ganho para a tradução. Campos (2015) aproxima essa visão benjaminiana de outro conceito de sua própria lavra: a transpoetização. Para ele, toda tradução mantém com o “original” uma relação de proximidade, visto que não existiria se não fosse por sua existência prévia em outra língua. Como Benjamin, rejeita a ideia de cópia como “assimilação” do original, visto que o próprio original é mutável e lida com as noções de transformação e renovação.

Na esteira de Campos (2015), dir-se-ia que a concepção de fidelidade, exposta por Walter Benjamin, inverte a relação servil comumente associada à percepção “ingênua” desse conceito: como tradução literal ou transmissão de um conteúdo dito original. Para Campos, ao contrário, a concepção benjaminiana de uma língua pura trata da relação de servidão do original para com sua tradução, na medida em que libera o tradutor de transmitir conteúdos não essenciais, e permite maior liberdade na tradução da forma. É nesse sentido que Campos fala em uma concepção rebelde, “uma tradução luciferina”, como a tomada de atitude do tradutor enquanto recriador frente ao texto “original”; fala em “tradutor usurpador”, que ameaça o original com a possibilidade de ruína do texto de origem, transformando o original em uma dupla tradução: tradução de si mesmo, repropondo, assim, sua originalidade na diferença. A tradução, nessa perspectiva, é um constante desmontar e remontar criativo para reviver um signi-

ficante anterior, e envolve uma operação crítica.

O autor parte da diferenciação entre três tipos de informação – a documentária, a semântica e a estética – e afirma que enquanto a primeira reproduz algo observável, a segunda acrescenta um fato novo, um conceito, algo de não observável, e a terceira transcende as outras duas pela impossibilidade de ordenação dos signos. A informação estética, diferentemente das outras, não pode ser codificada senão da forma como foi transmitida pelo artista; nesse sentido, ela amalgama a essência e a função de um instrumento a um momento único de realização. Disso decorre sua intraduzibilidade, uma vez que uma informação estética não pode ser semanticamente interpretada, o que gera a possibilidade de recriação desses textos. A prática tradutória, para Campos (2015), envolve uma transformação do original, através de uma recriação calcada no diálogo, e não simplesmente um “resgate” de significados originais: nesse sentido, é trama que se constitui na diferença, em um constante jogo baseado em respostas aos textos “originais”.

Essa visão da tradução como recriação de um signo estético não exclui o processo de “leitura” do original, realizado pelo tradutor/recriador/transcriador. A leitura se realiza no momento mesmo da criação, uma vez que o isomorfismo pressupõe a leitura, a crítica e a inversão dos papéis de “original” e “tradução”, transformando, por meio da atividade criativa, o texto traduzido em um novo original, e o original desse em uma possível tradução, já que ambos os textos são transformados durante o processo tradutório, pelas múltiplas possibilidades de leitura que se abrem à reflexão. Ambos os textos, ao se lerem reciprocamente, transformam-se e modificam os tradutores envolvidos no processo.

Assim, a prática transcriadora consiste em “tornar nova” ou “original” uma tradução de um texto pré-existente, deslocar um texto da linguagem verbal para a audiovisual, como o que será discutido neste trabalho, repropor esse novo texto em uma nova poética, um outro sistema de signos e linguagem, sem esquecer as mudanças de contexto de produção e recepção da nova obra, que deverá também se adequar ao público a que se destina. A versão de *O tempo e o vento* em minissérie é abordada aqui como transcrição, visto que para além de refletir sobre as transformações na fábula ou do enredo da narrativa literária, permite compreender melhor as alterações formais e estéticas da transposição da linguagem literária para a audiovisual, do gênero romance para o formato ficção seriada e entre os suportes livro e televisão.

O tempo e o vento do romance à minissérie: entre mitos e histórias

Erico Verissimo iniciou a carreira de escritor publicando contos na *Revista do Globo*, de Porto Alegre, da qual logo se tornou colaborador, atuando como uma espécie de faz-tudo na redação. Ao mesmo tempo em que escrevia seus próprios textos ficcionais, Verissimo se dedicava à tradução de romances e contos do inglês e do francês. Publicou o primeiro livro, *Fantoches*, reunindo cinco contos, em 1932. No ano seguinte lançou seu primeiro romance, *Clarissa*, início de uma série de romances com a protagonista feminina de mesmo nome, que incluem: *Música ao longe* (1935), *Um lugar ao sol* (1936) e *Saga* (1940), com os quais também não alcança sucesso de crítica. Alfredo Bosi (2006) qualifica-os de “romances de costumes”, ou romances de “tensão mínima” entre indivíduo e sociedade. Candido (2005), por sua vez, acredita que os romances iniciais de Verissimo são marcados pelas preocupações estéticas notadas em outros romancistas do período, com temas que afligiram toda uma geração: as relações entre arte e vida, beleza e verdade, contemplação e participação.

Na carreira do escritor, um romance que se pode chamar de maduro é *Caminhos cruzados*, de 1935, mas a primeira obra do escritor que alcançou verdadeiro êxito editorial foi *Olhai os lírios do campo*, de 1938. Na década de 1940 escreve *O resto é silêncio*, em que também trabalha com diferentes pontos de vista, sete no total. Bastante reflexivo, o texto termina, segundo Zilberman (2004), dando pistas sobre a obra subsequente, a trilogia *O tempo e o vento*, objeto de estudo desse trabalho. Composta de *O continente* (1949), *O retrato* (1951) e *O arquipélago* (1962), essa trilogia é considerada a obra máxima do escritor e tematiza uma das propostas recorrentes em seu projeto literário: a discussão da relação, por vezes pacífica, por vezes antagônica, entre mito e história. Erico Verissimo, cronista do cotidiano, coloca em primeiro plano de sua narrativa a história, não com o objetivo officioso de “relatá-la conforme aconteceu”, mas desmistificando e questionando a História e suas versões (Zilberman, 2004; Verissimo, 2005).

O projeto do escritor se alinha com as preocupações sociais da época, marcado por discorrer sobre a modernização das cidades e o homem de um ponto de vista mais racional, ligado às ciências, em vez de ao misticismo. Contudo, Verissimo não se desvincula por completo da tendência mistificadora, especialmente no

que se refere às origens do povo gaúcho. Zilberman ressalta que é desse suposto “fracasso” que advém um dos maiores méritos do escritor, o de “articular o mito como forma de expressão do processo de desmistificação enquanto atitude perante a história” (2004, p. 28).

Se *O continente* tem um tom entre o mítico e o épico, *O retrato* e *O arquipélago* estão devidamente calcados no romance burguês, mais precisamente na trajetória de um personagem principal: no primeiro caso, o médico Rodrigo Cambará, no segundo, o escritor Floriano. O caráter retrospectivo, que impregna *O continente*, dá lugar a um tempo muito mais próximo ao leitor em *O retrato* e *O arquipélago*. Narrado em terceira pessoa, por um narrador cujo ponto de vista é externo à ação, *O continente*, por vezes, adota a perspectiva de uma “voz coletiva” – especialmente nos trechos em itálico, em que se faz presente a voz de personagens secundários, assim como parece se identificar ou se aliar a um ponto de vista feminino. Nota-se, também, a técnica do contraponto, uma vez que seis episódios de caráter retrospectivo se intercalam às sete partes em que é dividido o episódio *O sobrado*, que, menor em extensão, é fragmentado e disposto do início ao final do volume. A utilização do contraponto favorece a criação de um clima de suspense, uma vez que o episódio é, ao mesmo tempo, o primeiro com que o leitor tem contato e o último tratado no desfecho. Assim, os três dias de duração de cerco ao Sobrado parecem se alongar por 150 anos de guerras.

Da perspectiva cronológica, o primeiro episódio narrado é *A fonte*, no qual se apresenta a figura de Pedro Missioneiro, cuja mãe, indígena, morre. O menino cresce nas missões jesuíticas junto a Padre Alonzo e, na ausência da mãe, adota para si aquela que os sacerdotes católicos lhe dizem ser a mãe de todos, Maria, ou a Rosa Mística. Com a fixação dos colonos portugueses no território antes ocupado pelas Missões, o rapaz, acostumado a um ambiente de oração e música, em que por vezes tem visões com essa “mãe espiritual”, vê-se em meio à guerra pela terra. Depois da morte do líder guarani Sepé Tiara-ju, a tropa de que Pedro fazia parte se dispersa.

O episódio que narra a trajetória de *Ana Terra*

é situado temporalmente a partir de 1777, ano em que findam as batalhas entre portugueses e espanhóis pelo domínio das terras do sul do país. Neste episódio, narra-se a trajetória da personagem-título, que vive com sua família, formada por migrantes paulistas, em uma estância isolada, sem quase nenhum outro contato humano. A vida de Ana é essencialmente solitária, mas a solidão é quebrada primeiro com a passagem de tropas aliadas à Coroa Portuguesa, depois pela chegada de Pedro Missioneiro, encontrado ferido em um riacho próximo da casa da protagonista. Pouco a pouco, Pedro vai se tornando útil a toda família, devido à inclinação para a lida do campo e vive um romance com Ana, do qual nasce Pedro Terra.

O terceiro episódio é *Um certo capitão Rodrigo*, que narra a chegada desse personagem à cidade de Santa Fé e seu casamento com Bibiana, neta de Ana Terra. No romance, como no início dessa parte (em 1828) o Estado passa por um raro momento de paz, Rodrigo deixa o exército e decide se estabelecer em Santa Fé. Aventureiro, apreciador de música e confusões, logo se indispõe com os Amaral, e um ponto importante do desentendimento é Bibiana, que rechaça Bento Amaral, filho do fundador de Santa Fé, em prol de Rodrigo, o que ocasiona um duelo entre eles. Outro duelo entre eles é pelo controle de Santa Fé durante a Guerra dos Farrapos, no qual Rodrigo luta ao lado de Bento Gonçalves, enquanto Bento Amaral se junta às forças imperiais.

Em *A Teiniaguá*^[3], quarto episódio da trama, ocorre a construção do Sobrado, casa mais imponente de Santa Fé, pelo nordestino Aguinaldo Silva. Nesse trecho, a protagonista é Luzia, filha adotiva do nordestino, que é comparada pelo personagem Carl Winter à princesa moura lendária, transformada em salamandra, cujo traço mais marcante é uma pedra brilhante na cabeça, além de sua capacidade de sedução. A moça é de beleza estonteante, tem modos citadinos, cultura e “ilustração”, incomuns no pequeno município; por isso, desafia o ambiente marcado pela dominação masculina. Luzia, porém, parece se regozijar com o sofrimento alheio, é frequentemente associada à Melpomê, musa da tragédia; como a Teiniaguá lendária, leva os homens que se aproximam à ruína. É o que ocorre

[3] O título do episódio *A Teiniaguá* faz referência à personagem central da lenda da Salamanca do Jarau, em que uma princesa moura é transformada em salamandra pelo demônio. Depois da queda dos mouros na Espanha, foge para o Brasil e vive em uma lagoa no Cerro do Jarau. Tem como característica física marcante, uma pedra vermelha no lugar da cabeça. Conta-se que quem capturasse a Teiniaguá se tornaria o homem mais rico do mundo. Instado por essa possibilidade, um sacristão das missões jesuíticas, consegue aprisioná-la, e passa a viver com ela, que volta à sua forma humana durante a noite. Em uma dessas noites, após embebedar-se, o sacristão acorda cercado por padres, que o condenam à morte. Porém, na hora da execução, a Teiniaguá resgata o sacristão, que passa a viver, sob efeito de encantamento, como guardião de uma furna, dentro da qual a Teiniaguá vive em um castelo.

ao jovem Bolívar Cambará, filho de Rodrigo e Bibiana, que se apaixona pela moça e com ela se casa.

Em *A guerra*, narra-se o conflito da Guerra do Paraguai, que modificou o modo de vida dos habitantes de Santa Fé. Cinco anos passados do início da contenda, nenhuma família encontra-se incólume: todas já choraram algum morto. A guerra factual serve de mote para que se desenrole uma outra guerra, desta vez no seio da família Terra-Cambará: o relacionamento conturbado de Bolívar sofre, também, com os desentendimentos entre Bibiana e Luzia pela posse da casa – o Sobrado fora construído onde antes ficava a casa da família Terra – e de Licurgo, filho de Bolívar. O episódio dá a ver um lado mesquinho da obstinação de Bibiana, o seu desejo de destruir a nora; Luzia, por seu turno, encontra-se já em fase terminal e sua morte é uma espécie de rendição. Dividido entre duas mulheres dominadoras, Licurgo acaba se mudando para a estância do Angico, onde passara os anos de sua adolescência.

Em *Ismália Caré*, última das narrativas que compõem *O continente*, do ponto de vista cronológico, o município está bastante desenvolvido e continua sob o domínio político da família Amaral, como ocorre desde a fundação do povoado. Licurgo, homem-feito, representa a oposição a essa oligarquia política, defendendo os ideais republicanos e abolicionistas. Nesse ponto da narrativa, tensionam-se mais uma vez as cordas da rivalidade entre os Amaral e os Terra-Cambará. A rivalidade, porém, chega ao auge em *O Sobrado*, cuja ação se concentra em três dias do mês de junho de 1895, durante a Revolução Federalista. O episódio marca a ascensão da família Terra-Cambará a um posto de reconhecimento dentro da comunidade e a “vitória” de seus ideais progressistas de liberdade. Em contrapartida, o embate entre vida e morte demonstra que toda situação vitoriosa traz consigo perda e dor.

A minissérie *O tempo e o vento* foi realizada pela Rede Globo e exibida por essa emissora de abril a maio de 1985, em 26 capítulos. A história narrada divide-se em quatro “fases” ou tramas principais. O início da história é intitulado “Sobrado”, onde vivem em Santa Fé os Terra-Cambará, republicanos, que estão cercados pelos monarquistas, adeptos da Revolta Federalista (1893-95). É nesse momento que Bibiana (Lélia Abramo), alheia ao embate, resgata histórias e lembranças de seus antepassados. As outras fases da minissérie são *Ana Terra*, *Um certo capitão Rodrigo* e *A Teiniaguá*, e todas elas recontam, de modo bastante aproximado, os episódios

com os mesmos nomes do romance. Mesmo recontando somente *O continente*, algumas de suas partes ganham destaque enquanto outras são quase apagadas: *Ismália Caré* é excluída do texto televisivo, ao passo que todo o episódio de *A Fonte* é resumido em uma única cena, evocada por um delírio de Pedro Missioneiro, e fundem-se os acontecimentos de *A Guerra* com *A Teiniaguá*.

Na minissérie há supressões de personagens e situações, deslocamentos e valorização de aspectos, como a presença do épico, com o constante travamento de contendas pelos personagens, e do melodramática, que se expressa em uma série de elementos: na mitificação dos povos originais, com a personagem de Pedro Missioneiro; na exaltação das forças armadas, com o capitão Rodrigo Cambará; na visão quase idílica dos imigrantes, no caso de Carl Winter; e no tratamento e ênfase que dá às relações amorosas de Ana Terra e Pedro Missioneiro, ou de Bibiana e o capitão Rodrigo. Outra mudança significativa é que o narrador da minissérie não é mais onisciente e distanciado como o do romance: é a personagem Bibiana que conta a trajetória de sua família com base em suas recordações de centenária. Adicionalmente, há um tratamento diferenciado da categoria temporal, que incide sobre a forma como a minissérie retoma o romance desde outra linguagem e recursos expressivos.

O tempo reinventado: a tradução do romance para a TV

Toda narrativa concatena os segmentos da história, ou seja, estabelece o que vem antes e depois – o que pode trazer desdobramentos para as relações de causalidade entre as partes – e lança mão de recursos expressivos com os quais desenvolve seus vários aspectos. Levar do romance/livro para o audiovisual demanda adequações de mídia e formato, ao menos, e disso derivam algumas escolhas, como os cortes ou rearranjos de elementos da obra de partida para que se retome certos aspectos significantes dessa no novo produto. Esse tipo de transposição solicita, adicionalmente, um tratamento díspar da categoria temporal, pois tais meios contam “com uma temporalidade distinta, mais densa, mais «rápida», jogando com signos visuais e sonoros percebidos com a instantaneidade e a intensidade do momento em que surgem ou no tempo de sua imposição na tela”^[4] (Saubraud, 2011, p. 27, tradução nossa).

[4] “con una temporalidad distinta, más densa, más «rápida», jugando con signos visuales y sonoros percibidos con la instantaneidad y la intensidad del momento en que surgen o en el tiempo de su imposición en la pantalla”.

À diferença do romance, na minissérie *O tempo e o vento* prevalece o presente da narrativa, que nesse caso é identificado com cerco à família Terra-Cambará. Os segmentos do cerco são interrompidos para introduzir outras partes da história, que podem ser compreendidas separadamente ou em relação a esse episódio. A estrutura fragmentária do romance é mantida, embora a minissérie utilize recursos diferentes dos utilizados pelo romancista para “manter”, retomando, esse traço composicional.

O romance *O continente* inicia no presente da narrativa, em uma noite de junho de 1895. O primeiro capítulo da minissérie ocorre em um período anterior ao início do romance, e oferece ao espectador elementos introdutórios. Em meio ao cerco dos federalistas, Bibiana recorda seus familiares já mortos e, em retrospectiva, interliga *O Sobrado* com as outras fases da história. A personagem, que está ao mesmo tempo alheia a tudo, mas consciente de si e dos outros, narra a trajetória da família Terra-Cambará a partir do resgate de suas memórias. Os *flashbacks*, nesse caso, têm motivos psicológicos e também estéticos (Martin, 2005), pois encenam as recordações da personagem e adotam seu ponto de vista. Após a notícia da morte da bisneta, Bibiana decide abrir as janelas do Sobrado para que entrem os fantasmas do *Continente*. Em um *flashback* a velha senhora, perturbada pela lembrança dos familiares, volta 120 anos no tempo para contar a história de Ana Terra.

No excerto abaixo, tem-se um vislumbre da atmosfera em que vive Bibiana durante o cerco ao Sobrado, que faz alusão ao seu alheamento em relação ao presente da narrativa. Essa atmosfera é transposta para o audiovisual. O trecho também é indicativo de como a memória é um recurso explorado por Veríssimo, que será recuperado pela minissérie. O audiovisual, apesar de adotar pontos de vistas secundários, valoriza o ponto de vista cognitivo (Gaudreaut e Jost, 2009) de Bibiana, ou seja, com sua perspectiva dos acontecimentos, ainda que a câmera capte objetivamente – como quem observa de fora – as ações dos personagens. Isso ocorre durante toda a minissérie, mesmo quando ela age de maneira dúbia, como no relacionamento que desenvolve com a nora, Luzia, e mesmo antes, quando age para que o filho se case e tome posse do Sobrado, construção que substituiu a antiga casa de sua família, demolida pelo migrante Aguinaldo Silva.

Sozinha no seu quarto, sentada na sua cadeira de balanço, e enrolada no seu xale, a velha Bibiana espera... O quarto está escuro, mas para ela nestes últimos anos sempre, sempre é noite, pois a catarata já lhe tomou conta de ambos os olhos. Ela

mal e mal enxerga o vulto das pessoas, mas ouve tudo, sabe de tudo, conhece as gentes da casa pela voz, pelo andar e até pelo cheiro. Quando ouviu o primeiro tiroteio, ficou nesta mesma cadeira, esperando e escutando. [...] Mas guerra para ela não é novidade. Tudo isso já aconteceu antes, muitas, muitas vezes. Viu guerras e revoluções sem conta, e sempre ficou esperando... [...]. Como o tempo custa a passar quando a gente espera! Principalmente quando venta. Parece que o vento mania o tempo (Veríssimo, 2011, p. 40-41).

Ao propor que as evocações ao passado da família sejam feitas através de recordações – especialmente de Bibiana, mas algumas vezes também de outros personagens, como Bento Amaral, Fandango e o médico Carl Winter – há sucessivos deslocamentos do foco narrativo na minissérie: esses outros narradores, que por vezes aparecem, fazem o contraponto à narrativa focalizada em Bibiana. O audiovisual não mantém o narrador distanciado do romance de Veríssimo, pois a história é contada por uma das personagens da história que participou dos acontecimentos ou pelo que ouviu contar. A presença do narrador-personagem acarreta uma mudança de focalização, que no romance era externa, pois havia um narrador “de fora da cena”, e na minissérie é interna, a história é contada a partir do ponto de vista cognitivo de uma personagem, fica restrita ao que tomou conhecimento, de alguma forma. Quando relembra fatos da vida da avó, que não testemunhou pessoalmente, Bibiana conta o que ouviu dizer, conjectura-se, de Ana Terra.

A primeira recordação da narradora principal leva a história para 1777, durante a juventude de sua avó Ana Terra. Esse episódio, no romance, inicia-se com uma anacronia (Genette, 1995), que é suprimida na obra televisiva, que opta pela linearidade narrativa: na minissérie, Ana encontra Pedro no riacho no dia seguinte ao da chegada do Major Rafael Pinto Bandeira; no romance, percebe-se que a visita do major faz parte das lembranças de Ana e teria ocorrido anos antes. Embora Ana não tivesse muita certeza das datas, na minissérie elas são usadas continuamente para demarcar a passagem do tempo: há intertítulos que informam os telespectadores dos lapsos temporais, cumprindo a função do tempo-datação (Casetti e Di Chio, 1990), que demarca o momento histórico vivido.

As anacronias, que na minissérie são representadas através dos *flashback*, são elementos de ligação entre o presente, no sobrado sitiado, e o passado, na recordação de outras gerações da família. O retorno ao passado a partir

desse procedimento de expressão permite modificar a cronologia, salvaguardando as três unidades tradicionais de narração – tempo, espaço e ação; ademais, centra a narrativa no desenrolar do drama, e subordina as outras épocas à ação do presente (Martin, 2005), ao episódio *O Sobrado*. Assim, o passado da personagem torna-se o presente da projeção, a cronologia dos acontecimentos é respeitada, mas transformada pela mudança de ponto de vista cognitivo.

As recordações podem ser subjetivas ou objetivas. As subjetivas podem ser reais, falsas, ou imaginadas, ao passo que as objetivas apresentam os fatos tal qual ocorreram (Martin, 2005). No caso de Bibiana, embora suas recordações estejam envoltas em subjetividade, elas são reais, no sentido de que resgatam acontecimentos do passado de sua família. Quando ao procedimento de expressão que introduz as evocações ao passado, na minissérie se observa o *fundido encadeado* para indicar ao espectador a mudança de plano temporal, que faz a fusão de dois planos de realidade, “como se o passado invadisse aos poucos o plano da consciência” (Martin, 2005, p. 280). A câmera se detém sobre o rosto da personagem em *close* e, então, o passado é introduzido em um fundido encadeado: ao se aproximar da janela do sobrado, os *flashes* do passado, que Bibiana vinha tendo, tomam conta do primeiro plano de sua consciência.

O tempo cíclico (Casetti e Di Chio, 1990), uma das características marcantes do texto literário, também é mantido na transcrição. Os pontos de partida e de chegada são semelhantes, porém não idênticos, conforme ocorre com o tempo circular. A minissérie estabelece um jogo entre o passado e o presente e, como o texto-fonte, trabalha a justaposição entre sincronia e diacronia. No romance e na adaptação, dois “tempos” são apresentados ao leitor/espectador: um tempo em que a ação se desenrola rapidamente, como um panorama dos feitos da família Terra-Cambará; e um tempo que se arrasta lentamente, o tempo de cerco ao Sobrado. As interrupções na narrativa, os planos longos, as cenas em que nada de relevante parece acontecer, são aspectos que contribuem para que o leitor/espectador perceba a duração do acontecimento de forma anormal (Casetti e Di Chio; 1990), já que algo que se passa durante três dias de cerco é entremeado ao restante da história, durando, juntos, os vinte e seis capítulos da minissérie.

Com relação à duração do tempo no audiovisual, Martin (2005) propõe que há três noções imbricadas: a primeira delas, o tempo de projeção; a segunda, o tempo da ação; a terceira, o tempo da percepção. Na minissérie *O tempo e o vento*, o tempo de projeção equivale a 26 capítulos de 40 minutos, aproximadamente, enquanto o

tempo da ação, a duração da história contada, tem um duplo viés: os 150 anos de história da família Terra-Cambará, intercalados pelos três dias finais de cerco ao Sobrado. São duas durações diegéticas distintas, articuladas. A minissérie condensa o tempo do romance, visto que tem duração de três dias, e não de vários anos. A terceira noção, o tempo da percepção, é subjetiva e está ligada ao modo como o espectador percebe o que lhe é dado a ver. Para esse autor, a duração é o aspecto que mais se relaciona com o audiovisual e a melhor forma de expressão da duração intuitivamente vivida – subjetiva – é a montagem, pois, através de planos mais curtos ou mais longos, constitui-se a rapidez ou a lentidão do acontecimento, respectivamente.

Embora Genette (1995) estivesse se referindo às narrativas literárias quando propôs as cinco formas de expressão da duração – *cena, pausa, sumário, eclipse e extensão*, é possível estender tais noções também para o produto audiovisual. A cena é o tipo de representação da duração mais utilizado no audiovisual, principalmente em produtos ficcionais. É o mais próximo que se consegue chegar da *isocronia*, ou seja, da correspondência entre o tempo da história e o tempo do discurso. Por outro lado, o produto audiovisual não pretende corresponder integralmente à duração da ação narrada – 150 anos –; portanto, como o romance, também utiliza recursos que aceleram ou reduzem a velocidade da narrativa.

Na minissérie é possível identificar momentos de pausa, por exemplo, que ocorre quando a narrativa do presente, ou seja, de *O Sobrado*, é interrompida para introduzir as memórias de Bibiana. Esse recurso foi utilizado por Verissimo no romance, e a minissérie também se vale dele para manter a estrutura fragmentada. As pausas têm função de criar expectativa em relação aos acontecimentos posteriores e permitem a inserção de outra temporalidade, através da rememoração do passado. É uma das estratégias empregadas para que o acontecimento, interrompido várias vezes, tenha uma duração maior do que a que representa na narrativa. *O Sobrado* é a fase da minissérie que mais utiliza esse recurso, e por isso o cerco à família Terra-Cambará, do qual acompanha-se apenas três dias, parece se arrastar indefinidamente

Considerações finais

Neste trabalho se discute sobre os caminhos a partir dos quais estudar o reaproveitamento de textos literários para as mídias audiovisuais, a saber, como adaptação, tradução e transcrição. Entende-se que são noções complementares, e que a transcrição seja mais

abrangente que as outras duas noções, por considerar as especificidades de cada meio de expressão e contemplar nuances mais criativas que a simples reproposição do enredo, ou a busca pelo correspondente semântico mais próximo para apresentar “o mesmo” em outra linguagem. O conceito de transcrição tem suas bases no conceito de tradução proposto por Benjamin, segundo o qual a tradução considera, de maneira indissociável, o conteúdo e forma, o que Campos atualiza como informação semântica (conteúdo) e informação estética (forma).

Com relação à transcrição do romance na minissérie *O tempo e o vento*, verificou-se como a categoria temporal manteve-se central nas duas obras. A minissérie confere à personagem Bibiana uma projeção de destaque que não tem no romance, tomando-a como personagem central e narradora, como depositária da memória familiar. O resgate de memória ocorre pelo recurso do *flashback*, que representa as anacronias de tipo analepse, em que se volta no tempo, o que acentua a proximidade com a estrutura do romance, bastante fragmentada. Neste sentido, também, atua a escolha pelo tempo cíclico, que no início da minissérie é quase o mesmo do final.

Episódios inteiros do romance são suprimidos no audiovisual, o que ocasiona o “apagamento” da menção a certas passagens históricas presentes no texto de Veríssimo e, conseqüentemente, dos tensionamentos decorrentes de seus desfechos, como a destruição das missões jesuítas e o conflito da guerra do Paraguai. Ao suprimir *Ismália Caré*, todo um elenco de personagens secundários – andarilhos, serviçais, escravos e empregados – não tem voz ou corpo na minissérie, o que se afasta da proposta do romance de povoar as passagens históricas com outros tipos sociais que não fossem somente os proprietários (Schwartz, 1977) e as fontes oficiais. A contextualização histórica têm papel importante no texto literário, tornando-se mais um personagem do que meramente espaço de ação, ou pano de fundo, como é o caso da minissérie. No audiovisual, os fatos históricos são “cenário”, ambientação, tendo menos destaque do que no romance. Com essas escolhas, as personagens no audiovisual perdem um pouco da densidade presente no romance, acentuando o teor melodramático das ações.

Quanto ao tempo de realização das duas obras, observa-se o contraste entre lógicas distintas. A primeira delas, a do autor e da autoria, tem espaço e tempo indefiníveis para sua composição. O romance é composto sem limitação de páginas, além de, em geral, não ter de chegar ao fim em uma data específica. Já a minissérie atende necessariamente à lógica industrial, com trabalho de equipe e cronograma de execução, cujo resultado é a

minissérie de 26 capítulos, com 40 minutos de duração, aproximadamente, isto é, adequado para ser exibido de modo seriado na grade de programação televisiva.

Embora mantenha personagens e situações do romance, e acentue alguns de seus traços composicionais, como a narrativa fragmentada, o tempo não só como tema, mas como estilo e forma, a minissérie expõe sua lógica de produção e seu formato industrial nas escolhas expressivas e conteudísticas que faz. Sem abdicar ao lastre de um texto-fonte renomado, e seu vínculo com a literatura de um escritor que problematiza a constituição da ideia de nação, a minissérie faz o movimento contrário ao do romance: em lugar de aprofundar, estende, expande. Esse achatamento (Lash, 2005) do tratamento, que se mantém na superfície (Maffesoli, 2008), manifesta-se de várias maneiras, como no esquematismo na abordagem dos conflitos, ou na opção de aproximar a história contada do telespectador, com a vida dos personagens e da região organizada pela experiência da família Terra-Cambará, de suas lutas, amores e frustrações, a partir da perspectiva e das memórias de Bibiana, depositária do legado dessa família.

Referências

- ANDRADE, A.; REIMÃO, S.; CARVALHO, F. 2007. Cinema brasileiro e adaptação de literatura ficcional de autores nacionais – algumas observações. In: A. ANDRADE; S. REIMÃO (org.), *Fusões: cinema, televisão, livro, jornal*. São Bernardo do Campo: Universidade Metodista de São Paulo, p. 113-134.
- AZEVEDO, G. 2001. *Na pele da imagem: o mito do gaúcho em “O Tempo e o Vento”*. Passo Fundo – RS: UPF Editora.
- BENJAMIN, W. 2011. Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem do homem. In: *Escritos sobre mito e linguagem*. São Paulo, Editora 34, p. 49-73.
- BENJAMIN, W. 2011. A tarefa do tradutor. In: *Escritos sobre mito e linguagem*. São Paulo, Editora 34- Duas Cidades, p. 101-119.
- CAMPOS H. de. 2015. Da tradução como criação e como crítica. In: M. TÁPIA; T. M. NÓBREGA (org.), *Haroldo de Campos: transcrição*. São Paulo, Perspectiva, p.1-18.
- CAMPOS H. de. 2015. Da transcrição. In: M. TÁPIA; T. M. NÓBREGA (org.), *Haroldo de Campos: transcrição*. São Paulo, Perspectiva, p.77-104.
- CASETTI, F.; DI CHIO, F. 1990. *Cómo Analizar un Film*. Barcelona, Paidós.
- FEATHERSTONE, M. 2000. *Cultura de consumo y posmodernismo*. Buenos Aires: Amorrortu.
- GAUDREAU, A.; JOST, F. 2009. *A narrativa cinematográfica*. Brasília, Editora UNB.
- GENETTE, G. 1995. *Discurso da narrativa*. Lisboa, Vega.
- Guia Ilustrado TV Globo: novelas e minisséries*. 2010. Rio de Janeiro: Zahar.
- GUIMARÃES, M. 2014. *Do livro à televisão: o romance O tempo e o vento na minissérie da TV Globo*. (Dissertação de Mestrado). Universidade Presbiteriana Mackenzie.
- HUTCHEON, L. 2011. *Uma teoria da adaptação*. Florianópolis, Editora UFSC.
- JOSÉ, P. (Diretor). 1985. *O tempo e o vento*. Rio de Janeiro, Central Globo de Produções, 9 DVDS.
- LASH, S. 2005. *Crítica de la información*. Buenos Aires: Amorrortu.
- MAFFESOLI, M. 2008. A terra fértil do cotidiano. *Revista FAMECOS*, 36: 5-9.
- MARTIN, M. 2005. *A linguagem cinematográfica*. Lisboa, Dinalivro.
- MARTÍN-BARBERO, J. 2010. *Ofício de Cartógrafo: travessias latino-americanas da comunicação na cultura*. Rio de Janeiro, Editora Loyola.
- PERIN, J. 2000. *O tempo e o vento adaptado: a literatura que se vê*. (Dissertação de Mestrado). Universidade Federal de Santa Catarina. Centro de Comunicação e Expressão.
- RAMOS, J. M.; BORELLI, S. 1991. A telenovela diária In: R. ORTIZ; S. BORELLI; J. M. RAMOS (org.). *Telenovela, História e Produção*. São Paulo: Brasiliense, p. 55-108.
- REIMÃO, S. 2004. *Livros e televisão: correlações*. Cotia, SP: Ateliê Editorial.
- RICOEUR, P. 2011. *Sobre a tradução*. Belo Horizonte, Ed. da UFMG.
- SAUBOURAUD, F. 2010. *La adaptación: el cine necesita historias*. Barcelona, Paidós.
- SCHWARZ, R. 1977. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Livraria Duas Cidades.
- SEGER, L. 2007. *A arte da adaptação*. São Paulo: Bossa Nova.
- TONDATO, M. 2015. Consumo e cidadania: representações midiáticas na telenovela Lado a Lado. *INTERIN*, 2 (20): 104-121.
- VERISSIMO, Erico. 2011. *O continente*. vol. 1. Rio de Janeiro, Companhia das Letras.
- WARNIER, J.P. 2003. *A mundialização da cultura*. Bauru, EDUSC.
- WILLIAMS, R. 1979. *Marxismo e Literatura*. Rio de Janeiro, Zahar.
- ZILBERMAN, R. 2004. História, mito, literatura. In: M. BORDINI; R. ZILBERMAN (org.). *O Tempo e o Vento: história, invenção, metamorfose*. Porto Alegre, EdPUCRS, p. 21-48.