

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO DO SUL  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS  
DEPARTAMENTO DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO  
MESTRADO EM ESTUDOS DE LINGUAGENS**

**ALINE CRISTINA MAZIERO**

**A SAGA NA TV: A TRADUÇÃO DE *O TEMPO E O VENTO* EM MINISSÉRIE**

**CAMPO GRANDE - MS  
MARÇO DE 2013**

**ALINE CRISTINA MAZIERO**

**A SAGA NA TV: A TRADUÇÃO DE *O TEMPO E O VENTO* EM MINISSÉRIE**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação –  
Mestrado em Estudos de Linguagens da Universidade  
Federal de Mato Grosso do Sul, sob a orientação da Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup>  
Márcia Gomes Marques. Área de concentração: Teoria  
Literária e Estudos Comparados.

**CAMPO GRANDE - MS**

**ABRIL DE 2013**

**ALINE CRISTINA MAZIERO**

**A SAGA NA TV: A TRADUÇÃO DE *O TEMPO E O VENTO* EM MINISSÉRIE**

APROVADA POR:

---

MÁRCIA GOMES MARQUES, PÓS-DOCTORA, UFMS

---

JOSETTE MARIA ALVES DE SOUZA MONZANI, PÓS-DOCTORA, UFSCAR

---

SUSYLENE DIAS DE ARAÚJO, DOCTORA, UEMS

Campo Grande – MS, 02 de abril de 2013

Aos meus pais, por acreditarem que era possível.

## **AGRADECIMENTOS**

A Deus, por me possibilitar essa conquista.

Aos meus pais, Cristina e Antônio, pela paciência de ouvir quando necessário.

Aos meus irmãos, Thiago, Diogo e Danilo, por confiarem em mim sempre.

Aos familiares, pelo carinho, apoio e presença.

À professora Márcia Gomes Marques, minha orientadora, que mesmo estando em Barcelona no ano de 2011 esteve sempre presente. Obrigada pela confiança, pelo apoio e pelas correções sempre oportunas.

Aos professores Hélio Augusto Godoy de Souza e Geraldo Vicente Martins, pelas inestimáveis contribuições durante o exame de qualificação.

Aos professores Edgar Nolasco, Maria Adélia Menegazzo, Rosana Zanelatto Santos e Wagner Corsino Enedino pelas contribuições de suas disciplinas.

Aos colegas do Mestrado em Estudos de Linguagens pela convivência, pela presença e pelas longas conversas.

À CAPES, pela bolsa de pesquisa que permitiu que eu me dedicasse exclusivamente aos estudos.

MAZIERO, Aline Cristina. **A saga na TV**: a tradução de *O Tempo e o Vento* em minissérie. 167 f. 2013. Dissertação. (Mestrado em Estudos de Linguagens) DLE/CCHS/UFMS.

## RESUMO

Este trabalho propõe um estudo comparativo entre o romance *O Tempo e o Vento* de Erico Verissimo e sua adaptação/tradução homônima para o audiovisual em formato de minissérie, dirigida por Paulo José. O objetivo é discutir como ocorre a transposição de uma obra literária para o meio de comunicação audiovisual televisivo, no formato específico de ficção seriada que é a minissérie. Busca-se compreender as principais contribuições dos estudos sobre adaptação e tradução, valorizando o texto literário e o audiovisual como obras diferentes e únicas, porém ligadas uma à outra por relações de intertextualidade. A partir da trajetória intelectual dos autores de cada uma das obras estudadas, a intenção é verificar como a transposição de linguagens, gêneros e formatos reconta aspectos importantes do romance de Verissimo como tempo, espaço e personagens, dimensões indissociáveis para que se compreenda toda narrativa.

**Palavras-chave:** Adaptação, tradução, audiovisual, espaço-tempo, personagem.

MAZIERO, Aline Cristina. ***A saga na TV***: a tradução de *O Tempo e o Vento* em minissérie. 167 f. 2013. Dissertação (Mestrado em Estudos de Linguagens) DLE/CCHS/UFMS.

#### ABSTRACT

This paper proposes a comparative study between the novel "O Tempo e o Vento" by Erico Verissimo and the adaptation/translation of the same name for the audiovisual minisséries format, directed by Paulo José. It aims to discuss how occurs the transposition of a literary work for the audiovisual media television, in the specific format of serial fiction that is the minisséries. We seek to understand the main contributions of studies on adaptation and translation, enhancing the literary text and audiovisual works as different and unique, but linked together by relations of intertextuality. From the intellectual trajectory of the authors of each of the works studied, the intention is to see how the transposition of languages, genres and formats recounts important aspects of the novel by Verissimo as time, space and characters, inseparable dimensions in order to understand the whole story.

Keywords: adaptation, translation, audiovisual, espace-time, character

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	9
1. A LITERATURA NA MÍDIA: ADAPTAÇÃO, TRADUÇÃO E RESSIGNIFICAÇÃO DE TEXTOS LITERÁRIOS .....	14
1.1 Do texto literário ao audiovisual: dois textos, várias abordagens.....	15
1.2 Adaptação e literatura comparada: uma perspectiva interdisciplinar .....	21
1.3 Teorias da adaptação .....	26
1.4. Adaptação e tradução .....	32
1.4.1 Encenação: materializando o processo de tradução .....	38
2. ESTILOS, AUTORES E OBRAS: DO ROMANCE À MINISSÉRIE <i>O TEMPO E O VENTO</i> .....	42
2.1 Erico Verissimo .....	43
2.1.1 <i>O tempo e o vento</i> de Erico Verissimo.....	48
2.2 Paulo José .....	56
2.2.1 A minissérie <i>O tempo e o vento</i> .....	60
2.3. <i>O tempo e o vento</i> : a dimensão espaço-temporal na literatura e no audiovisual .....	63
2.4 A constituição da personagem na literatura e no audiovisual.....	79
3. A TRADUÇÃO DA MINISSÉRIE <i>O TEMPO E O VENTO</i> .....	86
3.1 O processo de adaptação/tradução da minissérie <i>O tempo e o vento</i> .....	87
3.2. O tratamento da categoria temporal na tradução de <i>O tempo e o vento</i> .....	102
3.3 O tempo visível: a dimensão espacial na minissérie <i>O tempo e o vento</i> .....	118
3.4 A caracterização das personagens na minissérie <i>O tempo e o vento</i> .....	130
3.4.1 Ana Terra.....	132
3.4.2 Capitão Rodrigo .....	134
3.4.3 Luzia Silva .....	138
3.4.4. Carl Winter.....	142
3.4.5. Licurgo Cambará .....	145
3.4.6 Bibiana Terra-Cambará.....	150
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	156
REFERÊNCIAS.....	160
ANEXO – Ficha Técnica – Minissérie <i>O Tempo e o Vento</i> .....	167



## ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1 - Níveis de complexidade da linguagem cinematográfica .....	18
Figura 2 - Ana Terra .....	82
Figura 3 - Chegada do capitão Rodrigo a Santa Fé .....	83
Figura 4 - Bibiana no cemitério.....	84
Figura 5 - Morte de Bento Amaral .....	91
Figura 6 - Moradores de Santa Fé festejam a vitória republicana .....	91
Figura 7- fotogramas 1, 2, 3 e 4 - Pedro Missioneiro delira e recorda de quando recebeu o punhal de prata.....	92
Figura 8- fotogramas 1, 2, 3, 4, 5 e 6 - Morte de Pedro Missioneiro .....	94
Figura 9 - Casamento de Juvenal e Maruca. Deslocamento situacional devido à supressão de personagens .....	96
Figura 10 - Aguinaldo Silva compra a casa de Juvenal Terra durante a fase <i>Um certo capitão Rodrigo</i> . Deslocamento de personagem.....	97
Figura 11 - Fandango, em <i>Um certo capitão Rodrigo</i> , como mensageiro farroupilha. Deslocamento de personagem.....	98
Figura 12 - fotogramas 1, 2, 3 e 4. Preso, Pedro Terra tem uma alucinação, em que enxerga o pai morto. A morte da personagem é deslocada para momento anterior ao que ocorre no romance. ....	99
Figura 13 - Bibiana encontra o capitão morto.....	100
Figura 14 - Morte de Luzia. ....	101
Figura 15 - fotogramas 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8 – Primeiro flashback de Bibiana .....	106
Figura 16 - Sumarização dos acontecimentos finais da fase <i>Ana Terra</i> , com sua viagem para Santa Fé. ....	111
Figura 17 - fotogramas 1,2,3, 4,5, 6, 7,8,9,10 – Duelo entre o capitão Rodrigo e Bento Amaral.....	113
Figura 18 - Bento Amaral vence o duelo .....	114
Figura 19 - Repetição de acontecimento já mostrado. Frequência repetitiva.....	115
Figura 20 - Sonho de Bolívar com a morte de um soldado. Frequência iterativa. ...	116
Figura 21 - Duelo no cemitério da cidade. Representação do espaço .....	123
Figura 22 - O Sobrado.....	125
Figura 23 - fotogramas 1, 2, 3, 4,5,6, 7, 8, 9, 10, 11 – Enforcamento de Severino. Simultaneidade entre os eventos no Sobrado e na praça pública.....	129
Figura 24 - Ana Terra .....	132
Figura 25 - Capitão Rodrigo .....	136
Figura 26 - Luzia Silva.....	139
Figura 27- fotogramas 1 e 2 – Transformação da princesa moura em lagartixa. ....	141
Figura 28 - Carl Winter .....	144
Figura 29 - Licurgo Cambará.....	146
Figura 30 - Bibiana jovem.....	152
Figura 31 - Bibiana em <i>A teiniaguá</i> .....	154
Figura 32 - Bibiana em <i>O Sobrado</i> .....	155

## INTRODUÇÃO

A consolidação dos meios de comunicação de massa a partir de meados do século XX e, especialmente dos meios de comunicação audiovisuais, como o cinema e a televisão, acarretou o surgimento de novos tipos de relação entre os meios e outras esferas sociais e culturais, como artes plásticas, música e literatura. No Brasil, a presença do audiovisual na sociedade atual, se dá, principalmente, através da televisão, devido à ubiquidade desse meio de comunicação nos lares da população brasileira. Gomes (2009) destaca que a televisão é um dos meios mais utilizados para substituir o contato com os outros e para suprir o ganho de conhecimento normalmente advindo do contato social. O contato com as representações apresentadas pelos produtos audiovisuais possibilita que o espectador reflita sobre a sua realidade ao confrontá-la com o que é representado na tela. Dentre as diversas produções televisivas, destacamos a utilização de textos anteriores, advindos, em grande parte, da literatura. Buscar nas obras literárias uma “fonte” para um novo produto é uma prática recorrente.

Os meios de comunicação audiovisual caracterizam-se pela necessidade de narração. O cinema e a televisão especialmente, se nos ativermos a programas ficcionais, têm grande necessidade de contar histórias. Ao mesmo tempo, tais meios lidam com o aspecto da representação, que tem elementos em comum com outros modos de expressão como o pictórico e o fotográfico, além de resgatar antigas características do teatro, como a imitação. (SAUBOURAUD, 2010) No entanto, o audiovisual tem sua forma de expressão feita de enquadramentos, movimentos, montagem, elementos que são intrínsecos à linguagem. Ao levar em conta essa especificidade, compreende-se porque ao adaptar/traduzir um texto literário não se deve buscar a simples correspondência de signos, mas uma maneira diversa de narrar, utilizando os recursos e potencialidades do meio.

Os estudos sobre o tema das adaptações iniciaram-se embasados no ideal de “fidelidade” ao texto literário. Segundo esse paradigma, que por muito tempo predominou, o texto adaptado seria sempre inferior ao texto literário, como se houvesse alguma hierarquia de gênero ou formato. Contudo, abordagens recentes têm buscado a valorização do texto adaptado/traduzido para o audiovisual considerando-o uma obra independente do texto que o originou, ou seja, valoriza-se

a adaptação *como adaptação* (HUTCHEON, 2011). Apesar de relacionar-se com um texto predecessor normalmente de maneira “anunciada”, e constituir-se dessa forma, como um texto “palimpsestuoso”, ou de “segundo grau” (GENETTE, 2006), reconhecer o caráter palimpsestuoso de uma obra não significa necessariamente que não possamos tratá-la como autônoma em relação ao texto que a precedeu.

Nesta perspectiva insere-se nossa pesquisa, que, a partir da análise da minissérie televisiva *O tempo e o vento* (1985), dirigida por Paulo José e adaptada a partir do romance homônimo de Erico Verissimo, tem por objetivo discutir de que maneira a obra literária é “recontada” em formato de minissérie, enfocando aspectos como o reaproveitamento temático e situacional.

Entre os aspectos analisados, destacam-se, em primeiro lugar, aqueles relativos à categoria temporal, tanto na obra literária quanto na televisiva. A escolha da categoria temporal como um dos focos de análise, deve-se, especialmente, ao fato esta tematizar o romance de Verissimo e constituir-se como fio condutor da narrativa. O romance, para fazer o contraponto entre passado e presente, intercala seus episódios. A tradução se estrutura de maneira semelhante, contrapondo presente e passado através do uso de *flashback*, elemento da linguagem cinematográfica. À parte o recurso para manter a estrutura da tradução próxima a do texto literário, tratamos ainda de como o audiovisual traduz a ordenação dos acontecimentos, sua duração e a frequência com que ocorrem.

Analisaremos também a categoria espacial, que no audiovisual adquire mais relevância do que no texto literário, já que a montagem torna visível o que com as palavras somente poderia ser imaginado. Ao tratarmos do espaço consideramo-lo como elemento físico necessário à atuação da personagem, já que é ao aspecto físico que somos confrontados quando assistimos a qualquer produto audiovisual. A apresentação bidimensional do espaço permite a simultaneidade, de modo que ao mesmo tempo temos contato com elementos que no texto literário poderiam aparecer dissociados. Consideramos que o estudo da categoria espacial também se deve ao fato de que é impossível dissociar tempo e espaço, visto que uma ação ocorre em determinado tempo, e em determinado espaço.

Porém, para que a ação se realize, ainda é necessário um outro elemento: a personagem, que será a responsável pela sua execução. Tendo em vista que, toda narrativa necessita de alguém que execute ações, o último aspecto analisado será

como ocorre a tradução das personagens de Verissimo para o audiovisual, quais de suas características são preservadas e quais sofrem alterações, para que assim, possamos compreender o processo tradutório, ou melhor, de criação de uma nova obra.

Como estão inseridas em um terreno de contato entre as artes, as adaptações/traduições suscitam várias questões de interesse, como, por exemplo, como um texto anterior é reproposto em um formato diverso e para diferentes públicos, e assim, adquire novos significados e sentidos. A perspectiva de análise levará em consideração as mudanças de gênero, suporte, formato e linguagem pelas quais passa a obra ao ser adaptada/traduzida, a fim de valorizar cada obra em sua especificidade. Além disso, importa-nos nesse estudo a mudança de contexto de produção e recepção de cada obra.

*O tempo e o vento* é uma das primeiras minisséries produzidas pela televisão brasileira.<sup>1</sup> O novo formato introduziu-se na programação da Rede Globo no início da década de 1980 como uma alternativa à baixa audiência que as “novelas das dez” vinham alcançando. (FIGUEIREDO, 2000)<sup>2</sup>. Como uma das pioneiras do formato, *O tempo e o vento* abre caminho para que, nos anos seguintes, as adaptações/traduições de textos literários se tornem uma constante no suporte televisivo e no formato minissérie.

Ao se adaptar um texto literário para o audiovisual, é preciso ainda considerar que existe sempre uma motivação por trás de cada escolha; um diretor pode escolher adaptar/traduzir determinada obra para homenagear determinado escritor, propor uma nova “leitura” ou atualizar um texto. (HUTCHEON, 2011). A minissérie *O tempo e o vento*, nesse sentido, é uma homenagem ao escritor, falecido dez anos antes de sua produção e também uma celebração pelos vinte anos de emissora. Ao estudarmos a transposição de um texto literário para o suporte televisivo, buscamos compreender o que o autor do produto audiovisual repropõe da obra literária de

---

<sup>1</sup> A primeira minissérie brasileira foi *Lampião e Maria Bonita*, apresentada pela Rede Globo em 1982. A primeira minissérie adaptada de um texto literário foi *Anarquistas Graças a Deus*, criada a partir do romance homônimo de Zélia Gattai. Ainda em 1984 foram produzidas mais duas minisséries, também com base em textos anteriores: *Meu destino é pecar*, baseada em peça teatral de Nelson Rodrigues e *Rabo de Saia*, baseada na obra de João Condé, *Pensão Riso da Noite*. *O tempo e o vento*, foi, portanto, a quarta minissérie adaptada a partir de um texto literário. Muller (2010) contabiliza que entre os anos de 1982 e 2010 a Rede Globo produziu 66 minisséries, sendo que 31 delas a partir de obras literárias. Entre 2011 e 2012 foram feitas três minisséries, nenhuma delas adaptada de textos literários.

<sup>2</sup> De acordo com a autora, houve queda dos índices de audiência, que na década de 1970 eram entre 60% e 70% dos televisores.

Erico Verissimo. A partir disso, procuramos investigar se a minissérie *O tempo e o vento*, reproposta em uma nova linguagem, mantêm as ideias presentes no romance, ou se predomina nela a intenção de atualizá-las para outro contexto. O certo é que *O tempo e o vento* pode ser considerada uma adaptação/tradução que procura se manter próxima ao texto-fonte, mas isso não exclui o agregar-se de novos sentidos e valores nos conteúdos já conhecidos.

A “saga” a que o título do trabalho se refere é a da família Terra-Cambará. De acordo com o Dicionário de Termos Literários “designa as narrativas épicas em prosa que circulavam entre os povos da Islândia e da Escandinávia, de forma oral e anônima antes do século XII, e de forma escrita e geralmente anônima daí em diante. Mesclando fatos verídicos, folclóricos e imaginários, relatavam a história de reis [...] ou de famílias”. (MOISÉS, 2004, p. 412). O termo “saga”, empregado ao referir-se ao romance de Verissimo e sua tradução audiovisual, contudo, assume uma conotação irônica, tendo em vista que ao mesclar fatos e lenda contra o pano de fundo da História, Verissimo forja heróis distintos daqueles proclamados pelos épicos. Embora as personagens ajam em busca da glória, esta nem sempre é alcançada. A “saga” torna-se então, reflexão sobre ela mesma, produzindo efeitos opostos aos esperados.

No primeiro capítulo discutimos a presença constante dos meios de comunicação em nosso cotidiano, enfocando questões sobre a importância assumida pela mídia e sobre como tal mídia se torna uma forma de cultura (KELLNER, 2001). Enfocam-se as teorias acerca dos processos de adaptação e tradução, e dá-se especial destaque ao suporte televisivo e à ficção seriada.

No segundo capítulo, abordamos, em primeira instância os autores – Erico Verissimo e Paulo José – e suas obras – *O tempo e o vento* e a minissérie homônima -, suas trajetórias profissionais e estilos de produção, tratando especificamente da obra literária *O tempo e o vento* e de sua adaptação/tradução. A seguir, detemo-nos sobre alguns aspectos relevantes das duas obras: tempo, espaço e personagem, e para isso, utilizamos teorias da narrativa e de linguagem cinematográfica.

No terceiro capítulo, procede-se à análise da minissérie televisiva, baseando-nos no que foi exposto anteriormente, ou seja, a partir do enfoque em algumas instâncias narrativas, tais como tempo, espaço e personagens. A perspectiva de

análise adotada é a de considerar o produto audiovisual uma tradução de uma linguagem a outra, ou melhor, de adequação a uma poética diversa. A análise considera, primeiramente, os mecanismos utilizados para repropor o texto de Verissimo; é de nosso interesse verificar de que modo ocorre a tradução a partir de dois eixos principais: a linguagem e o conteúdo. Além de nos atermos em analisar a utilização de recursos específicos da linguagem cinematográfica, também consideraremos as modificações no que se refere ao conteúdo tratado, verificando e identificando supressões, adições e deslocamentos da nova obra em relação ao texto de partida, compreendendo, contudo, que tais alterações são escolhas do realizador do novo produto motivadas pela especificidade de cada obra. Para tal, nosso aporte teórico é interdisciplinar: utilizamos conceitos da teoria da comunicação, literatura comparada, teorias da narrativa, linguagem cinematográfica e teorias da adaptação e tradução para compreender como ocorre o processo de adaptação/tradução de *O tempo e o vento*, um romance histórico de meados do século XX para a minissérie televisiva homônima de 1985.

## **1. A LITERATURA NA MÍDIA: ADAPTAÇÃO, TRADUÇÃO E RESSIGNIFICAÇÃO DE TEXTOS LITERÁRIOS**

Os meios de comunicação de massa ocupam um lugar de destaque na sociedade contemporânea. É cada vez maior a rapidez de produção, circulação, distribuição e consumo de bens culturais através desses meios. A informação, antes restrita a algumas camadas da população, hoje se faz presente em nosso cotidiano. Contudo, quando falamos em meios de comunicação de massa, lidamos com um espectro muito maior de possibilidades, que engloba a produção e distribuição de informação, mas não se atém apenas a esse aspecto. Além do material informativo, os meios de comunicação de massa veiculam também programas ficcionais e de entretenimento, os quais cumprem variados papéis na grade de programação de cada meio.

Ao considerar os meios de comunicação de massa uma presença cotidiana, é possível dizer que entramos em contato com diferentes textos através dos meios, e o acesso constante a novos produtos midiáticos modifica a forma como eles são recebidos pelo público, possibilitando, por exemplo, a interação entre diferentes tipos de artes e a criação de uma nova obra a partir de uma anterior. A literatura é uma das artes a que os meios de comunicação recorrem para propor novos conteúdos. Embora o “reaproveitamento” de textos literários não seja um fenômeno recente, é com os meios de comunicação de massa, especialmente os audiovisuais, como cinema e televisão, que tal prática torna-se recorrente.

Neste capítulo, introduzimos considerações acerca da importância da mídia, já que, cada vez mais, os meios de comunicação se fazem presentes na relação entre os sujeitos e o mundo que os cerca. No item subsequente, tratamos a questão das adaptações/traduições de textos literários para meios de comunicação audiovisual a partir de uma perspectiva interdisciplinar, enfocando a literatura comparada. A literatura comparada é uma disciplina e também um método de análise: uma disciplina surgida da Teoria Literária, que de início, buscava estudar as influências entre diferentes literaturas nacionais e atualmente tem se voltado para o estudo das relações que se estabelecem entre a literatura e outras formas de conhecimento; um método de análise que permite a comparação entre linguagens

distintas, não necessariamente restritas ao texto literário e, assim, valoriza as relações interartísticas.

A partir de então, nosso foco passou a ser o meio audiovisual, suporte televisivo e às minisséries. A seguir, procuramos esboçar um panorama conceitual a respeito das teorias de adaptação e da tradução, com vistas a demonstrar que, em lugar do primeiro paradigma norteador dos estudos de adaptação/tradução, ou seja, a “fidelidade” ao texto-fonte (literário), muitos dos teóricos que abordam o tema atualmente têm se voltado para uma perspectiva diversa, que considera tanto a obra literária quanto a audiovisual obras distintas, ligados uma a outra por relações intertextuais.

A noção de intertextualidade proposta por Kristeva (1974) se refere à presença de um texto anterior em um texto posterior. O conceito foi trabalhado por Genette (2006), que reduz à intertextualidade a uma dentre cinco categorias do que chama de *paratextualidade*. As noções de intertextualidade e paratextualidade foram ampliadas por alguns teóricos, como Stam (2003), e nos ajudam a refletir acerca do processo de adaptação/tradução.

No que se refere à tradução, destacamos a proposta de Cahir (2006), segundo a qual todas as transposições de textos literários para o audiovisual podem ser consideradas traduções. Além disso, destaca-se, baseando-se em Amorim (2005) e Lefevere (1992) que toda tradução constitui-se, em alguma medida, de uma adaptação, e que as fronteiras entre esses dois conceitos são bastante tênues.

Em última instância, referimo-nos à encenação, ou “tradução cênica”, da obra, com conceitos da Teoria do Gênero Dramático expostos por Pavis (2008), que nos auxiliam na compreensão do processo de materialização de determinada obra, aspectos que devem ser considerados ao se transpor uma obra literária para a televisão.

### **1.1 Do texto literário ao audiovisual: dois textos, várias abordagens**

Os meios de comunicação estão inseridos nas relações sociais e fazem parte do escopo de referências de cada indivíduo. É a partir delas que se produzem, reelaboram e intercambiam as associações de sentidos que retroalimentam o mundo social e através dos quais os indivíduos se relacionam. Esta é uma discussão que



remonta aos estudos de Marshall McLuhan, já na década de 1960. McLuhan (2002) afirmava que “o meio é a mensagem”, ou seja, a existência de qualquer novo meio pressupunha um rol de possibilidades a serem agregadas à experiência cotidiana. Uma dessas possibilidades é a de socialização através da mídia. Sobre mídia Silverstone (2002) nota que:

[...] nossa mídia é onipresente, diária, uma dimensão essencial de nossa experiência contemporânea. É impossível escapar à presença, à representação da mídia. Passamos a depender da mídia, tanto impressa quanto eletrônica para fins de entretenimento e informação, de conforto e segurança, para ver algum sentido nas continuidades da experiência e também de quando em quando, para as intensidades da experiência. (SILVERSTONE, 2002, p.12)

Contudo, tal “onipresença” midiática não acarreta o fim de outras formas de comunicação, como a linguagem oral e a escrita e sim faz surgir uma nova forma de difusão do conhecimento. Retomando McLuhan (2002), veremos que o autor “soma” a comunicação oral (arte de narrar) com a comunicação escrita (arte de registrar), o que, segundo ele, intensifica a percepção da experiência. De acordo com Silverstone, nos dias de hoje, a mídia integra a “textura geral da experiência” (SILVERSTONE, 2002, p. 14), compondo as dimensões social e cultural, e também política e econômica. Entender a mídia como parte integrante dessa “textura da experiência”, significa compreendê-la como processo, como

[...] uma coisa em curso e feita em todos os níveis onde quer as pessoas se congreguem no espaço real ou virtual, onde se comunicam, onde procuram persuadir, informar, entreter, educar, onde procuram, de múltiplas maneiras, e com graus de sucesso variáveis, se comunicar. (SILVERSTONE, 2002, p. 15-16).

Ao considerar a mídia como processo, Silverstone aborda-a como um *processo de mediação*. Para tanto, propõe “que a mídia se estende para além do ponto de contato entre os textos midiáticos e seus leitores e espectadores”. (SILVERSTONE, 2002, p. 33). Nesse processo, a mídia envolve seus produtores e consumidores numa atividade em busca da apreensão dos significados, de forma a dilatar a experiência.

A mediação implica o movimento de significado de um texto para outro, de um discurso para outro, de um evento para outro. Implica a constante transformação de significados, em grande e pequena escala, importante e desimportante à medida em que textos da mídia e textos sobre a mídia, circulam em forma escrita, oral e audiovisual e à medida em que nós,

individual e coletivamente, direta e indiretamente, colaboramos para sua produção.(SILVERSTONE, 2002, p. 33).

Assim como as narrativas hoje utilizam-se dos meios de expressão audiovisual, também a nossa experiência se constitui na interação com esses meios e não mais apenas na interação face a face. Desse modo, modifica-se a maneira de apreendermos o significado dos textos e também o modo como o transmitimos em nosso cotidiano.

Após tecer essas breves considerações acerca das propriedades e potencialidades da mídia, procuraremos uni-lo com um conceito importante diante do estudo que nos propomos a fazer: o conceito, proposto por Douglas Kellner, de *cultura de mídia* ou *cultura midiática*. Para Kellner cultura é “uma forma de atividade, que implica um alto grau de participação, na qual as pessoas criam sociedades e identidades” (KELLNER, 2001, p.11). A cultura da mídia também é aquela que

ajuda a modelar a visão prevalecente de mundo e os valores mais profundos: define o que é considerado bom ou mau, positivo ou negativo, moral ou imoral. As narrativas e as imagens veiculadas pela mídia fornecem os símbolos, os mitos e os recursos que ajudam a reconstituir uma cultura comum para a maioria dos indivíduos em muitas regiões do mundo de hoje. A cultura veiculada pela mídia fornece o material que cria as identidades pelas quais os indivíduos se inserem nas sociedades tecnocapitalistas contemporâneas, produzindo uma nova forma de cultura global (KELLNER, 2001, p. 9).

Dessa perspectiva, é possível inferir que a *cultura de mídia* contribui na formação dos indivíduos e na atribuição do papel social desempenhado por eles. A cultura de mídia, como entendida por Kellner (2001) é um espaço social, cultural, político e econômico no qual os indivíduos estão inseridos e, por meio do qual têm contato com modelos a que podem ou não seguir. Segundo esse autor, os receptores da cultura midiática são indivíduos ativos, que podem reagir de forma contra-hegemônica, se este for seu interesse, ou se assim decidirem fazê-lo.

É nesse “espaço” que se insere a adaptação de obras literárias para os meios de comunicação audiovisuais, como o cinema e televisão, pois quando uma obra literária é transposta para um meio de maior alcance, como é o caso da televisão, por exemplo, essa obra se torna conhecida, mesmo que de maneira diversa, de um quantitativo muito maior de pessoas.

A linguagem cinematográfica, compartilhada pelo cinema e os meios de comunicação audiovisual de forma geral, pode ser compreendida como um sistema<sup>3</sup>, disposto em níveis de complexidade, no qual fotografia, movimento, sons e montagem interagem para compor a estrutura narrativa, conforme indicado na figura seguinte. A articulação desses diferentes níveis possibilita a “ilusão” de continuidade em um filme, por exemplo.

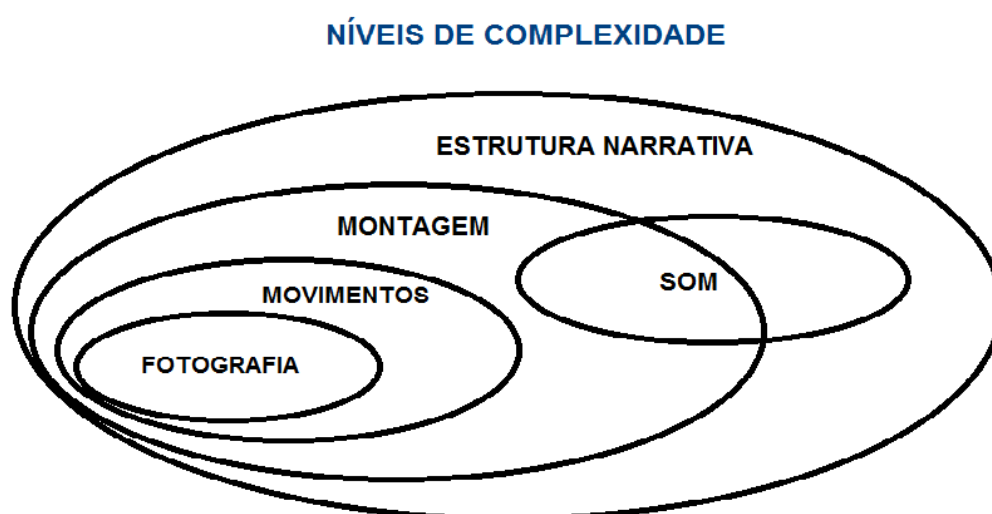


Figura 1 - Níveis de complexidade da linguagem cinematográfica

Parte da produção cinematográfica e televisiva dedica-se a contar histórias, e, para isso se utiliza das narrativas literárias como importante fonte, o que fornece subsídios para a realização de estudos que relacionam as duas artes. Da mesma forma que o cinema diz coisas que também poderiam ser ditas com a palavra escrita (METZ, 1974), a televisão, que compartilha a linguagem audiovisual com o cinema, propõe a seu modo as suas histórias ao público

A televisão se diferencia do cinema por estar presente nos lares de grande parte dos brasileiros e por ser companhia constante em seus afazeres, mediando a relação do sujeito com o mundo que o cerca. Quanto aos conteúdos ofertados pela televisão, podem ser divididos em três grandes blocos: um que se dedica ao factual,

---

<sup>3</sup> A abordagem de sistema foi proposta pelo professor Hélio Godoy de Souza, durante as aulas ministradas à disciplina de Estudos de Linguagem Cinematográfica, no primeiro semestre de 2011. (Notas de aula)

outro que se dedica a programas ficcionais, e aqueles que, não sendo nem programas factuais nem ficcionais, têm por principal finalidade o entretenimento do espectador, como é o caso de *talk shows* e programas de auditório, por exemplo. Neste estudo, nos deteremos em uma das possibilidades que se abrem aos programas ficcionais: o uso de textos literários como importante “fonte” para a criação de programas televisivos, como as minisséries.

Como um tipo específico de ficção seriada, as minisséries têm limitações impostas pelo gênero (ficção seriada) e pelo formato, (minissérie) tais como, a duração dos capítulos, recursos financeiros e profissionais disponíveis, além da busca pela fidelização do espectador. Vistas como produtos da indústria cultural, estão submetidas aos mesmos rigores que regem outros tipos de indústria: a padronização e a divisão técnica do trabalho, tendo em vista, entre outros aspectos, a possibilidade de lucro. Sandra Reimão (2004), quando trata do conceito de adaptação literária para o suporte televisão, define-o como sendo:

[...] em primeira instância, um processo de mudança de suporte físico. Trata-se de uma passagem de sinais e símbolos gráficos assentados em papel para um conglomerado de imagens e sons, captados e transmitidos eletronicamente. (REIMÃO, 2004, p. 107)

Essa mudança de suporte físico traz consigo outras necessidades para a adequação da narrativa, visto que cada meio tem uma maneira própria de narrar e características únicas e indissociáveis. A televisão, como anteriormente fizeram literatura e cinema, compartilha a linguagem cinematográfica de sons, movimentos, câmeras, iluminação, ao mesmo tempo em que têm suas especificidades como suporte. Assim, ela torna possível a adaptação de um texto escrito a um texto audiovisual. Ballogh (2002) destaca a capacidade de a televisão agregar diferentes gêneros e formatos o que favorece a transposição de obras literárias. Nota-se o aumento do número de roteiros de obras audiovisuais que, de alguma forma, dialogam com textos literários. No contexto brasileiro (LOBO, 2000), a ficção seriada destaca-se mais fortemente do que produtos fílmicos.

Além de considerar essas especificidades da produção nacional, há que se levar em conta, também, o fato de que o receptor de telenovelas e minisséries é um indivíduo ativo, e utiliza os conteúdos das peças de ficção seriada a que assiste para “reforçar valores, solucionar problemas ou explorar os sentidos de sua própria vida”

(LOBO, 2000, p. 69); os telespectadores usam o conhecimento adquirido com as telenovelas em seu dia-a-dia e discutem seus temas, por razões de entretenimento ou por razões instrumentais.

A ficção seriada está bastante integrada no cotidiano de nosso país, seja em formato de telenovela ou minissérie. Contudo, ainda existe alguma dificuldade em diferenciá-las, pois não raras vezes, a minissérie é compreendida como “subproduto”. Narciso Lobo se ancora em Palottini para tentar resumir esta questão e afirma que

[...]a telenovela precisa criar enredos para preencher as páginas e as horas do *culebrón* ameaçador (a cobra voraz). A coluna dorsal – a história central – precisa ser forte e ter seiva suficiente para agüentar as tramas secundárias, os galhos emergentes que conduzem os conflitos paralelos (por volta de 20 ou 30 subtemas que devem ser unificados pela história central). A minissérie, pelas suas dimensões compactas exige menos conteúdo ficcional, basta-se com histórias mais curtas com menor número de *sets*, personagens e complicações. (LOBO, 2000, p. 73)

Assim, com um número menor de enredos, temas e “complicações”, as minisséries surgem na televisão brasileira para ocupar o lugar deixado vago com a perda de audiência da “novela das dez”. De acordo com Ana Maria Figueiredo

[...] Em 1982, com a minissérie *Lampião e Maria Bonita*, o novo formato se apresentou como uma alternativa. Por não se tratar de uma obra aberta como a novela e por haver mais controle sobre a produção, a minissérie aborda temáticas delicadas e obedece a critérios de rigor até mesmo nos anúncios e comerciais (FIGUEIREDO, 2005, p. 173)

As minisséries permitem maior controle de conteúdo, por serem produtos “fechados”, ou seja, a obra é completamente finalizada antes de entrar no ar. Além disso, há maior possibilidade de diálogos com outras áreas do conhecimento, como a literatura, a história e o jornalismo. Lobo destaca ainda a “tendência internacional do formato de alimentar-se de literatura e história” (LOBO, 2000, p. 74-75), elementos presentes na adaptação de *O tempo e o vento*, e que interagem com acontecimentos históricos e políticos.

## 1.2 Adaptação e literatura comparada: uma perspectiva interdisciplinar

Ao analisar a literatura enquanto disciplina, vemos que durante muito tempo ela esteve centrada apenas em si mesma, voltada exclusivamente ao estudo do texto. A literatura comparada, apesar de ainda tratar do texto literário, abre-se para a investigação das literaturas além-fronteiras e para a busca de fontes e influências. Com o arrefecimento do debate em torno desse assunto, cabe refletir acerca das novas possibilidades que surgem nesse campo de estudo. Uma delas é a interdisciplinaridade

A literatura comparada passa a ser utilizada para investigar elementos que não estão apenas no texto literário, mas também em outros meios de expressão, como cinema e televisão. A partir do momento em que a literatura comparada começa a tratar de assuntos interdisciplinares, a literatura perde seu lugar privilegiado frente a outras formas de expressão, como as dos meios de comunicação de massa.

Um dos conceitos da teoria literária que influenciaram os estudos comparados foi o da *intertextualidade*. A partir dele, os comparatistas passaram a investigar a presença de um texto em outro, as influências e ressonâncias que podem existir entre os textos. Os estudos acerca da transposição de obras literárias para meios de expressão audiovisual também tiveram influência desse conceito, que modificou o paradigma da “fidelidade” ao texto de partida. Assim, podemos entender a prática da adaptação/tradução de textos literários para o audiovisual sob a ótica comparatista, mas de uma comparação calcada na diferença de linguagem, de gênero, de suporte e de formato, na qual cada texto pode ser valorizado de acordo com suas potencialidades.

Ao retomarmos a história da literatura comparada como disciplina, veremos que, tendo surgido na França, de início, preocupava-se com a problemática de fontes e influências, buscando comprovar a superioridade da literatura francesa em relação às outras literaturas europeias estudadas. Para isso, escrevia “manuais” que detalhavam o modo de ser e de agir do comparatista. A literatura era concebida a partir de uma visão historicista, que privilegiava o estudo de uma “história literária”, linear e contínua. Mas, com a Escola Americana de literatura comparada, vê-se emergir outras preocupações, como por exemplo, com o contexto da obra e também

com possibilidades interdisciplinares, perspectiva que nos interessa neste trabalho. Henry Remak afirma que,

a literatura comparada é o estudo da literatura além das fronteiras de um país específico e o estudo das relações entre, por um lado, a literatura, e, por outro, diferentes áreas do conhecimento e da crença, tais como as artes (por exemplo, a pintura, a escultura, a arquitetura, a música), a filosofia, a história, as ciências sociais (por exemplo, a política, a economia, a sociologia), as ciências, a religião etc. Em suma, é a comparação de uma literatura com outra ou outras e a comparação da literatura com outras esferas da expressão humana. (REMAK, 1994, p. 175)

Este ainda parece ser o grande desafio da literatura comparada no século XXI: abrir-se para outras áreas do conhecimento, a fim de estabelecer relações interartísticas, não se prendendo somente ao texto literário enquanto forma, mas também interagindo com outros meios de expressão, e conservando em si o que há de “diferente” e “único” em cada modalidade textual, a fim de realçar as diferenças existentes entre as linguagens.

No Brasil, segundo assinala Nolasco (2010), a disciplina esteve por muito tempo concentrada em solucionar a problemática da dependência cultural, calcada nas influências que a literatura brasileira sofria de literaturas europeias, principalmente da portuguesa, da qual era colônia, ranço este que permaneceu por muito tempo, tanto que Antonio Candido afirmou: “a nossa literatura é galho secundário da portuguesa [...] mas é ela e não outra que nos exprime”. (CANDIDO, 1981, p. 9-10).

Há que se pensar então, depois de esgotado esse questionamento, quais serão os rumos adotados pela literatura comparada na contemporaneidade. Entende-se que o comparatista deve praticar uma leitura na diferença, que não privilegie nenhuma forma de expressão, mas que as trate como distintas. Com isso, a área de atuação da disciplina se amplia: se, de início, voltava-se exclusivamente para o estudo das *literaturas* além-fronteiras, agora há uma diluição ou apagamento dessas fronteiras entre a literatura e outras artes. Desse modo, a literatura deixa de ocupar lugar sacralizado em uma suposta “hierarquia” das artes, e torna-se capaz não só de influenciar, mas também de ser influenciada pela sociedade e pelos meios de comunicação de massa. Ainda que, segundo afirma Carvalhal, o comparatismo mantenha “a exigência de que um destes meios de expressão seja o literário, [...] aos poucos perde a perspectiva dominante deste em relação aos outros meios de

expressão artística, estabelecendo o necessário equilíbrio” (CARVALHAL, 2003, p. 39).

Um texto literário, somente com a utilização da linguagem verbal, expressa e significa de maneira diferente de um texto audiovisual, que tem imagem, movimentos e sons além da estrutura narrativa. A adaptação “reconta” e atualiza uma história que já foi narrada anteriormente, mas com outros recursos, como encadeamento de palavras, frases e parágrafos que formam um texto literário.

Com base nesta perspectiva, acreditamos que um trabalho ligado ao estudo das adaptações de obras literárias pode ser estudado sob a ótica comparatista. Desse modo, ainda de acordo com Carvalho (2003), muda o paradigma em que esteve assentada a disciplina: o comparatista que opta por uma abordagem interdisciplinar, deve estar atento às “ressonâncias” que a interação entre as artes provoca nos objetos comparados. Não se trata mais de investigar causas e efeitos, mas de estudar as maneiras por meio das quais uma mesma história pode ser recontada a partir de suportes e linguagens diferentes. Isso reafirma a capacidade mediadora da literatura comparada, que se move entre as mais variadas formas de expressão aumentando o espectro da disciplina à medida em que trabalha questões intra e inter-discursivas e culturais.

Um texto literário escrito de forma fragmentada, um romance histórico que conta a história de uma região, mais especificamente de uma família, os Terra-Cambará, torna-se conhecido de parte da população brasileira que não acede à história por meio do texto literário, mas que a assiste nesta nova obra, a minissérie televisiva, ligada ao texto literário por relações intertextuais, mas que se constitui como um “original”, visto ter sido produzida em linguagem distinta e em outro contexto histórico.

Se o campo de atuação da literatura comparada aumenta quantitativamente, na medida em que o alargamento do escopo cultural se verifica, também há de requerer o que Carvalho denomina “dupla competência”, pois o comparatista “terá que possuir condições aprofundadas nas duas áreas que vai relacionar, dominando terminologias específicas e movimentando-se num e noutro terreno com igual eficácia” (CARVALHAL, 2003, p. 46) o que possibilita um enriquecimento metodológico na busca por contrastes e analogias e uma “leitura” interpretativa mais ampla do objeto em questão. A literatura comparada como aqui compreendida é



uma prática de estudo que confronta um objeto literário a outro não literário. Isso acarreta enxergar os objetos a ser comparados não dentro de uma ótica que se fecha na literatura, mas sim em sua relação com outros textos.

O comparatismo teve ganhos significativos a partir de sua coexistência com a teoria literária. Um desses “ganhos” foi o conceito de *intertextualidade*, proposto por Julia Kristeva na década de 1960. Nas palavras da autora, “[...] todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto.”(KRISTEVA, 1974, p. 54). É importante ressaltar que esta definição de Kristeva foi elaborada após a autora traduzir textos de Bakhtin, (1981) que propunha o “dialogismo”, ou a presença de duas ou mais vozes num mesmo discurso, também chamada “polifonia”. Leyla Perrone-Moisés define a intertextualidade como um “processo de raptó, absorção e integração de elementos alheios na criação da obra nova” (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 92).

Para tratar da intertextualidade entre as duas obras, utilizaremos o conceito de Genette (2006), que amplia aquilo que havia sido discutido por Kristeva. Nele, o autor reduz a intertextualidade a uma categoria do que chama de *transtextualidade*. A intertextualidade, para o autor, é “uma relação de co-presença entre dois ou vários textos, isto é, essencialmente, e mais frequentemente, como presença efetiva de um texto em um outro” (GENETTE, 2006, p. 8).

Além da intertextualidade, o autor propõe outras quatro categorias: paratextualidade, transcendência textual, arquitekstualidade e aquela que consideramos mais importante para os estudos de adaptação, a hipertextualidade, tomada pelo autor como “toda relação que une um texto B (que chamarei hipertexto) a um texto anterior A (que, naturalmente, chamarei hipotexto) do qual ele brota, de uma forma que não é a do comentário”. (GENETTE, 2006, p. 12). Stam (2003) atualiza as cinco categorias transtextuais de Genette, e destaca a hipertextualidade como a mais relevante ao estudo da adaptação audiovisual:

O termo “hipertextualidade” possui uma rica aplicação potencial ao cinema, especialmente aos filmes derivados de textos preexistentes de forma mais precisa e específica que a evocada pelo termo “intertextualidade”. A hipertextualidade evoca, por exemplo, a relação entre as adaptações cinematográficas e os romances originais, em que as primeiras podem ser tomadas como hipertextos derivados de hipotextos preexistentes, transformados por operações de seleção, amplificação, concretização e atualização. (STAM, 2003, p. 233-234)

A hipertextualidade, ao ser transposta para o campo de estudos das adaptações, permite que compreendamos as relações existentes entre o hipotexto e o hipertexto e as transformações pelas quais esse novo texto passa, seja por um processo de escolha e seleção, atualização, amplificação ou redução do chamado texto “original”. Outro autor que trata da importância das relações intertextuais para os estudos de adaptação, e com isso atualiza o conceito, é Hélio Guimarães. Para ele,

o processo de adaptação[...] não se esgota na transposição de um texto literário para um outro veículo. Ele pode gerar uma cadeia quase infinita de referências a outros textos constituindo um fenômeno cultural que envolve processos dinâmicos de transferência, tradução, e interpretação de significados e valores histórico-culturais. (GUIMARÃES, 2003, p. 92-93)

Dessa perspectiva, quando os estudos acerca de adaptações passam a utilizar o conceito de intertextualidade a discussão de “fidelidade” na adaptação de determinada obra audiovisual perde o sentido. Pode-se também subverter o conceito de tradição, tendo em vista que não se pode mais falar que um determinado texto é “superior” ou “inferior” a outros, levando em conta o critério de precedência, mas sim que determinada obra é diferente, embora parta de uma mesma premissa, que, nesse caso, é o texto literário.

Com isso, o que se pode constatar é que, vista como um sistema de trocas, questões de originalidade, autoria e propriedade deixam de fazer sentido no que concerne à literatura, que começa a ser compreendida sob a ótica do que Perrone-Moisés (1990) denomina complementaridade,

[...] estudando relações entre diferentes literaturas nacionais, autores e obras, a literatura comparada não só admite, mas comprova que a literatura se produz num constante diálogo de textos, por retomadas, empréstimos e trocas. Cada obra nova é uma continuação, por consentimento ou contestação, das obras anteriores, dos gêneros e temas já existentes. Escrever é, pois, dialogar com a literatura anterior e com a contemporânea. (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 94).

Souza (2007) discute a “quebra da hegemonia” da literatura, fator este que vem acarretando numerosas críticas sem sentido quanto ao nivelamento da recepção, como se houvesse uma sujeição da obra ao gosto popular. Porém, de acordo com a autora esta não é uma discussão válida, pois tais questões deveriam ser consideradas “de modo dinâmico e em constante movimento, por estarem justamente os conceitos carentes de definição fixa e de lugar teórico estabelecido”.

(SOUZA, 2007, p. 79) A autora afirma ainda que a função crítica da literatura é a de “não constituir um lugar especificamente literário, mas de deslocar todos os lugares teóricos e literários” (SOUZA, 2007, p. 80).

A discussão que ora se inicia, com a revisitação de conceitos como o de intertextualidade e uma “dilatação” do método comparatista para além da literatura, ou melhor, com a compreensão de que, se em seus primeiros tempos a literatura comparada se preocupava em estabelecer relações de dependência entre as literaturas de uma mesma tradição – geralmente a ocidental – mas de línguas diferentes, hoje faz-se necessário que se ocupe também do estudo das relações entre diferentes linguagens, como a escrita e a audiovisual, respeitando contudo, que cada linguagem tem sua forma de expressão específica.

A comparação entre um texto literário e sua adaptação audiovisual tem de levar em conta as especificidades de cada meio, para que se realize da forma mais isenta possível, de modo a não favorecer nenhuma das linguagens estudadas, em detrimento da outra. Isso se torna possível na medida em que estreitamos as nossas relações tanto com o texto literário, quanto com o texto audiovisual, assim desenvolvendo a “dupla competência” de que fala Carvalhal.

### **1.3 Teorias da adaptação**

Como já assinalamos anteriormente, não se deve esquecer que antes de tudo, seja qual for o meio para o qual é produzida, uma adaptação de obra literária é também uma narrativa, como o texto que a precedeu. Além disso, neste trabalho defendemos que obra literária e minissérie televisiva são duas obras distintas que se relacionam entre si, uma constituindo-se como texto de partida e outra, como texto de chegada. Como obras autônomas e diversas, o texto literário e o produto audiovisual têm diferentes características no que concerne a linguagem, gênero e formato. Linda Hutcheon define a adaptação como objeto de dupla possibilidade:

Em primeiro lugar, vista como *uma entidade formal ou produto*, uma adaptação é uma transposição anunciada e extensiva de uma ou mais obras em particular. Essa “transcodificação” pode envolver uma mudança de mídia (de um poema para um filme) ou gênero (de um épico para um romance), ou uma mudança de foco e, portanto, de contexto: recontar a mesma história de um ponto de vista diferente, por exemplo, pode criar uma interpretação visivelmente distinta. [...]. Em segundo, como *um processo de criação*, a adaptação sempre envolve tanto uma (re)-interpretação quanto

uma (re)-criação. Dependendo da perspectiva, isso pode ser chamado de apropriação ou recuperação (HUTCHEON, 2011, p. 29).

Temos, então, uma definição de adaptação que não se restringe ao texto literário, mas que o considera como uma importante fonte. Adaptar/traduzir diz respeito, muitas vezes, a contar uma mesma história sob um ponto de vista diverso, ainda não explorado, utilizando-se da transposição de uma determinada obra, seja através da mudança de meio ou de contexto.

Julie Sanders (2006) entende que a adaptação pode ser uma prática transposicional, visto que há mudanças no gênero da narrativa que é adaptada. Segundo a autora, adaptações podem ser vistas como um ato de revisão, oferecendo um ponto de vista diferente do proposto pelo original, propondo uma motivação hipotética, dando voz a personagens que não foram tão valorizados no texto literário, ou ainda, simplificando textos relevantes para torná-los conhecidos de uma nova audiência. Sanders destaca e comenta a classificação proposta por Deborah Cartmell que divide as adaptações em três tipos: transposição, comentário e analogia. (CARTMEL, 1999, *apud* SANDERS, p. 20).

Para Sanders, todas as versões fílmicas de um romance são *transposições*. Há casos em que o processo de adaptação se torna algo carregado de significados; este é o *comentário*, que pode ser encontrado em adaptações que comentam o cenário político da obra, geralmente por meio da alteração ou adição de fatos. A terceira categoria, *analogia*, não depende de que se conheça o texto de que se parte; apesar de conhecer a obra ser um elemento enriquecedor, não se faz necessário para entreter-se com o produto ficcional por si mesmo.

Doc Comparato (2000) tratou do tema estabelecendo vários níveis de adaptações, de acordo com o menor ou maior grau de aproveitamento da obra literária adaptada. Segundo o roteirista, existe a *adaptação* propriamente dita, quando o adaptador segue à risca a história original. Há também os trabalhos *baseados em*, quando, embora a história permaneça a mesma, há modificações em algumas personagens ou situações. Esses são os tipos mais comuns, mas o autor ainda destaca outros três: o *inspirado em*, quando o roteirista aproveita um personagem ou situação para desenvolver uma nova obra; *recriação*, quando o encarregado de fazer a adaptação utiliza o argumento principal e, de maneira livre trabalha o tema com fidelidade mínima ao texto original e, finalmente, a *adaptação*

*livre*, na qual apenas um dos aspectos da obra é focado, mudando toda sua estrutura.

Outros autores também classificam os tipos possíveis de adaptação, buscando entender a relação que se estabelece entre texto e filme, ou, no nosso caso, uma obra audiovisual feita para ser exibida em televisão. Dudley Andrew (2000) propõe três “graus” de adaptação: empréstimo, intersecção e fidelidade da transformação. O empréstimo é, para o autor, o modo de adaptação mais usado; nele o artista emprega o material, a ideia, ou a forma de um texto anterior, geralmente bem-sucedido. Nesses casos, o adaptador espera ganhar a audiência para a adaptação pelo prestígio do texto emprestado. A audiência, por outro lado, espera se divertir com uma obra que traga à tona aspectos ainda não explorados de uma obra conhecida. O empréstimo encontra seu oposto no que o autor chama de intersecção; nela a unicidade do texto é preservada a tal ponto, que é intencionalmente deixada de lado nas adaptações, por ser indesejável.

Inquestionavelmente, para o teórico, a maior discussão sobre adaptação diz respeito à fidelidade da transformação. Entende-se que a tarefa da adaptação é a reprodução no cinema de alguma coisa essencial no texto original. A fidelidade de uma adaptação é comumente tratada em relação à letra e ao espírito do texto. Ser fiel à letra significaria ser fiel à narrativa, ao enredo, à presença de certas personagens, aspectos que têm equivalentes facilmente encontrados em outras linguagens. Já ser fiel ao “espírito” do texto envolve respeitar o tom do texto original, as imagens que o novo produto suscita e seu ritmo, de modo a encontrar equivalências para esses aspectos no sistema de signos em que o novo texto é proposto.

Na minissérie *O tempo e o vento* o que se percebe é que o roteirista e o diretor “respeitam”, em muitos aspectos, o texto literário de Verissimo. Como uma das primeiras obras do gênero ficcional minissérie *O tempo e o vento* pode ser considerada um tipo de transposição bastante “fiel” tanto à “letra” quanto ao “espírito” do texto literário que a originou, visto que mantém enredo, à forma narrativa e também às personagens. Contudo, na minissérie há supressão e adição de personagens, tramas e enredos, o que nos permite dizer que a minissérie introduz elementos novos no texto, talvez com a finalidade de causar mais identificação no espectador.

Desse modo, a minissérie repropõe a obra de Verissimo lançando mão de recursos visuais para “recontar” em outro suporte, com outro formato e outro gênero a história da família Terra-Cambará. Essa adaptação/tradução da obra literária desperta em quem a assiste o reconhecimento de algo já conhecido Assim, com base na terminologia de Cartmell nesse trabalho discutida por Sanders (2006), poderíamos dizer que a minissérie é uma transposição que, ao explorar fatos históricos do país, comenta, ainda que sutilmente, o momento político presente da nação. Já se nos voltarmos à classificação proposta por Comparato (2000), a adaptação de *O tempo e o vento* seria do tipo *baseada em*, na qual, embora o enredo seja preservado, há modificações em personagens e situações.

Depois de discutirmos acerca das classificações propostas por alguns teóricos, passamos a nos importar com a valorização das obras - a obra literária e sua adaptação audiovisual – cada uma com suas características próprias, obras distintas. Os estudos sobre a adaptação de textos literários para suportes audiovisuais, em um primeiro momento, estiveram assentados na concepção de “fidelidade” a um texto anterior, muitas vezes chamado de “original”.

Robert Stam afirma que a abordagem tradicional feita das adaptações é de que elas prestam um “desserviço à literatura”. (2008, p. 20). Segundo o autor, termos como “infidelidade”, “traição”, “deformação”, “violação”, “abastardamento”, “vulgarização” e “profanação” são usados frequentemente ao se falar em adaptação, cada qual trazendo consigo uma carga negativa. Ainda de acordo com o teórico, é comum pensar no que a obra literária “perde” com sua adaptação audiovisual, seja ela cinematográfica ou televisiva, como é comum que se ignore as possibilidades de “ganho” que podem surgir com as adaptações.

A abordagem proposta por Stam põe em xeque o uso de termos cristalizados pelo senso comum no que diz respeito à adaptação e nos leva a buscar um conceito que evidencie esta mudança de perspectiva, já que a fidelidade, como aponta Ismail Xavier, é um “falso problema” (XAVIER, 2003, p. 63). Sobre essa mudança de perspectiva, Xavier também esclarece que “a fidelidade ao original deixa de ser o critério maior de juízo crítico, valendo mais a apreciação do filme como nova experiência que deve ter sua forma, e os sentidos nela implicados, julgados em seu próprio direito.” (XAVIER, 2003, p. 62) Ainda discutindo a noção de “fidelidade” Hélio

Guimarães afirma que esta visão nega a própria natureza da literatura, que é a de possibilitar variadas interpretações.

O pressuposto básico desses discursos baseados na noção de fidelidade é que quanto mais fiel ao texto literário, melhor será o programa. [...] supõe-se existir uma leitura “correta” e “única” para o texto literário, cabendo ao adaptador descobrir o verdadeiro sentido do texto e transferi-lo para uma nova linguagem e um novo veículo. Essa visão nega a própria natureza do texto literário, que é a possibilidade de suscitar interpretações diversas e ganhar novos sentidos com o passar do tempo e a mudança das circunstâncias. Levada ao limite, a idéia de fidelidade supõe que programa de TV fiel ao texto literário de alguma forma possa substituí-lo, tomando seu lugar e tornando-o de alguma forma obsoleto, desnecessário [...](GUIMARÃES, 2003, p. 94-95).

Hutcheon (2011), sem mencionar o critério de fidelidade, propõe duas razões para a realização de adaptações de textos literários: em primeiro lugar, segundo a autora, existe o prazer do reconhecimento: o espectador se satisfaz ao identificar ecos da obra original no novo produto, que pode ser acrescido de novas experiências narrativas e visuais. Outro aspecto a ser considerado diz respeito às adaptações serem consideradas “apostas seguras”; o novo produto segue um caminho que o outro já explorou, assim se a obra literária fez sucesso, é quase certo que um filme baseado nela também o fará. A autora acredita que o “sucesso” de determinada adaptação está ligado ao misto de “repetição com variação” presente nas obras, ou seja, lançar mão de um material bastante conhecido – a obra literária *O tempo e o vento*, de Erico Verissimo - e ressignificá-lo segundo os padrões de uma nova linguagem.

Cada linguagem lida com signos específicos. A adaptação, conforme compreendida neste trabalho é uma forma de “transcodificação” dos signos para possibilitar o surgimento de um novo produto, bastante distinto daquele que o originou. Esses diferentes signos são combinados de diferentes maneiras para propor uma nova narrativa, que “pede” ao receptor o que Linda Hutcheon (2011) denomina de diferentes modos de engajamento ao *contar*, *mostrar* ou *interagir* com a história. Segundo a autora, os três modos podem ser considerados “imersivos”, mas de diferentes formas, dependendo da mídia que utiliza. Neste trabalho, interessam-nos os dois primeiros.

O modo *contar* – encontrado nos romances – nos faz adentrar o universo ficcional através da imaginação; o modo mostrar – comum em filmes, telenovelas e peças teatrais – nos faz imergir através das percepções sensoriais, da visão e da audição, da imagem e do som. Além dos dois primeiros, Hutcheon trata ainda do modo *interagir*, como aquele em que realmente adentramos fisicamente no mundo da obra, geralmente como acontece com jogos de *videogame*.

No modo contar – a literatura – o engajamento é antes de tudo imaginativo, por meio de palavras, frases e períodos que, juntos, auxiliam a “imaginar” uma determinada história, mas ao mesmo tempo limitam a imaginação. Temos contato físico com romances, podemos segurá-los nas mãos, retroceder ou pular páginas, reler, parar a leitura para retomar mais tarde, temos algum controle sobre o que fazemos, quando e como o fazemos.

Quando, no entanto, temos de nos “engajar” no *modo mostrar*, nos vemos diante de uma narrativa que não nos espera, sempre segue adiante. Passamos do terreno da imaginação para o das percepções sensoriais, que favorecem tanto o uso de detalhamento quanto de ampliação de foco. Contudo, a autora ressalta que não existe um modo de engajamento ideal para uma determinada situação, o que acontece é que se trabalha com diferentes mídias, gêneros e formatos e pode-se utilizar alguns recursos com mais êxito que outros.

Na minissérie *O tempo e o vento* é possível notar que havia uma grande preocupação com a “fidelidade” da adaptação/tradução do texto de Verissimo. Contudo, pode-se dizer que ao transpô-la para o audiovisual os realizadores passam a explorar possibilidades diversas as quais talvez não fossem possíveis ao texto literário e assim criam uma nova obra, diferente em muitos aspectos daquela que a originou. Consideramos, portanto, que se estamos tratando de produtos diversos e independentes a discussão acerca da “fidelidade” ao texto literário torna-se infrutífera.

Ao se adaptar/traduzir um texto literário para o suporte televisivo, como visto, há mudança no modo como esse texto é contado e há também mudança no que se refere à recepção deste texto. Como se nota no que foi exposto por Hutcheon (2011), muda o modo como o receptor entra em contato com determinada narrativa e isso interfere nos significados que atribui a ela. O modo *contar*, típico da literatura, possibilita que “imaginemos” a história. O modo mostrar, utilizado pela televisão,



permite que a história seja compreendida por meio das percepções sensoriais, ou seja, os sentidos têm de estar mais atentos ao que se passa com a história, pois, diferentemente do que acontece na literatura, não é comum a possibilidade de voltar a ver ou analisar mais detidamente determinada cena. Assim como o texto literário adaptado para o suporte televisivo constitui-se uma nova obra, o modo como essas duas obras são percebidas por quem as lê/assiste também é diferente (ISER, 1987).

#### **1.4. Adaptação e tradução**

É possível também compreender o processo que até agora denominamos de adaptação sob o viés da tradução, tendo em vista que as fronteiras entre traduzir e adaptar são bastante tênues. A tradução é entendida como processo de transformação de um texto, para torná-lo acessível em outro contexto; isso em nosso entender é o que acontece com as obras literárias transpostas para meios audiovisuais. Tais obras geram novos significados e chegam a um número maior de pessoas.

A tradução também é um processo de interpretação do “texto-fonte”. Por meio da interpretação, o tradutor demonstra a sua participação no processo de criação de um novo texto, processo que nunca é neutro, mas geralmente compreende a intervenção de alguém, que escolhe quais sentidos manter ou alterar. A tradução, como proposta neste trabalho, é um processo comunicativo, de linguagem, que leva em consideração duas instâncias principais, o emissor e receptor. O emissor, ao compor sua mensagem, têm objetivos específicos e intenções declaradas, enquanto que o receptor também tem suas próprias expectativas. A tradução também é um processo de mediação.

Amorim (2005) trata das tênues fronteiras entre o “traduzir” e o “adaptar” e parte do conceito de imagem de Lefevere (1992), segundo o qual, aqueles que produzem reescrituras criam imagens de determinado escritor, obra, ou mesmo de toda uma literatura. Tais imagens convivem lado a lado com a realidade que a originou e atingem um número maior de pessoas. A tradução, afirma Amorim, “recontextualiza a obra original, gerando outras imagens – reinscrevendo-a em outra realidade na qual é percebida” (AMORIM, 2005, p. 29). O autor concebe a tradução como *um processo de transformação* do texto “original” tornando-o aceitável para a poética vigente.

Se utilizarmos os dizeres do teórico aos nossos propósitos, concluiremos que a tradução é um processo de linguagem que visa à criação de um novo texto, adequado a uma nova poética, no caso em estudo, a poética do audiovisual, da televisão. A prática tradutória no entendimento de Amorim é um ato de *transgressão*, de *violência*, *conflito*, nunca de neutralidade. Apesar disso, como entendimento cristalizado e estanque, *espera-se* da tradução que ela seja o mais próxima possível do texto “original”, e que as adaptações promovam desvios. Essa concepção do ato tradutório proposta por Amorim não é muito diferente da concepção de mediação proposta pelo teórico da comunicação Roger Silverstone.

Tanto é assim que Silverstone compara sua proposta de mediação com os estudos sobre tradução de George Steiner. Para Steiner, (*apud* SILVERSTONE, p. 35), a tradução “nunca é completa, sempre transformativa, e nunca, talvez, inteiramente satisfatória”. Steiner entende a tradução como um ato hermenêutico, um movimento quádruplo de *confiança*, *agressão*, *apropriação* e *restituição*. *Confiança* é o primeiro estágio, aquele em que identificamos o valor do texto a ser traduzido, valor este que queremos apreender e comunicar aos outros. Por isso, o estágio de confiança também é aquele em que declaramos que há um significado no texto a ser traduzido, significado este que deve vir à tona ao fim do processo tradutório.

*Agressão* porque, de acordo com Steiner (*apud* SILVERSTONE, 2002), todos os atos de tradução são também de apropriação e, por isso, violentos. Somos levados à violência, com a intenção de melhor compreender o texto. *Apropriação*, afirma Silverstone, “é levar os significados para casa” (SILVERSTONE, 2002, p. 36), é o momento da personificação, a consumação, a domesticação, mais ou menos bem-sucedidas na apreensão do significado. Contudo, o processo de tradução não termina antes de um último movimento: *a restituição*. Este último momento da prática tradutória sinaliza uma reavaliação; é um momento de reciprocidade em que o tradutor devolve o significado ao texto, mas pode também fazer acréscimos ou supressões. Silverstone complementa: “a glória primitiva do original pode ter desaparecido, mas o que vemos em seu lugar é algo novo, certamente; algo melhor, possivelmente; algo diferente, obviamente” (SILVERSTONE, 2002, p. 36).

Ao passarmos a encarar a tradução como uma forma de mediação e construção de significados entre um e outro texto, um ato de violência, *agressão* e

*apropriação*, como querem os autores citados, e que envolve a *interpretação* de um texto por uma ou mais pessoas temos de voltar a Lefevere (1992), para estudar mais detidamente o conceito de reescritura proposto pelo autor.

Para Lefevere (1992), a reescritura empreende transformações que, mesmo inconscientemente, são propostas de acordo com os interesses do tradutor ou de quem o financia. Desse modo, o processo de reescritura está relacionado também às esferas de poder de uma determinada sociedade, à ideologia e à poética dominantes. Assim, a tradução também estaria inscrita na ideologia dominante, e promoveria transformações no texto original para se adequar a essas instâncias. Contudo, Lefevere acredita que assim como é possível que o indivíduo se oponha à poética dominante, também é possível fazer essa oposição através de uma tradução, ou seja, tornar a tradução uma atitude contra-hegemônica. Nos estudos de tradução, assim como nos de adaptação, já vistos no item anterior, a fidelidade é uma questão que ainda demanda discussões. Sobre isso, o autor esclarece que a fidelidade é apenas uma entre as estratégias tradutórias, que podem ser inspiradas por determinada ideologia ou poética.

Na concepção de Lefevere (1992), não existe nenhum tipo de tradução – nem a mais “fiel” – que seja de alguma forma, neutra. Todas as traduções apresentam algum grau de “violência” com o texto que traduzem. Aliás, nem mesmo o próprio autor pode garantir que sua obra seja lida conforme foi idealizada: ele somente pode prever sentidos preferenciais dessa obra, mas não há como garantir que cheguem ao seu leitor. Isso porque, quando o receptor interpreta a mensagem, ele o faz de acordo com o seu próprio horizonte de expectativas, (JAUSS, 2004) o que significa dizer que toda tradução prescinde da *interpretação* de um leitor de determinada obra.

É o que indica Arrojo ao propor que o significado de um texto, em sua língua de partida, “somente poderá ser determinado, provisoriamente, através de uma leitura” (ARROJO, 1992, p. 23). Desta forma a tradução entendida como “leitura”, é incapaz de recuperar a totalidade do texto “original”, na medida em que

o texto, como signo, deixa de ser a representação fiel de um objeto estável que possa existir fora do labirinto infinito da linguagem e passa a ser uma máquina de significados em potencial. [...]. Ao invés de considerarmos o texto, ou o signo, como um receptáculo em que algum “conteúdo” possa ser depositado e mantido sob controle, proponho que sua imagem exemplar passe a ser um palimpsesto (ARROJO, 1992, p. 23).

Ao se compreender o texto com um palimpsesto, identifica-se que ele tenha mais de um significado e que esses significados não são de todo conhecidos por meio da tradução. Nesse sentido, entendemos que toda tradução, é antes de tudo, uma interpretação do texto original, com o qual o leitor/tradutor entra em contato mediado por suas próprias expectativas, experiências e contexto histórico-social.

Haroldo de Campos (1977), por outro lado, compreende a prática tradutória como um processo de *transcrição*, ou seja, de reconfiguração dos elementos visuais e sonoros da palavra em que está inscrito o sentido. Nessa concepção quanto mais intraduzível for um texto, mais recriável será. A proposta do autor, inspirada pela poesia concreta, é de que “o essencial não é a reconstituição da mensagem, mas a reconstituição do sistema de signos em que está incorporada essa mensagem, da informação estética, não da informação meramente semântica” (CAMPOS, 1977, p. 100). A tradução, segundo Campos é *isomorfa*, pois “original e tradução serão diferentes enquanto linguagens, mas como corpos isomorfos, cristalizar-se-ão dentro de um mesmo sistema” (CAMPOS, 1983, p. 60). Essa tradução se voltaria para a reconfiguração da iconicidade, em oposição à “tradução literal.

Brian McFarlane (1996) apresenta a hipótese de que a transposição de um texto literário para um meio audiovisual pode ser vista como um processo de tradução. Baseado na teoria narrativa de Roland Barthes, McFarlane analisa os elementos narrativos de cada obra, a literária e a fílmica, e as classifica em *transferíveis* ou *adaptáveis* de acordo com as funções narrativas propostas por Barthes e Seymour Chatman.

there is a distinction to be made between what may be *transferred* from one narrative medium to another and what necessarily requires *adaptation proper*. [...] ‘transfer’ will be used to denote the process whereby certain narrative elements of novels are revealed as amenable to display in film, whereas the widely used term ‘adaptation’ will refer to the process by which other novelistic elements must find quite different equivalences in the film medium, when such equivalences are sought or available at all<sup>4</sup> (MCFARLANE, 1999, p. 13)

---

<sup>4</sup> Há uma distinção a ser feita entre o que pode ser transferido de um meio narrativo para outro e o que necessariamente requer uma adaptação propriamente dita [...] “transferência” será usado para designar o processo pelo qual certos elementos narrativos dos romances revelam-se passíveis de serem exibidos nos filmes, enquanto que o termo “adaptação”, utilizado amplamente, vai se referir ao processo pelo qual os outros elementos romanescos devem encontrar equivalências um pouco diferentes no meio fílmico, quando estas equivalências são buscadas ou estão indisponíveis.

Já Linda Constanzo Cahir (2006) afirma que todos os filmes baseados em literatura – e, por extensão, qualquer produto audiovisual – são invariavelmente *interpretações* do texto-fonte. Para tratar da transposição de um texto literário em filme ou seriado televisivo, a autora acredita que o termo mais correto a ser utilizado é o de *tradução*, uma vez que, no seu entendimento, o termo *adaptação* tem uma conotação mais biológica, de alteração na estrutura formal do objeto, enquanto a *tradução* cria um texto completamente novo através de um processo de linguagem. E explica o porquê desta escolha de termos:

The term “to adapt” means to alter the structure or function of an entity so that it is better fitted to survive and to multiply in its new environment. To adapt is to move *that same entity* into a new environment. In the process of adaptation, the same substantive entity which entered the process exits, even at it undergoes modifications – sometimes radical mutation – in its efforts to *accommodate* itself to its new environment.

“To translate”, in contrast to “to adapt” is to move a new text from one language to another. It is a *process of language*, not a process of survival and generation. Through the process of translation – *a materially different entity* – is made, one that simultaneously has a strong relationship with its original source, yet its fully independent from it. (CAHIR, 2006, p. 14)<sup>5</sup>

Independentemente das questões de nomenclatura, veremos que os autores citados têm um entendimento comum: o de que, seja este um processo de adaptação ou tradução, o que sobressai é que se cria um novo texto, que apesar de ter aspectos que o aproximam do texto literário que o originou, é independente dele. Como outros autores citados anteriormente, Cahir (2006) esboça um parâmetro para melhor compreensão do fenômeno de tradução e faz isso através de categorias. Segundo a autora, as traduções interlinguagens podem ser de três tipos: *literais*, *tradicionais* e *radicais*, de acordo com o grau de aproximação com o texto literário.

De acordo com a classificação proposta por Cahir (2006), as *traduções literais* são as que mais se aproximam do texto de partida; reproduzem o enredo e os detalhes que o cercam, de modo a traduzir o livro da forma mais próxima possível. *Traduções tradicionais*, segundo a autora, mantêm a maior parte dos traços do livro,

---

<sup>5</sup>O termo "adaptar" significa alterar a estrutura ou função de uma entidade para que seja melhor adaptada para sobreviver e se multiplicar em seu novo ambiente. Adaptar é mover uma mesma entidade para um novo ambiente. No processo de adaptação, a mesma entidade substantiva que entrou no processo sai, mesmo passando por modificações - mutações, por vezes radicais - em seus esforços para acomodar-se ao seu novo ambiente.

"Traduzir", em contraste com "adaptar" é mudar um novo texto de uma linguagem para outra. É um processo de linguagem, não um processo de sobrevivência e geração. Através do processo de tradução uma entidade substancialmente diferente é criada, uma que, simultaneamente, tem um forte relacionamento com sua fonte original, mas é totalmente independente dela. (Tradução nossa).

como enredo e estilo, mas modificam detalhes que os cineastas julguem necessários. *Traduções radicais* modificam o texto-fonte de modo extremo, a fim de criar uma nova obra mais “independente” do texto literário. O que cabe ressaltar das categorias esboçadas por Cahir é que sua natureza não é estanque, pois, de acordo com a autora, embora haja essa divisão para análise, é possível que um filme, ou no caso em estudo, uma minissérie, integre sequências nas quais é possível visualizar os três diferentes tipos de tradução propostos.

Segundo exposto por Cahir o tipo mais comum de tradução fílmica é o tradicional, no qual os cineastas mantêm o texto de chegada o mais próximo possível do texto literário, preservando enredo e estilo do texto de partida, mas modificam detalhes que considerem importantes para ressaltar aspectos da linguagem da nova obra que surge. Assim, diretores e cineastas modificam o texto literário de acordo com sua interpretação ou interesses, ou ainda para manter o interesse de determinada audiência a fim de tornar, por exemplo, a minissérie mais atraente do ponto de vista visual: cenas são adicionadas ou retiradas, personagens são excluídos ou criados, de acordo com a necessidade, além de alterações no transcurso da obra, com a utilização de recursos estilísticos específicos da linguagem audiovisual.

A hipótese que nos propomos a ilustrar utilizando a minissérie *O tempo e o vento* é a de que, tanto tradução como adaptação são atos hermenêuticos, de interpretação e como tal, ambos podem ser entendidos como processos de ressignificação do texto de partida. Em suma, as fronteiras entre os conceitos de tradução e adaptação de fato são tênues, tendo em vista que, ambos são processos de criação de uma nova obra, diferente em inúmeros aspectos, entre os quais, gênero, formato e suporte.

Ao aplicar-se a perspectiva da tradução à minissérie em estudo, pode-se classificá-la com um tipo tradicional de tradução utilizando a terminologia de Cahir. Considera-se que a *tradução* empreendida pelos realizadores da série televisiva seja desse tipo porque o texto de chegada é bastante aproximado ao de partida. Ao traduzir, não se alteram o enredo da obra literária nem o estilo do autor. Assim, a minissérie *O tempo e o vento* conta, essencialmente, a mesma história do romance, mantendo também o estilo fragmentário de Erico Verissimo. Contudo, os tradutores

da obra também fazem modificações que julguem importantes, como por exemplo, a supressão ou criação de novos personagens.

#### **1.4.1 Encenação: materializando o processo de tradução**

Patrice Pavis (2008), ao tratar de tradução teatral, contribui sobremaneira para a aceção de adaptação enquanto tradução, tendo em vista que a adaptação de um texto literário para o audiovisual significa a *representação* deste texto. O autor acredita que embora já conheçamos algo acerca da tradução interlinguística isso não acontece quando nos atemos à tradução cênica, o pôr em cena determinada situação de enunciação.

Segundo o teórico, ao se pensar em tradução de dramaturgia deve-se procurar primeiro um tradutor de línguas, mas também um ator ou encenador, “integrar o ato de tradução, a essa *translação*, muito mais ampla do que a encenação de um texto dramático e a presentificação de uma cultura e um público estranhos um ao outro” (PAVIS, 2008, p. 124).

Pavis destaca alguns problemas que podem surgir devido à especificidade do gênero teatral que consideramos aplicáveis também à adaptação, pois trata-se de uma forma de teledramaturgia. O maior dos problemas, segundo o autor, são as interferências das situações de enunciação; isso porque, segundo Pavis, o texto traduzido faz parte tanto da cultura-fonte como da cultura-alvo. Às dimensões “normais” de uma tradução interlinguística, acrescentam-se as relações que se estabelecem com as situações de enunciação.

Essa situação de enunciação, de acordo com o teórico, apenas é compreendida virtualmente a partir de um texto escrito ou de sua enunciação. Quando um mesmo texto dramático é encenado em uma cultura, ou linguagem diferente, ele pode levar consigo resquícios da situação de enunciação da cultura ou linguagem que o originou, mas também recebe influências da nova cultura na qual se insere. Contudo, apesar do possível choque entre as situações de enunciação, é comum privilegiar-se a situação de enunciação do texto-alvo.

Do mesmo modo, quando falamos da adaptação de um texto literário, não podemos perder de vista que temos um texto-fonte – o literário – e um texto-alvo – o audiovisual – e assim também deve proceder o olhar crítico: devemos nos ater mais

ao texto adaptado, ou seja, ao audiovisual, uma vez que ele é nosso texto de chegada, que passou também por uma tradução interlinguística e intercultural, pois não se trata apenas de “traduzir” um texto, para originar outro; confrontam-se dois textos diferentes, que se comunicam por meio da tela.

Pavis afirma que ao traduzir, o tradutor deve adaptar uma situação de enunciação que desconhece, que não é a sua, mas anterior, e, por isso mesmo, ao propor tal tradução, ele deve *imaginar*. Assim também atuaram os adaptadores de *O tempo e o vento*. Ao transcodificarem o texto literário de Verissimo para uma nova linguagem – a audiovisual televisiva – tiveram de imbuir-se da situação de enunciação do autor do texto literário, sem deixar de expor, ao mesmo tempo, a situação de enunciação vivenciada no momento da produção desta nova obra.

Sobre isso, cabe ressaltar o momento de escrita de Erico Verissimo. No ano de 1949, o país acabava de sair de uma ditadura – o Estado Novo, de Vargas – e o mundo havia recentemente passado por um dos momentos mais marcantes de sua história, a Segunda Guerra Mundial. Tendo em vista esse contexto, pode-se buscar compreender porque Verissimo se dispôs a escrever sobre o passado de seu estado natal e as lutas para a definição de fronteiras no sul do Brasil. Além disso, é importante ressaltar a situação de enunciação da nova obra, a adaptação em minissérie desse texto literário. O primeiro capítulo da minissérie entra no ar em 22 de abril de 1985, um dia depois da morte de Tancredo Neves, eleito presidente da República após 21 anos de ditadura militar.<sup>6</sup>

Pavis (2008) demonstra as transformações do texto dramático ao longo de suas concretizações sucessivas; segundo ele, o texto de partida é resultado das escolhas feitas por seu autor. Esse texto só é legível se levada em conta a sua

---

<sup>6</sup> Vale ressaltar o momento histórico de produção/recepção do texto literário e da minissérie televisiva. Tanto o romance quanto a minissérie, foram idealizados em períodos pós-ditaduras militares. O *continente*, volume de *O Tempo e o Vento* que foi traduzido ao audiovisual, é publicado em 1949, poucos anos após o fim do Estado Novo, regime instaurado por Getúlio Vargas entre os anos de 1937 e 1945, caracterizado pela forte repressão a conteúdos culturais como a literatura e a música e também à imprensa. Já quanto ao contexto de produção e recepção da minissérie, é possível dizer que no princípio da década de 1980, o governo militar que então governava o país promovia uma abertura política, visando a redemocratização. No ano de 1984, o deputado Dante de Oliveira propõe uma emenda à Constituição que possibilitasse a realização de eleições diretas para presidente. Apesar da ampla mobilização popular alcançada pela campanha das “Diretas Já”, tal emenda não foi aprovada. No início do ano seguinte, o Congresso elegia, por voto indireto, um civil, Tancredo Neves, como Presidente da República. Porém, o político não chegou a assumir o cargo, pois ficou gravemente doente e faleceu, em 21 de abril de 1985 sem ser empossado. O vice-presidente, José Sarney, torna-se então presidente. No dia seguinte à morte de Tancredo Neves estreia a minissérie *O Tempo e o Vento*.



situação de enunciação. O texto traduzido, no entanto, depende tanto da situação de enunciação vivida por seu autor, quanto da de seu público futuro, que só terá acesso a ela depois de traduzida. Isso se aplica também ao texto literário e à sua tradução, pois para chegar ao conhecimento de um número maior de pessoas, o texto de Verissimo passou também por uma tradução: o que antes era apenas conhecido por meio de palavras, com a transposição para a televisão, torna-se acessível também por meio de imagens, sons e movimentos.

De acordo com Pavis, o tradutor atua como leitor, antes de tudo e “ideologiza” e “ficcionaliza” o texto de acordo com suas crenças. A tradução, sob o ponto de vista de Pavis, dá vida ao texto, desenha-lhe a dramaturgia. Segundo o autor, “traduzir é uma das maneiras de ler e interpretar um texto, ao se socorrer de uma outra língua; e traduzir para o palco é também socorrer-se das ‘línguas de cena’” (PAVIS, 2008, p. 127).

A etapa de tradução que o autor denomina análise dramatúrgica consiste em *adaptar* um texto para que ele se torne mais legível a seus futuros leitores. Para o autor, a tradução dramatúrgica é sempre uma adaptação e um comentário. Assim, pode-se pensar que o roteirista e o diretor da minissérie, ao se proporem à transcodificação da obra de Verissimo, leram o texto de partida e adaptaram-no de acordo com as regras de um novo suporte, a televisão, para que tornassem o texto de chegada – a minissérie – *legível* a seu público-alvo.

A terceira etapa de tradução de que fala o autor é sua *enunciação cênica*, ou seja, o momento em que, após várias traduções intermediárias, o público realmente tem acesso ao texto traduzido. É o momento de a minissérie ir ao ar na televisão. Apesar de esta fase da tradução chegar ao fim, é importante que se note que existem fatores que auxiliam ou atrapalham a recepção ideal do texto dramático: a capacidade de interpretação do público futuro, sua competência rítmica, psicológica e auditiva.

Pavis também se preocupa com a tradução intergestual, o que é útil para que possamos compreender como o texto “traduzido” da obra de Verissimo, uma nova obra, o roteiro, toma cor e gesto. Segundo Pavis a tradução existe, primeiro, em estado pré-verbal; depois, passa a existir em um texto-fonte – o texto literário de Verissimo; então, precisa existir também de maneira gestual e oral – após a

tradução interlinguística do suporte escrito para o televisivo, a nova obra tem de ser encenada.

Outro ponto relevante a se considerar é a tradução intercultural dessa obra. O tradutor pode assumir duas posições: ou de cuidar ao máximo das referências à cultura-fonte, neste caso o texto literário produzido pelo autor, ou de adaptar a cultura-fonte à cultura-alvo, de modo a ser mais facilmente entendido por seu público. Pode-se também optar por um caminho intermediário, transigindo entre as duas obras de forma a criar um “corpo condutor” entre elas, que respeite familiaridades e estranhezas e consiga compreender os dois momentos da tradução, expostos aqui por meio dos conceitos de Pavis: texto-fonte e texto-alvo como duas manifestações distintas, produzidas em diferentes linguagens, para diferentes públicos, em situações de enunciação bastante diversas.

Enfocaremos neste trabalho a transposição de um texto literário para um meio audiovisual como um processo de *tradução*, entendendo que como sistemas de signos diferenciados, literatura e audiovisual, se utilizam de maneiras diversas para narrar suas histórias, já que, além da linguagem verbal, o produto audiovisual tem recursos que lhe são próprios, como sons, imagens, movimentos, elementos que complexificam a estrutura narrativa do novo produto.

Ao se propor estudar a *tradução/adaptação* televisiva de *O tempo e o vento*, a intenção desse trabalho foi de considerar a obra estudada de maneira independente ao texto literário que a originou, por considerar que questionamentos acerca da “fidelidade” ou não a este texto não nos fariam avançar a discussão. Contudo, é perceptível que, sendo uma das primeiras séries produzidas para a televisão brasileira, *O tempo e o vento* conserva muitas semelhanças com o romance de Verissimo, talvez por buscar que os leitores de tal obra, pudessem experimentá-la de maneira diversa na televisão. Apesar de levar tal aspecto em consideração, procuramos ir além do quesito “fidelidade”. Tendo em vista que a abordagem corrente no que tange às adaptações/traduições de textos literários para outros suportes e gêneros, como as séries televisivas ainda é a de que as adaptações são “inferiores” ao texto literário, buscamos mostrar que os pesquisadores têm se preocupado, atualmente, com a valorização de cada obra em sua especificidade.

## 2. ESTILOS, AUTORES E OBRAS: DO ROMANCE Á MINISSÉRIE *O TEMPO E O VENTO*

No capítulo que ora se inicia, buscamos traçar a trajetória intelectual e o estilo adotado pelos “autores” das duas obras analisadas: Erico Verissimo (1905-1975), escritor da trilogia *O tempo e o vento* e Paulo José (1937), diretor da minissérie *O tempo e o vento*, que, na realidade, transpõe para o audiovisual a primeira parte da trilogia de Verissimo, *O continente*. Nossa intenção, ao tratar dessas duas trajetórias intelectuais mesmo que de forma abreviada, é verificar a utilização de recursos estilísticos dos “autores”, que tenham alguma relevância para o entendimento das obras estudadas neste trabalho.

Quanto ao romance cíclico de Verissimo, considerado por muitos críticos como a obra de maior destaque do escritor, há de se levar em conta a utilização de muitas técnicas que começaram a ser esboçadas em outros de seus romances, além da necessidade que sentia de “desmistificar” a história oficial de seu estado e país, temática que o inseriu entre os escritores ditos “regionalistas”, embora tivesse reservas quanto a este rótulo. Nossa perspectiva para análise e entendimento de *O tempo e o vento* é de que a obra pode ser considerada uma ruptura do escritor com seus romances anteriores, principalmente no que diz respeito ao tratamento diferenciado do tempo.

Já a respeito da minissérie *O tempo e o vento*, que teve a tarefa de transpor para a linguagem audiovisual o texto fragmentário de Verissimo, pode-se dizer que se utilizou de recursos que eram próprios do suporte televisivo, da linguagem audiovisual e da formação de seu diretor Paulo José, como ator e diretor de teatro e televisão, para propor esta nova obra.

Paulo José dirigiu muitas adaptações de obras literárias<sup>7</sup>, fossem elas em formato unitário ou de ficção seriada e nelas sempre procurou manter bastantes semelhanças com o texto de partida, o literário. Isso não impediu, contudo, que as adaptações tivessem características próprias, como por exemplo, a modificação do ponto de vista do narrador, e o uso da memória como fio condutor da narrativa, além

---

<sup>7</sup> Na década de 1970, Paulo José dirigiu a série *Caso Especial*. Com programas unitários, a série recorria com frequência à adaptação de obras literárias. Na mesma década dirigiu também a série *Aplauso*, cujos programas eram adaptações de peças dramáticas como, por exemplo, *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues. Na década de 1980, Paulo José dirigiu sua primeira minissérie, *O Tempo e o Vento* (1985). Dirigiu ainda outras duas minisséries adaptadas da literatura nacional: *Agosto* (1993) e *Incidente em Antares* (1994).

do aspecto que será discutido neste capítulo, que é o tratamento dado ao elemento “tempo” também na obra audiovisual.

Por fim, a intenção do capítulo é apresentar os “autores” e as duas obras aqui estudadas, a fim de expor o argumento de que, a minissérie *O tempo e o vento* mantém em discussão temas importantes presentes na obra literária, embora adequando-se ao novo gênero, formato, suporte e linguagem.

Além disso, o capítulo destaca a categoria espaço-temporal do romance e da minissérie, iniciando a discussão de conceitos que servirão de base para a análise a que este trabalho se propõe. Destacam-se, ainda, as personagens, que são elemento importante de toda narrativa por praticar ações que estão localizadas em determinado tempo e espaço. Desta forma, entendemos que as três dimensões a serem estudadas estão interligadas no desenrolar de todo enredo.

## 2.1 Erico Verissimo

Erico Lopes Verissimo nasceu em Cruz Alta, interior do Rio Grande do Sul, em 17 de dezembro de 1905. Filho de um farmacêutico e de uma dona de casa, Verissimo desde muito cedo lia obras de escritores nacionais como Machado de Assis e Aluizio Azevedo e estrangeiros, como Walter Scott e Émile Zola. Aos quinze anos, foi matriculado em um colégio interno de Porto Alegre. Depois de terminar os estudos, retornou a Cruz Alta, onde trabalhou em um armazém, em um banco e foi sócio de uma farmácia durante quatro anos. Porém, o empreendimento não deu certo, e nos fundos da farmácia fundou uma escola de inglês. A essa época, Verissimo já escrevia; de início, citações de seus autores preferidos, depois suas próprias histórias.

No final dos anos 1920, era fundada, em Porto Alegre, a *Revista do Globo*, uma publicação quinzenal. Por recomendação de um amigo, Verissimo consegue publicar na revista duas de suas histórias, quase em sequência: *Ladrão de Gado* e *A tragédia dum homem gordo*. Depois de publicar seus primeiros contos, Verissimo foi também contratado como secretário de redação da revista. Essa era um atividade que o próprio autor chamava de “polvo”, “onde tinha de fazer as vezes de diretor, redator, ilustrador, paginador e ocasionalmente escritor americano ou inglês, quando

por injunções tipográficas não era compelido a ser também poeta oriental” (VERISSIMO, 1974a, p. 254).

Para complementar o orçamento, Verissimo também se dedicava a traduções, principalmente de livros em língua inglesa. Por mais empolgado que estivesse com seus próprios romances, era obrigado a escondê-los à sete chaves “num quarto escuro, no fundo do cérebro” (VERISSIMO, 1974<sup>a</sup>, p. 254) e dedicar atenção a ler e publicar “sonetos miseráveis”, segundo indicações do diretor da revista. Como tradutor, publicou treze romances e três contos e essa atividade muito contribuiu para o aprimoramento de sua estética e de seu estilo de escrita, como será demonstrado mais adiante.

Verissimo publicou seu primeiro livro, *Fantoches* em 1932. Composto de cinco contos, que remetiam em sua estrutura à forma teatral, a obra não chegou a ser muito conhecida. Em 1933 publicou seu primeiro romance, *Clarissa*, a história de uma menina de treze anos, que sai do interior do Rio Grande do Sul para estudar na capital, Porto Alegre; uma “coleção de cenas em aquarela em torno da vida cotidiana” (VERISSIMO, 1974a, p. 253) como define o escritor.

Depois de terminar *Clarissa*, Verissimo começou a sentir que a vida não tinha só momentos de “serena poesia dramática” (VERISSIMO, 1974a, p. 255), mas também um lado sombrio e sórdido, “ao qual o romancista não poderia fechar os olhos ou virar as costas”. (VERISSIMO, 1974a, p. 255). Foi então que teve contato com a obra *Contraponto*, de Aldous Huxley, livro que traduziu para a editora, ao longo de oito meses. A partir da leitura desse livro, Verissimo absorveu a técnica do contraponto, utilizada mais tarde em alguns de seus romances, como *Caminhos cruzados* (1935) e *O resto é silêncio* (1943). O contraponto é uma técnica musical desenvolvida a partir do século XIV, que consiste em combinar duas ou mais linhas melódicas simultâneas, de modo que se consiga trabalhar com a polifonia; em literatura, começou a ser utilizada no início do século XX e consiste em mesclar pontos de vistas diversos, com a fragmentação das situações vividas pelos personagens, sem que haja um centro catalisador.

Com a publicação de *Caminhos cruzados*, pode-se notar um amadurecimento da escrita do autor, que passa mais ao campo da denúncia social, ao mesmo tempo em que rompe com aspectos lógicos da narrativa, como a linearidade dos acontecimentos. Por esta obra controversa, Verissimo ganhou o “Prêmio Graça

Aranha”, concedido pela Academia Brasileira de Letras. Neste mesmo ano publicou também *A vida de Joana D’Arc*.

Em 1936, o autor publicou duas novas obras com a personagem Clarissa: *Música ao longe* e *Um lugar ao sol*. O primeiro livro foi escrito especialmente para participar de um concurso, o “Prêmio Machado de Assis”, da Companhia Editora Nacional. O livro foi escrito em poucas semanas e Verissimo levou o prêmio, que foi dividido entre os quatro romances finalistas.

É em *Música ao longe*, livro que marca o retorno da personagem Clarissa à cidade de Jacareacanga, que críticos como Flávio Loureiro Chaves (1976) encontram alguns indícios do que Verissimo pretendia fazer em *O tempo e o vento*, a preocupação em “desmistificar” a história oficial, presente nos livros escolares, que acompanha Verissimo desde a década de 1930 até o momento de escrita de *O tempo e o vento*.

Olha para os alunos. Hoje eles são meninos. Amanhã serão homens e mulheres adultos, esquecidos de que estiveram juntos, sob o mesmo teto, no colégio, alguns sentados no mesmo banco. [...]. Moisés que hoje dá um pouco de sua merenda a Carlos, na hora do recreio, amanhã estará atracado com ele, aos sopapos, por causa duma promissória, duma palavra, duma mulher ou dum pedaço de pão. Pedro sai da aula abraçado em Heitor. Amanhã cada qual terá seu partido político, haverá uma guerra civil e se espicaçarão a lanças e tiros, e lutarão com coragem e ferocidade, porque um dia, quando eles eram crianças, uma professora inconsciente lhes ensinou que matar é bonito quando se mata pela Pátria, que morrer pela sua bandeira é a coisa mais sublime, a suprema glória da vida. (VERISSIMO, 1973, p. 179).

Ainda em 1936, publicou seu primeiro livro infanto-juvenil, *As aventuras do avião vermelho*; criou e manteve na Rádio Farroupilha, um programa dedicado às crianças, o *Clube dos Três Porquinhos*. Desta experiência surge a Coleção Nanquinote, para a qual também escreveu títulos infanto-juvenis entre 1936 e 1938. Em 1937, com a instituição da ditadura do Estado Novo, o programa de rádio começou a sofrer censura por parte do DIP – Departamento de Imprensa e Propaganda – motivo pelo qual, Verissimo decidiu encerrar o programa.

Nesse mesmo ano, publicou ainda *As aventuras de Tibicuera*, livro paradidático em que procurava atrelar a história de um menino indígena às transformações que o Brasil sofria. Contudo, o próprio autor não acredita que teve êxito. “A coisa acabou sendo uma ficção de uma ficção, uma vez que tomei como base a versão oficial escolar da História de nosso país. A História verdadeira de qualquer nação do mundo jamais poderá ser contada” (VERISSIMO, 1974a, p. 263).

Outra vez, mesmo que agora voltado mais ao público infanto-juvenil tem-se de a temática de contar, por meio da literatura, algo que escapa à história oficial.

É em 1938, porém, com o lançamento do romance *Olhai os lírios do campo* que Verissimo passa a ter reconhecimento editorial e popular. Narrado em *flashbacks*, o livro confere ao autor reconhecimento nacional e internacional.

Depois do êxito editorial alcançado por *Olhai os lírios do campo*, Verissimo pode fazer da sua profissão a literatura. Contudo, essa condição não agrada a crítica. Alfredo Bosi (1995) considera Verissimo um escritor mediano entre a crônica de costumes e a notação intimista e classifica as obras do autor como “romances de tensão mínima” entre o indivíduo e o meio social. Em sentido oposto, posiciona-se Antonio Candido. Sobre os primeiros romances da carreira do escritor, o crítico afirma

[...] é claro que Erico Verissimo não é um romancista extraordinário: é claro que não traz nenhuma mensagem excepcional no domínio da arte, nem se salienta pela originalidade superior de sua criação. Não obstante, é também claro que é um romancista de primeira ordem, um escritor que tem vocação firme e que vem representando na nossa literatura contemporânea o aspecto “romance de costumes”, em que ela é tão pobre, escrevendo livros, uns de grande beleza, outros fracos, nos quais está presente um sentimento muito humano da arte (CANDIDO, 2004, p. 65).

O excerto citado acima demonstra que Antonio Candido reconhece as limitações do romancista Erico Verissimo, mas nem por isso diminui o valor de sua obra, já que valoriza sua “vocação” para escrever romances de costumes. No final da década de 1930 Verissimo continuava a trabalhar no departamento editorial da Revista do Globo. Publicou o livro de ficção científica *Viagem à aurora do mundo*. Em 1940, desgostoso com os rumos que levaram o mundo à Segunda Guerra Mundial, Verissimo publicou *Saga*, que considerou seu “pior livro” e que é o último em que Clarissa é personagem.

Em 1941 passou três meses nos Estados Unidos a convite do Departamento de Estado Americano e publicou suas impressões daquele país em uma narrativa de viagem, *Gato Preto em campo de neve*. Anos depois, voltaria àquele país e escreveria nova narrativa de viagem, *A volta do gato preto*. Em 1942, publica um livro de contos e outros textos intitulado *As mãos de meu filho*.

Em 1943 publicou *O resto é silêncio*, romance no qual resgata a técnica do contraponto, já utilizada no romance *Caminhos cruzados*. Maria da Glória Bordini

(2004) defende que é ao escrever o desfecho desse romance que Verissimo visualizou a cena inaugural da saga da família Terra-Cambará, quando o protagonista de *O resto é silêncio*, Antônio Santiago, medita:

Refletia também sobre o fascínio das planuras largas que convidavam às arrancadas e à vida andarenga. E sobre a rude monotonia da vida campeira – parar rodeio, laçar, domar, carnear, marcar, tropear, arrotear a terra, plantar, esperar colher. Pensava também na luta do homem contra os elementos e as pragas. Por sobre tudo isso, sempre e sempre o vento e a solidão, os horizontes sem fim e o tempo. A cada passo, o perigo da invasão, o tropel das revoluções e das guerras. E ainda as criaturas tristes e pacientes, esperando, vendo o tempo passar com o vento e o vento agitar os coqueiros e os coqueiros acenar para as distâncias. (VERISSIMO, 1981, p. 401).

Se a ideia que daria origem a *O tempo e o vento* esteve com Verissimo desde a década de 1930, neste parágrafo final de *O resto é silêncio*, o autor reflete sobre as imensidões dos campos, e nas lutas do homem – contra os outros e contra si mesmo – e metáforiza a passagem do tempo com a figura do vento, metáfora que estará presente desde o início da história dos moradores do Sobrado.

Em 1947, Verissimo inicia aquela que seria considerada sua obra máxima, pelos rompimentos temáticos e estilísticos que propõe, os quais serão abordados no item 2.1.1. É sintomático que o trabalho de maior fôlego do escritor seja todo ele redigido no breve período democrático que o país experimentou entre a o fim da ditadura de Vargas em 1945 e o Golpe Militar de 1964. O “painel” tecido pelos três volumes de *O tempo e o vento* abarca duzentos anos de história, narrada sob a ótica da família Terra-Cambará.

Em 1953, voltou aos Estados Unidos: dessa vez para assumir, a convite do governo brasileiro, o cargo de diretor de Assuntos Culturais na Organização dos Estados Americanos (OEA). No ano seguinte, Verissimo lança *Noite* sua única novela, e receberia o prêmio Machado de Assis, da Academia Brasileira de Letras, pelo conjunto de sua obra.

Retornou ao Brasil em 1956 e lançou uma nova coleção de livros para crianças: *Gente e bichos*. Em 1957, publicou mais uma narrativa de viagem, *México*. Em 1959, lançou seu terceiro livro de contos, *O ataque*. Em 1962, terminou a trilogia *O tempo e o vento*, com a publicação do terceiro volume, *O arquipélago*. Em 1965 ganhou o prêmio Jabuti, na categoria *Romance* por *O senhor embaixador*. Em 1967, foi lançado *O prisioneiro*. Verissimo foi premiado com o título “Intelectual do Ano” de



1968 pelo jornal *Folha de São Paulo*. Em 1971, publicou seu último romance, *Incidente em Antares*. O “incidente” do título é uma greve do cemitério local que impede o enterro dos mortos. Novamente trabalha as questões do tempo e da narrativa histórica, centrada no conflito entre duas famílias: os Campolargo e os Vacariano.

Em 1973, Verissimo publicou seu primeiro livro de memórias, *Solo de clarineta*. Faleceu subitamente em 1975, devido a um infarto, deixando inacabado o segundo volume de suas memórias (depois organizado por Flávio Loureiro Chaves, no mesmo ano) e esboços de um romance que tinha o título de *A hora do sétimo anjo*.

Algumas obras de Verissimo foram adaptadas para o cinema e a televisão: *Olhai os lírios do campo* foi adaptada para o cinema argentino em 1947, com o título *Mirad los lírios del campo*, e *Noite* foi adaptada para o cinema brasileiro em 1985. Na televisão, *Olhai os lírios do campo* ganhou uma adaptação brasileira em 1980, em formato de telenovela produzida pela Rede Globo e outros dois romances do autor foram ao ar no programa “Tele Romances” da TV Cultura: *Música ao longe* (1982) e *O resto é silêncio* (1982). A mais recente adaptação da obra de Verissimo foi *Incidente em Antares* (1994). Além dessas produções de alcance nacional, a RBS TV, do Rio Grande do Sul, produziu e apresentou uma série de cinco episódios baseados na obra do autor, por ocasião de seu centenário de nascimento, o especial de dramaturgia *Cinco vezes Erico* (2005).

A trilogia *O tempo e o vento*, contudo, foi a obra mais adaptada do escritor: uma telenovela, baseada em toda a trilogia, da TV Excelsior (1967), três filmes, baseados em partes fragmentadas do romance: *O Sobrado* (1956), *Um certo capitão Rodrigo* (1970) e *Ana Terra* (1971). A adaptação mais recente, a minissérie *O tempo e o vento* (1985), toma por base o primeiro volume, *O continente*.

### **2.1.1 O tempo e o vento de Erico Verissimo**

A trilogia *O tempo e o vento*, formada por *O continente* (1949), *O retrato* (1951) e *O arquipélago* (1962) é considerada a obra máxima do escritor Erico Verissimo. Mais de sessenta anos depois da publicação de seu primeiro volume, é possível compreendê-la de duas formas diversas: como uma obra que remete a si

mesma ao chegar ao fim, configurando-se assim como uma narrativa de natureza cíclica que ao terminar impõe a reflexão sobre o fazer romanesco; ou como três unidades independentes que podem ou não ser lidas em conjunto. Se formos até o fim da trilogia, teremos um entendimento diferente do que se nos ativermos somente à sua primeira parte. Ao final da narrativa, tomamos conhecimento de que o narrador da trilogia não é mais aquele distante de *O continente*, que entrelaça no tempo a trajetória dos Terra-Cambará e da cidade fictícia de Santa Fé, mas sim Floriano, personagem do romance que tem vínculo de parentesco com a família, e que se propõe a narrar os acontecimentos em um romance, já que é escritor, e em seu processo de escrita reflete sobre sua criação. Como a minissérie estudada apesar de levar o nome da trilogia, narra apenas os acontecimentos presentes no primeiro volume, *O continente*, é a esta primeira parte que nos voltamos para discutir os conceitos aqui propostos.

O primeiro volume da trilogia tem sete divisões, que podem ser descritas como episódios e um desses episódios emoldura todos os outros. (ZILBERMAN, 2004). *O Sobrado* centra-se no tempo presente da narrativa, relatando o cerco à casa da família Terra-Cambará. É com esse episódio que primeiro tomamos contato, mesmo que ele seja o último do ponto de vista cronológico. Além disso, *O Sobrado* apresenta-se fragmentado em sete partes, pois a sequência é interrompida pelo narrador para tratar de fatos que aconteceram com aquela família desde tempos remotos até o presente.

Os outros episódios têm caráter retrospectivo: *A fonte* narra o nascimento e a infância de Pedro Missioneiro, um índio criado nas missões jesuíticas, até o momento em que as missões são destruídas e ele vê-se obrigado a fugir. *Ana Terra* narra a vida dessa personagem a partir de seu encontro com Pedro, já adulto, até a mudança de Ana para Santa Fé. *Um certo capitão Rodrigo* insere no texto a figura do soldado forasteiro que, casando-se com Bibiana, dá início ao câ do Sobrado: os Terra-Cambará. *A teiniaguá* tem como protagonista Bolívar, filho de Rodrigo e Bibiana, um rapaz de personalidade fraca que se vê dividido entre Luzia, a esposa criada na corte, que quer sair de Santa Fé, e a mãe, Bibiana, dominadora e autoritária, que quer reter o filho junto a si. *A guerra* narra a infância de Licurgo, filho de Bolívar e Luzia, em meio à disputa cada vez mais acirrada entre a mãe e a avó. *Ismália Caré* narra o envolvimento de Licurgo com Ismália, filha de empregados de

uma de suas propriedades e também consagra a personagem de Licurgo como chefe da família, abolicionista e republicano. O retrospecto chega ao fim novamente com *O Sobrado* para dar o desfecho narrativo da obra.

*O continente*, embora narre a trajetória de uma família, em nenhum momento deixa de lado os acontecimentos históricos que nos ajudam a compreender a intencionalidade do autor ao compor a obra. Os acontecimentos mais distantes no tempo são de 1745, época em que se iniciam os conflitos pela posse da terra entre padres jesuítas e tropas portuguesas, culminando com a assinatura do Tratado de Madri, por meio do qual se estabelece que as terras das Missões pertenceriam aos portugueses. Os acontecimentos do presente da narrativa referem-se ao ano de 1895, em que, no Rio Grande do Sul, republicanos (chimangos) e monarquistas (maragatos) se enfrentaram pela consolidação do regime político brasileiro. É possível verificar que esses acontecimentos, que Verissimo utilizou em *O continente*, apesar de terem se passado em seu estado, refletiram-se por todo o país, que buscava pela demarcação de suas fronteiras, seja em tempos de Brasil colônia, império ou república.

Além de narrar em fragmentos a história da família Terra-Cambará, mantendo a relação passado/presente que perpassa sua narrativa, o narrador, em alguns momentos, afasta-se de suas personagens para intercalar fatos históricos. Esses trechos distinguem-se dos demais por sua forma narrativa e aparência gráfica – estão todos grafados em itálico. Tais trechos não têm uma única função definida: algumas vezes, resumem acontecimentos entre uma e outra parte do romance; em outras fazem surgir uma “voz coletiva” que opina a respeito dos fatos narrados; e ainda há aquelas que narram a trajetória de outra família, os Carés que é perifericamente representada no romance. Assim, *O continente*, ao dar a cada uma das partes que o compõem uma certa interdependência das demais, pode ser estudada como obra acabada, íntegra e fechada, que não precisa de continuações. As histórias podem ser compreendidas tanto à luz umas das outras, quanto separadamente.

A perspectiva com que trabalharemos neste item diz respeito às especificidades de cada obra, suas características. Para isso retomaremos alguns possíveis motivos que levaram o escritor à produção da trilogia *O tempo e o vento*. Segundo Maria da Glória Bordini e Regina Zilberman:

Desde o Romantismo, a ficção brasileira vinha buscando um paradigma para o romance histórico, que resumiria para a nação e para as diferentes classes sociais suas diferentes trajetórias, composição étnica e, sobretudo, o destino e a função que compete a cada umas delas no arranjo complexo e desigual do país. (BORDINI, ZILBERMAN, 2004, p. 13).

O *continente* surge em meados do século XX, época em que tanto o tratamento romântico dado por José de Alencar às suas histórias indianistas quanto o modernismo de Mário e Oswald de Andrade, já tinham alcançado, à primeira vista, o máximo de sua expressividade. Tanto em nível nacional, quanto em mundial, as epopeias estavam sendo questionadas e junto com elas, o modelo de um romance histórico que exprimisse a formação nacional. Por isso, quando de sua publicação, o romance não chegou a chamar muita atenção da crítica. Zilberman e Bordini assinalam que:

Seu autor, Erico Verissimo, estava associado à imagem de um romancista bem-sucedido, viajado e culto, responsável por histórias que caíam no gosto do público e respondiam aos princípios da literatura da década de 30, de pendor social mais evidente e experimentalismo mais atenuado. (BORDINI, ZILBERMAN, 2004, p. 14)

Contudo, com a publicação de *O retrato* (1951) e *O arquipélago* (1962), já se torna possível identificar que *O tempo e o vento* consolidou a realização de “um antigo projeto de sociedade e de cultura brasileira, enfim concretizado” (BORDINI, ZILBERMAN, 2004, p. 14). Em consonância com essa reflexão, Antonio Candido considera que *O tempo e o vento* é capaz de demonstrar, por meio da justaposição conseguida com o contraponto, utilizando-se ora de sincronias, ora diacronias “o indivíduo e sua história pessoal, a interferência ou a coexistência de histórias pessoais, o grupo como trama de histórias pessoais, a história como destino dos grupos”. (CANDIDO, 1978, p. 42). Flávio Loureiro Chaves (1976) valoriza ainda mais a obra do escritor ao colocá-la ao lado de obras como *Cem anos de solidão*, de Gabriel Garcia Márquez, *A montanha mágica* de Thomas Mann e *Os Maias* de Eça de Queirós como um dos livros cruciais para o destino das nacionalidades. Cabe ressaltar, que cada um dos títulos citados por Chaves tem como premissa alegorizar a história da nação; assim suas personagens “representam” em alguma medida a nação de seus autores.

Bordini e Zilberman destacam ainda outro aspecto da trilogia de Verissimo.

[...] ele [o romance] vai antecipar uma vertente da estética pós-moderna que, no âmbito do romance, caracterizar-se-á pela busca de revisão, desconstrução e reconstrução na narrativa histórica. Erico Verissimo, não apenas concretizou metas formuladas para a literatura nacional desde o Romantismo, quanto os letrados e intelectuais lutavam para expressar e garantir uma arte autenticamente brasileira, livre das amarras europeias, metropolitanas e coloniais. Ele se inscreve também na corrente que, depois dos anos 80 do século XX, se tornará mais nítida para a historiografia da literatura, e que terá, entre seu expoentes em língua portuguesa escritores do porte de José Saramago: a que se inscreve na história para alegorizar a atualidade e discutir os paradigmas por meios dos quais a sociedade se mede e avalia (BORDINI, ZILBERMAN, 2004, p. 19)

Flávio Loureiro Chaves (1976) concebe o romance de Verissimo como romance histórico, pois, para o teórico, o que problematiza a questão histórica no romance não é a presença ou ausência de personagens históricos em primeiro plano na narrativa “mas a intenção de problematizar a História tornando-a um tema, ou pelo menos, uma preocupação explícita do narrador” (CHAVES, 1976, p. 75).

Parece-nos incompleta a perspectiva de que a história aparece no romance de Verissimo, relegada a “pano de fundo” da narrativa. Em nosso entender, é adequado que a reconheçamos como fator externo que, no entanto, com o processo de elaboração romanesca passa a integrar a tessitura da narrativa e se constitui com um de seus componentes internos, estruturais.

Em *Solo de clarineta*, Verissimo afirma que por muito tempo considerou o povo sul-rio-grandense como personagens sem muita densidade psicológica. Para ele,

Faltava aos nossos “guascas” densidade psicológica, esse tipo de conflito capaz de produzir drama. Sobre homens assim vazios – concluí, então, levianamente – era impossível escrever um romance que tivesse caráter e nervo. [...] E quem me autorizava a afirmar que ele não tinha vida interior? Não alimentava – é evidente – a dúvida de Hamlet, pois os gaúchos de sua têmpera haviam decidido sem metafísica que ser é preferível a não ser. Cibia, pois, ao romancista, descobrir como eram “por dentro” os homens de campanha do Rio Grande. Era com aquela humanidade batida pela intempérie, suada, sofrida, embarrada, terra-a-terra, que eu tinha de lidar quando escrevesse o romance do antigo continente. Talvez, o drama de nosso povo, estivesse exatamente nesta ilusória aparência de falta de drama (VERISSIMO, 1974, p. 290).

Por outro lado, o escritor tinha o projeto, já citado anteriormente neste trabalho, de desmistificar a história oficial, com a qual tivera contato em seus tempos de escola, e, com essa intenção, escreveu a história da família Terra-Cambará, em

constante cotejo com a história do estado do Rio Grande do Sul e do Brasil. “Concluí que a verdade sobre o passado do Rio Grande devia ser mais viva e bela que a sua mitologia. E, quanto mais examinava a nossa história, mais convencido ficava da necessidade de desmitificá-la” (VERISSIMO, 1974, p. 265). Essa necessidade levou o romancista à escolha por narrar a “verdade” em seu texto, em oposição à mitologia, ao discurso oficial. Tal projeto de Verissimo levou muito tempo para ser concretizado. Antes do lançamento de *Saga*, romance de 1940, o escritor já tratava da sua intenção de escrever um “romance-rio”, que abrangeria cerca de 200 anos de história. Seu nome, inicialmente, seria *Caravana*.

Achava-me eu [...] com firme tenção de escrever um massudo romance cíclico que teria o nome de *Caravana*. Seria um trabalho repousado, lento e denso a abranger duzentos anos de vida do Rio Grande. Começaria numa missão jesuítica em 1740 e terminaria em 1940.

[...]. Silêncio. Tudo tranqüilo. Tudo, menos eu. Não sei que secreta intuição me dizia que não tinha chegado a hora de escrever *Caravana*. Eu procurava me enfurnar nos longos corredores do tempo em busca da época áurea das missões, meter-me na pele de padre Alonzo, uma das personagens, esquecer o avião, o rádio, todas essas engenhocas da civilização mecânica para me imbuir das imagens e das idéias do século dezoito. Inútil [...] Naquela manhã de fevereiro, mantive tremenda discussão comigo mesmo. Uma parte de meu ser insistia com argumentos graves que eu trabalhasse em *Caravana*. Mas outra parte, a mais vibrátil e nervosa, a mais combativa e inquieta, gritava pelo abandono, ao menos provisório, do romance cíclico. (VERISSIMO, *apud* ZILBERMAN, 2004 p. 24).

Em *O arquipélago*, mais do que descobrir a identidade de um narrador que acreditávamos ser distanciado, tomamos contato com algumas das técnicas utilizadas pelo escritor na composição de sua narrativa além de ideias já presentes em *O continente*. No caderno de Floriano, anotações do plano que tinha para a concretização da obra.

Já vejo claro o que vai ser o novo romance. A saga duma família gaúcha e de sua cidade através de muitos anos, começando o mais remotamente possível no tempo. Talvez no Presídio do Rio Grande, no ano de sua fundação, com um soldado, ou oficial do Regimento de Dragões. Não! Tenho uma idéia melhor. Vejo o quadro.

1745. No topo duma coxilha, uma índia grávida, perdida no imenso deserto verde do Continente. O filho que traz no ventre é dum aventureiro paulista que a emprenhou e abandonou.

A criança nasce na redução jesuítica de São Miguel, onde a bugra busca refúgio. A mãe morre durante o parto esvaída em sangue. A fonte... Porque este bastardo, um menino, virá a ser um dos troncos da família que vai ocupar o primeiro plano do romance, e que bem poderá ser (ou parecer-se com) o clã dos Terras Cambarás.

Quero traçar um ciclo que comece nesse mestiço e venha a encerrar-se duzentos anos mais tarde. (VERISSIMO, 2004b, p. 163)

A esta ideia inicial, seguem-se alguns diálogos de Floriano com Roque Bandeira, o Tio Bicho, em que o autor da saga da família Terra-Cambará pensa a respeito de aspectos importantes da poética do romance cíclico:

— Já avaliaste os perigos que, do ponto de vista artístico e literário, uma história dessa amplitude envolve? Pintar um mural, num paredão do tempo assim tão extenso, palavra, me parece tarefa não só difícil, como também ingrata [...]. Outra dificuldade danada vai a ser a seleção das personagens e dos episódios, principalmente dos históricos. Enquanto se tratar do passado remoto, tanto do Rio Grande, quanto da tua família, tudo estará bem. A bruma do tempo, a escassez de informações, a qualidade épica daquele período de nossa História... as bandeiras, as arriadas, as guerras de fronteira, a vida rude e simples... tudo isso te ajudará [...]. Mas, à medida que tu fores te aproximando dos tempos modernos, ficarás confundido e desorientado pela abundância de material, pela riqueza de sugestões e informações [...]. e também pelo fato de passares a ser, tu mesmo, uma testemunha da história. (VERISSIMO, 2004b, p. 166)

A dificuldade que Bandeira aponta para Floriano é também a de Verissimo, que a certa altura de suas memórias, afirma:

[...] O *Continente* que a princípio parecera um obstáculo, isto é, a falta de documentos e de um maior conhecimento da vida do Rio Grande do Sul, tinha na verdade sido uma vantagem. Era como se eu estivesse em um avião que voava a grande altura: podia ter uma visão do conjunto, discernia os contornos do Continente... Ao escrever *O Retrato*, já o avião voava tão baixo, que comecei a perder de vista a floresta para dar mais atenção às árvores. E agora, no processo de escrever o terceiro volume, o avião voava a pouquíssimos metros do solo (VERISSIMO, 1975, p. 20).

Notamos, assim, a consonância entre as reflexões do narrador Floriano Cambará e as do escritor Erico Verissimo. Ainda questionado por Tio Bicho, Floriano descreve como será estruturado seu novo romance, do ponto de vista do narrador e do tempo:

— [...] Por falar nisso, de que ângulo pretendes contar a história?  
— A primeira pessoa me limitaria demais o campo de visão. Usarei a terceira. Como narrador espero colocar-me num ângulo impessoal e imparcial.  
— Impossível. Tua parcialidade, mais ou mais tarde, se revelará, até mesmo na maneira de apresentar uma personagem ou um episódio.[...].  
[...]  
— Ando às voltas também com um problema de técnica. Não sei se devo começar a história do princípio, isto é, de 1745 e depois seguir rigorosamente a ordem cronológica... É curioso como esse mistério do tempo sempre me visita quando estou para começar uma narrativa. (VERISSIMO, 2004b, p. 167)

Com base no que foi exposto acima, é possível identificar, no próprio romance, indícios deixados pelo narrador sobre o que viria a ser o primeiro volume da trilogia, *O continente*. Assim, Verissimo se propõe a narrar a constituição do Rio Grande do Sul enquanto estado, e por extensão, da própria nação brasileira:

Depois que compreendi tudo isso, as personagens foram me saindo da memória como coelhos de uma cartola de mágico. [...] Era o meu povo. Era o meu sangue. Eram as minhas vivências diretas ou indiretas, que por tanto tempo eu renegara. (VERISSIMO, 1974, p. 292).

Erico Verissimo, no decorrer de seu texto, faz um panorama de duzentos anos de história do Brasil. Mas o faz a partir de um ponto de vista específico, a narração da história de uma única família.

[...] a História do Rio Grande não se lê ali diretamente – como a lemos num manual escolar – senão que a captamos dada indiretamente como intra-história nas entrelinhas da ‘estória’ da família Terra-Cambará. [...] Erico Veríssimo utilizou-se da técnica de redução das grandes estruturas às dimensões mais facilmente manejáveis de um modelo constituído em escala diminuta. Desse modo ele concentrou o tempo social e o espaço social de um Estado ao tempo e ao espaço doméstico de uma só família. (LOPES E CANIZAL *apud* CHAVES, 1976, p.93)

Lopes e Canizal tratam da singularização da história de um estado, mas acreditamos que a narrativa não se restringe a uma perspectiva puramente regional, pois envolve o leitor em uma situação regional específica, do Rio Grande do Sul, mas, ao mesmo tempo, o escritor não deixa de se preocupar com a totalidade do país, já que a região focalizada é uma parte significativa desse todo. Mais do que isso, no nosso entender, os conflitos e debates que marcam as personagens de *O tempo e o vento* transcendem os limites geográficos. Temos, então, a descrição de uma das técnicas usadas por Veríssimo no momento da escrita do romance: essa “redução de grandes estruturas”, essa singularização dos personagens, que está presente na

[...] trajetória do clã do sobrado, com digressões exóticas, pontuadas por lendas de índios, fatos heróicos, dados históricos, cercos, guerras, tramas políticas e a recuperação de usos, de costumes e dos modos de produção de uma comunidade agrária que surge, desenvolve-se e desemboca na modernidade do século XX. (MASINA, 2005, p.43).



Verissimo se utiliza mais uma vez do contraponto; dessa vez para contar uma história diferente da oficial, tendo como pano de fundo a história de seu estado e de seu país e contrapondo-as às histórias da família Terra-Cambará. Assim, o romancista

[...] une as pontas do romance, intercalando momentos de grande tensão dramática que promanam da fonte e convergem ao sobrado, e suas circunstâncias, com vistas a definir uma identidade construída no diálogo com a cultura do negro, do índio, do português e do espanhol. Para isso, o escritor escolhe alguns marcos históricos, momentos em que a tensão é dominante e capaz de produzir e legitimar a cosmovisão de um mundo particular. (MASINA, 2005, p. 43).

Neste item, nossa intenção foi tratar de algumas características e especificidades do romance de Erico Verissimo, relacionados especialmente à sua composição como narrativa histórica, um romance cíclico, votado a narrar através da singularização de personagens, parte da história de uma região do país. Para isso, buscamos tratar de algumas técnicas utilizadas por Verissimo na composição de seu “romance-rio”.

## **2.2 Paulo José**

O ator e diretor Paulo José Gomes de Souza nasceu em 1937, em Lavras do Sul, interior do estado do Rio Grande do Sul. Depois de ter se preparado para cursar a faculdade de Medicina, decidiu-se por Arquitetura, que cursou até o terceiro ano, quando voltou-se apenas para o teatro. Começou a carreira trabalhando em companhias de “teatro de grupo”, como o *Teatro Universitário do Rio Grande do Sul* e foi um dos fundadores do *Teatro de Equipe*, em Porto Alegre, na década de 1950, assumindo múltiplas funções: iluminação, contrarregra, figurino, maquiagem, direção ou atuação. Seu primeiro trabalho como diretor foi em uma peça de poesias dramatizadas *Rondó 58*, assinada em parceria com Mário de Almeida.

Mudou-se para São Paulo em 1961, onde integrou a equipe do *Teatro de Arena*. Atuou em vários espetáculos, como *O testamento do cangaceiro* (1961) e *A mandrágora* (1963) espetáculo pelo qual ganhou os prêmios “Molière” e “Padre Ventura” como melhor figurinista. Assumiu a direção das remontagens de *Eles não usam black-tie* (1963) e de *Arena conta Zumbi* (1965). A primeira direção de uma peça original foi em *O filho do Cão*, escrita por Guarnieri, em 1964. Entre os anos de

1966 e 1967, Paulo José supervisionou o Teatro Universitário de São Paulo. Em 1968, com a promulgação do Ato Institucional n. 5 (AI-5) o Teatro de Arena foi fechado e Paulo José passa a trabalhar como diretor independente em peças como *Dorotéia vai à guerra* (1972) e *Réveillon* (1975), pela qual ganha o “Prêmio Governador de São Paulo”. No mesmo ano dirige e atua em *A mandrágora*, de Maquiavel.

Em 1965 atuou pela primeira vez no cinema, em *O padre e a moça*, filme de Joaquim Pedro de Andrade adaptado a partir do poema homônimo de Carlos Drummond de Andrade. Até o final da década de 1960 Paulo José atuou em cerca de dez filmes, entre eles *Edu coração de ouro*, de 1967, pelo qual ganhou o “Troféu Candango” de melhor ator no Festival de Cinema de Brasília, e *Todas as mulheres do mundo*, que no ano seguinte rendeu o mesmo prêmio ao ator. Atuou também, no ano de 1969 como o Macunaíma branco do filme de Joaquim Pedro de Andrade, uma transposição da obra literária de Mário de Andrade.

Começou a trabalhar na Rede Globo como ator, na novela *Véu de noiva* (1969). Em 1970 atuou em *Assim na Terra como no Céu*, de Dias Gomes e no ano seguinte participou de *O homem que deve morrer*, novela de Janete Clair. O primeiro grande sucesso veio com a novela *O primeiro amor*, de 1972 na qual interpretava o personagem Shazan, um mecânico que fazia uma dupla bem-humorada com Xerife, personagem de Flávio Migliaccio. O sucesso das personagens deu origem ao seriado *Shazan, Xerife & Cia*, escrito, dirigido e interpretado pela dupla. Na década de 1970, além de atuar, Paulo José também dirigiu muitos programas televisivos. A Rede Globo havia iniciado um projeto de “tele-peças”, exibidas uma vez por semana no programa *Caso Especial*. Segundo o diretor:

Era o espaço de experimentação, com menos compromisso com a audiência. Até mesmo pela falta de estúdios, ocupados pelas novelas, os especiais eram produzidos utilizando locações reais e muitas externas, frequentemente com uma só câmera, gravando plano a plano para a edição posterior, exatamente como no cinema. (CARVALHO, 2007, p. 126)

Paulo José dirigiu mais de 20 histórias do programa *Caso Especial*, buscando trazer elementos do cinema para a experimentação na televisão. Esses programas, geralmente baseados em textos literários, tinham formato unitário, porém, alguns, tornaram-se séries de televisão como *Jorge, um brasileiro*, adaptado a partir do

romance de Osvaldo França Jr., que deu origem ao seriado *Carga Pesada*. Além de dirigir, também atuou como ator em alguns episódios, como *Somos todos do jardim de infância*, de 1972. Em 1974 participou da novela *Supermanoela* e em 1976 de *O Casarão*, na qual interpretava um dos protagonistas.

Em 1978 foi um dos nomes de destaque na campanha pela regulamentação da profissão de ator. Durante o ano de 1979 dirigiu a série de programas *Aplauso* também tendo com “fonte” textos literários, em sua maioria peças teatrais, mas o programa não teve boa aceitação do público. Entre os episódios destacam-se *Vestido de noiva*, adaptado da peça de Nelson Rodrigues e *Uma ou duas coisas sobre João Guimarães, o Rosa*, adaptado por Paulo José a partir de textos do escritor mineiro.

*Aplauso* fazia parte do projeto de séries junto com *Malu Mulher*, *Carga Pesada*, *Plantão de Polícia*. Era a mais cara de todas, porque tudo era totalmente novo a cada semana. O que otimiza custos nos seriados é a utilização dos cenários básicos em toda a série, um elenco principal fixo, podendo até mesmo gravar cenas de rotina de vários episódios ao mesmo tempo [...]. Além de ser o mais caro, também pesou negativamente a impossibilidade de estabelecer um público cativo, dada a diversidade de temas. (CARVALHO, 2007, p. 136-137)

Em 1982, o diretor iniciou outro projeto: o *Caso Verdade*. Dessa vez, a Globo investia em um programa que enfocava a “realidade” popular, ou melhor, uma dramatização de histórias reais, exibidas em cinco capítulos de segunda à sexta-feira, com textos simples e que rendiam audiência. O programa *Caso Verdade* foi exibido de 1982 a 1986 e teve 152 episódios.

Em 1985, Paulo José dirigiu e atuou em *O tempo e o vento*, lidando mais uma vez com um formato televisivo diferenciado: eram as minisséries, que a Rede Globo tinha começado a produzir no início da década de 1980 (FIGUEIREDO, 2005). Sobre a minissérie *O tempo e o vento*, voltaremos a falar no item 2.3. Ainda em 1985, Paulo José voltou a atuar em teatro, do qual se mantivera afastado para se dedicar aos novos projetos em televisão e cinema, em *A fonte da eterna juventude* e dirige o seriado *Joana* na Rede Manchete. Em 1987 atuou em *Eu te amo*, peça de autoria de Arnaldo Jabor. Em 1988, ganhou o prêmio “Mollière” de melhor ator por *Delicadas torturas* de Harry Kondeleon.

Em 1992, Paulo José foi o idealizador e dirigiu alguns episódios de um programa novo, dessa vez, focado na interatividade com o telespectador, o *Você*

*decide*. A dinâmica do programa era a seguinte: toda semana ia ao ar um novo episódio, para o qual eram gravados dois finais e a decisão de qual seria o final exibido ficava para o público, que participava em votações via telefone. O programa foi um grande sucesso de audiência, e teve seu formato exportado para outros países como Portugal, Espanha, Itália, Inglaterra e Estados Unidos. Ficou no ar durante oito anos, até abril de 2000.

Em 1993, Paulo José assumiu a direção geral da minissérie *Agosto*, adaptada a partir da obra de Rubem Fonseca. *Agosto* teve dezesseis capítulos e narrava uma história policial, entremeada com o tom documental de época, os anos 1950. A produção da minissérie *Agosto* também utilizou muitos recursos cinematográficos, como movimentos de câmera de uso atípico na televisão, inspirados em filmes de detetives da década de 1940 e 1950.

Ficção e realidade se fundem em agosto de 1954 no Rio de Janeiro. A ação tem início no primeiro dia do mês, quando um empresário é assassinado. Esse crime isolado, ao final está intimamente ligado ao atentado da Rua Toneleros contra Carlos Lacerda e o assassinato do presidente Vargas. [...] Grande e perfeito projeto da Rede Globo que recriou a vida cotidiana no Rio de Janeiro nos anos 50 com perfeição absoluta na coreografia, figurinos e comportamento. Com um roteiro fantástico, adequadamente adaptado e com direção segura – Paulo José e Carlos Manga à frente – *Agosto* é um desses produtos televisivos capaz de immortalizar todos aqueles que fizeram parte da minissérie. (FERNANDES, 1997, p. 396)

Em 1994, nove anos depois da minissérie *O tempo e o vento*, Paulo José voltaria a adaptar uma obra de Erico Verissimo, *Incidente em Antares*. Para o diretor, *Incidente em Antares* foi uma retomada do trabalho que iniciou em *O tempo e o vento*.

[...] para mim, fazer o *Incidente em Antares* era a retomada de *O tempo e o vento* [...] *Incidente em Antares* é uma versão paródica de *O tempo e o vento*, que é a História da formação do Rio Grande do Sul [...] *Incidente em Antares* [...] faz uma sátira [...] uma fábula de sete mortos insepultos que vêm na praça pública exigir seu sepultamento. E um pouco de crítica ao Golpe Militar, sem dúvida nenhuma [...] <sup>8</sup>

A adaptação de *Incidente em Antares* é, portanto, a retomada de um projeto que se iniciara com *O tempo e o vento*. O foco central dessa minissérie é o retorno dos mortos à cidade de Antares, mas sem deixar de lado a denúncia social que

---

<sup>8</sup> Comentário de Paulo José em apresentação à minissérie, nos Extras da versão compacta de *Incidente em Antares*, lançada em DVD em 2005.

estes mortos, sem conseguirem ser enterrados, fazem, do momento político brasileiro. O enredo transcorria em três dias e a minissérie o recontou em oito capítulos, o que desagradou à crítica.

*Incidente em Antares* foi a última minissérie dirigida por Paulo José. Diagnosticado com Parkinson em 1992, o ator e diretor teve de diminuir o ritmo de trabalho, e já não é diretor contratado da Rede Globo. A partir disso, o diretor passou a trabalhar em projetos mais espaçados, como o caso de *Família Brasil*, pequenas histórias que contavam as mudanças de comportamento em três décadas e que foi exibida no aniversário de trinta anos da Rede Globo, porém, continua trabalhando no teatro, onde, no ano 2000 protagonizou e dirigiu o espetáculo *A controvérsia*. Paulo José também dirigiu espetáculos com o Grupo Galpão, como *O inspetor geral* de 2003. Continua atuando como ator nos programas ficcionais da Rede Globo, onde seu último trabalho foi na série *As brasileiras* em 2012, e no cinema, onde seu último trabalho foi *O palhaço*, filme de Selton Melo, em 2011.

### **2.2.1 A minissérie *O tempo e o vento***

A minissérie *O tempo e o vento* foi produzida e exibida pela Rede Globo de Televisão, de 22 de abril a 31 de maio de 1985, em 26 capítulos. A história narrada se restringe ao primeiro volume da trilogia de Verissimo, *O continente*, e divide-se em quatro “fases”, ou tramas principais. A primeira parte é a que conta a história do *Sobrado* e tem como tema principal as lutas políticas da região, que acontecem entre o fim do Império e a consolidação da República. O ano é o de 1895. No sobrado onde vivem os Terra-Cambará, republicanos, estão cercados pelos maragatos. É nesse momento que Bibiana observa a centenária figueira da janela de sua casa e “volta” no tempo, resgatando lembranças de seus antepassados.

A segunda parte diz respeito à *Ana Terra*. Ana Terra é avó de Bibiana, que veio do estado de São Paulo para o Rio Grande do Sul. Ana é introspectiva, quase não fala, se expressa mais com gestos. A rotina muda com a chegada do índio Pedro Missioneiro que é encontrado ferido e medicado por ela.

A terceira parte da narrativa é *Um certo capitão Rodrigo*. O capitão é um forasteiro que chega a Santa Fé em um dia de Finados. Ninguém sabe quem é, ou a que veio, mas conhece Bibiana e se casa com ela. Apesar de gostar de artes e música, vive em um Estado em que as batalhas são frequentes. Quando começa a

Guerra dos Farrapos, Rodrigo, cansado da rotina, deixa o lar e se junta aos farroupilhas.

Por fim, a quarta parte da minissérie chama-se *A teiniaguá*. Acompanhamos a história dos descendentes do capitão Rodrigo e Bibiana, principalmente o drama vivido por Luzia, a nora, conhecida também por Teiniaguá. Luzia chega a Santa Fé depois de terminar os estudos na Corte e se casa com Bolívar, uma pessoa de personalidade fraca, filho de Rodrigo e Bibiana. Logo de início, Luzia e Bibiana não se entendem e a relação entre as duas se deteriora.

Todos esses episódios passam pela mente de Bibiana enquanto o sobrado está sendo cercado pelos monarquistas durante a revolução federalista, marco importante da consolidação do regime republicano no sul do país. Licurgo, seu neto, sagra-se vitorioso junto aos republicanos, e ela reencontra os fantasmas do Continente fechando assim o ciclo narrativo.

A imprensa foi bastante receptiva quando da estreia da minissérie. Considerada a primeira das grandes superproduções da Rede Globo para o formato, *O tempo e o vento* foi tratada como um épico e “produção mais monumental da televisão brasileira”<sup>9</sup> até então. A minissérie teve mais de cem personagens e cerca de seis mil figurantes<sup>10</sup>. Foi também a primeira produção de televisão brasileira a contar com *storyboards* – desenhos que representavam cada cena – das cenas de batalha, feitos por Luiz Fernando de Carvalho (AZEVEDO, 2001). Com produção cuidadosa, *O tempo e o vento* tinha o objetivo de consolidar o formato minissérie, que oscilava entre sucessos e fracassos desde a primeira produção, *Lampião e Maria Bonita*, de 1982 (FIGUEIREDO, 2005).

Porém, se a crítica esperava um grande épico no estilo hollywoodiano não foi isso o que aconteceu. O diretor Paulo José afirma que esta era uma cobrança equivocada, pois *O tempo e o vento* é uma série em que as personagens são mais importantes que o painel de época (JOSÉ, *apud* LOBO, 2000). Ao utilizar constantemente de *flashbacks*, a narrativa da minissérie tornou-se muito fragmentada, o que pode dar a impressão de que a ação dramática não se desenvolve. Porém, de acordo com Paulo José, tal dificuldade de compreensão foi

---

<sup>9</sup> *Veja*, 24 de abril de 1985, *Momento de Grandeza*, p. 108-113 disponível em Acervo Digital <http://veja.abril.com.br/acervodigital/home.aspx>

<sup>10</sup> Dados do site Memória Globo. <http://memoriaglobo.globo.com/Memoriaglobo/0,27723,GYN0-5273-235949,00.html>

atenuada com a diminuição do número de blocos de cada capítulo e dos *trailers* que, ao final dos capítulos, indicavam algo que iria acontecer a seguir.

Foi lenta por que era para ser assim mesmo. [...] Erramos em alguns exageros de fragmentação, hoje sabemos que eles têm limites na televisão, que já é veículo por si mesmo fragmentado. Também nas viradas de época, as mudanças às vezes ficaram muito bruscas. [...]. Acho ótimo que a televisão tenha assumido o programa assim mesmo, porque prova que ela e seu público podem romper um código convencional sem problemas. A minissérie também foi vista como a positiva confirmação de que a qualidade de uma obra de arte não é empecilho para que se atinja o grande público. (JOSÉ, *apud* LOBO, 2000, p. 128).

Ao mesmo tempo, a minissérie entrava no ar em um momento conturbado da vida política brasileira, um dia depois da morte do presidente Tancredo Neves. No capítulo de abertura da minissérie, o diretor Paulo José, gravou um pequeno depoimento que foi ao ar antes das cenas iniciais. Nele, enquanto se assiste à cena final da minissérie, o diretor afirma:

Esta cena do capítulo final de *O tempo e o vento* fala da alegria do povo, depois de anos de discórdias e guerras civis, festejando a paz, o início da república [...] no final do século passado. Nós achávamos ao decidir fazer esse programa, que estas imagens ilustrariam bem o momento atual brasileiro de retomada do processo democrático, a Nova República. Mas hoje, o país está de luto. No entanto, nós acreditamos que a melhor de se homenagear um estadista que morre é ajudar o seu país a caminhar com confiança e otimismo. Daí, a oportunidade da estreia desta série brasileira que fala da construção de uma nação, da luta de nosso povo na fixação de nossas fronteiras, de nossos medos, nossas fraquezas, mas também, de nossa coragem, de nossa força, de nossa fé no futuro e esperança.[...] <sup>11</sup>

Em artigo publicado pela revista *Cult* Narciso Lobo assinala que "[...] o país entrava na Nova República, com a esperança frustrada com a morte de Tancredo Neves, depois de 21 anos de governos militares, e, por um olhar mais particular, a Globo partia para a comemoração dos seus 20 anos [...]" (LOBO, 2004, p. 54). Para celebrar as duas décadas de programação, a Rede Globo decide apostar alto no novo mercado aberto pelas minisséries, e após o impulso dado pela adaptação de *Anarquistas Graças a Deus*, de Zélia Gattai, em 1984, no ano seguinte, colocaria no ar mais três minisséries adaptadas de obras literárias: *Grande sertão: veredas*, de João Guimarães Rosa, *Tenda dos milagres* de Jorge Amado e esta *O tempo e o*

---

<sup>11</sup> Depoimento constante da versão da minissérie utilizada para análise, a exibição na íntegra realizada pelo Canal Globosat Viva, em janeiro de 2012.

*vento* da obra de Erico Verissimo. A adaptação/tradução, neste contexto, é uma forma de fidelizar o espectador, utilizando-se para isso do *status* alcançado pela obra literária e uma tentativa de “unificação” da nação, por meio de várias transposições com fundo nacionalista, que apelam para a identidade do sujeito que assiste.

### **2.3. O tempo e o vento: a dimensão espaço-temporal na literatura e no audiovisual**

Toda narrativa (literária/fílmica/televisiva) conta uma história que se constitui por um conjunto de personagens, localizados no tempo e espaço, sendo esses elementos indissociáveis para a construção do significado do texto. As ações que se articulam em uma narrativa, independente do suporte em que ela é constituída, estão, de alguma forma, ligadas por sequências temporais, sejam elas lineares, invertidas, truncadas ou interpoladas. Xavier (2003) afirma que o filme narrativo-dramático, a peça de teatro, o conto e o romance possuem em comum uma questão de forma no que tange ao modo como se dispõem os acontecimentos e ações das personagens. Para o autor:

Quem narra escolhe o momento em que uma informação é dada e por meio de que canal isso é feito. Há uma ordem das coisas no espaço e no tempo vivido pelas personagens, e há o que vem antes e o que vem depois ao nosso olhar de espectadores, seja na tela, no palco ou no texto. (XAVIER, 2003, p. 64)

Na literatura, o escritor utiliza palavras para demonstrar o transcorrer ou retroceder do tempo, isso se dá pelo uso da linguagem escrita, com expressões que indicam o transcorrer do tempo, ou, ainda, pelo desenrolar das ações dentro da trama que, para constituir-se como tal, exige tanto um índice temporal como um índice de causalidade (TOMACHEVSKI, 1970). Partindo dessa premissa, a discussão do tempo no estudo de obras adaptadas para os meios audiovisuais é um de seus aspectos relevantes, pois permite focar as transformações – de linguagem e expressão - que ocorrem na constituição da obra literária e da obra televisiva. Lidando com diferentes linguagens e meios de expressão, escritor e cineasta possuem formas diferentes para demonstrar o transcorrer da ação, a série de acontecimentos que parte de um ponto e chega a outro.



Em primeira instância, considera-se que tais diferenças ocorrem devido à linguagem utilizada por cada meio em que o texto se encontra. Enquanto que o escritor constrói a sua obra através das palavras que informam ao leitor que o tempo passou ou retrocedeu, ou quando os acontecimentos passam lenta ou aceleradamente, o cineasta utiliza-se do mundo imagético para traçar o percurso que será representado por meio das ligações entre as cenas, das elipses espaciais e temporais, da imagem diurna ou noturna, das lembranças de fatos já ocorridos.

Além disso, com relação às escolhas feitas pelos autores no que tange ao ponto de partida e de chegada de cada obra, o adaptador pode optar por fazer o mesmo percurso do texto-fonte ou subverter a ordem dos acontecimentos, criando outro percurso de desenvolvimento para a trama. Adicionalmente, no que se refere às supressões e acréscimos de tempo no texto adaptado, quando um romance é transportado para um filme, o cineasta, na maioria das vezes, suprime partes da obra literária, ao passo que a adaptação de um conto exige acréscimos temporais.

Sobre a questão temporal, Santo Agostinho reflete sobre a problemática existente em definir o que é o tempo: “Se ninguém me perguntar eu o sei; se eu quiser explicá-lo a quem me fizer essa pergunta, já não saberei dizê-lo” (SANTO AGOSTINHO, 2004, p. 322). Nesta assertiva, o pensador indica a sua concepção de tempo como algo que se sabe que existe, sem que se precise questionar a respeito.

Porém, atrevo-me a declarar, sem receio de contestação, que se nada sobreviesse, não haveria o tempo futuro, e se agora nada houvesse, não existiria o tempo presente. De que modo existem aqueles dois tempos – o passado e o futuro -, se o passado já não existe e o futuro ainda não veio? (SANTO AGOSTINHO, 2004, p. 322)

Paul Ricouer parte das reflexões de Santo Agostinho sobre o tempo e de Aristóteles sobre a tessitura da intriga para propor que precisamente o tempo e o “tecer da intriga” são os elementos centrais de toda narrativa. Seu argumento é de “que o tempo torna-se tempo humano na medida em que é articulado de um modo narrativo, e que a narrativa atinge seu pleno significado quando se torna uma condição da existência temporal” (RICOUER, 1994, p. 85).

Como Santo Agostinho, Ricouer tem dificuldades em definir o que é o tempo, que parece ser uma aporia sem solução. Pode-se dizer, porém, com base no autor, que as dimensões do tempo vão além da cronologia, como as dimensões psicológicas, que se interligam às vivências de mundo particulares de cada

indivíduo. Para Ricouer (1994), o tempo somente faz sentido se for entendido como realidade da temporalidade humana, que pode remeter tanto a noções de eternidade quanto de finitude. Nesse sentido, o tempo tem dupla possibilidade: ter um papel importante como memória da humanidade, como aquilo que pode ser resgatado; e também como aquilo que pode, em alguma medida, ser previsto. E é com o ato de narrar que podemos distender ou encurtar o tempo, recuperar o passado e projetar o futuro.

Em nome de que proferir o direito de o passado e o futuro serem de algum modo? Ainda uma vez, em nome do que dizemos e fazemos a propósito deles. Ora, o que dizemos e fazemos quanto a isso? *Narramos* as coisas que consideramos verdadeiras e predizemos acontecimentos que ocorrem tal como havíamos antecipado. É pois sempre a linguagem, assim como a experiência, a ação, que esta articula, que resiste ao assalto dos céticos. Ora, predizer é prever e narrar é “discernir pelo espírito”. (RICOUER, 1994, p. 25-26)

O autor compreende o tempo como algo que somente pode ser explicado pela memória, e que esta memória precisa encontrar uma forma de ser recuperada, de manter-se viva. De acordo com Ricouer, o que permite o tempo ser e o livra da aporia de Santo Agostinho, independente de sua remissão ao passado, projeção ao futuro, ou fugacidade presente, é a narração. Mas para agregar a dimensão temporal ao texto, faz-se necessário, antes “tecer a intriga”, ordenar os acontecimentos para que eles não se constituam como fragmentos desconexos. Tomando como referência a *Poética* de Aristóteles, Ricouer propõe que a intriga é a “representação da ação” (RICOUER, 1994, p. 59). Articulando as noções de tempo e intriga, nota-se que o tempo não corresponde, necessariamente, ao do acontecimento, mas passa a ser o da própria narrativa, e o narrador pode, por exemplo, alongar ações que ocorreram em pouco tempo, ou encurtar ações que demoraram mais do que o tempo utilizado para narrá-las, fazer remissões ao passado ou projeções ao futuro, dentre outras possibilidades.

Ricouer acredita que há ainda algo mais importante para a compreensão da tessitura da intriga, algo que é elucidado, em parte, pelo conceito aristotélico de *mimese*. Se a intriga é a representação da ação “há uma quase identificação entre as duas expressões: imitação ou representação da ação e agenciamento dos fatos” (RICOUER, 1994, p. 59).

Está excluída de início, por essa equivalência, toda interpretação da *mimese* de Aristóteles em termos de cópia, de réplica do idêntico. A imitação ou a representação é uma atividade mimética enquanto produz algo, a saber, precisamente a disposição dos fatos pela tessitura da intriga. De uma só vez saímos do emprego platônico da *mimese*, tanto em seu emprego metafísico quanto em seu sentido técnico em *República III*, que opõe a narrativa “por *mimese*” à narrativa “simples”. [...]. Retenhamos de Platão o sentido metafórico dado à *mimese*, em ligação com o conceito de participação, em virtude do qual as coisas imitam as idéias, e as obras de arte imitam as coisas. Enquanto a *mimese* platônica afasta a obra de arte dois graus do modelo ideal que é seu fundamento último, a *mimese* de Aristóteles tem só um espaço de desenvolvimento: o fazer humano, as artes da composição. (RICOUER, 1994, p. 60)

Portanto, já se sabe que a *mimese*, como proposta por Aristóteles e repensada por Ricoeur, não diz respeito somente à imitação, mas à própria ação de tornar concreta a narrativa por meio da refiguração do tempo. Ricoeur propõe uma tríplice *mimese*, que formaria um círculo virtuoso de relações entre tempo e narrativa. Os três estágios miméticos são para o autor momentos em que “seguimos, pois, o destino de um tempo prefigurado em um tempo refigurado, pela mediação de um tempo configurado” (RICOUER, 1994, p. 87).

Em *mimese I*, o mundo prefigurado se configura em três dimensões: estruturais, simbólicas e temporais. As questões estruturais dizem respeito às formas narrativas tradicionais de cada sociedade, que visam a um bom modo de narrar. As formas simbólicas se referem ao conjunto de crenças e valores morais de uma determinada sociedade, enquanto as temporais buscam articular sentidos, ao fazer referência às possibilidades que o tempo, seja cronológico ou não, possui.

Qualquer que possa ser a força de inovação da composição poética no campo de nossa experiência temporal, a composição da intriga está enraizada numa pré-compreensão do mundo e da ação: de suas estruturas inteligíveis, de suas fontes simbólicas e de seu caráter temporal. Esses traços são mais descritos que deduzidos.[...] Primeiro, se é verdade que a intriga é uma imitação da ação, é exigida uma competência preliminar: a capacidade de identificar a ação *em geral* por seus traços estruturais; uma semântica da ação explicita essa primeira competência. Ademais, se imitar é elaborar uma significação *articulada* da ação, é exigida uma competência suplementar: a aptidão de identificar o que chamo de as *mediações simbólicas* da ação[...]. Enfim, essas articulações simbólicas da ação são portadoras de caracteres mais precisamente *temporais*, donde procedem mais diretamente a própria capacidade da ação a ser narrada e talvez a necessidade de narrá-la. (RICOUER, 1994, p. 88)

Em *mimese I*, a preocupação do autor é de cunho ético, visto que está centrada no mundo de referência, em situações concretas de ação desse lugar para

onde a narrativa seguirá. Já mimese II é ato de tecer a intriga, que mediará as relações entre o mundo que a precede e o momento em que a narrativa é posta em circulação. O papel de mimese II seria o de dar sentido ao mundo, e fazer emergir novos sentidos.

Colocando *mimese* II entre um estágio anterior e um estágio ulterior da *mimese*, não busco apenas localizá-la e enquadrá-la. Quero compreender melhor sua função de mediação entre o montante e a jusante da configuração. *Mimese* II só tem uma posição de intermediária porque tem uma função de mediação. Ora, essa função de mediação deriva do caráter dinâmico da *operação de configuração* que nos faz preferir o termo da tessitura da intriga ao de intriga e o de disposição ao de sistema. Todos os conceitos relativos a esse nível designam, com efeito, operações. Esse dinamismo consiste em que a intriga já exerce, no seu próprio campo textual, uma função de integração e, nesse sentido, de mediação, que lhe permite operar, fora desse próprio campo, uma mediação de maior amplitude entre a pré-compreensão e, se ousar dizer, a pós-compreensão da ordem da ação e de seus traços temporais. (RICOUER, 1994, p. 102-103)

Mimese II é, portanto, momento de configuração do mundo prefigurado. É também, em mimese II, o momento de estabelecimento do que Ricoeur denomina “círculo hermenêutico”, pois essa configuração do mundo prefigurado é um ato essencialmente interpretativo. Mimese III seria o momento em que o leitor entra em contato com o texto, já completamente configurado temporalmente.

Generalizando para além de Aristóteles, diria que mimese III marca a intersecção entre o mundo do texto e o mundo do ouvinte ou do leitor. A intersecção, pois, do mundo configurado pelo poema e do mundo no qual a ação efetiva exibe-se e exibe sua temporalidade específica. (RICOUER, 1994, p. 110)

A mimese III segundo Ricoeur insere a figura do leitor na trama narrativa, fechando o “círculo hermenêutico” e refigurando o tempo, transformando o não-narrado em narrável, atrelando, assim, a dimensão temporal à narrativa, na qual pode vir a desempenhar diferentes papéis.

A partir dessas considerações, é possível pensar que a dimensão temporal é um aspecto de suma importância do texto literário que estudamos e também de sua tradução/adaptação para o audiovisual. A questão temporal está posta desde o título das duas obras. Verissimo, no romance, aproxima as palavras “tempo” e “vento” por meio do uso da metonímia. Na epígrafe bíblica que inicia o romance pode-se começar a desvendar algumas das suas intenções.

Uma geração vai, e outra geração vem; porém a terra para sempre permanece. E nasce o sol, e põe-se o sol, e volta ao seu lugar donde nasceu. O vento vai para o sul, e faz o seu giro para o norte; continuamente vai girando o vento, e volta fazendo seus circuitos. (ECLESIASTES – 1 – 4-6, *apud* VERISSIMO, 2011)

A associação de ideias une o tempo, pelo qual passamos, com o vento, que também nunca está “parado”, enquanto que retorna ao mesmo ponto de partida, e tematiza (TOMACHEVSKI, 1970) a narração da trajetória da família Terra-Cambará. O tempo como categoria narrativa e o vento como figura de linguagem são também elementos importantes para a compreensão da estrutura que Verissimo dá a seu romance, em que narra a saga de uma família de maneira cíclica, como o vento, que “vai girando e volta fazendo seus circuitos”. De acordo com Flávio Loureiro Chaves (2004, p. 48) a epígrafe possibilita a visão da “história numa rigorosa dialética entre o transitório e o permanente”. A partir disso, nos propomos a estudar a questão temporal na tradução para o audiovisual, tendo em vista, que tanto no livro quanto na minissérie tal aspecto da narrativa desempenha um importante papel.

Nas narrativas literárias, segundo Carlos Reis, há “um processo de representação eminentemente dinâmico [que] [...] estrutura-se em dois planos fundamentais: o plano da história relatada e o plano do discurso que a relata, articulado num acto de enunciação que é a instância da narração” (REIS, 2003, p. 345). E estes dois planos se articulam por meio da ação temporal.

Genette (1995) considera que a narrativa é uma sequência duas vezes temporal, pois há o tempo da coisa-contada, ou seja, seu significado, e o tempo da narrativa, seu significante, e essa dualidade é o que permite as distorções temporais, já que ainda um terceiro tempo: o tempo de consumo da narrativa, de leitura. Aliás, para o autor, “o texto narrativo não tem outro tempo que não seja aquele que toma metonimicamente de empréstimo à própria leitura” (GENETTE, 1995, p. 33), o que torna os dois primeiros “tempos” citados o que Genette denomina de “pseudo-tempo”.

Ao tratar a questão do discurso na narrativa, o teórico destaca cinco aspectos diferentes que interferem no modo como as histórias são contadas: aspectos de ordenação, duração, frequência, modo e voz. Os aspectos de *ordenação* estão relacionados a como o encadeamento temporal é percebido, ao estudo da articulação temporal como um processo de percepção, em lugar de lógica. Aspectos de *duração* dizem respeito ao estabelecimento de um ritmo na narrativa,

possibilitando a alternância entre as situações de relato – que podem ser tônicas ou átonas – através do discurso. Aspectos de *frequência* relacionam narrativa e diegese, ou seja, a história na narrativa: de que maneira a narrativa distende, condensa, pulveriza, entrecorta ou transcreve a história. Os aspectos de *modo* estão relacionados ao ponto de vista condutor, ou seja, daquele que vê o desenvolvimento da história e os de *voz* referem-se a quem fala, às condições de enunciação da instância narrativa. Notamos, portanto, que os primeiros três aspectos destacados se referem a questões de tempo, e os dois últimos a questões de narração. Nosso interesse neste trabalho recai nos primeiros três aspectos abordados por Genette, embora o tempo não esteja em nenhum momento dissociado daquilo que se narra.

Quanto ao primeiro aspecto destacado por Genette, o de ordenação, a passagem ou retroceder do tempo, pode ser demonstrado na narrativa com o uso de alguns recursos próprios como o uso de anacronias, que pela terminologia de Genette, são denominadas de prolepses e analepses, e constituem-se mediante os aspectos de alcance e amplitude. Uma anacronia pode ir ao passado ou ao futuro. As anacronias referem-se à

ordem de disposição dos acontecimentos ou segmentos temporais no discurso narrativo com a ordem de sucessão desses mesmos acontecimentos ou segmentos temporais na história, na medida em que é indicada explicitamente pela própria narrativa ou pode ser inferida deste ou aquele indício indirecto (GENETTE, 1995, p. 33).

Verissimo faz uso constante da anacronia em seu romance, como no excerto abaixo, em que Ana Terra recorda um dia importante em sua vida. Porém, no romance, isso acontece como uma recordação, ela se lembra desse acontecimento no futuro, causando uma discrepância entre o tempo da história e o tempo do discurso.

[...] entre todos os dias ventosos de sua vida, um havia que lhe ficara para sempre na memória, pois o que sucedera nele tivera força de mudar-lhe a sorte por completo. Mas em que dia da semana tinha aquilo acontecido? Em que mês? Em que ano? Bom, devia ter sido em 1777: ela se lembrava bem porque esse fora o ano da expulsão dos castelhanos do território do Continente. (VERISSIMO, 2011, p. 102).

Para Genette as anacronias podem ser de dois tipos: analepses e prolepses. A prolepse é “[...] toda manobra narrativa consistindo em contar ou evocar de antemão um acontecimento ulterior” (GENETTE, 1995, p. 38). É todo movimento de

antecipação, no discurso, de eventos cuja ocorrência é posterior ao momento presente da ação. As analepses teriam funções contrárias às prolepses, pois referem-se a “[...] toda ulterior evocação de um acontecimento anterior ao ponto da história em que se está” (GENETTE, 1995, p. 38). A analepse, portanto, é o movimento temporal retrospectivo, destinado a narrar acontecimentos anteriores ao presente da ação, ou mesmo, em alguns casos, anteriores ao início da história. Para Genette toda analepse constitui, em relação à narrativa na qual se insere, uma narrativa temporalmente segunda, subordinada à primeira. O texto de Verissimo faz uso recorrente de analepses, pois os episódios que constituem *O continente* têm caráter retrospectivo, ou seja, retornam no tempo para narrar o que havia sido deixado de lado. O presente da narrativa é apresentado no episódio-moldura, *O Sobrado*, que no transcorrer da história, fragmenta-se, interrompido pelo narrador, que focaliza determinado período da história da família Terra-Cambará, preenchendo lacunas da narrativa.

O segundo aspecto abordado por Genette é o de *duração*. Dentre as marcas discursivas que podem indicar duração, o autor trata das anisocronias, que se relacionam com a velocidade imprimida à narrativa. Anisicronia é toda alteração, no plano do discurso, do tempo de duração da história. Essa alteração pode ser mensurada em termos do tempo de leitura, que concretiza o tempo da narrativa e determina sua duração. Há quatro procedimentos narrativos que se relacionam às anisocronias: pausa, sumário, extensão e elipse, recursos que decorrem de uma atitude intrusiva do narrador, manipulando o tempo de duração da história. Embora o texto de Verissimo privilegie a narrativa em cenas, com uso constante de diálogos entre as personagens, sua narrativa, como qualquer outra, não prescinde destes momentos de alteração no ritmo da história.

A elipse é um desses recursos e é utilizada no texto para suprimir lapsos temporais, mais ou menos longos. As elipses podem ser explícitas ou implícitas, inferidas pelo texto, com o desenrolar da história. No romance de Verissimo, há bastantes elipses que demonstram a passagem do tempo, mesmo que algumas vezes sem a demarcação cronológica, como no trecho a seguir: “E era assim que o tempo se arrastava, o sol nascia e se sumia, a lua passava por todas as fases, as estações iam e vinham, deixando sua marca nas árvores, na terra, nas coisas e nas pessoas” (VERISSIMO, 2011, p. 148).

A pausa, por outro lado, de acordo com Genette, indica a suspensão do tempo da história em benefício do tempo do discurso, interrompendo momentaneamente o desenrolar do enredo. É o que ocorre em *O continente*, quando o episódio-moldura *O Sobrado* é interrompido para se narrar acontecimentos anteriores. A essa técnica utilizada no romance, Nunes (1988) denomina entrelaçamento por alternância do discurso, cuja finalidade é causar o efeito suspensivo, ou seja, interromper um episódio em seu momento culminante, para criar expectativa no leitor, passando a outro episódio utilizando uma demarcação temporal, e voltar-se, por mecanismo análogo, ao segmento anterior. No caso do texto de Verissimo, pode-se inferir que o autor utilizou uma técnica semelhante a essa proposta por Nunes, pois apesar de haver episódios cronologicamente demarcados, estes diferem quanto ao modo de representação – descrição ou diálogos – o que pode proporcionar a narração de acontecimentos ao longo das gerações.

Outro recurso destacado por Genette no âmbito da velocidade da narrativa é o sumário. Para o autor, o sumário é “[...] a narração em alguns parágrafos ou algumas páginas de vários dias, meses ou anos de existência, sem pormenores de acção ou de palavras”. (GENETTE, 1995, p. 95) Sumarizar é uma forma de resumir os acontecimentos da história, de forma que eles correspondam no discurso, a um tempo muito menor do que aquele que de fato se passou.

Em 85 uma nuvem de gafanhotos desceu sobre a lavoura deitando a perder toda a colheita. Em 86, quando Pedrinho se aproximava dos oito anos, uma peste atacou o gado e um raio matou um dos escravos (VERISSIMO, 2011, p. 148).

O resumo demonstra um distanciamento por parte do narrador que opta por uma atitude redutora e leva à *desvalorização da história narrada* em prol da economia narrativa. Segundo Genette as funções mais frequentes do sumário são a ligação entre os episódios, o resumo de acontecimentos subalternos – como explicitado pelo excerto acima – e a rápida preparação para ações relevantes. Já a cena tem função oposta à do sumário, uma tentativa de imitação da duração da história do discurso. É caracterizada pelos diálogos e aproxima-se da isocronia. A extensão, por outro lado, é o alongamento da narração, fazendo com que determinado acontecimento ocupe mais tempo da narrativa do que efetivamente durou.



Dentre os aspectos abordados por Genette está ainda a *frequência*, que se refere à narração de acontecimentos repetitivos. Para o autor, há três tipos de narrativa que podem ser relacionadas a questões de frequência: a narrativa singulativa, que narra uma vez aquilo que aconteceu uma vez, ou narra várias vezes aquilo que aconteceu várias vezes; a narrativa repetitiva, que diz respeito a contar várias vezes aquilo que se passou uma única vez; e a narrativa iterativa, que conta uma vez aquilo que aconteceu várias vezes. Após o exposto, acreditamos ter destacado algumas maneiras que a narrativa literária tem de expressar a passagem ou o retroceder do tempo, ou seja, compor a história e narrá-la com recursos que lhe são próprios.

Martin (2005) afirma que o tempo no cinema, diz respeito a uma tripla noção: o tempo de projeção (do filme, ou no caso de uma minissérie), o tempo da ação (tempo da história contada) e o tempo da percepção (a duração intuída pelo espectador). Perante um sistema tão arbitrário quanto o tempo, o autor esclarece que a câmera tem um papel importante, pois pode acelerar, retardar, inverter ou, até mesmo parar o tempo. Além dessa tripla noção, o conceito de tempo evoca os conceitos de data e duração. Para expressar uma data, um filme pode recorrer ao uso de intertítulos – como ocorre na minissérie *O tempo e o vento* - ou pode-se filmar um calendário, por exemplo. Já a representação da duração é mais complexa, pois, para expressar duração, são utilizados recursos especificamente fílmicos, para indicar a passagem do tempo, acontecimentos de duração indeterminada ou a permanência do tempo - momentos em que nada se passa, mas a duração é intensamente vivida.

Martin interliga espaço e tempo, mas deixa claro que a estrutura fundamental de qualquer narrativa cinematográfica é o tempo. A partir disso, o autor trata das diferentes estruturas temporais presentes em uma narrativa cinematográfica, ou melhor, as várias formas possíveis de tratamento da temporalidade no cinema e identifica quatro tipos: o tempo condensado, o tempo respeitado, o tempo abolido e o tempo desordenado.

O tempo condensado, afirma Martin, é o modo mais comum do tratamento do tempo pelo cinema e refere-se à atividade criadora de manipulação da montagem, com a supressão dos tempos “mortos” de ação. O tempo respeitado diz respeito aos filmes que narram uma ação cuja duração é a mesma duração do filme. Já o tempo

abolido, menos comum, ressalta o entrelaçamento e a fusão de duas temporalidades distintas em um mesmo espaço dramático.

Por fim, Martin trata das especificidades do tempo desordenado, baseado na evocação do passado com o uso de *flashbacks*. O autor analisa quatro “motivos” para o uso do *flashback* os quais nos interessam neste trabalho, pois o *flashback* foi o recurso narrativo escolhido pelo adaptador/tradutor da minissérie *O tempo e o vento* para “recontar” o texto fragmentado de Erico Verissimo. Martin esclarece que os *flashbacks* podem ser motivados por motivos estéticos, dramáticos, psicológicos ou sociais. No *flashback* de motivos estéticos, em vez de se iniciar a narrativa pelas origens do drama e chegar à sua conclusão, essa perspectiva é invertida, a história começa com a conclusão e volta às origens por meio de uma evocação do passado, que mostrará os eventos já decorridos, quando, só então, regressa ao presente e acompanha o desenrolar e o fechamento da narrativa. O *flashback* por motivos dramáticos tem como objetivo colocar o espectador diante do fim do filme, suprimindo, com isso, momentos dramáticos artificiais, uma vez que nesse tipo de retorno ao passado, já se sabe o fim da história. O *flashback* também pode ter motivações psicológicas: é o caso, por exemplo, de obras que centram a narrativa nas lembranças de um protagonista que recorda, ou ainda motivações sociais, quando o *flashback* é inserido na obra para levantar questionamentos de ordem social.

Ao tratar do tempo cinematográfico, Casetti e Di Chio (1990) se referem a duas realidades distintas: o tempo-datação, um tempo que se resolve na determinação pontual de um acontecimento; e o tempo-porvir, que, ao contrário, se propõe como fluxo constante, irreduzível aos instantes que o constituem. Esse último tempo é o que mais interessa aos autores, pois se dispõe de acordo com uma ordem, mostra-se através de uma duração e se apresenta segundo uma frequência. Com isso, notamos que o tempo da narrativa literária e da audiovisual são mensurados pelos mesmos aspectos.

A narrativa é a representação de acontecimentos, ações, personagens e ambientes ao longo do tempo, o que justifica o estudo de tempo e narrativa de forma interligada. Para Casetti e Di Chio, a ordem define a disposição dos acontecimentos no fluxo temporal e suas relações de sucessão. Quanto à ordem, os autores destacam quatro formas de temporalidade: o tempo circular, o tempo cíclico, o

tempo linear e o tempo anacrônico. O tempo circular refere-se a uma sucessão de acontecimentos dispostos de tal forma que o ponto de chegada é idêntico ao ponto de partida. Por outro lado, o tempo cíclico refere-se a uma sucessão de acontecimentos ordenados de forma a que o ponto de chegada seja análogo ao tempo de partida. Esse tipo de ordenação é a que ocorre no romance *O continente* e também em sua tradução/adaptação audiovisual; isso porque, a narrativa se inicia com os acontecimentos de *O Sobrado* e chega ao fim também no *Sobrado*, em situação análoga a do início, demonstrando o estabelecimento de uma narrativa cíclica.

O tempo linear, por seu turno, determina-se por uma série de acontecimentos em que o ponto de chegada da narrativa é sempre distinto do ponto de partida. Pode ser de dois tipos: vetorial e não vetorial; é vetorial quando segue uma ordem contínua e homogênea. Nesse sentido, pode haver uma vetorialidade progressiva, quando os acontecimentos seguem adiante ou inversa, quando a sucessão dos acontecimentos acontece para trás. Já o tempo não vetorial é caracterizado por uma ordem não-homogênea, fraturada, sem soluções de continuidade. As rupturas podem ocorrer com recordações do passado – e o recurso do *flashback*- ou antecipações do futuro – e, por consequência, o *flashforward*. Em alguns casos, de acordo com os autores é possível perder qualquer sentido de ordenação: assim, são as representações anacrônicas, sem relações cronológicas definidas. Não existe, então, um sentido de ordem, mas sim, de desordem.

A duração é o aspecto que define a extensão do tempo representado. Casetti e Di Chio distinguem a duração real, ou seja, a extensão efetiva do tempo, e a duração aparente, a sensação perceptiva dessa extensão. Quanto à duração real, um enquadramento parecerá mais longo quanto mais restrito for o quadro - como nos casos de representação de detalhes, ou uma tomada mais próxima - e mais estático o conteúdo representado. Pelo contrário, parecerá mais breve quanto mais amplo for o quadro e mais dinâmico e complexo o conteúdo – diálogos, ação. Além do conteúdo e do suporte utilizado, a duração pode ser percebida de maneiras diversas, pelo tipo de montagem que é realizado. Quanto mais a montagem inserir objetos estáticos ou paisagens, por exemplo, maior será a sensação de que o tempo transcorre lentamente.

Para os autores é preciso também distinguir entre o que denominam de duração *normal* e duração *anormal*. A duração normal ocorre quando a representação de um acontecimento coincide aproximadamente com a duração real desse acontecimento. Nesse sentido, Casetti e Di Chio destacam duas formas de representação temporal utilizada pelo cinema: o plano sequência e a cena. O plano-sequência é a narração de um acontecimento em uma única tomada, sem cortes. Na montagem narrativa, o tipo mais comum, porém, é a cena, um conjunto de enquadramentos “montados” com a finalidade de relacionar o tempo de representação e o que é representado, e assim conseguir um efeito de continuidade temporal. As cenas se constituem pelo trabalho de montagem, que decompõe e recompõe o tempo, manipulando-o para que a representação seja o mais realista possível.

Há ainda o que os autores denominam representação anormal do tempo. As representações anormais do tempo acontecem quando a amplitude temporal da representação do acontecimento não coincide com a do acontecimento em si. Casetti e Di Chio diferenciam as formas representativas em dois grupos: modos de *contração* e *dilatação* do tempo. Entre as formas de contrair a representação do tempo destacam a recapitulação e a elipse, enquanto que para expandir essa representação podem ser utilizadas as pausas e a recapitulação. Podem ser encontradas recapitulações de dois tipos: ordinária, quando são feitas durante a montagem, e marcada. Essa última condensa os acontecimentos, interferindo sensivelmente no tempo cronológico. Já a pausa se manifesta cada vez que o fluxo temporal é interrompido, enquanto o tempo de projeção do filme continua.

A elipse lida com as discontinuidades do produto audiovisual, ou seja, com a perspectiva de dar a “ilusão de continuidade” a um produto descontínuo. Atua em um nível fílmico mais profundo, e, por isso, influencia a dinâmica perceptiva e cognitiva do espectador. Martin (2005) afirma que a elipse é parte integrante do fazer artístico cinematográfico, uma atividade de escolha do cineasta, que escolhe os elementos significantes e os ordena numa obra. Martin divide as elipses em dois grupos: de estrutura e de conteúdo. As elipses de estrutura, de acordo com o autor, são motivadas por razões de construção da narrativa, e são usadas, por exemplo, nos filmes policiais, em que o espectador deve ignorar a identidade do assassino. A elipse, nesse caso, cria expectativa, gera suspense. As elipses de conteúdo, por

outro lado, têm motivações de censura social, ou seja, acontecimentos ou atitudes que os tabus sociais impedem que sejam retratados na tela, como por exemplo, a morte, a dor ou torturas. A elipse, neste caso, dissimula e sugere o acontecimento. Além das elipses, Martin ainda destaca a importância das ligações e transições para assegurar a fluidez narrativa de uma obra audiovisual, e evitar ligações equivocadas.

Por último, Casetti e Di Chio (1990) abordam a frequência e destacam cinco modos de expressão desse aspecto temporal: simples, múltipla, repetitiva, iterativa ou frequentativa. Os primeiros dois modos de representação são os mais comumente utilizados: qualquer produto audiovisual pode representar uma única vez o que aconteceu uma só vez (frequência simples) ou várias vezes o que aconteceu várias vezes (frequência múltipla). A frequência repetitiva, por outro lado, caracteriza-se pela repetição de um acontecimento que aconteceu uma única vez, inúmeras vezes, e a frequência iterativa é o tipo de frequência mais complexo, pois se na literatura, a linguagem verbal tem suas próprias formas de expressão para indicar a repetição de um acontecimento cotidiano, como no excerto: “Pedrinho seguia de perto o desenvolvimento das plantas e *todos os dias* à hora das refeições contava o que havia observado” (VERISSIMO, 2011, p. 151, grifo nosso), os autores ressaltam que o cinema ainda não conseguiu encontrar solução adequada para representar esse tipo de sequência.

O tempo, como visto, desempenha importante papel na obra literária e também em sua tradução/adaptação para o audiovisual. Com recursos que lhes são próprios, a literatura e o audiovisual narram a trajetória da família Terra-Cambará ao longo de várias gerações, recontando, assim, a obra de Verissimo em uma outra linguagem e outro suporte, sem contudo, deixar de considerar elementos estruturais da narrativa literária, que são mantidos no processo de tradução.

Ao tratar da dimensão temporal nas narrativas literárias e audiovisuais, faz-se necessário interligar as noções de espaço às de tempo, visto que o presente da narrativa audiovisual é um momento concreto, que ocupa determinado lugar no espaço, durante um intervalo de segundos. No cinema, as imagens ganham movimento a partir da montagem e os significados vão se formando nas junções feitas e nos vazios gerados pelos cortes. Conforme Pellegrini (2003), o tempo que é invisível torna-se visível, pois é preenchido com o espaço ocupado por uma sequência de imagens, misturando-se, assim, tempo e espaço. Na montagem

narrativa (MARTIN, 2005), o cineasta se utiliza de corte, de elipses, de *raccord*, de *flashback*, aspectos da linguagem cinematográfica que permitem que o telespectador perceba que o tempo prossegue ou retrocede. Martin interliga as noções de espaço e tempo e afirma que

[...] o cinema é, em primeiro lugar, uma arte do tempo, visto ser essa a premissa que se torna mais imediatamente visível em todo o processo de compreensão do filme. Isso deriva, certamente, do facto, de que o espaço é objecto de *percepção*, enquanto o tempo é objecto de *intuição*. O espaço é um quadro fixo, rígido e objectivo, independente de nós, e nós estamos no espaço (representado) do filme assim como estamos no espaço real. Pelo contrário, se o tempo é também um quadro fixo, rígido e objectivo (implica um sistema de referencia social: horas, dias, meses, anos) apenas a duração tem um valor estético, e quando estamos *no tempo*, a duração está *em nós*, fluida, contractil e subjectiva. (MARTIN, 2005, p. 246)

O universo filmico, ou audiovisual, constitui-se assim, como uma interligação espaço-tempo, ou “espaço-duração” (MARTIN, 2005), em que o espaço não é profundamente modificado, enquanto a duração temporal ganha liberdade e fluidez, e sua representação pode ser acelerada, retardada, invertida, fixa, ou ignorada. Martin assinala que a representação do espaço implica sempre a noção de tempo, mas que a recíproca não é verdadeira. Assim, espaço e tempo articulam-se na montagem para dar significação ao produto audiovisual.

Segundo Martin, o cinema trata o espaço de duas maneiras distintas: ou o reproduz, e o torna perceptível por meio dos movimentos de câmara; ou o produz, criando um espaço sintético, e que parece único, mas que é criado a partir da justaposição de fragmentos de espaço, que não precisam, necessariamente, se relacionar entre si. Na literatura, o tratamento dado ao espaço também é interligado à noção de tempo, pois todas as transformações temporais ocorrem no espaço e o que era invisível (tempo) torna-se visível (espaço).

Nas narrativas literárias, o conceito de espaço pode assumir variadas formas: Brandão (2007) afirma que o conceito de espaço tem relevância teórica em várias áreas do conhecimento e possui uma vocação transdisciplinar. Pode relacionar-se a áreas como Geografia, Literatura, Arte, Filosofia, Semiótica, entre outras. Brandão também acredita que o termo é multifuncional, devido à posição que ocupa na teoria da literatura. As correntes teóricas não chegaram a um consenso sobre as implicações do termo: de um lado, os formalistas e estruturalistas não consideram relevante que o espaço tenha um valor empírico ou mimético, mas sim que existe

uma espacialidade na própria linguagem; já a corrente culturalista e a sociológica adotam a noção de espaço como categoria de representação e como conteúdo social que se inscreve no texto. A partir dos estudos literários, o autor elabora quatro abordagens relacionadas a esse aspecto da narrativa: representação do espaço, espaço como forma de estruturação textual, espaço como focalização e espaço da linguagem (BRANDÃO, 2007, p. 208).

De acordo com o autor, o primeiro modo é o mais recorrente, e geralmente nem se chega a elaborar um conceito sobre o assunto, visto que o “espaço” é entendido como categoria extratextual. Essa primeira abordagem trata do espaço como cenário, espaço físico; em alguns casos, porém é possível tratar do “espaço social” ou do espaço psicológico. A segunda abordagem proposta é a que se refere ao espaço como um procedimento de estruturação textual. Nessa abordagem, consideram-se todos os efeitos que criam a impressão de simultaneidade, com isso, abolindo a possível primazia que a noção de tempo teria sobre a de espaço. O terceiro modo de entendimento da dimensão espacial é compreender o espaço como responsável pelo ponto de vista, pela “voz” e pelo “olhar” do narrador. Assim, o espaço pode ser observado e também possibilita a observação. O quarto modo de entender a espacialidade na literatura parte da alegação de que há uma espacialidade intrínseca da linguagem, ou seja, que palavra também é espaço ou ocupa um espaço. O autor propõe averiguar essa problematização do espaço com uma relação entre planos, ou seja, em vez de identificar o modo como certo espaço ficcional é percebido por uma personagem ou narrador, é preciso que defina “o que é a personagem como espaço, o que é o espaço no qual a personagem se desloca [...] o que é o espaço referido ou gerado pelas manifestações de tal personagem o que é o espaço que manifesta ou refere a personagem” (BRANDÃO, 2007, p. 216). Espaço, nesse sentido, é o resultado da distribuição de vários elementos de um texto. A abordagem que trata da espacialidade da linguagem também parte de um ponto de vista relacional (do espaço em relação com) a forma da linguagem.

Concebemos, portanto, o espaço como um lugar de representação, e, sendo assim, tanto na literatura como no audiovisual, a noção de espaço tem estreitos vínculos com a de tempo. É o lugar “visível” onde o tempo é percebido e, nesse sentido, relaciona-se com uma terceira instância narrativa: a personagem, que atua neste complexo espaço-tempo que constitui a narrativa.

## 2.4 A constituição da personagem na literatura e no audiovisual

Anatol Rosenfeld afirma que a ficção existe enquanto tal, independente dos personagens. Contudo, a descrição de uma paisagem, por exemplo, ou o que o autor denomina “prosa de arte” só se torna ficção quando a paisagem retratada se humaniza através da imaginação de cada um.

A narração — mesmo a não-fictícia —, para não se tornar em mera descrição ou em relato, exige, portanto, que não haja ausências demasiado prolongadas do elemento humano (este, naturalmente, pode ser substituído por outros seres, quando antropomorfizados) porque o homem é o único ente que não se situa somente “no” tempo, mas que “é” essencialmente tempo. (ROSENFELD, 1987, p. 28)

Quando um romance é transposto para outro meio de expressão, que não o literário, como é o caso da adaptação em minissérie de *O tempo e o vento*, há mudanças também no que diz respeito às personagens. O narrador desaparece, já que cada personagem se manifesta por meio de diálogos. Rosenfeld complementa: “não são mais as palavras que constituem as personagens e seu ambiente. São as personagens (e o mundo fictício da cena) que ‘absorveram’ as palavras do texto e passam a constituí-las, tornando-se a fonte delas”. (ROSENFELD, 1987, p. 29-30). O cinema – e por extensão todos os veículos audiovisuais, visto que compartilham de uma mesma linguagem – tem caráter épico-dramático – pois “mostra” por meio de imagens, movimentos e sons o que antes só era conhecido com palavras. A câmera do cinema, assume função narrativa, e com seus movimentos, *travellings* ou *panorâmicas* propõe novos significados para um texto já existente. A câmera aproxima o personagem, comenta, descreve (GOMES, 1987). Assim, no cinema, como também na literatura, é possível narrar sem a presença da personagem, mesmo que por curtos períodos, o que não acontece por exemplo na representação teatral, que prescinde da “corporificação” das personagens. A imagem, como também a palavra, tem a possibilidade de “animar” objetos e cenários, de modo a torná-los personagens. A ficção, seja ela retratada por qualquer meio de expressão, permite ao espectador/leitor contemplar e viver as experiências de outrem.

Quando lemos um romance ou quando assistimos a uma adaptação/tradução audiovisual deste romance, por exemplo, de acordo com Antonio Candido o que nos fica é a impressão de uma série de fatos, ligados a um enredo, e de uma série de personagens que vivem estes fatos; quando se pensa no enredo, pensa-se sempre



nesse ligado às personagens que o desenvolvem. Assim, personagens e enredo são dois conceitos indissociáveis, pois o enredo só existe porque existe o personagem, assim como o personagem só faz o que é determinado pelo enredo. A personagem é quem vive o enredo e, assim, o torna vivo. Na ficção seriada, conforme Narciso Lobo (2000), os personagens são os “amarradores da história” e não é a história que precisa de personagens.

De qualquer maneira, as adaptações audiovisuais ganham vida através do entrelaçamento entre personagens, ideias e enredo. De acordo com Candido (1987) as personagens encenam ou representam ideologias; elas são concebidas a partir dos conceitos que levam consigo e apresentam aos telespectadores. São também a matéria da representação, de valores, significados presentes no indivíduo e na sociedade, que proporcionam vida e mobilizam os personagens, além dos diferentes enredos e histórias. Podemos complementar essa noção de personagem com o exposto por Pallottini (1989) para quem, personagem seria, nesse sentido, um ser que representa as características de um ser humano por meio da imitação de características encontradas em pessoas “reais”. É também aquele que movimenta a ação dramática, e dá vida ao enredo.

Ora, quem conduz a ação, produz o conflito, exercita sua vontade, mostra os seus sentimentos, sofre por suas paixões, torna-se ridículo na comédia, patético na tragédia, ri, chora, vence ou morre, é o personagem. O personagem é um determinante da ação, que é, portanto, um resultado de existência e da forma com ele se apresenta. O personagem é o ser humano [...] recriado na cena por um artista autor e por artista-ator. (PALLOTTINI, 1989, p. 11)

Personagem é aquele, que movido por um conflito, criado por um autor e posto em cena por um ator, complementa sua existência. Peça importantíssima para o desenrolar de todo enredo, a personagem é quem conduz a ação, levando a termo a proposta da narrativa. Os meios audiovisuais e a literatura compartilham a finalidade de narrar, mas modificam-se os modos de produção e recepção da obra, se para um ou outro meio. Essa diferença suscita grandes discussões acerca das linguagens. Ao se tratar da linguagem do cinema, Martin esclarece que:

[...] o que distingue o cinema de todos os outros meios de expressão culturais é o poder excepcional que lhe advém do fato de a sua linguagem funcionar a partir da reprodução fotográfica da realidade. Com efeito, com ele, são os próprios seres e as próprias coisas que aparecem, dirigem-se aos sentidos e falam a imaginação: a uma primeira abordagem parece que qualquer representação (o significante) coincide de forma exata e unívoca

com a informação conceptual que veicula (o significado) (MARTIN, 2005 p. 24).

Martin, portanto, faz referência à capacidade dos meios audiovisuais de “representar” a realidade, por meio de pessoas que aparecem, falam e atuam de modo a “dar rosto ao personagem”. (DOODY, 2009 A autora parte do vocábulo inglês *character* para expor seu argumento. Esta palavra, que é o equivalente português de personagem, pode significar também “figura” ou “signo”. Para Doody as personagens de romances são, em alguma medida, figuras ou signos de determinadas qualidades, sejam elas positivas ou negativas, representando, desde o seu surgimento, os vícios e as virtudes do ser humano.

A iconografia é, nesse sentido, a representação de alguém a ser admirado ou desejado, deprezado ou ridicularizado, um tipo de “curiosidade” que o texto verbal/literário não dá conta de responder. De acordo com Doody (2009), “a iconografia constitui uma espécie de ornamento adicional, que personifica ideias e abstrações que o romancista já delineou numa completa inteléquia” (DOODY, 2009, p. 563). Contudo, produzir iconografias nos parece antes um ato de edição que de autoria, uma vez que apenas personagens principais merecem ser retratados. A imagem, assim como os meios audiovisuais reinterpreta o texto escrito, que se limita a narrar verbalmente e, por isso, torna-se bastante evanescente aos nossos sentidos. A imagem corporifica o texto, causando a sensação de realmente “ver” a personagem como ela é, representada diante de nós.

No romance de Verissimo não há ilustração, nem mesmo uma descrição muito precisa dos personagens: de Ana Terra, sabe-se que “tinha vinte e cinco anos e ainda esperava casar” (VERISSIMO, 2011, p. 100). Por enquanto, a única visão que tem de si mesma é quando se olha nas águas do ribeirão onde lava as roupas da família. Mirando-se na água turva ela vê “uma moça de olhos e cabelos pretos, rosto muito claro, lábios cheios e vermelhos” (VERISSIMO, 2011, p. 103) e não acredita que se trate dela mesma.



**Figura 2 – Ana Terra**

O capitão Rodrigo é mais pormenorizadamente descrito no romance. Contudo, na adaptação, podemos ter uma real ideia de como a sua chegada abalou os dias pacatos da tranquila Santa Fé. A imagem e a interpretação reforçam a mensagem já oferecida pelo livro, de pessoa pouco comum. Assim, lê-se no romance:

Um dia chegou a cavalo, vindo ninguém sabia de onde, com o chapéu de barbicacho puxado para a nuca, a bela cabeça de macho altivamente erguida, e aquele seu olhar de gavião que irritava e ao mesmo tempo fascinava as pessoas. Devia andar lá pelo meio da casa dos trinta, montava um alazão, trazia bombachas claras, botas com chilenas de prata e o busto musculoso apertado num dólma militar azul, com gola vermelha e botões de metal. Tinha um violão a tiracolo; sua espada, apresilhada aos arreios, rebrilhava ao sol daquela tarde de outubro de 1828 e o lenço encarnado que trazia ao pescoço esvoaçava no ar como uma bandeira. (VERISSIMO, 2011, p. 222).



Figura 3 – Chegada do capitão Rodrigo a Santa Fé

As roupas do capitão e o modo como chega à cidadezinha ajudam a formar a imagem que será representada na adaptação. Amigo da música e das guerras gostava de fazer barulho e causa logo desconforto em quem o vê chegar. Forasteiro é rapidamente chamado à casa de Ricardo Amaral, o fundador de Santa Fé, que pede para que ele deixe a cidade. Ao ficar em Santa Fé, o capitão deixa que se note um traço marcante na sua personalidade: o desafio. Rodrigo conhece os irmãos Juvenal e Bibiana Terra e se interessa pela moça. Encontra-se com ela pela primeira vez no Dia de Finados, no cemitério local, próximo ao túmulo de Ana Terra, avó da moça. Antes que Rodrigo a veja, o narrador descreve um pouco quem é Bibiana

[...] tinha um rosto redondo, olhos oblíquos e uma boca carnuda em que o lábio inferior era mais espesso que o superior. Havia em seus olhos, bem como na voz, qualquer coisa de noturno e aveludado. Os forasteiros que chegavam a Santa Fé e deitavam os olhos nela, ao saberem-na ainda solteira, exclamavam: "Mas que é que a rapaziada desta terra está fazendo?" E então ouviam histórias... Bento Amaral, filho do coronel Ricardo Amaral Neto, senhor dos melhores e mais vastos campos dos arredores do povoado, andava apaixonado pela menina, tinha-se declarado mais de uma vez, mas a moça não queria saber dele (VERISSIMO, 2011, p. 225).

A descrição a seguir demonstra como Rodrigo enxerga Bibiana e as emoções que ela lhe desperta

Rodrigo Cambará seguiu com o olhar a moça de vestido de cassa azul e lenço na cabeça. Achara-a tão bonita, que tivera o desejo de dirigir-lhe a palavra, sob qualquer pretexto. Podia perguntar-lhe de quem era a sepultura diante da qual estava ajoelhada. Ou simplesmente começar dizendo - "Bonito dia, não?" Tinha gostado da cara da rapariga. [...] Não era homem que se deixasse fascinar facilmente. Gostava de mulher, isso gostava... Mas nunca - que se lembrasse - tinha ficado tão impressionado por nenhuma assim à primeira vista (VERISSIMO, 2011, p. 228).



Figura 4 - Bibiana no cemitério

A adaptação/tradução para a mídia televisiva “mostra” como seriam estas personagens que, no texto literário, só concebemos por meio da imaginação, e dessa maneira, enfatiza o caráter visual do meio, “corporificando-as” no imaginário do telespectador. Neste capítulo, procuramos abordar sucintamente a trajetória dos autores e as especificidades das obras estudadas, destacando projetos, estilo e a composição narrativa de suas obras. Para isso, enfocaram-se os aspectos *tempo*, *espaço* e *personagens*, que consideramos três instâncias fundamentais para o entendimento de qualquer narrativa, seja ela literária ou audiovisual.

No capítulo seguinte, procederemos a análise da tradução/adaptação do romance de Verissimo. A princípio, nosso ponto norteador será o de considerar a minissérie televisiva como *tradução* do texto literário, considerando também que

essa tradução faz surgir uma nova obra, independente do texto de partida, apesar de conter elementos da hipertextualidade proposta por Genette (2006). Nos itens seguintes, a proposta é utilizar os conceitos discutidos nesse capítulo para analisar a minissérie *O tempo e o vento* e assim, verificar como Paulo José, o diretor da minissérie, e também os outros realizadores “recontaram” o enredo do romance de Verissimo em uma nova linguagem, um novo suporte e também um novo formato; como enfim, as especificidades de cada obra se expressam, utilizando para isso, esses três elementos fundamentais da narrativa.

### 3. A TRADUÇÃO DA MINISSÉRIE *O TEMPO E O VENTO*

Neste capítulo, faremos a análise da minissérie televisiva *O tempo e o vento*, produzida e apresentada pela Rede Globo entre os dias 22 de abril e 31 de maio de 1985, em 26 capítulos e reapresentada pelo canal Globosat Viva entre os dias 02 de janeiro e 06 de fevereiro de 2012, a partir da perspectiva da tradução, tomando por base os conceitos expostos no primeiro capítulo, principalmente no que se refere ao caráter interpretativo de toda tradução (AMORIM, 2005; LEFEVERE, 1992). Consideraremos também a classificação proposta por Cahir (2006) pela qual são identificadas traduções literais, tradicionais e radicais, de acordo com a proximidade que se estabelece com o texto de partida a fim de definir sob quais aspectos se ajusta ao objeto do estudo ora proposto e em quais se distancia. Por fim, neste primeiro momento, abordaremos o processo de tradução de um texto literário para o audiovisual como algo complexo, que não se restringe apenas à busca de correspondências entre os textos, mas também à materialização desses textos, sua encenação ou “tradução cênica”.

Baseando-se no que foi explicitado no capítulo 2, aplicaremos os conceitos discutidos acerca das categorias narrativas de tempo e espaço ao nosso objeto de estudo, considerando que a questão temporal está posta desde o título da obra literária e a problematização dessa questão também ocorre na minissérie. Ao tratar de tempo, nossa perspectiva é de que o audiovisual lida com aspectos não explorados pelo texto literário, ou ainda, lida de forma distinta, com recursos que lhe são próprios, e que tais recursos, podem, de alguma maneira, agregar novos sentidos à obra. A minissérie lida com as idas e vindas no tempo propostas pelo texto de Verissimo, através dos recursos cinematográficos como o *flashback*, por exemplo, ou ainda através das supressões e adições temporais.

Como último aspecto destacado, nos propomos a analisar a constituição das personagens na obra televisiva, a partir da concepção de que são as personagens que desenvolvem o enredo através de suas ações e assim, dão sentido à obra. Consideramos que cada um dos aspectos analisados nesse capítulo é de suma importância para a compreensão do todo, ou seja, da minissérie, das escolhas de seu autor e de suas potencialidades como nova obra. Enfim, neste capítulo, a

intenção é verificar de que maneira o audiovisual “traduz” a obra literária de Erico Verissimo, recontando a história com recursos próprios.

### 3.1 O processo de adaptação/tradução da minissérie *O tempo e o vento*

No primeiro capítulo, ao tratarmos das teorias da adaptação e da tradução, discutiu-se brevemente acerca da classificação de obras audiovisuais traduzidas/adaptadas a partir de um texto literário. Baseando-nos na intertextualidade, temos de tratar cada obra como “original”, valorizando suas especificidades. Contudo, mesmo assumindo que cada obra têm de ser tratada em sua especificidade, muitos autores buscaram uma forma de classificar as traduções de acordo com a aproximação ou distanciamento do texto literário, também chamado de “original”. Esse é o caso de alguns estudiosos já citados no primeiro capítulo, tais como Andrew (2000), Comparato (2000), Sanders (2006) e Cahir (2006). Cada um dos autores têm ideias distintas do que deve ser considerado na adaptação ou tradução de um texto.

Se fôssemos aplicar a classificação proposta por Andrew (2000) à minissérie *O tempo e o vento* poderíamos dizer que ela toma de *empréstimo* parte do prestígio do romance que a originou, mas que seus realizadores também lidam com a questão de fazer uma nova obra bastante “fiel” à letra e ao espírito do texto “original”. Desse modo, verificamos a possibilidade de compreender a minissérie *O tempo e o vento* também sob a ótica da fidelidade da transformação. Contudo, o que buscamos compreender da nova obra não diz respeito à *reprodução* de algo essencial do texto literário, mas uma nova perspectiva, que crie, a partir de algo já conhecido, um produto inteiramente novo.

Dentre as possibilidades da classificação propostas por Comparato (2000), *O tempo e o vento* pode ser considerada uma minissérie *baseada* na obra de Erico Verissimo, porque mantém o enredo central, mas faz modificações quanto a personagens e situações.

De acordo com Sanders (2006), que comenta a proposta de Cartmell (1999), *O tempo e o vento* é uma transposição que mantém a mesma estrutura do texto literário e cujo enredo é muito próximo do apresentado pelo romance de Verissimo, mas que, em alguns momentos, comenta as condições sociais e políticas do país no



momento de sua produção e exibição, assim proporcionando uma nova possibilidade de "leitura" do texto reposto em outro contexto.

Nesse capítulo, buscamos analisar aspectos da minissérie *O tempo e o vento* considerando-a uma obra distinta do texto literário, criada a partir de outros recursos expressivos, agregando novos significados. Por isso, a nossa opção é de tratar a minissérie como uma *tradução*. Escolhemos o viés da tradução, pois acreditamos que as fronteiras existentes entre o ato de traduzir e o de adaptar são bastante tênues (AMORIM, 2005). Amorim afirma que traduzir é adequar um texto a uma nova poética. Para essa adequação, toda tradução empreende um ato de transgressão, de violência. A tradução, portanto, não é simples questão de correspondência semântica, mas, acima de tudo, um movimento de interpretação. Ao *traduzir* a obra de Verissimo, os realizadores da minissérie dão sua interpretação ao texto literário e escolhem o que deve ser explorado ou não. Assim, a tradução é também um processo de escolha; ao traduzir, escolhe-se o que e como será feita esta interpretação, ou melhor, essa tradução.

Cahir (2006) rejeita o uso do termo adaptação para descrever o processo de ressignificação de textos literários em suporte audiovisual. Para a autora, essa é uma tradução, porque o termo adaptação remete em seu significado a aspectos biológicos enquanto que *tradução* se refere a um processo de linguagem por meio do qual cria-se um texto totalmente novo. Como outros autores, Cahir propõe uma classificação em três tipos de tradução: tradução literal, tradução tradicional e tradução radical. (capítulo I, p. 41-43). Ao aplicar a classificação proposta ao nosso objeto de estudo, é possível afirmar que a minissérie *O tempo e o vento* é uma *tradução tradicional*, pois modifica detalhes da história, embora não faça alterações significativas no enredo do romance. A partir da localização dessa obra nessa classe, seguiremos com o intuito de explorar e entender de que forma ela se constitui como obra única, embora ligada a uma anterior.

O processo tradutório, como compreendido nesse trabalho, diz respeito à representação de um texto literário. Para tratar desse aspecto da tradução, utilizamos Pavis (2008) que, ao tratar da tradução do texto dramático, contribui para que compreendamos o processo de tradução de um texto literário para o audiovisual.

Para Pavis, a tradução de um texto dramático requer a cooperação entre um tradutor de línguas e um ator, responsável por dar a sua interpretação às “línguas de cena”. A tradução dramática se completa somente quando é presentificada, materializada, encenada. Porém, no processo de tradução dramatúrgico, o tradutor deve considerar as interferências causadas pelas situações de enunciação, já que o texto traduzido relaciona-se tanto com a literatura quanto com o audiovisual, visto que a literatura é sua fonte. Assim é necessário se considerar as diferentes situações de enunciação envolvidas no processo: a do romance de Verissimo e a da minissérie televisiva. Contudo, a situação de enunciação jamais é integralmente compreendida, mas apenas de forma parcial. Um texto, ao ser transposto para outra linguagem, leva uma parte da linguagem na qual se originou, portanto, pode-se dizer que o produto audiovisual criado por Paulo José, leva consigo aspectos do romance de Verissimo, ao mesmo tempo em que é influenciado também pela linguagem audiovisual. Dessa maneira, o texto traduzido surge em meio ao confronto de duas linguagens distintas que se expressam na tela. O texto dramático passa por transformações sucessivas até que se complete o processo de tradução, com a encenação, que no caso do objeto em estudo foi o momento de sua exibição na televisão. Em primeira instância, nossa análise busca verificar como a obra audiovisual “reconta” o enredo do texto literário com suas características e recursos expressivos, ou seja, como os idealizadores da minissérie traduzem o texto de Verissimo em linguagem audiovisual.

Em primeira análise, pode-se dizer que a minissérie optou por contar em quatro fases o que Verissimo narra em sete episódios. Os episódios do romance são: *O Sobrado*, *A fonte*, *Ana Terra*, *Um certo capitão Rodrigo*, *A teiniaguá*, *A guerra* e *Ismália Caré*. *O Sobrado*, segmento do romance com o qual primeiro temos contato, é também o primeiro a ser “mostrado” na minissérie. Como no romance, o episódio fragmenta-se, intercalado com as outras partes constituintes do audiovisual, que são *Ana Terra*, *Um certo capitão Rodrigo* e *A teiniaguá*. Ao conhecermos as partes que estruturam tanto o romance quanto o audiovisual, percebemos que os “tradutores” da obra de Verissimo fizeram escolhas no que se refere à supressão ou adição de acontecimentos e personagens, da condensação ou alongamento de tramas e atualizações temáticas. Em casos de traduções de romances, como *O tempo e o vento*, é possível verificar o recorte de várias situações na criação da obra

audiovisual. Quando nos detemos nos pontos principais do enredo do romance e da minissérie, notamos que ambos mantêm-se muito próximos, ou seja, narram a mesma história, disposta de maneira episódica.

O *Sobrado* narra uma disputa política entre duas famílias rivais, os Terra-Cambará e os Amaral. A ação se concentra no cerco ao *Sobrado*, residência dos Terra-Cambará e último foco de resistência republicana durante a Revolução Federalista, no ano de 1895. Licurgo Cambará, chefe político da cidade, isola-se no *Sobrado* com a família e ali resiste ao cerco dos federalistas, comandados por Alvarino Amaral, seu inimigo pessoal. Com a chegada de tropas republicanas, os federalistas debandam. A resistência no *Sobrado* representa o triunfo político de Licurgo ao mesmo tempo em que seu fracasso como chefe de família, uma vez que ao colocar os interesses políticos frente aos familiares, sofre algumas perdas.

No romance, a narrativa de *O Sobrado* compõe-se de sete capítulos, dispostos de forma intercalada aos outros episódios. Na minissérie, essa estrutura é mantida, com a narrativa de *O Sobrado* permeando a dos outros episódios. Porém, a minissérie propõe uma estrutura diversa da do romance: enquanto que no livro a narração de todos os episódios é heterodiegética, com um narrador impessoal, na minissérie a narração dos fatos anteriores ao momento representado em *O Sobrado* é feita pelas memórias de uma personagem, a velha Bibiana Terra-Cambará. Embora Bibiana seja uma personagem de grande destaque no texto de Verissimo, na minissérie ela assume um papel ainda mais relevante, de detentora da história da família e de participante ativa dos acontecimentos. À parte essas mudanças que dizem respeito à linguagem do meio, é possível verificar que a minissérie adiciona algumas informações em relação ao livro e também que faz as supressões necessárias. O início da minissérie – todo o primeiro capítulo – é uma adição em relação ao livro, pois mostra acontecimentos anteriores ao início da narrativa do romance, talvez com o intuito de introduzir o espectador aos poucos na história narrada.

Ocorrem ainda algumas modificações de conteúdo em relação ao livro: um exemplo disso é o final da fase, em que, no livro, as tropas republicanas chegam e causam a debandada dos federalistas. Na minissérie, com a chegada das tropas, Licurgo se dirige à Intendência Municipal, onde encontra o maior inimigo, Bento Amaral, morto. A morte de Bento Amaral, uma adição em relação ao romance, tendo

em vista que em *O Sobrado* tal personagem já havia falecido, adquire significado na minissérie, uma vez que se refere ao triunfo de Licurgo, tanto política quanto pessoalmente.



**Figura 5 – Morte de Bento Amaral**

A ideia de triunfo permanece na última cena da minissérie, outra adição, em que, apesar de todas as perdas sofridas durante o cerco, a família Terra-Cambará celebra a vitória dos ideais republicanos.



**Figura 6 - Moradores de Santa Fé festejam a vitória republicana**

A *Fonte*, primeiro episódio do livro em ordem cronológica, inicia-se no ano de 1745 e narra a infância e juventude de Pedro Missioneiro, um índio que cresceu nas Missões jesuíticas. Esse episódio é quase que totalmente suprimido do produto audiovisual: apenas uma sequência da minissérie lhe faz referência, já na fase *Ana Terra*. Depois de ter sido encontrado desacordado, Pedro delira, e em meio ao delírio recorda, através de um *flashback*, que um padre lhe entregou um punhal no momento em que fugia da Missão incendiada.

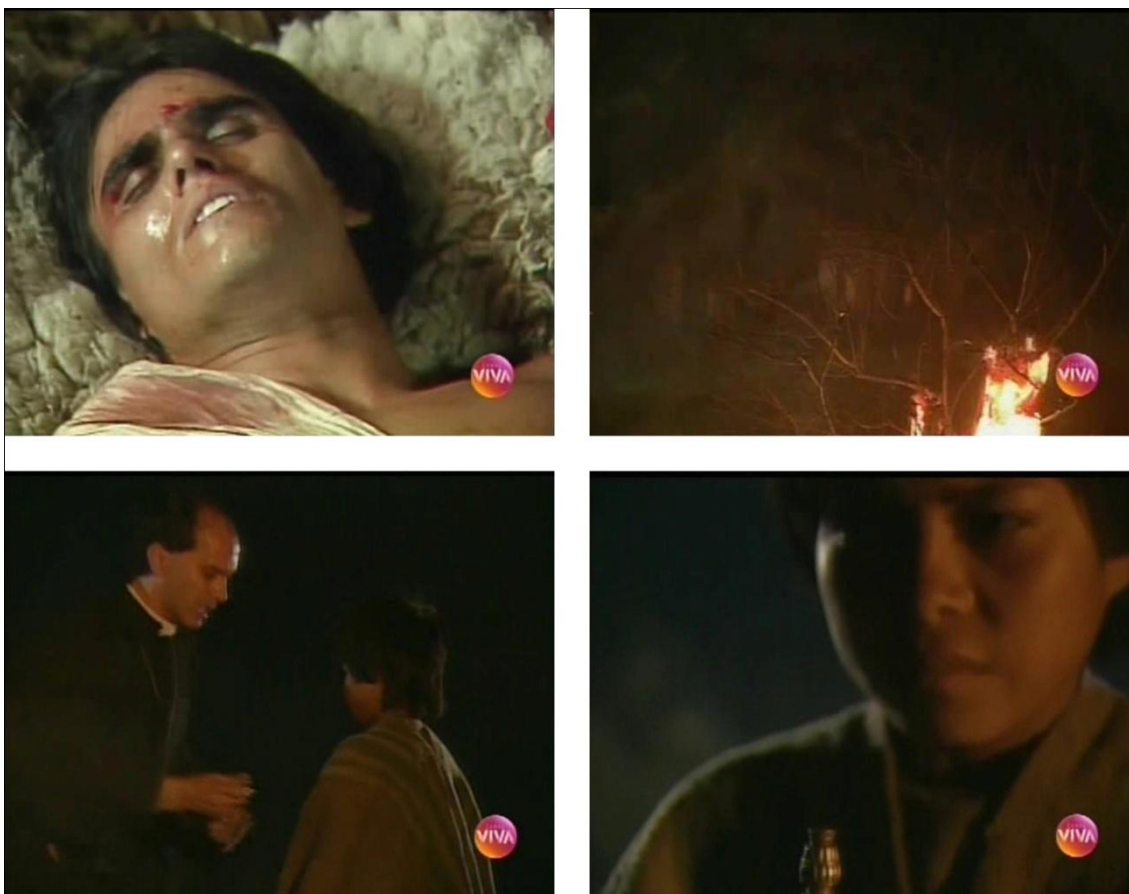


Figura 7- fotogramas 1, 2, 3 e 4 - Pedro Missioneiro delira e recorda de quando recebeu o punhal de prata.

Isso denota que foram feitas supressões de conteúdo do enredo, personagens, como o padre Alonzo, foram apenas sugeridos e temáticas suscitadas pela narrativa foram bem pouco exploradas. Ao suprimir boa parte do conteúdo desse episódio, os realizadores da minissérie optam pela economia narrativa, destacando apenas um aspecto: o aparecimento do punhal que se tornará símbolo da permanência da família Terra. Para adequar-se ao novo suporte e linguagem há ainda a supressão de digressões e situações que compõem o texto-fonte. A minissérie não faz referência, por exemplo, às visões que Pedro tinha com a mãe,

ou às imagens premonitórias que o menino via quando da destruição das Missões. Porém, assim como no livro, no episódio *Ana Terra*, Pedro prevê como ocorrerá sua morte. O espectador que tem um conhecimento prévio da obra literária sabe que Pedro tem, desde criança, a capacidade de prever os acontecimentos, ou seja, identifica o momento da morte da personagem com acontecimentos anteriores. Já o espectador que não teve contato anterior com obra e, portanto, não tem acesso a essas informações, irá compreender a morte de Pedro como uma premonição, mas a personagem não terá o mesmo teor mítico do livro ao ser traduzida para a minissérie.

O episódio subsequente em ordem cronológica é *Ana Terra*. De modo geral, a tradução desse episódio do romance no audiovisual também é tradicional. Narra a história de *Ana Terra* a partir de seu encontro com Pedro Missioneiro. Esse fato muda a rotina sempre igual de Ana, que quase não tem contato com o mundo exterior à estância de seu pai. Ana se envolve com Pedro e engravida. Por questões de honra, o pai ordena a morte do rapaz. Depois da morte de Pedro e do nascimento do filho, Ana passa a ser ignorada pelo restante da família. Anos mais tarde, os familiares morrem em um ataque de *castelhanos* e Ana parte com o filho e a cunhada em direção ao povoado de Santa Fé. Lá, ela, se estabelece e cria o filho.

A minissérie, mais uma vez, traduz o episódio de forma tradicional, fazendo pequenas modificações na ordem dos acontecimentos, suprimindo personagens, enfocando mais a história de amor, ou mostrando cenas que no livro são apenas recordadas pela personagem. A supressão de personagens é uma constante na minissérie e isso pode ser compreendido com base no que Saubouraud chama de *efeito da encarnação* (2011, p.48), ou seja, as personagens tornam-se importantes para a narrativa quando aparecem na tela.

Existem algumas alterações quanto ao conteúdo da minissérie em relação ao livro; a minissérie insere um novo objeto no universo simbólico de *O tempo e o vento*: o espelho, além da tesoura de parteira, do punhal de prata e da roca, objetos da simbologia do romance. Sabe-se desde o início da narrativa do grande desejo de *Ana Terra* em ter um espelho. Contudo, no romance esse desejo não se realiza até sua mudança para Santa Fé. Na minissérie, o espelho é um presságio da morte de Pedro. Além de descrever como morrerá, algo também presente no romance, no audiovisual ele acrescenta que morrerá assim que Ana vir sua face em um espelho

de verdade. Assim, ao receber o presente do irmão a personagem tem a confirmação da premonição de Pedro.

A morte de Pedro é inferida pela chegada dos irmãos de Ana, que lutam com o índio. Porém, devido a motivos de censura social no que se refere ao tema da morte, há uma elipse de conteúdo (MARTIN, 2005) e a câmera mostra apenas uma cruz no tronco da árvore.



Figura 8 - fotogramas 1, 2, 3, 4, 5 e 6 - Morte de Pedro Missioneiro

Outra mudança sutil de conteúdo que ocorre é na sequência do nascimento do filho de Ana Terra: no livro, pai e irmãos saem de casa assim que percebem que a hora do parto se aproxima. Ana fica com a mãe e tem a criança. Na minissérie, a família Terra foi a Rio Pardo assistir ao casamento de um dos irmãos de Ana e a moça, sozinha dá a luz a seu filho.

A minissérie acompanha o enredo do livro, suprimindo, algumas vezes, digressões do narrador. O modo de contar a história é outro, e a minissérie se utiliza disso nas descrições de cenários e também das personagens. Como os Terra quase não falam, os olhares, gestos e silêncios adquirem um significado diferente, que é apreendido pelo telespectador.

Há também mudanças no que se refere à linguagem: para imprimir mais rapidez à narrativa, e assim finalizar o episódio de Ana Terra, a minissérie utiliza o recurso do *voice-over* durante a viagem da personagem para Santa Fé. Mostra-se uma carroça se afastando lentamente, enquanto a voz do narrador indica que ali termina a história de Ana. Em seguida há uma elipse espaço-temporal que indica passagem do tempo e o surgimento de novas personagens no início da terceira fase, *Um certo capitão Rodrigo*.

*Um certo capitão Rodrigo* centra-se na história da personagem título desde sua chegada a Santa Fé, no ano de 1828. O capitão, herói guerreiro, é um homem alegre que causa estranheza e receio na pacata população de Santa Fé. Ao chegar Rodrigo conhece os irmãos Terra, Juvenal e Bibiana. Logo torna-se amigo do rapaz e sente-se atraído pela moça, porém ela está comprometida com um jovem ilustre do povoado, Bento Amaral. Contudo, Rodrigo não desiste e decide ficar em Santa Fé e se casar com a moça. Depois de um duelo com o rival, casa-se, mesmo contra a vontade do pai de Bibiana. Apesar do casamento, Rodrigo não consegue manter-se fiel à sua mulher nem ao trabalho, e parte em busca de novas aventuras. É morto por um empregado dos Amaral quando retorna a Santa Fé, durante a revolução Farroupilha.

Por ser um episódio bastante longo no romance, *Um certo capitão Rodrigo* é também a fase mais longa da tradução televisiva, ocupando nove capítulos. A tradução ora suprime e condensa acontecimentos, ora os alonga e desloca. Mantém-se a supressão de personagens, visando a economia narrativa. Há também, assim como na fase *Ana Terra* a valorização da relação amorosa entre os



protagonistas, o que não impede, contudo, que a minissérie mantenha momentos reflexivos, como acontece no livro. Um desses momentos é quando o padre Lara questiona o capitão Rodrigo sobre como seria o mundo que ele construísse e quando Rodrigo responde que seria sem escravos e onde se pudesse escolher seus governantes, nota-se que há um *comentário* (SANDERS, 2006) da situação política e social vivenciada, embora haja no livro um diálogo semelhante ao que é mostrado pela minissérie.

Uma mudança, proveniente mais uma vez da supressão de personagens é o casamento de Juvenal, irmão de Bibiana. No romance, já de início a personagem é casada. Porém, o enredo do livro conta que o duelo entre o capitão Rodrigo Cambará e Bento Amaral ocorreu em uma festa de casamento, porém, de duas personagens suprimidas da minissérie; como a situação era importante apesar da supressão de personagens, houve um deslocamento com a intenção de retardar o casamento de Juvenal, para que em seu casamento ocorresse o duelo.



**Figura 9 - Casamento de Juvenal e Maruca. Deslocamento situacional devido à supressão de personagens**

Nessa fase da narrativa há muitas supressões de personagens, entre as quais podemos citar a de uma das filhas de Bibiana e Rodrigo. No romance, o casal tem três filhos: Bolívar, Anita, que morre ainda pequena, e Leonor, que muda-se para Porto Alegre após o casamento. Na minissérie, a personagem Leonor é suprimida.

Em *Um certo capitão Rodrigo* além das supressões é possível tratar também do deslocamento de personagem: Aguinaldo Silva, avô de Luzia Silva, uma das personagens centrais de *A teiniaguá*, no livro é apresentado nesse episódio, como dono do sobrado construído onde havia sido a casa de Pedro Terra. Na minissérie, essa personagem aparece pela primeira vez propondo ao capitão Rodrigo a abertura de uma venda.

O aparecimento de Aguinaldo em momento anterior ao que ocorre no romance causa também outra alteração significativa: durante a Revolução Farroupilha, os Terra ficam sem dinheiro e precisavam vender a casa, que é comprada e demolida por Aguinaldo Silva. No romance, a casa é tomada da família entre o fim de *Um certo capitão Rodrigo* e *A teiniaguá*.



Figura 10 - Aguinaldo Silva compra a casa de Juvenal Terra durante a fase *Um certo capitão Rodrigo*. Deslocamento de personagem.

Outra personagem que foi deslocada na minissérie é Fandango. O capataz do Angico, que no romance aparece em *A guerra* como responsável pela criação de Licurgo, surge na fase *Um certo capitão Rodrigo* como um dos mensageiros de Bento Gonçalves.



Figura 11 - Fandango, em *Um certo capitão Rodrigo*, como mensageiro farroupilha. Deslocamento de personagem.

Na minissérie, em uma alteração de conteúdo, Pedro Terra morre na prisão, durante a Revolução Farroupilha. Na prisão, ele delira e vê o pai, a quem na realidade não conheceu. Nessa cena, a minissérie utiliza o recurso da alucinação, que Martin define como “a obsessão mental devido a um estado físico ou psíquico anormal”. (MARTIN, 2005, p. 238). O motivo para a alucinação de Pedro Terra está ligado ao fato de ter sido preso por expressar sua opinião. Uma das técnicas para expressar a alucinação, segundo Martin é a transformação progressiva da iluminação do cenário, tal como ocorre na minissérie. Essa mudança no aspecto da iluminação sugere a passagem a outro plano de realidade. A morte se segue ao

momento de alucinação. Assim, é possível dizer que houve um deslocamento situacional, pois a minissérie deslocou a morte de Pedro Terra para momento anterior ao que ocorre no romance.

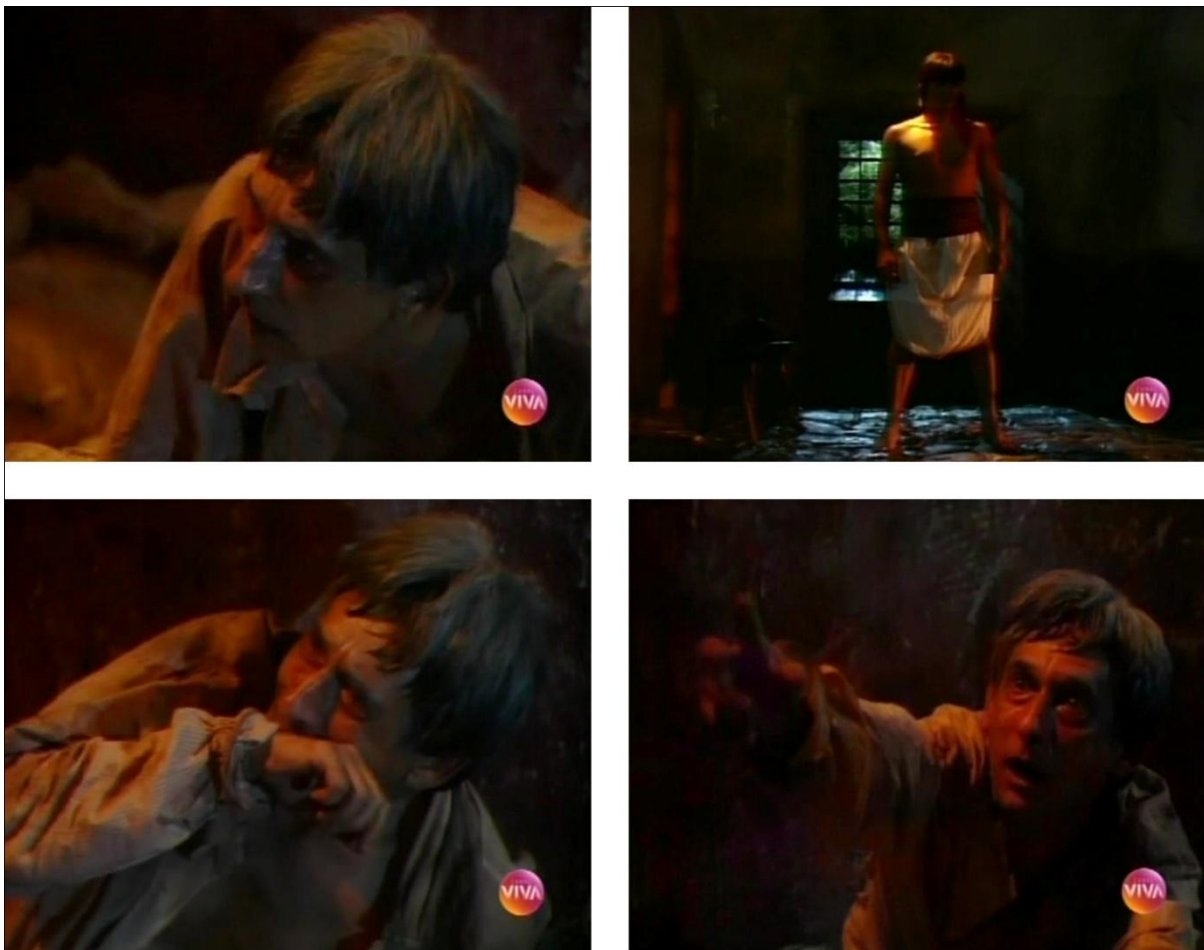


Figura 12, fotogramas 1, 2, 3 e 4. Preso, Pedro Terra tem uma alucinação, em que enxerga o pai morto. A morte da personagem é deslocada para momento anterior ao que ocorre no romance.

Ocorrem também alterações no que concerne à linguagem: quando o capitão Rodrigo é morto, no livro, conta-se isso duas vezes, ambas de maneira indireta. Primeiro padre Lara recebe a notícia, depois tem de contá-la a Bibiana. A minissérie, por outro lado, preocupa-se em *mostrar* como a morte ocorreu. Assim, mostra que Rodrigo foi atingido por trás em uma luta no casarão dos Amaral. No texto de partida, Bibiana está em casa, aguardando o retorno do marido quando recebe a notícia, através do padre. No produto audiovisual, Bibiana pressente que algo de ruim aconteceu ao capitão e corre em direção à casa dos Amaral, onde encontra o marido morto. Essa mudança confere mais importância à morte de Rodrigo, que no

romance é sempre narrada por terceiros. A morte de Rodrigo demarca o fim dessa fase da minissérie.



**Figura 13 - Bibiana encontra o capitão morto.**

A quarta fase do audiovisual é denominada *A teiniaguá* e condensa dois episódios do romance: o homônimo e o subsequente, denominado *A guerra*. O ano é 1853. *A teiniaguá* tem como personagem central Luzia Silva, neta de Aguinaldo Silva, dono do sobrado, construção mais imponente de Santa Fé. A moça chega da corte e encanta os homens com sua beleza, inteligência e modos refinados. Luzia casa-se com Bolívar Terra-Cambará, filho de Bibiana e do capitão Rodrigo. Nessa fase, são constantes as brigas entre Luzia e Bolívar e entre sogra e nora. Bibiana incentiva o casamento do filho com a neta de Aguinaldo, com a expectativa de reaver a propriedade de seu pai, contudo, nota que essa não foi uma escolha acertada. Depois do nascimento de Licurgo, Bibiana e Luzia passam também a se enfrentar pelo controle da educação da criança. Bolívar e Luzia viajam a Porto Alegre, onde são surpreendidos por uma epidemia de cólera. No retorno a Santa Fé,

apesar de não terem contraído a doença, são obrigados por Bento Amaral a permanecer em quarentena. Bolívar desafia o inimigo e morre.

A morte de Bolívar indica o fim do episódio *A Teiniaguá* no romance, porém, como a minissérie une esse episódio ao subsequente, por meio de uma condensação, mostra também que a “guerra” particular entre nora e sogra atinge seu ápice depois da morte de Bolívar. Luzia descobre uma doença, e cada uma das duas mulheres espera pela morte da outra. Porém no romance, ao fim de *A guerra* ainda não se sabe quem a venceu. Somente em *Ismália Caré*, episódio subsequente do romance que foi suprimido da minissérie, fala-se acerca da morte de Luzia. Já a minissérie preocupa-se em mostrá-la: Bibiana manda chamar o neto, Licurgo, que está no Angico, para se despedir da mãe. Quando o menino chega, a mãe já está morta. Bibiana, depois da morte da nora, pede que tudo o que era dela seja queimado, menos o espelho. E assim chega ao fim mais uma fase da minissérie.



Figura 14 - Morte de Luzia.

De uma forma geral, embora condense dois episódios do romance em uma só fase da minissérie, mantém-se a tradução tradicional, com a supressão de digressões, principalmente por parte da personagem Carl Winter, e a busca por mais linearidade narrativa. Houve também supressão de personagens, como o padre Otero e modificações na ordem dos acontecimentos, como a visita do dr. Winter às ruínas das Missões, que é deslocada na minissérie para um momento anterior ao que ocorre no livro. A morte de Aguinaldo Silva também é modificada: na minissérie o avô de Luzia cai da escada e morre, enquanto no romance sua morte ocorre devido a uma queda de cavalo.

O romance, como dito anteriormente, tem ainda mais um episódio, que não é citado na minissérie. *Ismália Caré* narra a juventude de Licurgo e seu envolvimento com a personagem-título. Ismália é filha de empregados da estância do Angico. A supressão de Ismália ocasiona a supressão de toda a sua família, que aparece, via de regra, também nos trechos em itálico que compõem o romance. Assim, opta-se também, por não narrar a juventude de Licurgo.

Com as supressões e condensações realizadas pelo tradutor é possível dizer que a minissérie conseguiu manter certa linearidade de acontecimentos, apesar das constantes idas e vindas no tempo, mantendo a proximidade com a estrutura do romance, e imprimindo ao novo produto o estilo próprio de tradutor e diretor. A tradução audiovisual tem ritmo próprio, diverso daquele empregado na narrativa literária. Os recursos cinematográficos que utiliza para repropor o texto de Verissimo em uma nova linguagem, são elementos que a constituem enquanto obra inteiramente nova, apesar de, como um palimpsesto, trazer consigo marcas do texto-fonte. O tradutor ao traduzir, escolhe quais elementos realçar ou retirar. Essas escolhas fazem parte do processo tradutório e buscam a adequação do texto ao audiovisual, sem deixar de considerar também aspectos como contexto histórico, possibilidade mercadológica do produto e as situações de emissão e recepção de cada obra.

### **3.2. O tratamento da categoria temporal na tradução de *O tempo e o vento***

A adaptação/tradução de um texto literário para meios audiovisuais de comunicação como o cinema e a televisão pressupõe um tratamento diferenciado da

categoria temporal. De acordo com Sauboraud, isso se deve ao fato de que tais meios

[...] cuentan las cosas 'de outra manera', com una temporalidad distinta, más densa, más rápida, jugando com signos visuales y sonoros percibidos com la instantaneidad y la intensidad del momento en que sugen o en el tiempo de su imposición en la pantalla (SAUBORAUD, 2011, p. 27).<sup>12</sup>

Ao traduzir um romance para o audiovisual, é preciso que haja adequações ao novo gênero, suporte e formato. É necessário fazer escolhas, cortes em relação ao texto de partida, para que este adquira significado como novo produto. Porém, toda narrativa elege o que vem antes e o que vem depois e sob quais condições trabalhar esses aspectos. Os meios audiovisuais, têm, portanto, diferentes maneiras de lidar com a dimensão temporal, devido às suas especificidades.

O produto audiovisual lida com duas temporalidades distintas: há a representação do momento presente da narrativa, com o cerco à família Terra-Cambará; porém os segmentos que tratam do cerco são pausados e interrompidos para que seja introduzida uma nova história, que pode ser compreendida separadamente ou em relação ao que vinha sendo narrado. Constantemente, portanto, o produto audiovisual se utiliza de recursos próprios para expressar a ordem dos acontecimentos.

O romance *O continente*, que foi adaptado para o audiovisual na minissérie *O tempo e o vento* inicia-se no presente da narrativa, em uma noite de junho de 1895. O primeiro capítulo da minissérie ocorre em período anterior ao início da narrativa do romance de Verissimo, e por isso, pode-se dizer que oferece ao espectador elementos introdutórios. Em meio ao cerco dos federalistas, Bibiana recorda seus familiares já mortos. Essas recordações, que interligam a história de *O Sobrado* com as outras fases da narrativa, têm, assim como no romance, caráter retrospectivo. Os *flashbacks* utilizados teriam motivos psicológicos, (MARTIN, 2005) pois, se centram nas recordações de uma personagem e adotam seu ponto de vista. Contudo, pode-se supor também, que os *flashbacks* de *O tempo e o vento* tenham motivos estéticos (MARTIN, 2005), pois a história não começa no surgimento do drama e sim, faz

---

<sup>12</sup> [...] contam as coisas de 'outra maneira', com uma temporalidade distinta, mais densa, mais 'rápida,' jogando com os signos visuais e sonoros percebidos com a instantaneidade e a intensidade em que surgem ou do tempo de sua imposição na tela (tradução nossa).



constantes evocações ao passado até o momento em que se encontra novamente com o presente da narrativa e faz o seu fechamento.

Na minissérie, após a notícia da morte da bisneta, Bibiana decide abrir as janelas do Sobrado para que por ela entrem os fantasmas do Continente. Por meio de um *flashback* da velha senhora, perturbada pela lembrança dos familiares, volta-se 120 anos no tempo para contar a história de Ana Terra.

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. Quando as balas partiam as vidraças ou se cravavam nas paredes, ela tinha a impressão de estar vendo - não! - de estar ouvindo uma pessoa de sua família ser fuzilada pelos inimigos. [...] 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 (VERISSIMO, 2011, p. 40-41).

Os realizadores da minissérie utilizam o fato de Bibiana estar alheia à tudo e ao mesmo tempo tão consciente de si e dos outros, para que seja a sua memória a narradora da trajetória da família Terra-Cambará. Percebe-se, portanto, que a estrutura fragmentária do romance é mantida, embora a minissérie utilize recursos diferentes dos utilizados pelo romancista.

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 – os realizadores da minissérie deslocam o foco narrativo. Quem narra não é mais o narrador distanciado do romance de Verissimo, mas uma das personagens da história, que pode ter participado ativamente do acontecimento, ou contar o que ouviu de outras pessoas. Ao centrar a narrativa nas memórias de uma personagem, o autor da minissérie muda a focalização, o ponto de vista do que é narrado no produto audiovisual em relação ao que foi narrado no romance. A focalização, que no romance era externa, ou seja, havia um narrador “de fora da cena”, agora é interna, a história é contada a partir do ponto de vista de uma personagem, o que de acordo com Jost e Gaudreaut (2009, p. 177) existe “quando a narrativa está restrita ao que pode saber o personagem”. Isso implica que tal personagem tenha

vivenciado as experiências que narra, ou que diga quem lhe contou sobre determinado acontecimento. Quando “relembra” fatos da vida da avó que não testemunhou pessoalmente Bibiana narra aquilo que ouviu alguém contar, provavelmente a própria avó. Contudo, ressaltam os autores, essa “restrição dos acontecimentos ao saber de um personagem, não implica, em compensação, que compartilhemos sempre seu olhar”[...]. (GAUDREAUT; JOST, 2009, p. 177). Na minissérie, algumas vezes há outros narradores, que funcionam como contraponto a uma narrativa totalmente focalizada por Bibiana.

A primeira recordação de Bibiana, ocasionada pelo *flashback*, leva a história para 1777, durante a juventude de sua avó Ana Terra. Esse episódio, no romance, inicia-se com uma anacronia que é suprimida na minissérie para manter, em alguma medida a linearidade narrativa. Assim, narra-se na minissérie, o dia em que Ana encontrou Pedro no riacho como o dia seguinte ao da chegada do Major Rafael Pinto Bandeira, sendo que no romance, percebe-se que a visita do major faz parte das lembranças de Ana e teria ocorrido anos antes. É interessante notar que embora Ana não tivesse muita certeza das datas, a minissérie as usa para demarcar a passagem do tempo. Assim, os telespectadores sabem quando houve lapso temporal porque um intertítulo informa. Essa é a função do tempo-datação (CASETTI; DI CHIO, 1990), que está presente todo o tempo na minissérie, para demarcar o momento histórico vivido.





Figura 15 - fotogramas 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8 – Primeiro flashback de Bibiana

Logo no início do episódio do romance, nota-se uma anacronia. O recurso da anacronia é bastante utilizado por Verissimo, cujos personagens recordam com frequência fatos vivenciados ou contados por seus antepassados.

Ana Terra guardava a lembrança daquele dia como quem entesoura uma jóia. Estava claro que ventava também na manhã em que o major Pinto Bandeira e seus homens passaram pela estância, a caminho do forte de Santa Tecla onde iam atacar o inimigo. E agora ali a olhar-se no poço, Ana

Terra pensava nas palavras do guerrilheiro: "... precisaremos de moças bonitas e trabalhadeiras". (VERISSIMO, 2011, p. 104-106)

No romance, fica claro que o acontecimento é recordado por Ana enquanto se olha no poço, ou seja, há uma anacronia entre o tempo da história e o tempo do discurso, mas na minissérie essa anacronia é suprimida, a fim de preservar a linearidade da narrativa. Assim, esse dia, apenas recordado por Ana no romance, é mostrado na minissérie como o dia anterior ao em que ela encontra Pedro ferido. A recordação como fio condutor da narrativa é uma das características presentes na narrativa de Verissimo que é preservada no produto audiovisual. A família Terra – depois Terra Cambará – recorda muito o passado. Com a tradução, mantiveram-se as idas e vindas no tempo como no romance com a intercalação entre os acontecimentos de *O Sobrado* e dos outros episódios. Contudo, a minissérie, por regra, torna linear as recordações que ocorrem dentro de uma mesma fase. Assim, as recordações de Ana Terra são transformadas em acontecimentos a serem mostrados antes ou depois de outros, suprimindo um número excessivo de anacronias que dificultam o entendimento do audiovisual.

As anacronias, que na minissérie são representadas através da utilização de *flashback*, são elementos de ligação entre o presente, no sobrado sitiado, e o passado, na recordação de outras gerações da família. Uma recordação segundo Martin (2005) pode ser objetiva, quando apresenta os fatos tal qual ocorreram ou subjetiva; as recordações subjetivas podem ser ainda reais, falsas, ou imaginadas. No caso das recordações de Bibiana, embora sejam cercadas de certa subjetividade, as recordações são reais, ou seja, realmente aconteceram. Quando aos processos técnicos que introduzem uma evocação ao passado Martin (2005) destaca dois processos bastante utilizados para que o espectador compreenda a mudança de plano temporal: o *travelling* para a frente, que sugere interiorização e uma duração subjetiva e o *fundido encadeado* que sugere a fusão entre dois planos da 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 será introduzido por um fundido encadeado. Essa segunda técnica é a que se observa na minissérie *O tempo e o vento*. A personagem Bibiana já vinha tendo alguns *flashes* do passado, mas eles tomam o primeiro plano de sua

consciência ao se aproximar da janela do sobrado. Então, por meio de um fundido encadeado, volta-se no tempo.

Martin (2005) considera o regresso ao passado um modo de expressão bastante cômodo, pois permite uma grande maleabilidade e liberdade de narração, permitindo modificar a cronologia, salvaguardando as três unidades tradicionais de narração – tempo, espaço e ação – centrando o audiovisual no desenrolar do drama, representado como presente e fazendo das outras épocas anexos englobados na ação principal. 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.

O tempo cíclico (CASSETTI; DI CHIO, 1990), uma das características marcantes do texto literário também é respeitado na adaptação/tradução. Os pontos de partida e de chegada são semelhantes, porém não idênticos conforme ocorre com o tempo circular. Assim, a minissérie estabelece um jogo entre o passado e o presente, que como o texto de Verissimo, 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, tudo isso contribui para que o leitor/espectador perceba a duração do acontecimento de forma anormal (CASSETTI, DI CHIO; 1990), já que algo que se passa durante três dias de cerco, é entremeadado ao restante da narrativa para que dure os vinte e seis capítulos da minissérie.

Segundo Martin (2005), quando tratamos do aspecto de duração do tempo no audiovisual há três noções imbricadas: a primeira delas, é a do tempo de projeção. No caso da minissérie *O tempo e o vento*, o tempo de projeção equivale a 26 capítulos de 40 minutos aproximadamente. A segunda noção diz respeito ao tempo da ação, ou a duração da história contada; nesse sentido, a minissérie pode ser compreendida sob um duplo viés: 150 anos de história da família Terra-Cambará intercalados com os três dias finais de cerco ao Sobrado. São duas durações diegéticas distintas e sobrepostas. Nesse sentido, pode-se dizer que a minissérie *condensa* o tempo do romance, visto que tem duração de algumas horas, e não de

vários anos. A terceira noção proposta por Martin (2005) é subjetiva e diz respeito ao “tempo da percepção” que está ligado ao modo como cada espectador percebe o que foi visto. Esse é um aspecto de difícil análise, pois refere-se à subjetividade de cada espectador.

Para Martin (2005) a duração é o aspecto que mais relaciona-se 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 pode-se demonstrar a rapidez ou lentidão de um acontecimento, respectivamente.

[...] se é verdade [...] que espaço e tempo se encontram [...] intimamente ligados num *continuum* no interior do qual evoluímos sem qualquer constrangimento, sendo o espaço apresentado por blocos maciços [...] que o tempo se imponha a nós também como uma totalidade indivisível, ou seja, não como uma sequência de instantes, mas uma *duração* (MARTIN, 2005, p. 269).

Dessa forma, no audiovisual, pode-se dizer que o tempo torna-se visível e nos é apresentado em uma sequência indivisível. Isso é possível, em grande parte, devido ao recurso da *montagem*, que permite ao diretor selecionar e ordenar as sequências filmicas, formando um todo a partir de várias partes.

Embora Genette (1995) estivesse se referindo às narrativas literárias quando propôs as cinco formas de expressão da duração aqui apresentadas, é possível estendermos tais conceitos 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. Nesse sentido, na minissérie é possível identificar momentos de *pausa*, *sumário*, *elipse* e *extensão*. A pausa ocorre, por exemplo, quando a narrativa do presente, ou seja, de *O Sobrado*, é interrompida para introduzir as memórias de Bibiana. Esse é um recurso que foi utilizado por Verissimo no romance e do qual Paulo José, o diretor da minissérie também se utiliza para manter a estrutura fragmentada. Nesse sentido as pausas têm função de criar expectativa em relação aos acontecimentos posteriores e permitem a inserção de uma nova temporalidade,

através da rememoração do passado. A pausa é uma das estratégias utilizadas 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 arrastar indefinidamente.

O sumário, outro recurso que pode ser utilizado para dar mais rapidez à narrativa, Na minissérie um exemplo de utilização do sumário é quando chega ao fim a fase dedicada à personagem de Ana Terra. Isso ocorre quando ela deixa para trás a estância onde vivera com os pais, e que se encontra destruída, em direção a Santa Fé. A passagem do tempo é notada pelo movimento da carroça se afastando e pela voz do narrador, em *off*. Percebe-se assim, uma elipse espaço-temporal e o nascer de um novo dia. O recurso foi utilizado para resumir os acontecimentos narrados ao mesmo tempo em que eram entrelaçados com o restante da narrativa. O recurso do sumário, de acordo com Nunes (1988), abrevia os acontecimentos num tempo menor do que o de sua suposta duração na história, imprimindo rapidez. Aproveita-se o recurso, portanto, para que se apresente, a segunda geração dos Terra, em torno da qual se constitui a segunda fase da minissérie, *Capitão Rodrigo*. Ao mesmo tempo essa passagem pode ilustrar também um momento de lentidão da narrativa, pois ao passo que informa da passagem de tempo na cronologia da história, também denota a lentidão da viagem que Ana Terra teve de enfrentar com a utilização de planos longos.





Figura 16 - Sumarização dos acontecimentos finais da fase *Ana Terra*, com sua viagem para Santa Fé.

Para imprimir mais rapidez à narrativa, outro recurso que costuma ser empregado é o da elipse; a elipse faz parte tanto do fazer cinematográfico, quanto do literário, Empregar a elipse é *sugerir*. Utilizar a elipse implica um processo de escolha. Além das elipses inerentes ao produto audiovisual Martin (2005) destaca dois tipos de elipses *expressivas* pois estão ligadas a um efeito dramático ou significado simbólico. São as elipses de estrutura e as elipses de conteúdo.

As elipses de estrutura relacionam-se a um determinado número de elementos que devem ser ignorados pelo espectador para manter sua atenção. Esse tipo de elipse, comum em tramas policiais, ocorre em algumas cenas de *O Tempo e o Vento*. Uma delas é a que mostra o desfecho do duelo ocorrido entre o capitão Rodrigo Cambará e Bento Amaral. Quando Rodrigo está “marcando” o rosto do adversário com sua adaga, a sequência é interrompida.







Figura 17 - fotografamas 1,2,3, 4,5, 6, 7,8,9,10 – Duelo entre o capitão Rodrigo e Bento Amaral

Muda-se de cenário, para a casa dos Terra, onde todos esperam notícias do duelo. O espectador não conhece o desfecho do episódio até que vê Bento se aproximar do local onde todos aguardavam.

Finalmente cavalo e cavaleiro aproximaram-se. E todos viram que era mesmo Bento Amaral. Não apeou. Apertava contra a face um lenço todo ensangüentado. Quando falou, a voz lhe saiu abafada e trêmula.  
 - Podem ir buscar o corpo... - disse.  
 Deu de rédeas, esporeou o animal e saiu a galope na direção do casarão dos Amarais. (VERISSIMO, 2011, p. 282)

Nota-se, portanto, que o vencedor do duelo foi Bento Amaral, mas desconhece-se como o rapaz conseguiu reverter a desvantagem em que se encontrava. Essa é uma pequena elipse de estrutura. Depois de algum tempo, descobre-se que Bento atirou no capitão com arma de fogo, desrespeitando as regras estabelecidas para aquele duelo.



Figura 18 – Bento Amaral vence o duelo

As elipses de conteúdo, por outro lado, ocorrem por motivo de censura social e ocasionam a supressão de determinados conteúdos que são apenas sugeridos. Na minissérie, esse tipo de elipse é utilizado com frequência para dissimular cenas de violência, como quando o irmão de Ana Terra, Antônio, é agredido pelo pai por querer se juntar às tropas portuguesas, ou também quando da morte de Pedro Missioneiro, já citada anteriormente.

A extensão é mais uma possibilidade de alongamento da narrativa uma forma de mostrar, no audiovisual, um acontecimento e usar mais tempo para mostrá-lo do que ele levou para acontecer. Como ao se adaptar/traduzir romances para o audiovisual o mais comum é que sejam feitas supressões, as extensões são mais raras. Contudo, em *O tempo e o vento* é possível identificar extensões especialmente na fase *Ana Terra*, em que o diretor busca uma forma de expressar a solidão personagem e seus dias sempre iguais, por meio de planos longos, descritivos de cenário, por exemplo, que conotam a natureza contemplativa da personagem.

O último dos aspectos abordados por Genette (1995) e Casetti e Di Chio (1990) ao tratar do tempo é a frequência. A frequência é o aspecto temporal mais difícil de ser representado em linguagem cinematográfica. O tipo de representação

menos complexo de frequência é a singulativa (GENETTE, 1995), que pode relacionar-se com as frequências simples e múltipla propostas por Casetti e Di Chio (1990). Narrar ou mostrar uma vez o que ocorre uma vez, ou várias vezes o que ocorre várias vezes é um processo bastante simples. Também é comum vermos a utilização de frequência repetitiva, ou seja, mostrar várias vezes o que ocorreu uma única vez. Uma das cenas em que esse recurso foi utilizado é quando Bibiana, já no final da minissérie, recorda novamente o seu encontro com a capitão Rodrigo, algo que já havia sido anteriormente mostrado. Repetir um acontecimento, ainda que sob forma de lembrança é demarcar sua importância para quem o vivencia.



**Figura 19 – Repetição de acontecimento já mostrado. Frequência repetitiva**

Outra frequência repetitiva na minissérie é a recordação do capitão Rodrigo das batalhas que enfrentou antes de chegar em Santa Fé. Essa repetição ocorre em dois momentos: quando está convalescendo do ferimento sofrido no duelo, conversando com o amigo Juvenal Terra; e também quando viaja ao Rio Pardo,

durante a gravidez da esposa. Essa recordação repetitiva pode demonstrar o desejo de Rodrigo de voltar às guerras e batalhas.

Ainda tratando de frequência, destacamos a frequência iterativa, que ocorre quando mostra-se uma vez acontecimentos que se repetiram inúmeras vezes. Esse é o caso das atividades cotidianas. Dentre essas atividades, destacamos, no caso do texto em estudo, à ida diária de Ana ao riacho próximo de casa, onde lavava roupas.

A frequência iterativa também é encontrada, por exemplo, em uma das cenas do episódio *A teiniaguá*. Bolívar, inquieto, na noite anterior à assinatura do contrato de noivado com Luzia Silva, tem um pesadelo. A mãe lhe pergunta “O sonho veio outra vez?” o que nos leva a afirmar que tal sonho era recorrente para o rapaz, e que voltara em uma noite em que estava preocupado tanto com seu noivado com Luzia quanto com o enforcamento de Severino. O sonho recorrente, mas que aparece uma única vez na minissérie é com um soldado que Bolívar matou no campo de batalha.

- Sonhei que o morto estava em cima do meu peito - disse Bolívar - e que o sangue que saía da boca dele escorria pra dentro da minha e me afogava...
- Por que não esquece isso, meu filho? O que passou passou.
- Mas não passou, mãe. De vez em quando o sonho volta. Cada vez que ele vem, é o mesmo que matar de novo aquele homem.
- São os nervos, Boli. É por causa de amanhã.(VERISSIMO, 2004a, p. 27)



Figura 20 – Sonho de Bolívar com a morte de um soldado. Frequência iterativa.

Consideramos aspectos da representação da categoria temporal na minissérie *O tempo e o vento*. Essa análise considerou o tempo uma das mais importantes categorias da narrativa, necessária para o seu desenvolvimento enquanto ação ou intriga. Assim como no texto literário, também no audiovisual, a categoria temporal é de suma importância. Porém, diferentemente das narrativas literárias, o audiovisual consegue “espacializar” o tempo, torná-lo visível, e assim, agregar uma nova dimensão ao que está sendo narrado. Dessa forma, pode-se pensar que a temporalidade assume novas características quando ocorre a transposição do meio escrito, o romance, para o audiovisual, a televisão.

Procuramos discutir essas modificações ao tratar de três aspectos principais: ordenação, duração e frequência e os principais elementos suscitados por cada um desses aspectos. Verificamos por exemplo, que no audiovisual a estrutura fragmentada do romance é mantida, assim com sua temporalidade cíclica, em que o fim remete ao começo. Por outro lado, modifica o ponto de partida inicial do romance, ainda que não significativamente e introduz uma característica que diferencia o produto audiovisual: a utilização do recurso da lembrança, da rememoração como fio condutor da narrativa. Assim, pode-se afirmar que a linguagem cinematográfica, através da qual a minissérie se expressa, utiliza, em cada um dos aspectos aqui abordados, recursos próprios e distintos dos utilizados pela literatura, possibilitando que, da adaptação/tradução surja um novo texto, com novos enfoques e perspectivas, além de um tratamento diferenciado da categoria temporal.

No próximo item nos deteremos sobre outro aspecto de suma importância para a significação dos textos estudados, seja o literário ou o audiovisual. Procuraremos compreender como se configura a dimensão espacial na minissérie, levando em consideração que a linguagem cinematográfica bidimensionaliza o texto literário, espacializando o tempo. Até aqui discutimos a questão espacial em sua estreita relação com a categoria temporal. No entanto, faz-se necessário discutir a noção de “espaço”, que interligamos

### 3.3 O tempo visível: a dimensão espacial na minissérie *O tempo e o vento*

A dimensão espacial, assim com a temporal discutida anteriormente, é de grande importância para compreendermos os processos de formulação e apreensão de sentido quando consideramos uma narrativa audiovisual. Quando lidamos com um produto audiovisual “traduzido” de um texto literário anterior, essa dimensão adquire ainda mais relevância devido às especificidades da linguagem cinematográfica. Em um romance, como é o caso de *O tempo e o vento*, o escritor utiliza de palavras para dar significados às coisas e para demarcar a ação de uma determinada personagem. É através das palavras também que ele relaciona a personagem com o ambiente que a cerca, com as pessoas com quem convive, ou ainda com o seu próprio mundo interior. São as palavras que ocupam determinado espaço no texto. Como já abordado no capítulo 2, Brandão (2007) propõe quatro formas de se compreender a dimensão espacial na literatura: a representação do espaço, espaço como forma de estruturação textual, espaço como focalização e espaço da linguagem (BRANDÃO, 2007).

No caso de nosso objeto de estudo, o texto literário de Erico Verissimo é possível aplicar o que Brandão assinala sobre os romances modernos:

[...] o fundamento do texto literário moderno é a fragmentação, seu caráter de mosaico, de série de elementos descontínuos. [...]. Espaço é sinônimo de simultaneidade, e é por meio desta que se atinge a totalidade da obra. Em tais abordagens, verifica-se que o desdobramento do lugar/espaço se projeta no próprio entendimento do que é obra: por um lado, são partes autônomas, concretamente delimitadas, mas que podem estabelecer articulações entre si [...]; por outro, é a interação entre todas as partes, aquilo que lhes concede unidade a qual só pode se dar em um espaço total, absoluto e abstrato, que é o espaço da obra. (BRANDÃO, 2007, p. 128).

É importante destacar, que embora o texto de Verissimo esteja desde o título ligado ao tratamento da categoria temporal, o autor também propõe uma nova configuração espacial em seus romances: se o espaço é também o espaço da linguagem, cabe ressaltar a estrutura fragmentária do texto literário e sua composição em partes que formam o todo, enfim, “o espaço da obra”. Cada uma das partes desse todo, relaciona-se com a anterior e com a posterior, mas pode ser compreendida separadamente ou em conjunto, formando uma unidade. A fragmentação da obra permite que dois “espaços” distintos se comuniquem: no momento presente, a interiorização representada pelo cerco ao Sobrado, quando

seus ocupantes ficam restritos à residência; no passado, a representação do externo, do ainda não demarcado por fronteiras, presente desde *A Fonte*. A fragmentação espaço-temporal proposta tanto no romance quanto na minissérie *O tempo e o vento* perpassam toda a narrativa e permitem ao leitor/espectador inferir algumas das intenções estéticas, tanto do romancista quanto do diretor. Assim, o leitor/espectador que entra em contato com as obras, reconstrói o que foi contado “montando os fragmentos continuamente e guardando as alusões na mente até que, por referência reflexiva ele possa ligá-los a seus complementos”. (FRANK, 1991, p. 181).

Seja qual for o tipo de narrativa, faz-se necessário estudar a espacialidade porque, independentemente de gênero, suporte, linguagem ou formato, as narrativas inscrevem-se em um “quadro espacial” (JOST, GAUDREAULT, 2009, p. 105). O que diferencia, contudo, a linguagem cinematográfica, é que sua unidade básica, a imagem, é eminentemente espacial, de modo que o audiovisual “apresenta sempre [...] *ao mesmo tempo* as ações que fazem a narrativa e o contexto de ocorrência delas”. (JOST, GAUDREAULT, 2009, p.105). Segundo os autores, essa é uma diferença fundamental entre a narrativa cinematográfica e a escrita, visto que o escritor não consegue descrever ao mesmo tempo a ação e o quadro na qual ela ocorre. Como dito, sabemos que o uso da palavra impede, até certo ponto, a simultaneidade alcançada com os meios audiovisuais, contudo, a literatura também busca meios de expressar a simultaneidade, uma possibilidade característica do audiovisual.

De acordo com Jost e Gaudreault “como todas as outras mídias audiovisuais, o cinema se fundou sobre a expressão simultânea, em *sincronia* de elementos informacionais” (2009, p. 107). Sob esse ponto de vista, o cinema consegue unir dois aspectos anteriormente abordados por Brandão (2007): a representação do espaço, seja ele físico ou psicológico e também do espaço como estrutura textual, uma vez que pode *mostrar* mais de um plano simultaneamente, algo que a literatura não alcança realizar. O espaço fílmico é representado ao mesmo tempo em que são mostradas as ações da personagem, tornando-se impossível dissociar esses três elementos em uma análise da linguagem e da narrativa cinematográfica.

Em uma narrativa fílmica, existem pelo menos dois espaços, cada um dos quais repercutindo simetricamente no momento de recepção: o espaço profílmico,



ou tudo aquilo que está diante da câmera e aparece no audiovisual, delimitado pelo enquadramento e que configura-se como o espaço da filmagem; e o espaço da *consumação*, lugar de inscrição do significante audiovisual, que é composto pela tela e o espectador (JOST, GAUDREULT, 2009, p. 110). O cinema, no entanto e também a televisão, possibilitam uma nova forma de interação com os receptores, visto que tornam presente algo que está *ausente*, restrito a uma sala de projeção.

Já dissemos que, no audiovisual, o aspecto espacial que mais importa é o de sua *representação*, também apontada como a forma mais corrente em literatura por Brandão (2007). No que se refere à representação do espaço cinematográfico, a noção de enquadramento é muito importante. Isso porque, tanto elementos dentro do campo de enquadramento quanto de fora deste adquirem significado. Também é importante destacar que o enquadramento é uma forma de seleção, de mostrar aquilo que se considera relevante e sugerir outros elementos sem efetivamente mostrá-los.

Se anteriormente relacionamos *tempo* e *vento*, agora é possível também relacionarmos às noções de *espaço* e *terra*, mesmo porque a terra parece ser elemento tão importante para a compreensão da narrativa, que torna-se sobrenome das personagens sobre quem se narra. *Terra* e *espaço* podem ser compreendidos como pares opostos de *tempo* e *vento*. Enquanto os dois primeiros são tangíveis e representam a permanência da família, o segundo representa a intangibilidade do que está sempre em movimento.

No caso da minissérie *O tempo e o vento* o espaço representado durante a maior parte da trama é da cidade de Santa Fé, localizada na região missioneira sul-rio-grandense. É em Santa Fé que se desenrolam grande parte dos conflitos da trama. Contudo, isso ocorre somente depois da mudança de Ana Terra com o filho Pedro. De início, o espaço físico representado é o do lugar onde Ana vivia com seus pais e irmãos: uma estância cuja localização é apenas sugerida, e não totalmente delimitada. Ana Terra – e o leitor – não sabe exatamente onde se encontra e mede a passagem do tempo pela ocorrência de eventos cotidianos.

[...]na estância onde Ana vivia com os pais e os dois irmãos, ninguém sabia ler, e mesmo naquele fim de mundo não existia calendário nem relógio. Eles guardavam de memória os dias da semana; viam as horas pela posição do sol; calculavam a passagem dos meses pelas fases da lua; e era o cheiro

do ar, o aspecto das árvores e a temperatura que lhes diziam das estações do ano. (VERISSIMO, 2011, p.102)

Ana é filha de migrantes paulistas e acredita que um dia o pai possa deixar aquele “fim de mundo” e voltar a viver em Sorocaba, como quando ela era menina. Contudo, também tem apenas uma impressão de localização: Sorocaba provavelmente se localizava no rumo do norte. Aliás, o norte para Ana Terra é uma oposição à própria estância em que vive.

[...]Lá, [no norte] sim, a vida era alegre, havia muitas casas, muita gente, e festas, igrejas, lojas... A povoação mais próxima ali da estância era o Rio Pardo, para onde de tempos em tempos um de seus irmãos ia com a carreta cheia de sacos de milho e feijão, e de onde voltava trazendo sal, açúcar e óleo de peixe. (VERISSIMO, 2011, p. 103)

Apesar dessas impressões acerca do “norte”, nem Ana Terra nem sua mãe deixavam a estância. Para elas restava a sina das mulheres da família Terra: fiar, chorar e esperar. Ana Terra fica, portanto, restrita aos afazeres domésticos, sem outro contato humano que não seja com os pais e irmãos. O espaço físico ocupado por Ana é apenas o necessário para que realize seus afazeres diários. Assim, também demarca-se na obra o espaço ocupado por Ana enquanto mulher, tendo de obedecer a outros três homens, situação comum na época em que viveu. Contudo, é em dos momentos em que sai de casa para cumprir seus afazeres que Ana encontra o índio Pedro Missioneiro desacordado.

Acostumada à solidão das paisagens, o espaço de Ana Terra é explorado mais psicologicamente: ela é uma moça que se expressa mais interiormente; suas reações, sentimentos e emoções são guardados; na minissérie isso é um pouco atenuado pelo recurso do *voice-over* que permite que o espectador *ouça* os pensamentos da personagem; contudo, tudo parece mais devagar para Ana Terra. Ela passa longos momentos admirando a paisagem, em atitude contemplativa. Depois que conhece Pedro, tem um rápido envolvimento com ele, e o rapaz é morto pelos irmãos, Ana passa a viver em função do filho, Pedrinho. Sem conviver muito mais com os pais e os irmãos, Ana torna-se a cada dia mais determinada. Quando a família morre em um ataque de castelhanos, é dela a decisão de partir junto com a cunhada e o filho.

- Pr'onde é que vão? - perguntou Ana a um dos homens. Marciano Bezerra apressou-se a esclarecer:

- Vamos subir a serra. Já ouviu falar no coronel Ricardo Amaral?
- Não - respondeu Ana.
- É o estancieiro mais rico da zona missioneira. É tio-avô da minha mulher. Consegui umas terrinhas perto dos campos dele. Diz que há outras famílias por lá. O velho parece que quer fundar um povoado.
- Um povoado? - perguntou Ana, meio vaga. O homem sacudiu afirmativamente a cabeça.
- É muito longe daqui?
- Bastantinho - disse o Marciano, picando fumo para um cigarro e olhando o horizonte com os olhos apertados. (VERISSIMO, 2011, p. 163-164).

E assim Ana Terra parte em direção ao povoado de Santa Fé, ainda de localização indefinida. Sabe que o povoado fica na zona missioneira e é “bastantinho” longe de onde Ana vivia. A fase da minissérie que se centra na personagem Ana Terra termina com essa viagem, mas pelo romance sabe-se que ao chegar em Santa Fé Ana se depara com uma “tapera”, como descreve uma senhora que também viajou para Santa Fé. Santa Fé era então, um “agrupamento de ranchos”.

O povoado fora construído nos campos pertencentes ao coronel Ricardo Amaral, um homem de quem Ana ouve comentários desde que chega ao local. Em Santa Fé, apesar de ter se mudado da estância, Ana Terra ainda sente que os dias se repetem. Para ela, ainda é necessário cumprir as obrigações: torna-se parteira e vê nascer muitas crianças, tem uma vida mais ativa do que a da estância, porém também gosta de recordar-se do que já passou.

Santa Fé seguirá sendo o cenário onde se desenvolverá a história da família Terra-Cambará também no episódio *Um certo capitão Rodrigo*. Tanto na minissérie quanto no romance, esse episódio é mais agitado do que o de *Ana Terra*. Se na fase anterior da minissérie o espaço era o meio rural, representado pela estância dos Terra, agora é meio urbano, no povoado de Santa Fé. Nessa fase, contudo, a câmera não assume tanto a posição descritiva – de cenário, por exemplo – mas sim narrativa. O importante são as ações e não efetivamente o local onde elas se desenrolam, embora não possa se dissociar uma noção de outra. Por isso, há alguns momentos em que a representação do espaço fílmico merece destaque: quando Pedro Terra é preso e morre, na minissérie, os últimos momentos de vida da personagem, entre o delírio e a alucinação são mostrados a partir da relação que se estabelece com o espaço físico – o cenário – ocupado por ele. A representação da cela na penumbra, por exemplo, serve ao propósito de realçar o estado de confusão em que Pedro se encontra. A cadeia também pode assumir um papel importante

como espaço pois foi naquele lugar que Pedro viu :pela primeira vez o pai, Pedro Missioneiro. Essa cena da morte de Pedro, é aliás, uma adição da minissérie em relação ao texto literário, visto que Pedro Terra, apesar de ser preso, é logo liberado.

Outra sequência a se destacar nesse aspecto é a do duelo entre o capitão Rodrigo e Bento Amaral. O desentendimento que desencadeia o duelo ocorre em ambiente externo. Ali, os dois adversários combinam o local onde acontecerá o desafio: o cemitério da cidade. Nessa sequência, o espaço representado pode ter duas funções distintas: a primeira, realizar-se fora das vistas das autoridades, já que o duelo era uma prática proibida por lei, já naquela época; a outra de caráter mais simbólico seria a de o homem que saísse derrotado, ficaria ali, entre os mortos.



Figura 21 – Duelo no cemitério da cidade. Representação do espaço

Se formos mais além, diríamos que o espaço psicológico muda radicalmente em *Um certo capitão Rodrigo*, especialmente se contrastado com *Ana Terra*. Enquanto para Ana havia apenas a estância e os campos em volta e o único modo de a moça se expressar era em seu interior, o capitão Rodrigo é um soldado de

muitas guerras, um aventureiro, que não consegue se manter em um só lugar, partindo sempre em busca de novas aventuras. Para ele, ao contrário de Ana, o desafio é manter-se em Santa Fé, com a esposa e os filhos.

Na terceira fase da minissérie *A teiniaguá*, Santa Fé passa por um grande crescimento e transformação; nesse sentido, insere-se nesse episódio o Sobrado, que é ao mesmo tempo *espaço* físico onde transcorrem as ações e *personagem* da trama. O sobrado foi construído por Aguinaldo Silva, personagem que surge na minissérie em momento anterior ao que aparece no romance. No livro, o sobrado é apresentado pelo narrador no *Almanaque de Santa Fé*, em um artigo dedicado às residências da cidade. Na minissérie, o sobrado é apresentado ao espectador ao mesmo tempo em que a Luzia, por seu avô, Aguinaldo.

Depois de mencionar a simplicidade rústica da maioria das casas do lugar e de elogiar a solidez e a sobriedade do casarão de pedra dos Amarais, "tão cheio de invocações históricas", Atala escreveu:

O forasteiro que chega à nossa vila há de por certo quedar-se surpreso e boquiaberto diante duma maravilha arquitetônica que rivaliza com as melhores construções que vimos no Rio Pardo, em Porto Alegre e até na Corte. Referimo-nos à casa assobradada que o sr. Aguinaldo Silva, adiantado criador deste município, mandou recentemente erguer na Praça da Matriz, num terreno de esquina com as dimensões de trinta e cinco braças de frente por uma quadra completa de fundo.[...] Dotada de dois andares e duma pequena água-furtada, destacam-se em sua fachada branca os caixilhos azuis de suas janelas de guilhotina, dispostas numa fileira de sete, no andar superior, sendo que a do centro, mais larga e mais alta que as outras, está guarnecida duma sacada de ferro com lindo arabesco; por baixo desta sacada, no andar térreo, fica a alta porta de madeira de lei, tendo de cada lado três janelas idênticas às de cima. Ao lado esquerdo do sobrado, no alinhamento da fachada, vemos imponente portão de ferro forjado ladeado por duas colunas revestidas de vistoso azulejo português nas cores branca, azul e amarela, e encimadas as ditas colunas por dois vasos de pedra de caprichoso lavor. (VERISSIMO, 2004b, p. 18-19).



Figura 22 – O Sobrado.

O sobrado construído por Aguinaldo Silva, adquire importância na narrativa porque, a partir de *A teiniaguá* passa a ser espaço de grande parte da narrativa. É no sobrado que se estabelece Luzia, futura esposa de Bolívar Cambará e é no Sobrado também que se reúne toda a sociedade de Santa Fé em reuniões e festas constantes. É por causa do sobrado aliás, que Bibiana põe em prática um plano de ação para unir pelo casamento Bolívar e Luzia e assim voltar a viver na terra que era de sua família, uma vez que o sobrado foi construído onde antes era a casa de seu pai. O sobrado indica *status* para seus moradores, como algo que os eleva socialmente, tirando-os da vida comum. Essa impressão é destacada por Luzia, que em uma conversa com o marido diz “[...] eu não moro em Santa Fé, Bolívar. Moro no Sobrado” (VERISSIMO, 2004b, p. 115). Tal declaração demonstra que morar no Sobrado trazia consigo um diferencial, mesmo que Luzia não se relacionasse com outras pessoas do povoado e passasse a maior parte do tempo reclusa em seu quarto.

Ao nos refirmos ao Sobrado enquanto espaço da ação, cabe retornarmos à perspectiva de simultaneidade permitida pelos meios audiovisuais. A simultaneidade é um recurso que Verissimo utilizou, mesmo que limitado às questões formais intrínsecas à literatura, na sequência que narra o noivado de Bolívar e o

enforcamento de Severino. Os dois acontecimentos ocorrem ao mesmo tempo. Os convidados da festa no Sobrado comentam a execução que ocorrerá logo ali em frente, na praça. Severino será enforcado na figueira em que um dia brincou com Bolívar e, do Sobrado, Luzia e seus convidados assistirão ao enforcamento. No Sobrado, passam-se os minutos e aproxima-se o momento da execução. O autor procura expressar os sentimentos de cada um diante daquele acontecimento, através do olhar observador de Carl Winter.

Por alguns instantes todos ficaram calados, como que à espera dalguma coisa. Aguinaldo fez uma ou duas tentativas para puxar um assunto, mas foi em vão. O silêncio voltava sempre, e quase todos os olhos estavam voltados para as janelas que davam para a praça. Quantas daquelas pessoas - perguntava Winter a si mesmo - desejariam ir ver o negro espernear na forca levadas por uma curiosidade mórbida que parecia ser um dos atributos da natureza humana? E se não se dispunham a ir até as proximidades do cadafalso ou a ficar olhando de longe, ali das janelas, seria porque, de mistura com a curiosidade, sentissem também uma ponta de horror? Ou era porque queriam afetar bons sentimentos? Da parte de Bolívar e do juiz - refletia o médico - devia haver um pouco de remorso, pois ambos tinham contribuído para a condenação do negro. D. Bibiana e a esposa do magistrado deviam detestar sinceramente a idéia de assistir à cena. Florêncio era um homem de bom coração... E Luzia? Continuará sentada ou viria espiar o enforcamento?. (VERISSIMO, 2004b, p. 77)

O audiovisual tem recursos para mostrar como essa cena se desenrola e como ela é observada por cada uma das personagens envolvidas. Bolívar não olha, os outros dissimulam a curiosidade. Porém, nenhum dos convidados consegue ficar indiferente ao “espetáculo” a que assistem de uma posição privilegiada.

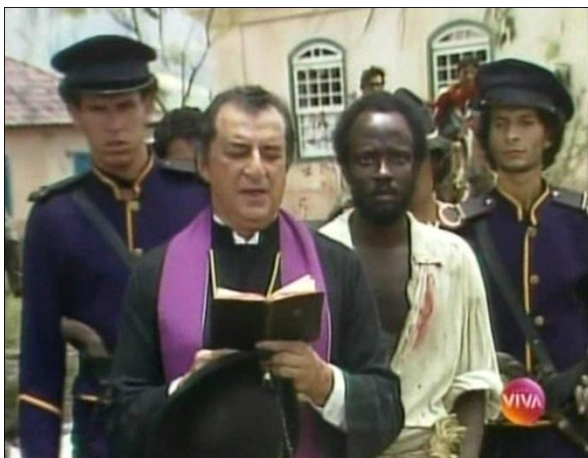
O dr. Nepomuceno foi atacado dum acesso de tosse nervosa. Voltando a cabeça para dentro da sala Winter viu que Bolívar, duma palidez de morte, de olhos sempre baixos, remexia-se desconfortavelmente no sofá, ao passo que Luzia olhava atentamente para ele, sentada, muito ereta, na ponta do sofá, como que a gozar o sofrimento do noivo. O médico tornou a olhar para a praça. Viu quando dois guardas fizeram Severino subir os degraus do cadafalso. Dali Winter não podia distinguir as feições do condenado, mas percebeu que os guardas o amparavam para que ele se mantivesse de pé. Ao lado do negro, o padre Otero ergueu um crucifixo preto, voltou-se para a multidão e pronunciou algumas palavras que o médico não ouviu com clareza. [...]Winter começou a sentir a garganta seca, a língua grossa. Agora um perfume ativo de essência de rosas lhe chegava às narinas, e então ele sentiu, antes de ver, que Luzia estava a seu lado, à janela. Olhou-a de soslaio. Os seios da moça palpitavam, seus olhos estavam fitos no cadafalso, imóveis, arregalados, cheios duma poderosa fascinação (VERISSIMO, 2004b, p. 78-79).

No audiovisual, o papel observador que no romance é desenvolvido pelo médico de Santa Fé, é desempenhado pela câmera, que utilizando os

enquadramentos consegue transmitir ao espectador as reações dos personagens. A câmera mostra também as ações de Severino ao se dirigir à forca.

O dr. Winter voltou a cabeça para Luzia. E foi no semblante da teiniaguá que ele viu o resto da cena macabra. Primeiro o rosto dela se contorceu num puxão nervoso, como se ela tivesse sentido uma súbita dor aguda. Depois se fixou numa expressão de profundo interesse que aos poucos se foi transformando numa máscara de gozo que pareceu chegar quase ao orgasmo. Winter observava-a, estarecido. Na multidão ao redor da cadafalso uma mulher soltou um grito que subiu no ar como um dardo. Winter olhou para o cadafalso. Pendente da forca o corpo de Severino estrebuchava. (VERISSIMO, 2004b, p. 79)

É com a câmera focalizada no semblante de Luzia em *close* que intui-se o resto da cena, assim como ocorre com Winter. A minissérie dissimula o momento da morte do escravo, através de uma elipse de conteúdo que mostra apenas a forca. Porém, essa sequência serve para demonstrar como os meios audiovisuais alcançam a simultaneidade, nesse caso, mostrando as reações das personagens ao que viam se desenrolar na praça, diante do Sobrado.









**Figura 23 - fotogramas 1, 2, 3, 4,5,6, 7, 8, 9, 10, 11 – Enforcamento de Severino. Simultaneidade entre os eventos no Sobrado e na praça pública**

O tratamento da questão espacial, tanto no romance quando na minissérie, modifica-se na última parte da narrativa, *O Sobrado*. Como em *A teiniaguá*, o sobrado da família Terra-Cambará é um lugar de destaque, porém, agora seus moradores estão restritos a ele, sitiados, sem poder sair ou mesmo se comunicar com o que está do lado de fora.

O cenário é o mesmo, do início ao final da fase: os homens atacam da água-furtada; as mulheres ficam em seus quartos ou na cozinha; a velha Bibiana fica em sua cadeira de balanço, sem que os outros familiares dediquem muita atenção a ela; o espaço, nesse sentido, é opressor e favorece em que vive uma situação assim a recordação e a amargura. Importa a guerra que acontece do lado de fora, mas também há grande interiorização por parte das personagens, que sem outra saída a não ser permanecer na casa, pensam, refletem, recordam. Ao mesmo tempo o Sobrado é uma forma de fortaleza que representa a resistência republicana contra os monarquistas, representados pela família Amaral. A representação espacial, com os enquadramentos, reforça a ideia de prisão, mostrando o Sobrado como um ambiente soturno, onde a ação acontece muito lentamente.

Buscamos demonstrar, a partir da análise da categoria espacial na minissérie *O tempo e o vento* que os meios audiovisuais têm sua própria forma de representação do espaço. Enquanto no romance, o espaço pode vir a ser relegado a segundo plano, privilegiando-se assim, a ação dramática, no cinema e na televisão,

meios cuja unidade básica é a imagem, é impossível dissociar o espaço da ação propriamente dita, o que nos leva a considerar a imagem como algo intrinsecamente espacial, devido à sua bidimensionalidade. Desse modo, quando vemos uma determinada personagem praticando uma ação, no audiovisual, isso sempre ocorre ao mesmo em que, vemos o contexto em que essa ação ocorre, o espaço físico que ela ocupa. A televisão, assim como o cinema, tem a capacidade de representar as ações, simultaneamente, algo que diferencia a linguagem audiovisual da linguagem escrita.

No próximo item, que finaliza esse trabalho, buscaremos analisar de que forma foram construídas algumas das personagens da minissérie, verificando se, em alguma medida, a forma como as personagens são apresentadas se assemelha a do romance, ou se há algumas modificações da adaptação em relação ao texto de partida. Assim, fecharemos o ciclo das características que nos propusemos analisar anteriormente, o tempo, o espaço e a personagem, que juntos, configuram a narrativa, seja ela literária ou audiovisual

### **3.4 A caracterização das personagens na minissérie *O tempo e o vento***

Para finalizar a análise proposta nesse capítulo, de alguns aspectos relevantes no processo de tradução do texto literário *O tempo e o vento* para a televisão em formato de minissérie, resta-nos verificar como ocorre a tradução de alguns personagens do texto de Verissimo para o audiovisual. Já discutimos, no primeiro item, os alongamentos, supressões, enfim, modificações feitas pelo audiovisual em relação ao texto de partida. Discutimos como ocorre o tratamento das categorias espacial e temporal nos meios audiovisuais, procurando aplicar os conceitos expostos anteriormente, ao nosso objeto de pesquisa.

Como vimos, no audiovisual espaço e tempo são duas dimensões que se inter-relacionam. Espaço e tempo ajudam a formar aquele que é o elemento básico de todo produto audiovisual: a imagem. A imagem, contudo, não é apenas uma representação espaço-temporal, mas sim a representação espaço-temporal de uma ação, levada a efeito por uma personagem. Sendo assim, é possível dizer que os três elementos que nos propusemos discutir nesse trabalho, precisam interagir de forma harmônica para que a narrativa, seja ela literária ou audiovisual, seja compreendida.

No que concerne à personagem, nossa preocupação nesse item, é a de atentar para sua caracterização na minissérie *O tempo e o vento*, considerando que esse produto audiovisual teve como texto de partida um texto literário; ou seja, buscaremos ressaltar a maneira como essas personagens foram representadas na minissérie, sem perder de vista também a correspondência entre as personagens da minissérie e do romance. Como o número de personagens do texto de Verissimo e da minissérie é extenso, optamos por escolher alguns dentre eles, aqueles que acreditamos desempenhem importantes papéis na narrativa. Serão discutidos e analisados nesse capítulo, portanto, seis personagens: Ana Terra, o capitão Rodrigo Cambará, Luzia Silva, Carl Winter, Licurgo e Bibiana, que será aqui analisada em três momentos distintos: em sua mocidade, quando conhece o capitão Rodrigo; na maturidade, como chefe da família e senhora do Sobrado e na velhice, em que já cega, quase que totalmente esquecida pelos outros moradores da casa, ela se recolhe e, na minissérie, recorda os antepassados.

De acordo com Antônio Candido (1987) a personagem de ficção depende menos de seus referentes reais do que de uma organização formal e concreta da obra em que está inscrita.

[...] originada ou não da observação, baseada mais ou menos na realidade, a *vida* da personagem depende da economia do livro, da sua situação em face dos demais elementos que o constituem: outras personagens, ambiente, duração temporal, ideias. Daí a caracterização depender de uma escolha e distribuição conveniente de traços limitados e expressivos que se entrossem na composição geral e sugiram a totalidade dum modo-de-ser, dum existência (CANDIDO, 1987, p. 75).

A caracterização de uma personagem depende, portanto, da quantidade de informações que o autor dá sobre ela e suas relações com outras personagens. Caracterizar, desse ponto de vista, é fazer uma escolha quanto a que elementos juntar para que a personagem ganhe vida. Caracterizar também, é, em certa medida, considerar a interação que se estabelece entre eles, pois cada personagem existe em uma relação com as demais e não deve ser estudada separadamente. Porém, para fins de organização, esse trabalho tratará da caracterização de cada personagem proposta, separadamente, o que não significa dizer que ela possa ser isolada de seu contexto, que é o romance e também a minissérie.

### 3.4.1 Ana Terra

Ana Terra é a protagonista do segundo episódio do romance em ordem cronológica, o qual leva seu nome. A família tem uma vida simples e isolada em uma estância da qual se pode somente inferir a localização aproximada, um “fim de mundo”, de acordo com a personagem. A moça, querendo mudar a condição de vida da família, deseja mudar, ir para a cidade, conhecer pessoas. *Ana Terra* na minissérie, é-nos apresentada na segunda fase da narrativa, depois do início de *O Sobrado*, como parte das recordações de sua neta, Bibiana. É uma jovem para quem a aparência física importa pouco. Tanto é assim que o autor do romance é bem econômico ao descrever seus traços físicos, conforme demonstrou-se no capítulo 2. Tem pouco ou nenhum contato com o mundo exterior à propriedade dos pais, ou com outros jovens, como ela. Guarda o desejo de ter um espelho e dançar em um baile, porém sabe que são perspectivas que não irão se realizar.



Figura 24 – Ana Terra

Ana tem o cotidiano sempre igual, repleto de afazeres domésticos, mas todos os dias parecem se repetir indefinidamente.

Mas havia épocas em que não havia ninguém. E Ana só via a seu redor quatro pessoas: o pai, a mãe e os irmãos... Não havia outro remédio – achava ela – senão trabalhar para esquecer o medo, a tristeza, a aflição (VERISSIMO, 2011, p. 103).

Nesse sentido, a minissérie traduz os sentimentos de Ana, de solidão, do tempo que demora a passar, da imensidão do espaço em volta, com planos longos, descritivos de ambiente. Todos esses detalhes ajudam a compor a personagem que assume o papel de protagonista.

É importante também ressaltar, quando se trata da personagem Ana Terra, a subserviência que mantinha em relação aos homens de sua família. Os homens sustentam o lar e suas atitudes não são questionadas. Na minissérie, tal implicação percebe-se com as poucas palavras trocadas entre Ana e o pai, ou entre os pais dela. De modo geral, as dificuldades nunca eram compartilhadas entre os familiares. A minissérie, entretanto, traz com um acréscimo ao texto literário uma conversa entre mãe e filha sobre a solidão, a vontade de voltar para a cidade e ter divertimentos de jovem. A minissérie também utiliza o *voice-over* para expressar muitos dos pensamentos de Ana, para que o silêncio não se prolongue tanto, e por vezes, transforma em diálogos trechos que eram apenas de reflexão, para imprimir algum ritmo à narrativa do início da fase.

A chegada de Pedro Missioneiro à propriedade dos Terra modifica um pouco o comportamento de Ana. Habituada a esconder as emoções, ela esconde seu interesse por Pedro, interesse que está atrelado a sentimentos conflitantes de repulsa. A minissérie mostra como se desenvolve o interesse de Ana e a aceitação do índio pela família. Apesar de ir deixando o “animal” ficar, o pai não o considera digno. A minissérie mostra que os homens da família Terra deixam-se envolver por ele, mas não totalmente, como se esperassem que fugisse.

A minissérie, como o romance, traduz o curto relacionamento entre Ana e Pedro como uma ruptura com a submissão a qual a moça estava acostumada. A caracterização de Pedro, na minissérie, também aproxima-se bastante da proposta pelo romance, no qual ele é apresentado como um espécie de herói capaz de tirar Ana de sua solidão cotidiana. Na minissérie, assim como no romance, essa visão não é compartilhada pelos homens, que sempre vão olhá-lo com desconfiança. Pedro, representa para Ana, tanto no livro como na minissérie, o desejo pelo desconhecido, pelo novo, a possibilidade de escapar à rotina. Porém uma das

mudanças na caracterização dessas personagens é o fato de na minissérie o envolvimento de ambos ligar-se ao amor romântico, enquanto que no texto literário isso não é importante.

A gravidez de Ana não teve grande impacto na vida de Pedro. Tanto no livro, quanto no audiovisual, ele se refere a uma profecia sobre sua morte. É depois do encontro com Pedro e diríamos melhor, depois da morte dele, que Ana Terra sofre uma grande mudança, que também é traduzida pela série televisiva. Esquecida pelos pais e os irmãos, passa a viver para o filho. Porém, é quando a casa da família sofre com o ataque de bandidos que Ana torna-se mais determinada, deixando de lado a moça submissa do início. Essa determinação leva Ana em direção ao povoado de Santa Fé, onde se tornará a matriarca da família Terra-Cambará. A minissérie traduz a caracterização de Ana, bastante em conformidade com o que está presente no texto literário. O desvio notado foi a idealização do amor romântico, algo em certa medida, incompatível com a natureza prática da personagem de Verissimo.

### **3.4.2 Capitão Rodrigo**

O capitão Rodrigo Cambará chega à cidade de Santa Fé como um elemento estranho, desconhecido, forasteiro. Por esses motivos, e também por seus modos alegres e despreocupados, rapidamente não foi aceito pelos moradores do povoado. Na minissérie, a chegada do capitão Rodrigo é uma cena de impacto, assim como a do livro. Como já dito anteriormente, para demarcar a presença do capitão, além das imagens que narram sua chegada, há também a voz em *off* de um narrador, que lê um trecho do texto literário.

Sua caracterização sempre é indireta, como em quase todas as personagens do romance. Personagem título do terceiro episódio do texto literário se seguirmos a ordem cronológica, Rodrigo é desde então acompanhado por sua patente de capitão, o que o liga a uma instituição bastante reconhecida, o Exército. Por esse índice percebe-se sua condição de militar, e agregadas a essa condição, pressupõem-se algumas outras como virilidade, valentia e coragem. Ao chegar à venda de Nicolau, a maneira de ser extrovertida de Rodrigo causa espanto em Juvenal Terra:

- Buenas, e me espalho. Nos pequenos dou de prancha e nos grandes dou de talho.

Havia por ali dois ou três homens que o miravam de soslaio, sem dizer palavra. Mas dum canto da sala ergueu-se um moço moreno que puxou a faca, olhou para Rodrigo e exclamou:

- Pois dê! (VERISSIMO, 2011, p. 209).

Ao mesmo tempo em que nota-se um certo divertimento com a situação criada, Rodrigo também mostra aos outros homens seu pendor para as armas. Transparece na posição do capitão Rodrigo, a crença de que sempre tem que se estar pronto para a batalha. A minissérie segue os parâmetros do romance na caracterização dessa personagem. O capitão é sempre descrito pelos outros, quase sempre de maneira depreciativa, por exemplo, por gostar de música, uma atividade geralmente associada ao divertimento em oposição ao trabalho. Há ainda outras características do capitão que são malvistas pela sociedade de Santa Fé: a altivez, o desrespeito pela esposa, o vício em jogos de azar. Esses vícios, porém não são malvistas pelo narrador do romance, nem pelo diretor da minissérie, o que torna o capitão Rodrigo uma personagem bastante complexa e controversa.

Embora a minissérie atenuie as traições à esposa, voltada para o ideal de amor romântico também apresentado na fase de Ana Terra, o espectador não deixa de notar que Rodrigo é alguém com qualidades e defeitos, porém representado de forma a realçar suas qualidades. Isso ocorre no romance, mas em menor escala que na minissérie.





**Figura 25 – Capitão Rodrigo**

Apesar da acolhida pouco amistosa, Rodrigo vai conquistando amizades. A primeira delas é Juvenal Terra, que se encantou com as histórias do capitão sobre as batalhas de que havia participado. Juvenal sente-se atraído pela vida de aventuras que é o oposto da sua. A minissérie traduz o fascínio que o capitão exerce sobre as outras pessoas mostrando os diálogos, as cenas de ação, de constantes batalhas.

Rodrigo gosta de Santa Fé e decide ficar na cidade, mesmo que para isso tivesse que desafiar o chefe político local, Ricardo Amaral. Na minissérie, essa sequência é traduzida de forma a ressaltar que os dois homens que se enfrentam são iguais, apenas em lados opostos. Durante, a conversa, o coronel diz por que acredita que Rodrigo não se adaptará a Santa Fé, utilizando argumentos depreciativos:

\_ Pois homem que não é capaz de se apegar à terra não nos serve. O mal desta província têm sido esses aventureiros que vêm doutros pontos do país só pra se divertirem ou fazerem negócio e depois vão embora [...].Mas

vosmecê não vai gostar de Santa Fé. Temos poucos divertimentos e um homem habituado a pândegas, fandangos, carreiras, jogatina e mulheres não pode agüentar esta vida. Santa Fé é terra de gente trabalhadeira. Tem pouca festa e pouca moça. E as moças são direitas, ouviu, capitão? (VERISSIMO, 2011, p. 254).

Os argumentos pela não permanência de Rodrigo em Santa Fé são traduzidos contundentemente. Primeiro, Juvenal Terra tenta dissuadir o forasteiro. Depois, é a vez de Pedro Terra. E como último recurso, o coronel Amaral tenta impor sua vontade pessoalmente. Mas Rodrigo, demonstrando teimosia, decide ficar para se casar com Bibiana, uma moça já comprometida. Casa-se com a jovem, e depois de ver satisfeito o seu desejo, volta a se comportar como o mesmo aventureiro de antes.

No romance, a mudança de Rodrigo é mais gradual, percebe-se que vai se cansando da rotina de trabalho e casamento. Na minissérie, essa mudança ocorre de modo mais abrupto; os dias de felicidade do casal são rapidamente substituídos pelos de insatisfação do capitão com a nova situação. Isso reforça a noção posta no romance de que, depois de ter satisfeito um desejo, o capitão Rodrigo parte em busca de novas aventuras.

A minissérie traduz também alguns outros elementos da personalidade de Rodrigo que são apontados no romance: o capitão é mulherengo – embora na minissérie, talvez devido à economia de personagens, foram mostradas apenas duas amantes – era briguento, contra o governo e sem religião, mas era simpático, e essa simpatia aos poucos vai conquistando os moradores de Santa Fé. Bibiana, apesar de saber das constantes traições do marido perdoa-o com a justificativa “Ele é meu marido e eu gosto dele”. (VERISSIMO, 2011, p. 319)

As viagens do capitão são constantes, mas é com a Revolução Farroupilha que ele deixa Santa Fé e vai lutar ao lado dos republicanos. Rodrigo é representado, tanto no livro quanto no audiovisual, como um herói que está sempre disposto a lutar por seus ideais e que coloca esses ideais à frente de família ou conforto. Morre heroicamente, depois de retornar à Santa Fé. Enquanto no romance a morte de Rodrigo é sempre narrada indiretamente, a minissérie a mostra e a utiliza como fechamento para a terceira fase. Há a preocupação de transmitir muita emoção com a cena, a que vários companheiros assistem. O final de Rodrigo é apresentado,

como uma morte heroica, em oposição ao de seu adversário, Bento Amaral, que em vez de aguardar pelo desfecho da guerra, foge para o Paraguai.

### 3.4.3 Luzia Silva

Luzia Silva é apresentada, no romance, no início do episódio *A teiniaguá*, da qual é personagem principal. Enquanto na minissérie a chegada de Luzia a Santa Fé serve de mote para o início de uma nova fase, no texto literário, ela primeiro é apresentada em discurso indireto.

Quando Luzia deixou o colégio e mudou-se para Santa Fé, onde passou a ser a "senhora do Sobrado", todos acharam que, mais do que ninguém, ela merecia o título. [...] As mulheres reparavam nos seus vestidos, nos seus penteados, nos seus "modos de cidade", mas, bisonhas, não tinham coragem de se aproximar da recém-chegada, tomadas duma grande timidez e duma sensação de inferioridade. [...] Luzia era rica, era bonita, tocava cítara - instrumento que pouca gente ou ninguém ali na vila jamais ouvira - sabia recitar versos, tinha bela caligrafia, e lia até livros. (VERISSIMO, 2004a, p. 23-24)

A descrição acima indica algumas características dessa personagem que são importantes para a comparação com a minissérie. Assim como no texto literário, Luzia chega à Santa Fé e causa certa estranheza nos moradores do local, pessoas que a consideram "estrangeira", por não ser natural do Continente. O instrumento que toca é pouco conhecido, e ela chegava para se tornar senhora da residência que mais se destaca na cidade.



**Figura 26– Luzia Silva**

Essas características da personagem são mantidas e mostradas pela minissérie através dos trajes elegantes de Luzia e das cenas em que toca o instrumento ou lê poesia. São características que demarcam a “diferença” entre ela e os outros do povoado. Luzia tem caráter forte e exerce fascínio nos homens que a cercam: Bolívar, Florêncio, o dr. Winter e o avô Aguinaldo. Carl Winter compara-a à musa da tragédia, Melpômene.

Melpômene, Melpômene... Sim, Luzia lhe evocava a musa da tragédia. Havia naquela bela mulher de dezenove anos qualquer coisa de perturbador: uma aura de drama, uma atmosfera abafada de perigo. Winter sentira isso desde o momento em que pusera os olhos nela e por isso ficara, com relação à neta de Aguinaldo, numa permanente atitude defensiva. Numa terra de gente simples, sem mistérios, Luzia se lhe revelara uma criatura complexa, uma alma cheia de reflexos, uma pessoa, enfim - para usar da expressão das gentes do lugar - "que tinha outra por dentro". (VERISSIMO, 2004a, p. 43)

A minissérie mantém a complexidade da personagem Luzia, ressaltando alguns aspectos mais que outros: a Luzia da minissérie tem essa aura de mistério que a envolve no romance, porém cercada de tristeza. A personagem tem

constantemente sobre a morte, tortura o filho Licurgo culpando-o de sua doença, é direta em expressar suas opiniões, todas características que chocam as pessoas em Santa Fé.

Porém, a característica que se pode dizer que é mais explorada na minissérie, é o do prazer que a personagem sente ao provocar o sofrimento dos outros. São várias as cenas em que esse traço da personalidade da personagem se manifesta, como por exemplo, quando, no enforcamento de Severino, ela quer saber em detalhes sobre os ferimentos sofridos; ou ainda, em uma cena adicionada em relação ao romance, a espera pela morte do avô, e a curiosidade sobre o que vai acontecer naquele momento. Luzia também, em alguns momentos, fere o marido, comprazendo-se com o sofrimento alheio.

A principal associação sobre a personagem Luzia, que se estabelece tanto no romance quanto na minissérie, é a comparação entre a esposa de Bolívar e a Teiniaguá. Verissimo, ao compor a personagem, baseia-se na lenda regional sul-rio-grandense de *A Salamanca do Jarau* (LOPES NETO, 1978). Segundo essa lenda, uma princesa moura é transformada pelo demônio em lagartixa. Quando o último reduto mouro cai, na Espanha, vem para o Brasil, transfigurada em uma velha para que não fosse reconhecida. Tem corpo de lagartixa, e em lugar da cabeça traz uma pedra preciosa que fascina os homens. A teiniaguá, depois de amaldiçoada, é condenada a viver em uma lagoa. Mas, um dia, o sacristão da igreja se aproxima da lagoa, vê a teiniaguá surgir e a aprisiona. A teiniaguá o seduz e foge. O sacristão é condenado à morte. A teiniaguá, arrependida, volta para salvar o sacristão, mas vítimas de uma maldição, os dois ficam presos em uma caverna, a *Salamanca do Jarau* de onde só sairiam quando fossem libertados por alguém capaz de cumprir sete provas; quem conseguisse cumprir as provas teria direito a um desejo, que libertaria o casal de amantes. Duzentos anos depois, um aventureiro cumpriu as provas, porém não fez nenhum desejo. Então, o sacristão lhe entregou uma moeda de ouro, que ao ser usada se multiplicou. E assim a teiniaguá e o sacristão foram libertados.

A lenda da teiniaguá é um intertexto explícito do texto de Verissimo, que faz referência à personagem central desse episódio do romance, Luzia Silva. No romance, Carl Winter a compara à figura lendária durante a festa de noivado com Bolívar:

[...]A vasta sala de visitas estava muito clara de sol e Carl notou que o reflexo tricolor da bandeirola duma das janelas tingia a face e o pescoço de Luzia. Uma estigmatizada - fantasiou ele. Achou-a perversamente linda. Estava ela sentada no sofá ao lado do noivo, vestida de crinolina verde, de saia muito rodada com aplicações de renda; tinha cravado nos cabelos dum castanho profundo grande pente em forma de leque, no centro do qual faiscava um brilhante. Winter pensou imediatamente na bela e jovem bruxa moura que o diabo, segundo a lenda que corria pela província, transformara numa lagartixa cuja cabeça consistia numa pedra preciosa de brilho ofuscante. Como era mesmo o nome do animal? Ah! Teiniaguá. A sua Musa da Tragédia havia agora virado teiniaguá (VERISSIMO, 2004a, p. 64).

Na minissérie, a imagem da princesa moura e a da senhora do Sobrado se fundem na imaginação do médico durante sua visita às Missões, quando também rememora a lenda. Percebe-se que alguns traços, mesmo do vestuário de Luzia, que são mantidos na minissérie, fazem referência a ela. Outra característica da teiniaguá que estão presentes em Luzia, tanto no romance quanto na minissérie é a dificuldade encontrada para mirá-la nos olhos. Os olhos de Luzia são a expressão de sua dominação, e este é recurso que a minissérie também utiliza, através dos enquadramentos que favorecem a expressão do olhar. Luzia, assim como a teiniaguá, seduz e fascina, levando Bolívar à morte.



Figura 27, fotogramas 1 e 2 – Transformação da princesa moura em lagartixa. Lenda da Teiniaguá

Essa representação ambígua da personagem é traduzida na minissérie, em que Luzia alterna ternura e crueldade, embora, por vezes, possa se dizer, que o narrador da minissérie propõe ao espectador que Luzia seja compreendida sob o ângulo também da “diferença” em relação às mulheres da família Terra. Na minissérie, Luzia é, também, a única personagem recordada por Bibiana com quem

ela não tinha laços de afeto. O contraponto oferecido pela visão cínica do Dr. Winter também não favorece a identificação com a personagem, assim como ocorre no romance, já que Luzia é apresentada como oposto às mulheres da família Terra.

#### **3.4.4. Carl Winter**

Carl Winter é uma personagem que representa, no texto literário de Verissimo, um evento histórico: a imigração alemã. Ele é apresentado por discurso indireto logo no início do episódio do romance intitulado *A teiniaguá*, figurando no *Almanaque de Santa Fé*.

A ciência de Hipócrates está representada entre nós pelo ilustrado dr. Carl Winter, natural da Alemanha e formado em Medicina pela Universidade de Heidelberg e que fixou residência nesta vila em 1851, data em que apresentou suas credenciais à nossa municipalidade (VERISSIMO, 2004a, p. 16).

Essa apresentação fornece algumas características norteadoras da personalidade de Winter: ele exerce a medicina, profissão que lhe dá o *status* atribuído de “ilustrado”. É, como já dito, um imigrante alemão. Além disso, o excerto acima cita um outro dado diferenciador: o médico é formado na universidade de Heidelberg. Notamos uma exaltação da personagem nesse trecho, atribuindo-lhe um verniz de cultura que não era encontrado em Santa Fé.

Primeiro a personagem é apresentada pelo narrador, para somente depois poder se expressar. A técnica utilizada por Erico Verissimo para tratar da origem e da história de vida daquele elemento até então estranho, é por meio da rememoração. As lembranças de Winter são apresentadas ao leitor de forma nostálgica, em suas noites de insônia, quando ele refaz mentalmente o percurso que o levou a Santa Fé. Winter formou-se na mais antiga faculdade de medicina de seu país, o que mais uma vez vem reforçar sua “superioridade europeia” em relação aos moradores da cidade. O narrador também cita suas viagens a grandes centros culturais europeus, como Viena, Paris e Munique e sua predileção pela poesia de Heine, além de seu grande conhecimento de música clássica, todos elementos que corroboram essa visão.

Na minissérie, Carl Winter é apresentado como alemão e nota-se um forte sotaque em sua fala, numa exageração de caracterização. O audiovisual opta por

não contar em detalhes, como faz o texto de Verissimo, a origem do médico. Infere-se que tenha vindo, como muitos outros, durante o período de imigração alemã para o Brasil. Não há, portanto, a utilização da memória da personagem para relembrar sua pátria. Winter é apresentado ao espectador da minissérie durante a fase *O Sobrado*, e o recurso da rememoração é utilizado, porém para tratar de outra personagem, Luzia Silva.

Sabe-se pelo romance, que Carl Winter deixou a Alemanha, após ter se envolvido em uma revolução. Contudo, o motivo para o envolvimento nessa revolução seria uma decepção amorosa. Na minissérie, não há nenhum tipo de referência ao motivo que o trouxe para o Brasil.

[...]Estou aqui principalmente porque Gertude Weil, a Fraülen que eu amava, preferiu casar-se com o filho do burgomestre. Isso me deixou de tal maneira desnortado, que me meti numa conspiração, que me redundou numa revolução, a qual, por sua vez, me atirou numa barricada. Ora, essa revolução fracassou, e eu me vi forçado a imigrar, com alguns companheiros (VERISSIMO, 2004a, p. 47).

A princípio, no romance, Winter chega ao Rio de Janeiro, mas sem se adaptar ao clima local, logo embarca rumo à cidade de Rio Grande, onde conhece um compatriota, que viria a se tornar seu amigo e confidente. É o amigo, a quem chama de “barão” que recomenda a mudança de Winter para Santa Fé, nas proximidades das colônias alemãs. Eles se mantêm em contato por correspondência e através dela Winter narra o que está acontecendo às pessoas de Santa Fé, personagens de uma “comédia provinciana”. O relacionamento com o barão e o costume de escrever de Winter, ora em cartas, ora em diários, quase não é utilizado na minissérie, o que não significa dizer, que com isso, a principal característica do médico tenha sido relegada a segundo plano. Agora, porém, é a câmera que exerce a função observadora. É ela, que assim como Carl Winter, tem livre acesso ao Sobrado e a todas as outras casas de Santa Fé, incluindo a memória de seus moradores. O recurso expressivo que o audiovisual utiliza é o do contraponto, uma vez que, a memória de Winter serve como contraponto à memória de Bibiana durante as recordações da fase *A teiniaguá*.

No romance, Carl Winter vai se adaptando aos costumes e ficando na cidade de Santa Fé, apesar de sua proposta inicial ser voltar para a Alemanha. Essa



adaptação aos costumes também é mostrada na minissérie, com o abandono de trajes típicos, por exemplo.

[...] O médico alemão era inconfundível. Ninguém mais em Santa Fé se vestia daquele jeito engraçado. Ninguém ali usava chapéu alto como chaminé nem aquelas roupas estapafúrdias. [...] Ali em Santa Fé só ele fumava aqueles charutos do tamanho dum cigarro. O dr. Winter era um homem fora do comum, que vestia roupas de veludo nas cores mais extravagantes, com uns esquisitos coletes de fantasia (VERISSIMO, 2004a, p. 40-41).



Figura 28 – Carl Winter

No romance, a adaptação aos costumes locais faz o próprio Winter se sentir diferente. Os adjetivos que usa para descrever sua nova situação denotam que a mudança não foi recebida como positiva.

*Faz hoje quatro anos que estou em Santa Fé. Já não uso mais chapéu alto, minhas roupas européias se acabam e eu desgraçadamente me vou adaptando. Isso me dá uma sensação de decadência, de dissolução, de despersonalização. Sinto que aos poucos, como um pobre camaleão, vou tomando a cor do lugar onde me encontro (VERISSIMO, 2004, p. 122).*

Essa caracterização que o próprio Winter faz de si vai se tornando mais e mais depreciativa conforme o tempo passa, podendo-se inferir que o contato com outros costumes que não os seus, por vezes ditos “não-civilizados” levou à ruína total da personagem.

[...]O remédio era embebedar-se. Podia ser indigno, podia ser brutal, podia ser; sórdido. Mas era um narcótico.

Bêbedo, esqueceria a perna de Otto Spielvogel, que ele vira cair pesadamente num balde com um ruído medonho; esqueceria aquele tempo horrível, e esqueceria principalmente que ele, Cari Winter, um homem de trinta e cinco anos, formado em Medicina pela Universidade de Heidelberg, estava preso irremediavelmente preso a Santa Fé, sem coragem de abandonar aquele vilarejo marasmento e sair em busca duma vida melhor... Por quê? Por quê? Por quê? (VERISSIMO, 2004, p. 131)

A minissérie porém, não compartilha da visão da personagem de que a mudança ocasionou a sua degradação enquanto ser humano e opta por desconsiderar as reflexões do médico quando não dizem respeito à família Terra-Cambará. Tal escolha, simplifica a personagem de Carl Winter, que passa apenas a desempenhar o papel de observador, enquanto que apesar de ter se adaptado ao Brasil, conserva a “superioridade” que sua origem, sua profissão e sua vida sem vícios lhe confere.

### **3.4.5. Licurgo Cambará**

Licurgo Terra Cambará é a personagem principal do episódio do romance intitulado *O Sobrado*. A ação do segmento se passa em quatro dias e três noites, no final da Revolução Federalista em 1895. Licurgo é apresentado como o chefe político republicano e intendente da cidade de Santa Fé. Isola-se no Sobrado, junto de seus familiares e correligionários políticos e assim resiste aos ataques dos federalistas, representados no livro, na personagem de Alvarino Amaral. Na minissérie, o principal adversário político de Licurgo é Bento Amaral, embora Alvarino também desempenhe um papel, porém como coadjuvante.

Apesar da escassez de alimentos, água e recursos médicos Licurgo resiste, sem pedir um instante de trégua. A trégua para a personagem seria demonstrar fraqueza, pedir favores ao inimigo. Com a chegada de tropas republicanas a Santa Fé, os federalistas fogem. Na minissérie, Bento Amaral morre. Contudo a vitória, no

romance, embora demonstre a superioridade de Licurgo nos campos político e bélico, representa também seu fracasso enquanto chefe de família, já que ao final do cerco, embora vitorioso, Licurgo amargue a doença da esposa, a morte da filha e de outros dois companheiros.



**Figura 29 – Licurgo Cambará**

A caracterização da personagem no romance é realizada quase sempre de forma indireta, através de outras personagens, como a cunhada Maria Valéria e o sogro, Florêncio e também a partir das ações do próprio Licurgo. A partir disso, infere-se que é orgulhoso e teimoso, que insiste em não pedir trégua, mesmo com a filha por nascer, o ferimento de um de seus homens e a insistência de Maria Valéria. A teimosia e o orgulho de Licurgo podem ser compreendidos se considerarmos que são sentimentos alimentados pelo ódio que nutre contra os Amaral, adversários políticos e pessoais de sua família desde os tempos de seu avô, o Capitão Rodrigo. Mais do que uma luta política, o cerco ao Sobrado representa uma desavença

pessoal, como é expresso pelo padre Romano depois da chegada das tropas republicanas.

Licurgo caminha de cabeça erguida, com o sol e o minuano na cara. A seu lado o padre fala incessantemente, contando-lhe suas proações daqueles últimos dez dias. Ficou prisioneiro de Alvarino Amaral enquanto durou o cerco, e por mais de uma vez lhe suplicou que o deixasse ir até o Sobrado para ver como estavam as mulheres e as crianças. O chefe federalista, no entanto, repelira-lhe a sugestão. Sabia que a revolução estava perdida para seu partido, mas tinha esperanças de forçar Licurgo a pedir trégua: queria “quebrar-lhe o corincho”. (VERISSIMO, 2004a, p. 398).

Cabe ressaltar que, conforme já dito no item 3.1 essa passagem da romance foi modificada na tradução em minissérie. Durante o cerco ao Sobrado, o padre Romano não fica prisioneiro dos Amaral e vai até a casa de Licurgo interceder em favor da trégua, mas o chefe da família Terra-Cambará permanece irredutível. Porém tal trecho destaca que mais que uma luta pelos ideais republicanos ou monarquistas, aquela era uma briga pessoal, que mexia com o orgulho de todos os envolvidos. Nesse caso, o romance busca uma justificativa para o comportamento de Licurgo que nada tem a ver com a disputa política. Além disso, o romance apresenta Licurgo e Alvarino como dois adversários que se complementam, pois adotam o mesmo código de conduta. O mesmo pode ser dito em relação à minissérie, embora o adversário seja Bento Amaral: as duas personagens representam lados opostos, porém são regidos pelo mesmo código de conduta pessoal. Assim, entende-se por que Licurgo consegue antecipar os movimentos do adversário e se negar à trégua.

Quanto ao que foi dito antes, de a caracterização de Licurgo ocorrer de forma indireta, pelo que outras personagens dizem e pensam a seu respeito, é possível exemplificá-las pelos diálogos com Maria Valéria e Florêncio. Florêncio se dá conta da teimosia de Licurgo em um momento em que este busca o sogro para aconselhamento.

\_Que importa o que eu penso? Vassuncê sempre faz o que entende. Sou um homem ignorante, mas conheço bem as pessoas. Tenho visto muita coisa nessa vida. Acho que vassuncê pode estar procedendo bem como chefe político, mas está procedendo mal como chefe de família  
\_ Cada qual sabe muito bem onde lhe aperta a bota.  
A sua aperta no amor-próprio – pensa o velho. Mas cala (VERISSIMO, 2011, p. 35).

Na minissérie esse diálogo é mantido, utilizando-se o recurso do *voice-over* para que o espectador conheça o pensamento de Florêncio. A tradução, portanto, mantém a caracterização indireta de Licurgo como um homem orgulhoso. Isso fica ainda mais evidenciado por outra cena que também é transposta para a minissérie em que, ao contrário de Florêncio, que se calou, Maria Valéria fala o que pensa ao cunhado.

- Ouça o que lhe digo. Ainda há tempo de salvar o Tinoco.
- Milhares de homens têm morrido nesta revolução por causa de suas ideias. A vida dum pessoa não é tão importante assim. Há coisas mais sérias.
- \_ O seu orgulho, por exemplo. (VERISSIMO, 2011, p. 200).

Os excertos acima ilustram apenas alguns momentos em que Licurgo é representado como orgulhoso no romance, e que também estão presentes na minissérie. Licurgo, porém não é simplesmente um homem orgulhoso e teimoso. É possível pensar que ele é assim devido a características de outros de seus familiares, como Ana e Pedro Terra, personagens caladas, com um rico mundo interior, porém com “gênio de mula”.

Licurgo é ainda descrito no romance, e essa uma característica que se preserva na minissérie, como alguém que não costuma demonstrar as emoções. Isso se rompe um pouco com a morte da filha, que desejava tanto. Ao enterrar a criança, Licurgo chora, porém frente aos outros, consegue controlar as emoções. Sua relação com a esposa é cercada pelo constrangimento e o remorso. Constrangimento por nunca lhe demonstrar suas emoções, e remorso por traí-la. É aqui que a caracterização de Licurgo na minissérie se diferencia um pouco da proposta pelo romance. Isso porque, o Licurgo da minissérie não tem um relacionamento fora do casamento, como o do romance, embora seja rude e frio no casamento, característica que pode ser relacionada às semelhanças que possa ter com as outras gerações de sua família, a qual devido a uma vida rude e de muitas dificuldades acaba por internalizar muito os sentimentos – características de Ana e Pedro Terra, por exemplo.

Outra possível ligação que se estabelece com a dificuldade de demonstrar emoções de Licurgo Cambará, é sua infância e adolescência. Durante esse período, no romance, Licurgo é disputado pela mãe e pela avó. A minissérie mostra essa “guerra” particular entre as duas mulheres somente durante a infância de Licurgo, ao

final da fase *A teiniaguá. A guerra*, episódio do romance que aparece condensado na minissérie durante essa fase, narra as tentativas de Bibiana de afastar o neto da mãe, o que acaba por gerar um certo desconforto em Licurgo. Porém, esse desconforto não é maior do que o que sente em presença da mãe. Com a doença de Luzia, a situação piora. Licurgo sente-se culpado pelo câncer e por ter sido um mau filho. Na minissérie essa relação repleta de sentimentos conflitantes pela mãe é mantida, ainda que restrita à infância de Licurgo.

- Se tu tivesses de escolher entre tua mãe e ela, qual era que escolhias? - perguntou, sem interromper a música.

O menino não respondeu. Havia em seus olhos uma expressão de animal acossado.

[...]

- Mas se um dia eu chegasse e dissesse: "Curgo, tua mãe vai embora. Queres ir com ela ou ficar com tua avó?" Que era que respondias?

No seu espírito Curgo berrava: "Ficar! Ficar! Ficar!" Mas não tinha coragem de dizer aquilo. Se dissesse era quase o mesmo que dar um soco no estômago da mãe. Ela ia morrer. Todos sabiam que não tinha vida para muito tempo...(VERISSIMO, 2004a, p. 224-225).

Na minissérie, Licurgo é representado como um chefe político que não hesita em colocar seu orgulho à frente do bem-estar da família. Contudo, ao final, todas as suas ações são justificadas e sua vitória é corroborada pela morte do coronel Amaral, seu grande adversário político. Porém, enquanto no livro essa vitória leva a uma reflexão sobre as perdas sofridas, dando um caráter mais melancólico ao fim do romance, na minissérie a vitória dos republicanos é comemorada com festa, denotando o grande otimismo em relação ao futuro, algo que pode ser considerado um desfecho diverso do proposto pelo autor do romance. Apesar de representar a complexidade de Licurgo, a minissérie não explora pontos fundamentais de sua personalidade, como a não conformidade entre o discurso da personagem como republicano e suas ações. Isso se evidencia mais em um episódio não traduzido para a minissérie, *Ismália Caré*, em um trecho que trata da manumissão dos escravos da Angico, propriedade de Licurgo.

Licurgo mandou erguer as vidraças. Estava meio decepcionado. Esperara durante meses por aquele instante, e no entanto, ele não lhe trouxera a menor emoção. De repente, viu-se cercado por amigos que lhe apertavam a mão e lhe abraçavam efusivamente. Um deles gritou: "Viva o Clube Republicano! Viva o nosso correligionário Licurgo Cambará!". Os outros gritaram em coro: "Viva!" E começaram todos a bater palmas, estrepitosamente. Os gaiteiros que estavam no vestibulo romperam a tocar uma marcha. Licurgo, então, sentiu com tamanha e repentina força a beleza

daquele instante, que estava quase a rebentar em lágrimas. Foi com esforço que se conteve. Estregou-se passivamente àqueles braços, alguns dos quais chegavam a cortar-lhe a respiração. Não ouvia as palavras que lhe diziam. Só sabia que aquele momento era glorioso, raro, grande. Com um gesto de suas mãos tinha dado a liberdade a mais de trinta escravos! (VERISSIMO, 2004a, p. 355).

No trecho acima, nota-se o uso da ironia para contrapor a ação de Licurgo, enquanto republicano, libertando os escravos, e sua decepção por não ter sido como ele esperava que fosse. Na minissérie, a personagem não apresenta esses momentos de reflexão. Licurgo é representado como um chefe político que acredita em seus ideais, embora os utilize para derrotar um inimigo pessoal. A minissérie adere ao pensamento de Licurgo de que a república seria a melhor forma de governo, de modo a não questionar seu posicionamento político.

O Licurgo de Verissimo não proporciona uma identificação positiva aos leitores, mas ocupa papel central, em torno do qual se desenrolam os acontecimentos. A minissérie, ao empregar também, a caracterização indireta, deixa claro que Licurgo é uma personagem com qualidades e defeitos, contraditório e complexo. Porém, cabe ressaltar que, o Licurgo da minissérie tem mais características de um herói, cujas justificativas para as escolhas são sempre aceitas. Embora as outras personagens possam pensar que não está agindo bem, todos os familiares parecem compreender os motivos pelos quais não se rende. Assim, ao final da narrativa, a vitória de Licurgo é apresentada como uma consequência de sua tenacidade e, apesar de todos os mortos do Sobrado, é preciso festejar a conquista republicana.

#### **3.4.6 Bibiana Terra-Cambará**

A personagem Bibiana é apresentada no romance durante o cerco descrito em *O Sobrado*. É uma velha senhora, que sentada em sua cadeira de balanço, quase que totalmente esquecida pelos familiares, vê – ou melhor, ouve, já que a catarata lhe atingiu ambos os olhos – a batalha que o neto Licurgo, republicano, trava com os Amaral, monarquistas. Na minissérie, Bibiana também aparece logo de início, exatamente na cadeira de balanço, com pouca visão e senil. Aos poucos, as memórias do passado de sua família se fundem com o presente, e ela recorda.

A minissérie propõe uma modificação ao utilizar *flashbacks* e com esse recurso, transforma Bibiana na protagonista do enredo, já que é através dela que serão narrados os acontecimentos e, dessa maneira, ela se fará presente em todas as fases da narrativa. É certo que no texto literário de Verissimo, Bibiana ocupa um espaço importante, mas não tão expressamente central. As primeiras recordações de Bibiana, na minissérie, são de sua avó Ana Terra, portanto, nessa fase da narrativa, ela figura apenas como detentora das memórias, e não ainda como personagem ativa.

Isso somente irá ocorrer na fase subsequente, *Um certo capitão Rodrigo*, quando ela é descrita como neta das duas personagens centrais até então: Ana Terra e Pedro Missioneiro. A primeira descrição da moça é de sua aparência física, através do olhar do capitão Rodrigo. Ele a descreve como a vê em seu primeiro encontro no cemitério da cidade: realçando algumas de suas características, como a textura da voz, ou o formato dos olhos, traços que imediatamente o atraem.

Embora não se possa dizer que haja correspondência entre a descrição física de Bibiana, no romance e na minissérie, é possível verificar que quanto aos traços do caráter da personagem a minissérie propõe, como já notamos antes, uma tradução tradicional, optando por desvios mínimos.

Na minissérie a personagem é representada por três atrizes diferentes, uma em cada fase: a jovem Bibiana é Louise Cardoso, a Bibiana madura é Lilian Lemmertz e a velha Bibiana é Lélia Abramo. Mais do que demonstrar a passagem do tempo, a escolha de três atrizes diferentes para a mesma personagem pode ser compreendida com base nas mudanças que a personalidade dela sofre, ao longo do tempo.

A Bibiana de *Um certo capitão Rodrigo* é tímida, recatada, obediente. Está em idade de casar, o que causa preocupação no pai da jovem, que nota o seu desinteresse pelos homens, apesar de ser cortejada por Bento Amaral. Na verdade, Pedro Terra nota em Bibiana ecos da própria mãe:

[...] Havia nela também muito da avó, principalmente a voz. Bibiana tinha crescido à sombra de Ana Terra com a qual aprendera a fiar, a bordar, a fazer o pão e doces, e, principalmente, a avaliar as pessoas... Bibiana via muito os homens com os olhos desconfiados e cautelosos de Ana Terra. (VERISSIMO, 2011, p. 226).



Na minissérie, várias vezes há referências em relação às semelhanças de caráter entre avó e neta. Essa semelhança, assim como no livro, é explicada pelo convívio próximo que existiu entre as duas. Com a chegada do capitão Rodrigo, tanto no livro quanto no audiovisual, é possível identificar mais semelhanças de comportamento entre Bibiana e a avó: a mais jovem também se apaixona pelo novo, pelo desconhecido, diferente, e a partir desse momento se inicia um processo de mudança. A Bibiana obediente dá lugar à determinada, que casa-se com Rodrigo mesmo contra a vontade do pai e se afasta da família para manter seu casamento, algo muito semelhante ao que havia acontecido a Ana. Assim como para a avó, Ana Terra, a maternidade é um ponto norteador para Bibiana: com o marido sempre longe, passa a se dedicar à casa e as crianças, até a morte do capitão em uma batalha e a subsequente solidão. Na minissérie, essas características da personagem são mantidas.



**Figura 30 – Bibiana jovem**

Em *A teiniaguá*, Bibiana continua desempenhando papel de destaque. É agora uma mulher madura que viu o filho crescer, foi se tornando cada vez mais amargurada e costumava lembrar o passado. Na minissérie, há uma cena em que Juvenal Terra questiona a irmã se já conseguiu esquecer as mágoas do passado e ela responde: “Há os que esquecem e há aqueles que apenas fingem que esquecem”. (JOSÉ, 1985). Portanto, a minissérie busca traduzir o desencanto de Bibiana em relação aos rumos que sua vida tomara. Ela se ressentia pelo fato de o pai ter perdido a casa onde morava para Aguinaldo Silva. Notando uma possibilidade de reaver a antiga casa da família, ela tem a ideia de casar o filho, Bolívar, com a neta de Aguinaldo, Luzia.

Naquela noite Bibiana tomou a grande resolução. Ia casar Bolívar com Luzia. A moça podia ser leviana, podia ser isso e mais aquilo... fosse como fosse, ela estaria sempre junto dele para ampará-lo e dar-lhe conselhos. Estava resolvida: ia tomar o Sobrado. (VERISSIMO, 2004, p. 61).

A tradução audiovisual opta por apenas sugerir essa possibilidade, tão clara pelo texto de Verissimo. Em conversa com Juvenal, Bibiana não nega a possibilidade de casamento de Luzia e Bolívar, mas também não confirma o motivo que a levou a isso, permanecendo calada. No Sobrado, Bibiana passa a agir como dona da casa, questionando as ações da nora. Por outro, nota que Bolívar está cada vez mais infeliz. Bibiana começa então, a demonstrar certo arrependimento por incentivar o casamento do filho. Esse arrependimento é ainda maior depois da morte de Bolívar. “Tinha pago pelo Sobrado um preço demasiadamente alto. Mas agora era tarde: o mal estava feito. Voltar atrás não só seria pior, como também impossível... Tinha perdido o filho...(VERISSIMO, 2004, p. 135)”.



Figura 31 – Bibiana em *A teiniaguá*

Depois da morte de Bolívar inicia-se “a guerra” silenciosa entre Bibiana e Luzia, principalmente no que se refere aos cuidados a Licurgo. Porém, os acontecimentos que se seguem à morte do filho de Bibiana são condensados na minissérie, até Bibiana tornar-se realmente dona da casa com a morte de Luzia.

De volta ao *Sobrado*, cabe ressaltar que a personagem Bibiana, realiza, na minissérie, o papel de narradora, enquanto que no texto de Verissimo o narrador é distanciado. Com o fim do cerco, e a vitória conquistada por Licurgo, Bibiana pode esquecer-se novamente de seu passado e continuar a viver o presente.



Figura 32 – Bibiana em *O Sobrado*.

Procuramos tratar da caracterização de algumas personagens da narrativa de Verissimo e de que modo essa questão foi traduzida para a minissérie *O tempo e o vento*. Verificamos que, os realizadores da minissérie traduziram de modo tradicional (CAHIR, 2006) o texto literário, mantendo os traços norteadores de cada personagem, embora em alguns momentos tenham havido modificações sutis para a adequação ao novo gênero e à nova linguagem.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O estudo do processo tradutório da minissérie *O tempo e o vento* objetivou discutir de que maneira um texto literário foi transposto para o audiovisual. Para isso, buscou-se analisar sua narrativa, os recursos expressivos utilizados, aspectos formais e, também, os referentes ao conteúdo proposto, a fim de verificar como foram traduzidos para uma nova linguagem, o audiovisual.

Acreditamos que a minissérie analisada não precisa ser vinculada a uma noção de “fidelidade” ao texto-fonte, tendo em vista que se constitui enquanto nova obra. Outros recursos podem e devem ser considerados, tais como as especificidades de cada linguagem e suporte, os contextos de produção e recepção de cada obra, as intenções do autor/diretor ao realizá-la.

A minissérie *O tempo e o vento* optou por manter bastante proximidade com o enredo do texto literário e suas características estruturais fundamentais como uma forma de homenagear o texto de Verissimo, por ocasião do décimo aniversário de sua morte. *O tempo e o vento* foi também uma das primeiras minisséries brasileiras criadas a partir de textos literários e fez parte do projeto denominado *Séries Brasileiras*. Desde os créditos iniciais, a nova obra estabelece um forte vínculo com a obra literária, pois declara-se baseada na “obra imortal de Erico Verissimo”. Dessa perspectiva, é possível dizer que o diretor fez sua própria leitura do texto de Verissimo e a ele decidiu aproximar-se. Essa aproximação faz com que os leitores da obra literária reconheçam elementos presentes na obra de Verissimo também em sua tradução. A aproximação, porém, não é contrária à criação de uma nova obra, pois quando ocorre a tradução interlinguagens são necessárias adequações, tais como supressões, deslocamentos, acréscimos, mudanças situacionais e adequação ao novo contexto de produção e recepção.

Embora tenhamos exposto algumas formas de classificação propostas, discutir a fidelidade ou não dessa obra audiovisual em relação ao texto literário que a precedeu não foi nosso foco de análise. Buscou-se compreender que uma tradução não implica correspondência total de significados. A partir disso, cabe ressaltar que a minissérie *O tempo e o vento*, portanto, não contém todos os elementos da escrita de Erico Verissimo, pois foi reproposta por outra pessoa, em outra época, outra linguagem e com outras intenções. Difere também o modo de apreensão de significados em uma ou outra obra: enquanto o romance de Verissimo

é composto de palavras, dispostas no papel uma após a outra, linearmente, a televisão se caracteriza pela espacialidade, por mostrar vários elementos simultaneamente. Contudo, o sentido apreendido pelos espectadores não é fortuito: o realizador da nova obra direciona o receptor de encontro ao sentido preferencial que se quer produzir.

Ao tratarmos de tradução, fez-se necessário considerar quem era o tradutor da obra literária de Verissimo para a televisão. Isso porque, as escolhas do tradutor tornam-no uma peça fundamental para a compreensão do novo texto. Paulo José fez escolhas tanto estruturais quanto de conteúdo que assumiram a função de fio condutor da narrativa: basta lembrarmos o modo como se constituem as idas e vindas no tempo na minissérie. Como dito, o tradutor tinha consciência da fragmentação de sua tradução e também da fragmentação intrínseca à televisão. A intervenção do tradutor também pode ser notada no diálogo que se estabelece entre a nova obra e seu contexto de produção e recepção, além de adequações pertinentes ao gênero ficção seriada.

O tradutor escolheu *o que e como* narrar. O romance *O tempo e o vento*, de Erico Verissimo, divide-se em três volumes e tem mais de duas mil páginas. Era necessário, portanto, um recorte. Paulo José optou por se ater à tradução do primeiro volume, *O continente*. Mesmo assim, o desafio foi grande: 700 páginas de texto literário, sete episódios convergentes e a tarefa de contar a saga dos Terra-Cambará em 26 capítulos. Por esse motivo, ocorreram inúmeras supressões de personagens e deslocamentos situacionais. Houve ainda a condensação de episódios e a supressão de conteúdos e assim, a minissérie compôs-se de quatro fases, nas quais foram mantidas as principais situações e personagens do texto-fonte.

A mudança de contexto de produção e recepção também provoca alterações na feitura da nova obra. Verissimo buscava fazer de *O tempo e o vento* um romance que desmistificasse a história oficial de seu estado, e a partir do momento de sua escrita – meados do século XX – volta os olhos ao passado. Ao narrar a trajetória do Terra-Cambará de 1745 a 1945, entretanto, Verissimo o faz a partir da perspectiva do momento presente de sua escrita. Paulo José, ao traduzir, busca compreender tanto a situação de enunciação de Verissimo, como o período histórico de que se dispôs a tratar. Porém, ao fazer isso, o contexto histórico que vive é outro, distante

40 anos daquele do texto-fonte. A mudança de contexto acarreta mudanças no tratamento dado a certos temas e no surgimento de novas preocupações por parte do tradutor. Ao ser traduzida para um meio de largo alcance, como é o audiovisual, a nova obra passa a discutir “a construção de uma nação”, conforme depoimento já citado do diretor, a partir de um ponto geográfico determinado, o Rio Grande do Sul.

A análise baseou-se em categorias narrativas e em discutir quais e como os elementos do romance foram traduzidos para o audiovisual. Seguindo nossa proposta, adotamos a perspectiva da tradução segundo Cahir (2006), sem esquecer de considerar também as contribuições de Amorim (2005), Pavis (2008) e Silverstone (2000). Dessa forma, adotando a classificação de Cahir concluímos que a minissérie *O tempo e o vento* é uma tradução tradicional do romance de Verissimo em que o enredo é mantido, havendo, entretanto, algumas modificações situacionais e de conteúdo, que acarretam, por exemplo, a supressão de personagens. Além disso, vale ressaltar que há também as mudanças inerentes ao processo de tradução para o audiovisual devido às adequações necessárias à nova linguagem. Contudo, é possível dizer que a minissérie expressa com recursos próprios, específicos da linguagem audiovisual, elementos importantes do texto literário que foram mantidos, como a temporalidade cíclica.

Apesar de manter-se bastante próxima do texto literário de Verissimo, a minissérie *O tempo e o vento* é autônoma, pois se reafirma como produto independente ao estabelecer, além da relação de intertextualidade com o texto-fonte, conexões com linguagem, suporte, formato e contexto distintos.

A obra audiovisual, assim como a escrita, constitui-se como *narrativa* e é por esse viés que a consideramos. Assim, nossa análise recaiu sobre três categorias narrativas que consideramos essenciais para o entendimento dessa obra: o aspecto temporal, que tematiza o romance e também a tradução, o elemento espacial e a constituição das personagens. O quesito temporal está presente na estrutura da minissérie, que utiliza com frequência o recurso do *flashback* para traduzir as idas e vindas no tempo entre o passado e o presente na narrativa, que se intercalam no romance. Além dessa questão de forma, analisamos os aspectos de ordenação, duração e frequência tanto no romance quanto no audiovisual.

O espaço foi outro elemento analisado, pois acreditamos que adquire mais importância na minissérie tendo em vista que a linguagem audiovisual é

essencialmente espacial, em contraposição à linearidade do texto literário. A simultaneidade é um dos recursos de que o audiovisual dispõe para narrar suas histórias e que o diferencia da linguagem escrita. Por meio da simultaneidade é possível acompanhar uma personagem nas mais diversas ações ao mesmo tempo, além de ser possível contextualizar ambientes, por exemplo. O audiovisual “espacializa” o tempo através da montagem e o torna visível. Além de analisarmos tempo e espaço que estão imbricados na linguagem audiovisual, analisamos também a constituição da personagem na tradução televisiva. A personagem é quem executa a ação em um determinado tempo e espaço. Buscamos analisar a constituição da personagem na minissérie através da escolha de seis entre as que mais se destacam em cada uma das fases, a fim de verificar quais de suas características são mantidas ou modificadas, ou melhor, de que maneira se dá a tradução desse quesito da minissérie.

Para concluir, cabe ressaltar que nossa pesquisa é uma pequena contribuição no rol de possibilidades de estudo que se abrem para as obras audiovisuais ligadas intertextualmente a um texto literário. Assim, buscamos demonstrar que a tradução proposta por Paulo José ao texto de Verissimo é um texto inteiramente novo, diverso, mas que não deixa de referir-se àquele que o originou. Contudo, reproposto em uma outra poética, diversa da do texto literário, tem de ser compreendido como um novo texto.



## REFERÊNCIAS

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

ANDREW, Dudley. Adaptation In: Naremore, James (org). *Film Adaptation*. New Jersey: Rutgers University Press, 2000.

ARROJO, Rosemary. *Oficina de tradução: a teoria na prática*. 5. ed. São Paulo: Ática, 1992.

AZEVEDO, Gilmar de. *Na pele da imagem: o mito do gaúcho em "O Tempo e o Vento"*. Passo Fundo – RS: UPF Editora, 2001.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981.

BALOGH, Ana Maria. *O Discurso Ficcional na TV*. São Paulo: Edusp: 2002

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1995.

BORDINI, Maria da Glória; ZILBERMAN, Regina. *O Tempo e o Vento revisitado*. In: *O Tempo e o Vento: história, invenção, metamorfose*. Porto Alegre: Edpucrs, 2004.p. 11-20.

CAHIR, Linda Constanzo. *Literature into film: theory and practical approaches*. Jefferson, N.C. McFarland & Co, 2006.

CAMPOS, Haroldo de. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

CAMPOS, Haroldo de. Tradução, ideologia, história. *Cadernos do MAN*, n. 1. Rio de Janeiro: dezembro, 1983. p-58-64.

CANDIDO, Antonio. Erico Verissimo de trinta e setenta. In: CHAVES, Flávio Loureiro (org) *O contador de histórias: 40 anos de vida literária de Erico Verissimo*. Porto Alegre: Globo, 1978. p. 40-51

CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira: Momentos Decisivos*. 6 ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1981.

CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: CANDIDO, Antônio (et al.) *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1987. 51-80

CANDIDO, Antonio. *Brigada ligeira*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2004.

CARVALHAL, Tania Franco. *O próprio e o alheio*. Unisinos, 2003.

CARVALHO, Tania. *Paulo José: memórias substantivas*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2007.

CASSETTI, Francesco; DI CHIO, Federico. *Cómo Analizar un Film*. Barcelona: Paidós, 1990.

CHAVES, Flávio Loureiro. *Erico Verissimo: realismo e sociedade*. Porto Alegre: Globo, 1976.

CHAVES, Flávio Loureiro. Tosca e carnívora. *Revista Cult*, São Paulo: ano 7, n. 86, p. 46-49, novembro/2004.

COMPARATO, Doc. *Da criação ao roteiro*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

DOODY, Margareth. Dar um rosto ao personagem. In: MORETTI, Franco. *O romance*. Vol. 1. A cultura do romance São Paulo: Cosac & Nayf, 2009, p. 563-592.

FERNANDES, Ismael. *Memória da telenovela brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1997.

FIGUEIREDO, Ana Maria Camargo. Literatura na televisão: história, memória e biografia In: *Comunicação e Educação*. São Paulo, ano 10, n. 2, maio/agosto. 2005 p. 173-178.

FRANK, Joseph. A forma espacial na Literatura Moderna. In: *Revista Intertexto*. Uberaba: Ed. UFTM, 2008. p. 167-198

GAUDREAU, Andre; JOST, François. *A narrativa cinematográfica*. Brasília: Editora UNB, 2009.

GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Lisboa: Vega, 1995.

GENETTE, Gérard. *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. O intertexto midiático: ficção seriada e adaptação de obras literárias: as ideias no fluxo das mídias. In: *Conexão – Comunicação e Cultura*. UCS, Caxias do Sul, v.8, n. 15, jan./jun. 2009.p. 93-108

GOMES, Paulo Emílio Sales. A personagem cinematográfica. In: CANDIDO, Antonio (et. al.) *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1987. p. 103-119

GUIMARÃES Hélio. O romance do século XIX na televisão: observações sobre a adaptação de Os maias. In: PELEGRINI, Tânia. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Editora Senac/São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003. p 91-113

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

- ISER, Wolfgang. *El acto de leer*. Madri: Taurus, 1987
- JAUSS, H. R. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. São Paulo: Ática, 1994.
- KELLNER, Douglas. *A cultura da mídia: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno*. Bauru: EDUSC, 2001
- KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- LEFEVERE, André. *Translation, Rewriting and the manipulation of the Literary Fame*. London: Routledge, 1992
- LOBO, Narciso. A saga que se move. *Revista Cult*. São Paulo: ano 7, n. 86 p. 54-57, novembro/2004.
- LOBO, Narciso. *Ficção e Política: O Brasil nas minisséries*. Manaus: Editora Valer, 2000.
- LOPES NETO, Simões. *Contos gauchescos e lendas do sul*. Porto Alegre: Editora Globo, 1978.
- MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. Lisboa: Dinalvo, 2005.
- MASINA, Léa. *Muito além do tempo e o vento*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2005.
- MCFARLANE, Brian. *Novel to film: an introduction to the theory of adaptation*. New York: Oxford, 1996
- MCLUHAN, Marshall. *Os meios de comunicação como extensões do homem*. São Paulo: Cultrix, 2002.
- METZ, Christian *Film language: a semiotics of cinema*. New York: Oxford University Press, 1974
- MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 2004.
- NOLASCO, Edgar. Estudar literatura brasileira é estudar literatura comparada? In: *CADERNOS DE ESTUDOS CULTURAIS – Literatura Comparada hoje*. Campo Grande: v. 1.n.2, p. 51-77, 2010.
- NUNES, Benedito. *O Tempo na narrativa*. São Paulo: Ática, 1988
- PALLOTTINI, Renata. *Dramaturgia: Construção do Personagem*. São Paulo: Ática, 1989.
- PAVIS, Patrice. *O teatro no cruzamento de culturas*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PELEGRINI, Narrativa verbal e narrativa visual: possíveis aproximações In: PELLEGRINI, Tânia (org.) *Literatura, cinema, televisão*. São Paulo: SENAC, Instituto Itaú Cultural, 2003. p 15-35.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Flores da escrivantina*. São Paulo. Companhia das Letras, 1990.

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

REMAK, Henry. Literatura comparada: definição e função. In: COUTINHO, Eduardo F.; CARVALHAL, Tania Franco. (Org.) *Literatura Comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

REIS, Carlos. *O conhecimento da literatura: Introdução aos estudos literários*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.

RICOEUR, Paul. *Tempo e Narrativa*, tomo I. Campinas: Papyrus, 1994.

ROSENFELD, Anatol. Literatura e personagem. In: CANDIDO, Antônio (et al). *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1987 p. 9-49.

SANDERS, Julie. *Adaptation and appropriation*. London: Routledge, 2006.

SANTO AGOSTINHO. *Coleção Os Pensadores*. São Paulo: Nova Cultural, 2004.

SAUBOURAUD, Frédéric. *La adaptación: el cine necesita historias*. Barcelona: Paidós, 2010.

SILVERSTONE, Roger. *Por que estudar a mídia?* São Paulo: Edições Loyola, 2002

SOUZA, Eneida Maria de. *Crítica Cult. Belo Horizonte*: Editora UFMG, 2007

STAM, Robert. *A literatura através do cinema: realismo, magia e arte da adaptação*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008

STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas: Papyrus, 2003.

TOMACHEVSKI, La Temática. In: TODOROV, Tzvetan (org.). *Teoría de la Literatura de los Formalistas Rusos*. Buenos Aires: Signos, 1970. p. 199-232.

XAVIER, Ismail. Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. In: PELLEGRINI, Tânia. (org.) *Literatura, cinema, televisão*. São Paulo: SENAC, Instituto Itaú Cultural, 2003.

VERISSIMO, Erico. *Música ao longe*. Porto Alegre: Globo, 1973.

VERISSIMO, Erico. *O arquipélago*. vol. 3. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2004b.

VERISSIMO, Erico. *O continente*. vol. 1. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2011.

VERISSIMO, Erico. *O continente*. vol. 2. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2004a.

VERISSIMO, Erico. *O resto é silêncio*. Porto Alegre: Globo, 1981.

VERISSIMO, Erico. *Solo de Clarineta: memórias*, vol.1. Porto Alegre: Globo, 1974.

VERISSIMO, Erico. *Solo de Clarineta: memórias*, vol.2. Porto Alegre: Globo, 1975.

ZILBERMAN, Regina. História, mito literatura. . In: *O Tempo e o Vento: história, invenção, metamorfose*. Porto Alegre: Edpucrs, 2004. p. 21-48.

## ENDEREÇOS ELETRÔNICOS

BRANDÃO, Luis Alberto. Espaços literários e suas expansões In: *Aletria* vol. 15 – jan-jul, 2007. Disponível <[www.lettras.ufmg.br/poslit](http://www.lettras.ufmg.br/poslit)> acesso em 20/06/12,

Minissérie “O Tempo e o Vento” . In: *Memória Globo*. Disponível em <http://memoriaglobo.globo.com/Memoriaglobo/0,27723,GYN0-5273-235949,00.html> acesso em 10/06/12.

MULLER, Karin. *Rede Globo – 1982 – 2010: a divulgação de obras literárias a partir de minisséries adaptadas*. XIV Colóquio Internacional sobre a Escola Latino-Americana de Comunicação, - CELACOM . 2010. Disponível em < [http://www2.metodista.br//unesco/1\\_Celacom%202010/arquivos/Trabalhos/55-Rede%20Globo%201982%202010\\_KarinMuller.pdf](http://www2.metodista.br//unesco/1_Celacom%202010/arquivos/Trabalhos/55-Rede%20Globo%201982%202010_KarinMuller.pdf)> Acesso em 01/10/12

*Veja*, 24 de abril de 1985, *Momento de Grandeza*, p. 108-113 disponível em Acervo Digital <http://veja.abril.com.br/acervodigital/home.aspx> acesso em 10/06/12

## FILMOGRAFIA

JOSÉ, Paulo. *O Tempo e o Vento*. Rio de Janeiro: Central Globo de Produções, 1985. 6 DVD. (Aprox. 16h).

## **ANEXO – Ficha Técnica – Minissérie *O Tempo e o Vento***

**Minissérie:** O Tempo e o Vento

**Formato:** DVD (6 DVDS, 26 capítulos, minissérie na íntegra).

**Ano:** 1985

**Produção:** Rede Globo de Televisão

**Elenco:** Glória Pires, Aldo César, Kasé Aguiar, Simone Castiel, Lima Duarte, Marcos Breda, Tarcísio Meira, Louise Cardoso, Mário Lago, Gilberto Martinho José de Abreu, Breno Bonin, Ivan de Albuquerque, José Mayer, Lilian Lemmertz, Carla Camurati, Daniel Dantas, José Lewgoy, Jackson de Souza, Diogo Vilela, Odilon Wagner, Íris Nascimento, Armando Bógus, Lélia Abramo, Bárbara Bruno, Bete Mendes, Paulo José, Oswaldo Louzada, Chica Xavier, Tonico Pereira.

**Roteiro:** Doc Comparato **Colaboradora:** Regina Braga

**Figurino:** Beth Filipecki

**Maquiagem:** Jaque Monteiro

**Cenografia:** Mário Monteiro

**Direção de núcleo:** Ary Grandinetti Nogueira

**Direção:** Paulo José, Denise Saraceni e Walter Campos

**Supervisão:** Daniel Filho

**Direção Geral:** Paulo José

**Trilha Sonora:** Tom Jobim

**O Tempo e o Vento (Passarim)** - Tom Jobim (partic. especial Danilo Caymmi e Coro)

**Chanson Pour Michelle** - Tom Jobim

**Rodrigo Meu Capitão** - Zé Renato

**Um Certo Capitão Rodrigo** - Kleyton & Kledir

**Minuano** - Renato Borghetti

**O Tempo e o Vento (Passarim)** - Instrumental - Tom Jobim (Tema de Abertura)

**Bangzalia** - Instrumental

**Senhora Dona Bibiana** - Zé Renato

**Querência / Boi Barroso** - Conjunto Farroupilha