

ALINE CRISTINA MAZIERO

Tecendo lembranças no fio da história:
O tempo e o vento em minisséries

ASSIS
2020

ALINE CRISTINA MAZIERO

Tecendo lembranças no fio da história:

O tempo e o vento em minissérie

Tese apresentada à Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis, para obtenção do título de Doutor em Letras (Área de Conhecimento: Literatura e Vida Social).

Orientador(a) Gabriela Kvacek Betella

**ASSIS
2020**

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Laura Akie Saito Inafuko - CRB 8/9116

Maziero, Aline Cristina
M476t Tecendo lembranças no fio da história: O tempo e o
 vento em minissérie / Aline Cristina Maziero. Assis, 2020.
 174 f. : il.

Tese de Doutorado - Universidade Estadual Paulista
(UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis
Orientadora: Dra. Gabriela Kvacek Betella

1. Veríssimo, Érico - 1905-1975. 2. Memória coletiva. 3.
Adaptações para a televisão. 4. Ponto de vista (Literatura). I.
Título.

CDD 869.909



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

Câmpus de Assis

CERTIFICADO DE APROVAÇÃO



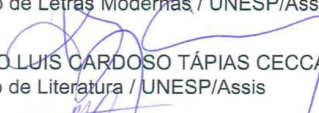
TÍTULO DA TESE: Tecendo lembranças no fio da história: as traduções do *O tempo e o vento* em minissérie

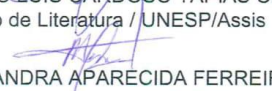
AUTORA: ALINE CRISTINA MAZIERO

ORIENTADORA: GABRIELA KVACEK BETELLA

Aprovada como parte das exigências para obtenção do Título de Doutora em LETRAS, área:
Literatura e Vida Social pela Comissão Examinadora:


Profa. Dra. GABRIELA KVACEK BETELLA
Departamento de Letras Modernas / UNESP/Assis


Prof. Dr. JOÃO LUIS CARDOSO TÁPIAS CECCANTINI
Departamento de Literatura / UNESP/Assis


Profa. Dra. SANDRA APARECIDA FERREIRA
Departamento de Literatura / UNESP/Assis

Profa. Dra. DENISE REGINA DE SALES
UFRGS / Porto Alegre/RS


Profa. Dra. LUCIANA BRITO
UENP / Jacarezinho/PR

Assis, 05 de dezembro de 2019

Aos meus sobrinhos, crianças que
me fazem crer na beleza do mundo
e na capacidade de torná-lo melhor.

AGRADECIMENTOS

Terminar uma etapa de qualificação, qualquer que seja ela, é trabalho árduo e dispendioso, que exige do pesquisador disciplina, comprometimento e resistência. É preciso saber resistir aos tempos não tão bons, não tão proveitosos ou a tempos completamente adversos. A pesquisa de doutoramento, de fôlego mais longo, exige também paciência. Saber que não se escreve uma tese em um dia, que ideias precisam de amadurecimento, que às vezes, é preciso deixar o texto dormir um longo sono. Terminar algo desta envergadura, é, ainda que forçosamente, amadurecer.

E, em um trabalho como este, que demanda tempo, estudo, compreensão e dedicação, soa um pouco fora de tom o orgulhoso “este é o meu trabalho”. Assim, gostaria de agradecer àqueles que de forma direta ou indireta contribuíram para que este trabalho, durante tanto tempo a utopia de uma garota que não conhecia limites, chegasse à fase final.

Agradeço a Deus, inteligência suprema e causa primária de todas as coisas, exemplo de amor e bondade, por me permitir crescer com essa vontade de aprender e ensinar, intercambiar conhecimentos e não me acomodar, que permitiu que eu alçasse voos cada vez mais longos.

Agradeço a minha mãe porque nunca permitiu que eu desistisse e “embarcou” literalmente comigo nessa aventura de fazer um doutorado em outro estado, viajando 1200km semanalmente, durante o período de aulas. O meu pai, que assistiu comigo às minisséries de *O tempo e o vento* e também tem suas partes preferidas. Meus irmãos, que sempre me incentivam a ir em frente e nunca duvidam da minha capacidade de realizar grandes coisas.

Agradeço minha orientadora, professora Gabriela Kvacek Betella, pela disponibilidade com que sempre me atendeu e pelas contribuições valiosas sem as quais este trabalho não teria chegado a existir. Agradeço-a, sobretudo, pela liberdade que me proporcionou durante a pesquisa, que possibilitou que eu alargasse os horizontes teóricos.

Agradeço a Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho”, e à Faculdade de Ciências e Letras de Assis pela acolhida, pelo respeito a quem eu sou e ao meu trabalho. Aos colegas da pós-graduação, que me ouviram vezes sem conta e que me apoiaram quando eu dizia “não saber como escrever” e que me ajudaram

no processo de ser “uma estudante que trabalha” (longe, ainda por cima)!

Agradeço à Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, onde cursei a graduação e o mestrado e tomei gosto pela pesquisa. Quando me vi aprovada para o doutorado em Assis, achei que nossa história – quase sempre de amor – pudesse ter chegado ao fim, mas me enganei. Mal haviam começado as aulas e lá estava a UFMS me chamando de novo, me dizendo que chegara a hora de trabalhar. Desde aquele 11 de setembro de 2015, divido-me entre duas universidades, e aprendi que era possível trabalhar.

Agradeço, pois, meu trabalho, como assistente em administração na UFMS, em uma clínica-escola de psicologia, pela humanização que me proporcionou. Aos amigos do SAPS, Glacieli, Marianna e Daniel, muito obrigada por permitirem que eu estudasse e ouvissem eu falar sempre que a tese “estava indo bem”, mesmo que o prazo fosse longo e as angústias intermináveis. Obrigada aos professores do setor, especialmente minha chefe profa. Rosilene Caramalac, que facilitou imensamente o processo de me ausentar do serviço dois dias por semana por quase um ano e sempre foi incentivadora de minhas conquistas e profa. Nosimar Ferreira dos Santos Rosa, pelo ouvido atento, as palavras carinhosas e o respeito que sempre me dedicou.

Agradeço aos professores João Luis Cardoso Tápias Ceccantini e Sandra Aparecida Ferreira, pelas aulas memoráveis que tivemos e pela acolhida amorosa que deram à primeira leitura de meu trabalho, no Exame de Qualificação. Suas observações corretas e pontuais, foram de imenso auxílio para tornar este trabalho ainda melhor.

Aos amigos que fiz no trabalho, alunos interessados e ouvintes atentos da Aline que termina “quase que tranquilamente” esse processo de escrita. A Keyciane, amiga dos tempos de graduação que tive a alegria de reencontrar nas andanças universitárias e que me faz sair de casa com mais frequência.

À Liga do Bem, projeto em que sou voluntária, por me permitir desempenhar ao máximo as minhas potencialidades, fazendo-me crer “heroína”.

*O tempo faz a gente esquecer. Há
pessoas que esquecem depressa. Outras
apenas fingem que não
se lembram mais.*

Erico Verissimo

RESUMO

Este trabalho se propõe a analisar duas traduções audiovisuais do texto literário *O tempo e o vento*, de Erico Verissimo. As traduções são minisséries homônimas. A primeira, dirigida por Paulo José, em 1985, tem 26 capítulos; a segunda, dirigida por Jayme Monjardim em 2014, três. Nosso objetivo é dar prosseguimento à pesquisa já iniciada em dissertação de Mestrado (MAZIERO, 2013), e a partir das bases dos estudos sobre adaptação e tradução, recorrermos a conceitos das áreas de comunicação, linguagens, cinema e dramaturgia a fim de demonstrar que, embora haja certa convergência entre os textos, devemos tratar cada um de maneira independente. Além disso, investigamos como o texto literário e suas traduções audiovisuais repropõem a narrativa da história de um povo num determinado período de tempo, e de que maneira essa nova forma de contar incide sobre a instância do narrador nas três obras. Por fim, destacamos a categoria da memória, a partir do conceito de memória coletiva (HALBWACHS, 2006), aproximando-o de nossos objetos de estudo, uma vez que nas duas minisséries elege-se uma personagem que nos parece ser a responsável por narrar os feitos de um grupo – sua família – em determinado período histórico, abarcado por sua própria existência e de seus antepassados.

Palavras-chave Erico Verissimo. Memória coletiva. Adaptações para a televisão. Ponto de vista (literatura)

ABSTRACT

This work intend to analyze two audiovisual translations of Erico Verissimo's novel *O tempo e o vento*. The are two homonymous miniseries. The first, directed by Paulo José in 1985, has 26 chapters; the second, directed by Jayme Monjardim in 2014, three. Our goal is to continue the research already started in Master's thesis (MAZIERO, 2013), and from the bases of studies on adaptation and translation, we use concepts from the areas of communication, languages, cinema and dramaturgy in order to demonstrate that, although there is some convergence between the texts, we must treat each one independently. In addition, we investigate how the literary text and its audiovisual translations re-propose the narrative of the history of a people over a given period of time, and how this new way of telling focuses on the narrator's instance in the three works. Finally, we highlight the category of memory, based on the concept of collective memory (HALBWACHS, 2006), bringing it closer to our objects of study, since in the two minisseries a character who seems to be responsible for narrating us is chosen. the achievements of a group - its family - in a certain historical period, encompassed by its own existence and its ancestors.

Keywords: Erico Verissimo. Collective Memory. Television adaptation. Point of view (literature)

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Pôster do filme O tempo e o vento (2013).	86
Figura 2 - Figura 2 – Capa e contracapa da versão em DVD da minissérie de 1985, comercializada pela Globo Marcas.	87
Figura 3 - Ana Terra, como primeiro recordada por Bibiana. Perspectiva distorcida pelo espelho d' água.	108
Figura 4 - Primeira imagem do capitão Rodrigo, conforme lembrado por Bibiana.	109
Figura 5 - Bibiana, jovem, dançando com Bento Amaral no baile. Lembrança.	109
<i>Figura 6 - Bibiana observa a antiga roca e recorda a avó, Ana Terra.</i>	<i>110</i>
Figura 7 - Delírio de Pedro Missioneiro. Recordação de quando recebe o punhal de Padre Alonzo.	112
Figura 8 - Sequência do delírio e morte de Pedro Terra, na prisão, durante a Revolução Farroupilha	113
Figura 9 - Luzia Silva comparece a velório de desconhecido. Bolívar observa.	115
Figura 10 - Encontro de Rodrigo e Bibiana.	120
Figura 11-As primeiras recordações de Bibiana remetem ao nascimento do avô. Na imagem, a mãe de Pedro Missioneiro em trabalho de parto.	121
Figura 12 - Padre Alonzo é assassinado. Pedro observa.	121
Figura 13 - Bibiana recorda a trajetória de sua família, ao lado do capitão Rodrigo.	122
Figura 14 - Ana Terra parte rumo a Santa Fé com o filho. Minissérie de 2014	123
Figura 15- Bibiana na cadeira de balanço	147
<i>Figura 16 - Bibiana recorda o passado, ao lado do capitão Rodrigo.-.....</i>	<i>148</i>
Figura 17 -Pedro Missioneiro marcando a árvore sob a qual será assassinado. Lembrança. Minissérie 1985.	150
Figura 18 - Em delírio final, no fim do cerco ao Sobrado, Bibiana vê-se mais jovem, ao lado do capitão Rodrigo e do filho. O capitão veio buscá-la.....	151
Figura 19 - Rodrigo e Bibiana se despedem de Santa Fé. Minissérie de 2014.....	152
Figura 20 - Ana Terra, violentada durante ataque de castelhanos à estância da família. Minissérie de 1985.	154
Figura 21- Ana Terra, agredida por uma dupla de castelhanos. Minissérie de 2014.	155

Figura 22 - Duelo entre o capitão Rodrigo Cambará e Bento Amaral. Minissérie de 1985.	157
Figura 23- Duelo entre Bento Amaral e Rodrigo Cambará. Minissérie de 2014.....	157
Figura 24 - Fotogramas de um a nove, demonstrando as diferentes reações ao enforcamento. Minissérie de 1985.	160

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	15
CAPÍTULO 1.....	20
DA ADAPTAÇÃO À TRANSCRIÇÃO: percursos tradutórios	20
1.1 Teorias da adaptação: o questionamento do critério de fidelidade	20
1.2 Um panorama da tradução: da antiguidade aos paradigmas contemporâneos	32
1.3 Walter Benjamin: uma reflexão sobre a tarefa do tradutor	37
1.4 De Roman Jakobson a Júlio Plaza: a tradução intersemiótica como forma de comunicação.....	46
1.5 A tarefa do tradutor de Benjamin a Haroldo de Campos: a forma intraduzível da transcrição	55
CAPÍTULO 2.....	62
“DESMITIFICANDO” A HISTÓRIA: a narrativa revisionista de <i>O tempo e o vento</i>	62
2.1 O tempo e o vento, de Erico Verissimo: entre mitos, ficção e história	62
2.2 As transcrições televisivas de <i>O tempo e o vento</i> : história, identidade e melodrama	79
2.3 A narração da história e incomunicabilidade da experiência.....	91
2.4 Narrar uma saga familiar: o ponto de vista e o foco narrativo na literatura ..	96
2.5 Mostrar a saga: a transcrição televisiva de 1985 e a instância do narrador	105
2.6. O tempo e o vento (2014) e o modo melodramático: a narrativa de uma história de amor.....	117
CAPÍTULO 3.....	126
O TEMPO E O VENTO E A MEMÓRIA: o entrelaçamento de feitos coletivos e trajetória pessoal nas traduções televisivas	126
3.1. Memória coletiva: lembrar é um fato social	126
3.2. Os lugares da história e da memória nos meios de comunicação de massa e a construção da identidade	134
3.3. Paul Ricoeur: uma abordagem fenomenológica da memória	141
3.4. Entre a história e a identidade: os “fios” mnemônicos das traduções de <i>O tempo e o vento</i> em minissérie.	146

3.5. Violência e memória em <i>O tempo e o vento</i>	152
CONSIDERAÇÕES FINAIS	162
REFERÊNCIAS	166
ANEXO 1– Ficha Técnica – Minissérie <i>O Tempo e o Vento</i> (1985).....	172
ANEXO 2- Ficha técnica da minissérie <i>O tempo e o vento</i> (2014)	173

INTRODUÇÃO

A adaptação de textos literários para outros meios de expressão humana não pode ser considerada um fenômeno recente, tendo em vista que desde a civilização primitiva lidávamos com os mais variados códigos e linguagens assim como diversas maneiras de levá-los a efeito. Tratava-se, em suma, de um problema não tão novo assim: “o da influência recíproca das artes e da adaptação em geral” (BAZIN, 1991, p. 84). Pode-se dizer, no entanto, que este ‘problema’ ganha destaque com os meios de comunicação de massa, especialmente aqueles que potencializam as características dramáticas e cênicas de uma adaptação. Dentre esses, salientamos os meios audiovisuais, sobretudo cinema e televisão. Isso porque, de certa maneira, tais meios de comunicação modificaram as relações sociais por meio da mediação que fazem entre o indivíduo e sua realidade social, entre o indivíduo e a cultura, entre o indivíduo e a aquisição de conhecimentos.

Consideramos que a ubiquidade midiática proporciona o surgimento de um novo tipo de cultura, mediada pelos meios de comunicação de massas. A essa nova forma de interagir *com* e *no* mundo, Kellner (2001) dá o nome de cultura da mídia, uma cultura emaranhada nos tecidos tênues de nossa experiência cotidiana, nos nossos momentos de lazer, nas opiniões políticas que expressamos e no papel identitário que desempenhamos.

Há que se acrescentar que a arte cinematográfica e a literária se aproximam por sua necessidade de narrar, contar histórias. Dessa forma, cinema e depois televisão (que utiliza recursos da mesma linguagem cinematográfica, diferenciando-se dessa, contudo, pela divisão em capítulos) se apropriam de textos já existentes, histórias já várias vezes contadas, e as repropõem em novo formato, suporte, gênero e linguagem, tornando-as novos produtos, a serem “consumidos” (na perspectiva mercadológica) ou fruídos de acordo com novas perspectivas e diferentes “pactos” a serem firmados entre produção, realização e audiência. Assim, o “aproveitamento” de textos literários é importante para que as emissoras de televisão e produtoras cinematográficas renovem o conteúdo veiculado em sua programação.

Tratando especificamente de cinema, mas em uma definição que podemos expandir aos meios audiovisuais de comunicação, Brito (2006) ressalta sua característica heterogênea,

[...] que soma características básicas de outras modalidades de arte existentes, um autêntico compósito que sintetiza em si mesmo, entre outras coisas: a plasticidade da pintura, o movimento e o ritmo da música e da dança, a (pseudo) tridimensionalidade da escultura e a arquitetura, a dramaticidade do teatro e a narratividade da literatura (BRITO, 2006, p. 135).

Nota-se que o autor considera que diferentes manifestações artísticas são contempladas pela linguagem cinematográfica, potencializando seus possíveis efeitos e compartilhando-os com outras artes, das quais incorpora elementos tais como a interpretação cênica, os recursos sonoros, o figurino, entre outros.

Neste trabalho, nos propomos analisar duas diferentes traduções feitas para o audiovisual do texto literário *O tempo e o vento* do escritor sul-rio-grandense Erico Verissimo. São duas minisséries de diferentes durações (uma de 26, outra de 3 episódios), realizadas em contextos de produção e recepção distintos (1985 e 2013/2014), que têm como ponto de partida o mesmo texto literário, o romance *O continente*, marco inicial da trilogia do escritor, que narra, por meio dos feitos da família Terra-Cambará na fictícia cidade de Santa Fé cerca de 150 anos de história do estado, e por extensão, do país.

No primeiro capítulo, nossa preocupação é menos analítica, mais de estabelecer as bases teóricas sobre as quais se assentará nosso trabalho, especialmente no que tange às teorias da adaptação e da tradução. Para isso, recorreremos a estudos nas áreas de comunicação, linguagens, cinema e dramaturgia a fim de demonstrar que, embora haja certa convergência entre os textos, devemos tratar cada um de maneira independente, com suas características próprias de linguagem, formato, gênero e suporte, passando ao largo de antigos ranços que poderiam nos induzir a crer na superioridade da literatura sobre outras artes ou áreas do conhecimento.

Lançaremos mão dos conceitos de *adaptação* (ANDREW, 2000, BAZIN, 1991, HUTCHEON, 2011, MACFARLAINE, 1996, SANDERS, 2006, STAM, 2008), e *tradução* (BENJAMIN, 1984, JAKOBSON, 2007, PLAZA, 2003) até chegarmos ao conceito fulcral deste capítulo, o de *transcrição*, cunhado por Haroldo de Campos, (2015) pois é como tal que consideramos que a tradução *O tempo e o vento* de 1985 pode ser considerada, uma vez que propõe realmente uma nova maneira de interpretar o texto de Verissimo. Já a segunda, calcada sob os signos da homenagem

à obra televisiva homônima que a precedeu, trataremos como adaptação, já que os recursos não são de todo novos – ambas problematizam a temática da memória, sendo que a minissérie de 2014 o faz através da narração de Bibiana e de sua interlocução com o capitão Rodrigo, que reaparece no fim da vida da amada.

Cabe ressaltar que ao estudarmos os diferentes conceitos que esses termos podem assumir, nos propomos muito mais do que o simples cotejo comparativo entre as obras; passamos a nos preocupar com os questionamentos ligados à dinâmica do processo tradutório e às diferentes lógicas inerentes a cada sistema semiótico ou midiático. Por isso, propomo-nos a aprofundar o assunto, com o fim de oferecer bases teóricas sólidas para a discussão que se estenderá ao longo da tese, enfocando outros temas, a saber: memória e foco narrativo.

No segundo capítulo, nossa preocupação inicial será apresentar, ainda que brevemente, os autores e obras destacadas neste trabalho. Nosso intuito é de que se conheça um pouco mais da obra de Erico Verissimo – dedicando especial atenção a *O tempo e o vento* e sua fortuna crítica. Ademais, é nossa intenção mapear também as pesquisas realizadas sobre esses objetos artísticos no campo da tradução ou adaptação interlinguagens, elaborando uma espécie de apresentação das obras aqui analisadas, destacando os temas que iremos desenvolver no decorrer da pesquisa, a saber: como o texto literário e suas traduções audiovisuais repropõem a narrativa da história de um povo num determinado período de tempo, e, de que maneira essa nova forma de contar incide sobre a instância do narrador, nas três obras, com suas diferenças e especificidades.

Antes, porém, de chegarmos à análise proposta de foco narrativo e ponto de vista, faremos, ainda, uma incursão teórica nos pressupostos estabelecidos por Walter Benjamin em “Experiência e pobreza” e nas “Teses sobre o conceito de história” (1994) para reconhecermos de maneira mais adequada a pressuposição de uma narrativa “desmificadora da história oficial”, como proposta por Verissimo. Benjamin, ainda, em “O narrador” (1994) faz uma distinção importante entre historiador e cronista, que retomaremos nesse trabalho.

Nesse sentido, ainda, recorremos a Agamben, que em *Infância e História* (2008) retoma a temática da destituição da capacidade de narrar as experiências pelo homem contemporâneo, tema esse que nos auxilia a compreender a iniciativa da Bibiana das traduções audiovisuais, pois, ao se ver próxima do fim da vida, propõe-se a reviver (por meio da utilização da técnica do *flashback* na minissérie de 1985) e a

recontar (por meio da interlocução com o marido morto, o capitão Rodrigo Cambará) momentos importantes da história de sua vida e da de sua família, sempre entrelaçadas à história de seu estado e país.

No terceiro capítulo, a temática sobre a qual nos detemos é a memória, uma vez que a consideramos de suma importância para a compreensão mais aprofundada, tanto do texto literário de Verissimo, quanto das transcrições. Entendemos que os produtos audiovisuais utilizam um indício do romance *O continente*, em que o narrador sempre ressalta a faculdade da memória, ou a capacidade de lembrança, especialmente das mulheres da família Terra-Cambará e compõem novos textos, utilizando o recurso à memória e às lembranças para narrar o que no romance chega ao leitor de forma onisciente.

Em vez de analisarmos as implicações que conceder à memória local de destaque nos audiovisuais pode nos trazer, buscamos também conceituar *memória coletiva* e *memória histórica*, via Maurice Halbwachs (2006), aproximando tais conceitos de nossos objetos de estudo, uma vez que Bibiana, nas duas traduções audiovisuais, nos parece ser a responsável por narrar os feitos de um grupo – sua família – em determinado período histórico, abarcado por sua própria existência e de seus antepassados.

Grosso modo, memória diz respeito às reminiscências de um momento passado que surgem no pensamento de cada pessoa, no presente. Podemos ainda relacionar a memória a seu componente de arquivo, ou seja, como a faculdade de armazenar fatos dados e informações vividos ou recebidos no passado.

Consideramos, ainda, que o conceito de memória coletiva foi revisitado – e muitas vezes criticado – por diversos estudiosos do tema. De tal maneira, trazemos as contribuições de Pierre Nora (1993), que como Halbwachs entrelaça memória e história e ainda, Andreas Huyssen (2000) e Paul Ricoeur (2007), que questionam a validade do conceito proposto por Halbwachs em tempos de globalização de consumo e meios de comunicação.

Ao final, buscamos, por meio da análise fílmica demonstrar como, ao recorrer à memória e trajetória da família Terra-Cambará, os realizadores das duas minisséries, demonstram que a memória coletiva – assim como a histórica – reforça o sentimento de pertencimento a um grupo, revigorando vínculos identitários entre os indivíduos, baseando-nos em Ecléia Bosi (1994) Stuart Hall (2007) e Pollak (1992).

Percebemos também, a partir da leitura de Chaves (2005), que embora de

índole marcadamente pacifista, *O tempo e o vento* é uma narrativa repleta de lutas, tanto individuais quanto coletivas. Por conta disso, dedicamos um espaço no nosso trabalho para discutir de que maneira a representação da violência no romance e nas transcrições analisadas perspassa a constituição da memória coletiva e da percepção identitária do povo brasileiro.

CAPÍTULO 1

DA ADAPTAÇÃO À TRANSCRIÇÃO: percursos tradutórios

1.1 Teorias da adaptação: o questionamento do critério de fidelidade

Ao nos propormos estudar as teorias da adaptação, esclarecemos que apesar de existirem trocas e ligações entre as artes desde o surgimento destas, nosso recorte teórico para tratar desse assunto restringe-se ao destaque que esses estudos têm alcançado na modernidade tardia, questionando a maneira como um produto midiático (cinematográfico ou televisivo) corrobora, modifica ou subverte o texto literário que o precedeu, muitas vezes chamado de “original”, considerando todas as negociações que precisam ser feitas, tanto de nível estético quanto de nível técnico, tendo em vista as especificidades de cada suporte. No caso do cinema, por exemplo, pode-se considerar que alguns de seus elementos específicos, são: montagem, enquadramentos e movimentos de câmera.

Bazin define a montagem como “a criação de um sentido que as imagens não contêm objetivamente e que provém unicamente de suas relações” (BAZIN, 1991, p. 68). A montagem, nesse sentido, mais do que se preocupar com o conteúdo narrativo de um filme, preocupa-se com sua organização. De modo geral, segundo essa perspectiva, tanto pelo conteúdo da imagem, quanto pelo recurso da montagem, o cinema possui uma infinidade de procedimentos que impõem ao espectador uma versão própria do acontecimento representado.

A apreensão de sentido, neste caso, ocorre menos por meio da imagem e mais pelo sentido produzido pelo espectador. Se, por um lado, o cinema “mostra” uma representação finalizada, durante a leitura, o leitor vai aos poucos esboçando sua própria imagem mental do enredo desenvolvido, de modo que as duas linguagens atuam com diferentes “modos de engajamento”, para utilizar a expressão de Linda Hutcheon (2011); a literatura com o modo “narrar” e o cinema com o modo “mostrar”.

O contar exige do público um trabalho conceitual; o mostrar solicita suas habilidades decodificadoras perceptivas; no primeiro, imaginamos e visualizamos o mundo a partir das marcas pretas nas páginas brancas enquanto lemos; no segundo, nossa imaginação é apropriada enquanto percebemos e então damos significado a um mundo de imagens, sons e palavras vistas e ouvidas no palco ou na tela (HUTCHEON, 2011, p. 178).

Na literatura entramos em contato com as situações e personagens por meio da mediação do narrador, enquanto no audiovisual temos a falsa impressão de não termos mediação entre a audiência e a tela. Essa impressão é ilusória, pois nos colocamos diante de um produto acabado, que sofreu intervenções de profissionais de diferentes áreas e utiliza a montagem para selecionar o conteúdo a ser veiculado.

Também incide sobre a realização do produto cinematográfico o papel criador da câmera no cinema: pela impossibilidade de a tudo ver e a tudo narrar linearmente como faz a literatura, por meio da sucessão de períodos, orações e parágrafos, a câmera escolhe o que e como narrar, e assim, no caso das transcrições, por exemplo, fazer acréscimos, supressões, valorizar mais uma personagem de pouca relevância no romance, entre outras razões. O certo é que, ao produzir um roteiro, é preciso considerar que não se trata simplesmente de filmar um texto literário, mas de recriá-lo, transcriá-lo em outra linguagem, gênero e formato.

Um dos precursores da defesa das adaptações foi o francês André Bazin (1991) em um ensaio da década de 1950, intitulado “Por um cinema impuro”. Nele, Bazin argumenta que o modo como o cinema reaproveitava o conteúdo literário já naquela época era diferente da forma como o reaproveitava anteriormente:

[...] O cineasta já não se contenta em plagiar – como fizeram, no final das contas, antes dele – Corneille, La Fontaine e Molière: propõe-se a transcrever para a tela, numa quase identidade, uma obra cuja transcendência ele reconhece *a priori*. *E como poderia ser diferente quando esta obra está subordinada a uma forma tão evoluída da literatura que os heróis e a significação de seus atos dependem intimamente do estilo do escritor, a partir do momento em que estão confinados como que num microcosmo cujas leis, rigorosamente necessárias, deixam de vigorar no exterior, a partir do momento em que o romance abandonou a simplificação épica e já não é uma matriz de mitos, mas o lugar de interferências sutis, entre o estilo, a psicologia, a moral ou metafísica?* (BAZIN, 1991, p. 83).

A crítica tradicional de cinema, naqueles meados de século XX, costumava apontar sempre de maneira negativa a apropriação de textos literários pela sétima arte, frequentemente deplorando os empréstimos advindos da literatura. Contudo, em sentido inverso, quando se tratava de reconhecer a influência do cinema sobre a literatura contemporânea, a crítica era quase unânime em tratá-la de forma positiva. A maior censura que se fazia à adaptação era a da vulgarização dos textos literários, o que nos leva a perceber certa preferência pela literatura, como uma arte mais “nobre”, mais “pura”.

Brian McFarlane (1996) é outro crítico que aponta a influência do cinema na literatura, especialmente a partir da literatura moderna. Porém, apesar de ser mais próxima da linguagem cinematográfica, essa literatura não foi de pronto adaptada, pois o cinema parecia mais à vontade com a literatura de um período anterior, calcada no realismo.

Assim, por muito tempo, prevaleceu nos estudos sobre as adaptações o paradigma da fidelidade a um suposto texto “original”. Isso acarretou uma série de “preconceitos” quanto aos produtos que surgiam destas relações, como a referência a uma série de vocábulos de cunho moralista que acabavam por legitimar o discurso da literatura como uma arte superior ao cinema. Stam elenca alguns desses preconceitos:

1) Antiguidade (o pressuposto de que artes antigas são necessariamente artes melhores); 2) pensamento dicotômico (o pressuposto de que o ganho do cinema pressupõe perdas para a literatura); 3) iconofobia (o preconceito culturalmente enraizado contra as artes visuais, cujas origens remontam não só às proibições judaico-islâmico-protestantes dos ícones, mas também à depreciação platônica e neo-platônica do mundo das aparências dos fenômenos); 4) logofilia, (a valorização oposta, típica de culturas enraizadas na “religião do livro”, a qual Bakhtin chama de “palavra sagrada dos textos escritos”); 5) anti-corporalidade, um desgosto pela “incorporação” imprópria do texto fílmico, com seus personagens de carne e osso, interpretados e encarnados, e seus lugares reais e objetos de cenografia palpáveis; sua carnalidade e choques viscerais ao sistema nervoso; 6) a carga de parasitismo (adaptações vistas como duplamente “menos”: menos do que o romance porque uma cópia, e menos do que um filme por não ser um filme “puro”) (2006, p. 21).

Embora alguns deles ainda resistam, enfatizamos que correntes teóricas contemporâneas - desde a cunhagem do termo intertextualidade (1974, p. 68) por Kristeva, chegando às contribuições de Genette (2008, p. 8), para quem a intertextualidade é apenas uma categoria de um espectro muito mais amplo de derivação entre os textos - têm se esforçado para dirimir esses preconceitos, considerando cada obra em suas especificidades. Nesse novo contexto, Ismail Xavier chama a atenção para o fato de que “a fidelidade 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” (2003, p. 62). Dessa maneira, a adaptação, produzida em um contexto diferente ao da obra literária, pode suscitar questionamentos diversos daqueles pretendidos de início, por exemplo,

com o romance atualizando conteúdos e situações.

A noção de intertextualidade foi largamente difundida no campo dos estudos literários e mudou a maneira de se encarar conceitos como tradição, fontes e influências e originalidade no âmbito da criação literária. Porém, Clüver ressalta que, embora as relações intertextuais sejam muitas vezes proveitosas no estudo das relações interartísticas, elas colocam a ênfase mais nos contextos de produção e recepção do que no texto em si, e que “[...] os traços intertextuais que descobrimos e que nos remetem a uma miríade de pré-textos não dependem tanto do que está ‘no texto’ e sim do nosso próprio repertório de textos e hábitos de leitura” (1997, p. 40).

Stam cita uma variedade de termos que fazem, segundo ele, parte do mesmo campo semântico do termo *adaptação*: transmutação, transfiguração, transcodificação. De forma geral, não se pensa mais em termos de “cópia” ou “modelo”, “fontes” e “influências”, nem se trata mais da ideia de que era preciso “filmar o texto”. Trata-se, isso sim, da afirmação dos dois textos, tanto o de partida como o de chegada, como textos originais, únicos, em detrimento do léxico pejorativo que ainda encontra alguma ressonância – cada vez menor – na crítica.

Termos como “infidelidade”, “traição”, “deformação” “violação”, “abastardamento”, “vulgarização” e profanação”, proliferam no discurso sobre adaptações, cada palavra carregando sua carga específica de ignomínia. Infidelidade carrega insinuações de pudor vitoriano; “traição” evoca perfídia ética; “abastardamento” conota ilegitimidade; “deformação” sugere aversão estética e monstruosidade; “violação lembra violência sexual; “vulgarização” insinua degradação de classe; e “profanação” implica sacrilégio religioso e blasfêmia. (2006, p. 20).

Outro aspecto relevante a se considerar, ao tratar da transposição de narrativas literárias para o cinema ou a televisão, são os procedimentos utilizados por esses meios para elaborar uma sequência narrativa: a duração da projeção, ou o tempo que uma determinada imagem permanece na tela, por exemplo, constitui a importância narrativa que determinada ação ou personagem tem na trama; já a ordem da projeção, que deve perfazer um *todo* orgânico, pode ser de três tipos distintos: a sucessão cronológica, com lógica interna temporal, a ordem lógica, regida pela lei do particular e do contingente e a ordem paralela, em que há alternância de imagens e uma sequência reforça a outra.

Espaço e tempo são determinantes para a narrativa cinematográfica, assim

como o são também para a narrativa literária, com a diferença de que a imbricação espaço-temporal no cinema faz com que a forma narrativa adquira dimensionalidade, torna possível “ver” o transcurso do tempo, por meio da ação dos personagens em determinados espaços. Como explica Julio Plaza:

Na linguagem do cinema, espaço e tempo interagem dialeticamente, migrando um para o outro constantemente. Se a ‘montagem narrativa’ privilegia o tempo, a ‘montagem expressiva’ privilegia o espaço, a simultaneidade. Negando o espaço dramático, ou seja, o espaço do mundo representado, o fragmento do espaço construído na imagem é submetido a leis puramente estéticas. O espaço fílmico é, assim, feito de pedaços, de metonímias e a sua unidade provém da justaposição numa sucessão que cria uma espécie de espaço virtual, a ideia do espaço único que nunca vemos, mas que se organiza na memória (2003, p. 142).

Notamos, que, dessa maneira, o tempo se sobrepõe ao espaço, tornando-se “presente” e sendo percebido simultaneamente, o que nos permite reiterar o compromisso da linguagem cinematográfica com a fabulação, a narração e a narratividade, tornando-se parte do escopo de um “imaginário” partilhado com a literatura, utilizando-se com frequência de “pontes” com a história e a cultura de um povo.

O mundo de hoje passa por uma significativa alteração: deixamos de lado a busca por um “real” mimetizado, em que a imagem era vista como metáfora para a realidade e passamos à percepção da imagem como modelo possível, apreensível e visualizável. Na contemporaneidade, cada vez mais rapidamente, não lidamos com um mundo como representação, mas como simulação, como virtualidade. Essas são consequências da cultura da convergência de que fala Henry Jenkins:

Por convergência, refiro-me ao fluxo de conteúdos através de múltiplas plataformas de mídias, à cooperação entre múltiplos mercados midiáticos e ao comportamento migratório dos públicos dos meios de comunicação que vão a quase qualquer parte em busca das experiências de entretenimento que desejam. Convergência é uma palavra que consegue definir transformações tecnológicas, mercadológicas, culturais e sociais, dependendo de quem está falando e do que imaginam estar falando [...] (2009, p. 29).

Na perspectiva da convergência das mídias, todas as histórias são consideradas importantes; há uma preocupação bastante grande com a venda de marcas e o público é visto essencialmente como consumidor, que deve ser cortejado

pelas mais variadas plataformas digitais. Mais do que um processo tecnológico que agrega múltiplas funções em um mesmo aparelho, a convergência, conforme compreendida por Jenkins (2009) é uma transformação cultural, uma vez que os consumidores são incentivados a buscar mais informações e fazer conexões entre os conteúdos midiáticos que vierem a encontrar, por vezes dispersos nos ambientes midiáticos.

Assim, a convergência não depende da sofisticação dos aparelhos, mas de uma mudança no cérebro dos “consumidores” e na relação com outros consumidores. Falar sobre os produtos midiáticos que consumimos, por exemplo, gera interesse da indústria do entretenimento e do mercado das mídias, os quais reforçam ainda mais esse comportamento nos consumidores, de forma que o “consumo” das mídias deixa de ser individual para ser um processo de envolvimento coletivo.

Em certa medida, a convergência de mídias altera a relação entre as tecnologias existentes, indústrias, mercados, gêneros e públicos, modifica a lógica da indústria midiática e como isso transforma o recebimento das notícias e do entretenimento. Tal mudança de paradigma ocorre em dois sentidos: tanto como processo corporativo, de cima para baixo, quanto como um processo de consumidor, de baixo para cima, e esses dois sentidos, o da convergência corporativa e a da convergência alternativa coexistem em um mesmo sistema. De um lado temos a aceleração do fluxo de conteúdo midiático, num esforço pela obtenção de maiores lucros; de outro, os consumidores estão aprendendo como lidar com as mídias, a fim de conseguir controlar o fluxo e interagir mais com outros consumidores. O que advém dessa convivência é que, por um lado, esses dois tipos de convergência se fortalecem mutuamente; por outro, podem entrar em conflito devido às suas próprias e distintas noções de cultura.

É nesse contexto de alteração de paradigmas que introduzimos nosso trabalho, que em certa medida, analisa uma das facetas da cultura da convergência, a tradução de um texto literário para o cinema/televisão. Ora, além de lidar com questões como a mudança de gênero, suporte e formato do romance de Erico Verissimo, quando nos propomos a estudar sua adaptação para os meios audiovisuais, temos que considerar o aumento do público a que se destina a obra, o fato de que muitas vezes as pessoas que assistem as versões televisivas não têm um contato anterior com o texto literário, e no caso da versão de Jayme Monjardim, algo que é necessário considerar com ainda mais cuidado no contexto da cultura da convergência, uma vez que a adaptação

realizada foi proposta como longa-metragem em final de 2013 (portanto, lançada no cinema) e no início de 2014, migrou para uma outra plataforma, a televisão, atendendo a interesses mercadológicos de seus produtores.

Considerando aspectos como a intertextualidade e a independência da obra adaptada em relação ao chamado “texto original”, Hutcheon busca conceituar o termo adaptação e afirma:

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 (2011, p. 29).

Pela definição citada acima, notamos que o texto literário não é a única fonte para as adaptações, mas é considerada uma das mais confiáveis, pois ao se transpor obras literárias para o cinema ou televisão, há expectativas quanto ao público, quanto ao tratamento do enredo e também com as possíveis modificações promovidas pelo produto audiovisual. A adaptação é, pois, vista como criação, ou re-criação e reinterpretação de um texto já existente.

É interessante pensar também que a definição de Hutcheon (2011) dá importância à recepção, à audiência dos textos adaptados. Nesse sentido, a autora vê na adaptação a potencialidade de alcançar públicos que não foram atingidos pelo texto literário, uma perspectiva já apontada por Bazin (1991) quando afirma que o público terá duas opções: “ou se contentarão com o filme, que certamente vale um por outro, ou certamente terão vontade de conhecer o modelo, o que é um ganho para a literatura”. (BAZIN, 1991, p. 93). É importante notar que nem sempre a qualidade de filme e livro se equiparam, como parece crer o autor. Assim como há filmes que não fazem jus ao livro “fonte” de sua narrativa, também os filmes podem ser superiores aos textos literários. Por isso, buscamos contemporaneamente compreender as adaptações como obras autônomas, dentro das especificidades artísticas da linguagem em que são realizadas.

Além disso, como se pode perceber, o conceito de adaptação não é único:

existem várias perspectivas de análise e diversas maneiras de se conceber a adaptação. Existem, como exposto, as que se aproximam mais de uma leitura estrutural, fechada nos textos, e aquelas que trazem à tona abordagens interdisciplinares, que se debruçam sobre conceitos tanto da literatura como do cinema.

Quando refletimos acerca de adaptações, surgem os mais variados questionamentos: o que nos leva a ter contato novamente com um texto já conhecido, ainda que em outra linguagem? Hutcheon (2011) afirma que é o misto de repetição com variação que encontramos nessas obras que nos aproxima delas, o conforto daquilo que já nos é conhecido. Por outro lado, também influencia a produção de uma adaptação o fato de serem “apostas seguras”, ou seja, ao fazerem referência a um livro de sucesso, elas também tendem a obtê-lo. Há também questionamentos acerca da noção de autoria. Um produto audiovisual, seja ele fílmico ou televisivo, implica a participação de numerosas pessoas, cada uma delas responsável por uma parte do processo que leva ao produto finalizado. Dessa forma, ao contrário da manifestação artística, que não pode ser repetida e por isso carrega consigo uma “aura” (BENJAMIN, 1994) de unicidade e presentificação, os produtos da cultura de massa podem ser repetidos e reproduzidos à exaustão, perdendo a noção de que existiu por traz de sua realização um autor e passando a ser um trabalho de equipe. Aos objetos artísticos por seu turno, costuma-se atribuir a autoria a um suposto gênio criador que realiza suas obras de maneira individual e única.

Feitas essas considerações, cabe-nos agora estudar algumas dentre as diferentes classificações propostas pelos estudiosos do tema. Andrew (2000) afirma que adaptações são aquelas que colocam sua relação com um texto anterior em primeiro plano. Essas seriam as mais “fiéis” ao texto de partida, diferentes das outras duas categorias que propõe: a de textos *inspirados* e a de textos *derivados* de um texto literário anterior. As duas últimas categorias, segundo o ponto de vista do autor, são mais referenciais, ao passo que as *adaptações* propriamente ditas mantêm mais proximidade com o texto de partida.

Considerando apenas os textos adaptados, Andrew propõe ainda uma subdivisão em outras três categorias: *empréstimo*, *intersecção*, *fidelidade e transformação*. O *empréstimo* é o modo em que o texto literário é utilizado mais ostensivamente, aproveitando-se muitas vezes as ideias e fórmulas. Nesses casos, o diretor/adaptador, conta com o prestígio do texto original, o qual empresta também

sua aceitação junto ao público ao produto adaptado. Esses textos, normalmente, atingem *status* de mito, que se intensifica a cada nova adaptação, e seu valor cultural está além daquele que pode advir do cinema e da televisão.

A *intersecção* é, para Andrew, o tipo de adaptação que se estabelece no confronto entre os textos, o de partida e o de chegada. A adaptação é vista como um arranjo intrincado entre as partes, em que o adaptador escolhe o que destacar com maior ou menor intensidade. Nesse tipo de adaptação as diferentes forças estéticas de literatura e cinema entram em uma “relação conflituosa”, resolvida pela adequação de recursos típicos da linguagem cinematográfica. Nesse tipo de adaptação, o texto de chegada busca um tipo de “refutação” do texto de partida. Um exemplo desse tipo de filme, é o *Decameron*, de Pier Paolo Pasolini (1971), citado por Andrew. Nas palavras do autor,

Todos esses trabalhos têm ou se recusam a adaptar. Em vez disso, apresentam a alteridade e distinção do texto original, iniciando um intertexto dialético entre as formas estéticas de uma época e as formas cinematográficas de nossa própria época”. (ANDREW, 2000, p. 31) (tradução nossa)¹.

Por fim, Andrew (2000) trata também da *fidelidade e transformação*, modalidade que se preocupa em transferir para o texto adaptado algo de essencial do texto de partida. Trata-se, segundo Andrew, de aproximar-se tanto do “espírito” quanto da “letra” do texto “original”. Ser fiel à letra diz respeito aos aspectos mais facilmente transferíveis do texto de partida ao texto de chegada, como situações, temas e personagens. Já ser fiel ao espírito, demanda um grau de dificuldade maior, chegando a ser impossível.

[...] Mais difícil é a fidelidade ao espírito, ao tom do original, valores, imagens e ritmo, visto que encontrar equivalentes estilísticos no cinema para estes aspectos intangíveis não é um processo mecânico. O cineasta, provavelmente, deve intuir e reproduzir a sensação do original. Muito se tem argumentado sobre isso ser francamente impossível [...] (ANDREW, 2000, p. 32) tradução nossa)².

¹ No original “All such works fear or refuse to adapt. Instead they present the otherness and distinctiveness of the original text, initiating a dialectical interplay between the aesthetic forms of one period and the cinematic forms of our own”

² No original: “More difficult is fidelity to the spirit, to the original’s tone, values, imagery, and rhythm, since finding stylistic equivalents in film for these intangible aspects is the opposite of a

A adesão ou não a esse tipo de adaptação depende da crença do adaptador, ou seja, de ele corroborar a noção de que literatura e audiovisual são sistemas diferentes de signos, que podem ou não propor significações semelhantes. Trata-se, portanto, de imprimir no texto de chegada, certos aspectos do original, utilizando para isso, recursos de outra linguagem (a cinematográfica).

Outra possibilidade de categorização dos textos adaptados é exposta por Cartmell (*apud* SANDERS, 2006) e dividida em *transposição*, *analogia* e *comentário*. A *transposição* ocorre quando o texto de chegada é mais próximo ao texto de partida; quando a transposição é carregada de um novo significado ou sentido que não estava presente no texto literário, por exemplo, com novas conotações políticas ou sociais, temos o *comentário*. A *analogia*, por sua vez, é o tipo de adaptação em que o vínculo com o texto original é mais tênue, em que comumente é aproveitada somente uma ideia, situação, ou até mesmo o título de uma obra, mas as relações entre uma e outra não são significativas a ponto de impedir a fruição do audiovisual sem o conhecimento prévio do texto literário que o precedeu.

Brian McFarlane (1996), ao tratar da adaptação de textos literários para o cinema, chama a atenção para o fato de que o ideal de fidelidade atrapalha a crítica, uma vez que pressupõe uma única leitura correta do texto-fonte, o que vai contra o potencial polissêmico da literatura.

O autor critica Andrew e sua separação entre a fidelidade ao “espírito” e à “letra” afirmando que o “espírito” é um critério bastante difuso, uma vez que corresponde a um paralelo entre as versões de um romance, por exemplo. Espera-se que essa leitura, feita por um cineasta ou por uma equipe de produtores, coincida com a leitura preferencial de grande parte da audiência, mas isso não pode ser assegurado.

Assim, a fidelidade é, para McFarlane, uma noção enganadora, que não diz muito sobre um filme a não ser que a leitura do cineasta corresponde em determinados pontos com a leitura que a audiência espera. Para ele, a

mechanical process. The cineaste presumably must intuit and reproduce the feeling of the original. It has been argued variously that this is frankly impossible”,

adaptação deve ser compreendida como um exemplo de convergência entre as artes que estabelece com o texto-fonte uma gama rica de relações e a fidelidade é apenas uma delas.

Para analisar as adaptações, o autor propõe dois conceitos principais: o de *transferência* e o de *adaptação*. Por transferência entende-se o grupo de elementos narrativos que podem ser exibidos no filme; por adaptação, o processo pelo qual se adequam elementos que não podem ser simplesmente transferidos, mas para os quais se deve buscar equivalências na linguagem cinematográfica. Ancorando-se em Barthes (1966), McFarlane encontra dois eixos fundamentais de análise: as *funções distribucionais* ou próprias e as *funções integracionais* ou índices:

As primeiras se referem a ações e eventos: elas são de natureza horizontal e estão encadeadas linearmente ao longo do texto. Têm a ver com as operações e se referem às funcionalidades do fazer. [...] Índices abarcam, por exemplo, informações psicológicas relacionadas às personagens, dados referentes à sua identidade, notações de atmosfera e representações de lugar. Índices são de natureza “vertical[...] não se referem a operações, mas à funcionalidade do ser (1996, p. 13).(tradução nossa)³.

Os aspectos que o autor considera mais importantes de serem transferidos são também os mais fáceis, por se referirem a ações e eventos da narrativa e não a aspectos da linguagem literária. Dizem respeito às funções distribucionais, que por sua vez se dividem em funções cardinais e catalizadoras. As funções cardinais formam o “esqueleto” da narrativa, são momentos importantes que direcionam os acontecimentos futuros; as funções cardinais recompõem a história, o enredo, a fábula do romance em outra linguagem. Já as ações catalisadoras são pequenas ações que repercutem apenas unilateralmente e tem função puramente cronológica. Essas duas primeiras funções são mais facilmente transferíveis, por se referirem unicamente ao conteúdo, ao enredo, e não à linguagem. Já os índices são

³ No original: “The former refer to actions and events; they are horizontal in nature, and they are strung together linearly throughout the text; they have to do with operations; they refer to a functionality of doing. [...] Indices, embraces, for instance, psychological information relating to characters, data regarding their identity, notations of atmosphere and representations of place. [...] Indices are “vertical” in nature, they do not refer to operations but a functionality of being”. (tradução nossa)

subdivididos entre próprios e informantes: os índices próprios dizem respeito a aspectos menos tangíveis, mais psicológicos, e por isso, precisam dos recursos da linguagem cinematográfica, como enquadramentos, movimentos de câmera, iluminação; já os informantes, facilmente transferíveis, são nomes, profissões e características físicas das personagens.

Assim, pode-se dizer que McFarlane propõe uma abordagem funcionalista das adaptações, que pode ser útil como mecanismo de análise desses textos, ao mesmo tempo em que refuta o paradigma da fidelidade. Por outro lado, para além dos critérios “difusos” de Andrew como a ideia de fidelidade à “letra” ou ao espírito de uma obra, e dos critérios funcionalistas de McFarlane, em que a adaptação parece se adequar a um modelo de funções que desdemonstra, há ainda, autores que consideram relevantes os aspectos narratológicos. Esse é o caso de Timothy Corrigan. Ainda que a perspectiva adotada neste trabalho seja a da tradução, consideramos importante tratar de mais essa categorização tendo em vista a aproximação maior com a nossa concepção de que literatura e audiovisual compartilham a capacidade da narrativa.

Corrigan (1998) leva em consideração, portanto, sete categorias. A primeira, *temas e motivos*, centra-se na investigação do significado geral de uma obra, seu “motivo” principal. Quando o pesquisador se atenta para essa categoria, preocupa-se com a reelaboração temática de um texto, através da reconfiguração alegórica ou sócio-histórica. A segunda categoria é a dos personagens; nela são analisadas a forma como estes são descritos no texto e “corporificados” pelos atores. Esse tipo de investigação pode apontar modificações transculturais na obra de modo a propor reflexões que extrapolam o texto de partida. A terceira categoria elencada é a do *ponto de vista*. Cinema e literatura compartilham a capacidade de articular múltiplos pontos de vista, transferindo a vários personagens a capacidade de narrar histórias. A principal diferença entre os modos como as duas artes lidam com esse aspecto, reside na propriedade do cinema de sintetizar a representação mimnética em um espaço diegético, em suma: no cinema, ocorre um movimento dialético entre a mimese e a diegese. A quarta categoria discutida pela autor é sintetizada como história/plot/narrativa e se refere à organização interna da obra e dos acontecimentos narrados, ou seja, grosso modo, refere-se à forma de desenvolvimento da obra. A quinta categoria, de *mis-en-scène*, abarca a representação visual dos espaços, a composição imagética da cena. Em alguns casos, para o autor, espaços podem ser metáforas para o estado mental de personagens, ou, como no caso em questão nesse

trabalho, personagens da própria narrativa. A sexta categoria, denominada *outros elementos de estilo e estrutura*, reúne artifícios estilísticos do cinema narrativo que buscam recriar efeitos propostos pelo texto de partida. Incluem-se dentre esses artifícios a montagem, a fotografia, o som, além de movimentos de câmera, a velocidade da filmagem, a cenografia, entre outros.

Por fim, a última categoria destacada por Corrigan (1998) é o gênero. O autor afirma que, como cronologicamente o cinema veio depois da literatura, muitos de seus gêneros vem direta ou indiretamente, de seus predecessores literários. Desse ponto de vista, grande parte dos gêneros cinematográficos tem natureza intertextual.

Apesar de ser uma categorização, a proposta de Corrigan busca um entendimento mais aprofundado das relações entre texto literário de partida e texto fílmico de chegada, na medida em que coloca em evidência diversos enfoques possíveis no que se refere ao estudo das adaptações como mais do que meras comparações.

Nesse item, buscamos demonstrar por meio de autores de diferentes correntes teóricas, que o paradigma da fidelidade, que durante tanto tempo norteou os estudos de adaptação vem perdendo força para abordagens que consideram cada texto em sua especificidade, de formato, gênero, linguagem e suporte. No item seguinte, discutiremos um pouco sobre as diferentes concepções de tradução, dando especial ênfase à metafísica da tradução benjaminiana e à tradução intersemiótica.

1.2 Um panorama da tradução: da antiguidade aos paradigmas contemporâneos

Ao fenômeno que neste trabalho chamamos até o momento de *adaptação*, muitos críticos, especialmente no campo dos estudos literários, têm chamado de *tradução*, por considerarem a perspectiva de que do texto literário ao audiovisual, verte-se um texto de uma linguagem a outra. A questão da tradução, abordada por Benjamin, (2011) encontra ecos em Jakobson (2007) e é reelaborada por Júlio Plaza (2003), que trata da tradução como transcodificação entre dois diferentes sistemas de signos, daí decorrendo a nomenclatura *tradução intersemiótica*.

A abordagem de senso comum à tradução é de que esta será melhor quanto mais próximo o texto de chegada for do de partida, o que a aproxima bastante do que já foi discutido como um “problema” também para os estudos de adaptação. A tradução, seria, desta perspectiva, a reprodução da realidade por meio do texto,

ignorando diferenças linguísticas e culturais. O tradutor era visto como neutro, desconsiderando qualquer influência de cunho ideológico, político, econômico ou social, excluindo-se enfim, o contexto em que a tradução era realizada e o público a que se destinava.

Com o tempo, porém, os estudos de tradução e seus críticos avançam, no sentido de incluir a figura do tradutor como personagem relevante no processo, assim como a cultura em que essa obra traduzida se encontra. Passa-se a considerar a possibilidade de o tradutor manter certos elementos do texto de partida, adequar alguns a esse novo contexto, e até mesmo, inserir elementos novos nesta nova obra.

Ancorados em Steiner (2005), podemos dizer que, apesar dos inúmeros teóricos e formulações teóricas que se dedicam ao tema, historicamente, as reflexões acerca do fazer tradutório passam por quatro períodos distintos: o primeiro, vai desde a recomendação de Cícero de que não se deveria traduzir um texto palavra por palavra, no século I a.C, até os comentários de Hölderlin sobre a tradução que executa de Sófocles, no início do século XIX. Esse longo período, é marcado por análises que surgem diretamente do esforço e do trabalho do tradutor. Em Cícero, existe distinção entre o tradutor e o orador ou escritor. É ele quem primeiro rechaça, como dito, a tradução literal.

Maimônides, por seu turno, na Idade Média, estabelece uma visão pragmática da tradução, que ainda parece encontrar ecos em nosso presente. Segundo esse pensador, é necessário “primeiro apreender todo o alcance da ideia e reproduzir seu conteúdo com a máxima clareza em outro idioma (*apud* FERNANDES, 2012, p. 73). Durante o Renascimento, destaca-se a concepção tradutória de Juan Luis Vives que considera que a tradução é “uma transferência de palavras, de uma língua à outra conservando-se o sentido” (*apud* TORRE, 1994) e distingue três tipos de tradução; a que se atém ao sentido, a que se preocupa com a construção e o estilo e o último tipo, o que busca compreender tanto a transposição de forma quanto de conteúdo. No século XVIII surge a concepção de Alexandre Frasier Tyler, considerada exemplo do que seria chamado de tradução logocêntrica. Segundo essa proposição, a tradução deveria reproduzir a totalidade da ideia do texto original; conservar o mesmo estilo do original e ter ainda, a fluência e naturalidade do original.

O segundo período desse breve histórico da tradução, tem caráter eminentemente teórico e hermenêutico. Entre os estudiosos dessa época, enumera Steiner, estão Goethe, Schopenhauer, Paul Valéry, Ezra Pound e Walter Benjamin.

Já o terceiro período é marcado pela aplicação de teorias linguísticas na teoria da tradução. Esse grupo é formado por “herdeiros” da tradição dos formalistas russos.

A partir de 1970, segundo Steiner é possível falar em um novo período para os estudos de tradução, marcado pela “redescoberta” do texto “A tarefa do tradutor”, de Walter Benjamin, assim como pela influência de Heidegger, que leva à reflexão entre a teoria e a prática da tradução, o que a transforma em tópico de interesse de diferentes disciplinas.

Após abordar esses quatro períodos distintos, optamos por recorrer às categorias tradutórias – ou paradigmas – propostos por Pym (2014), por nos oferecer uma perspectiva mais geral das tendências dos estudos de tradução na contemporaneidade. O autor divide-os em cinco grandes grupos: “equivalência”, - natural e direcional - “finalidade”, “descrição” “indeterminação” e “localização”. De acordo com a perspectiva exposta, esses paradigmas abrangem as abordagens da tradução dos anos 1960 até o presente.

Para melhor explicar o paradigma da equivalência, Pym (2014) cita a discussão levada a cabo pela linguística em torno da noção de “sentido”. Desde Saussure (1916), há uma distinção entre as noções de “valor” de uma palavra e seu significado. O valor de uma palavra, diz respeito, em suma, às diversas possibilidades que ela pode assumir, as variadas posições que pode ocupar no discurso; por outro lado, seu significado depende da posição que ele ocupe em um momento determinado. “Equivalência não quer dizer que as línguas sejam as mesmas. Isso só significa que os valores podem ser os mesmos” (PYM, 2014, p. 6)⁴. (tradução nossa)⁴.

A noção de equivalência “natural” pressupõe que esta seja uma relação de busca por um “valor correspondente” entre o texto de partida e o texto de chegada. Essa equivalência pode se estabelecer em qualquer nível linguístico, desde a forma até sua função. Nessa perspectiva, a equivalência natural entre línguas e culturas existe antes do ato de traduzir e não é modificada pela direção da tradução: os significados são os mesmos ao se tomar como língua-alvo, uma língua A, ou se o alvo passa a ser a língua que antes foi a língua de partida. Por outro lado, é considerada pelos estruturalistas, especialmente os de base saussuriana, como uma perspectiva teórica impossível, uma vez que, de acordo com essa perspectiva teórica, o ponto de vista determina o objeto. A tentativa de solução desse impasse por via do paradigma

⁴ No original, “Equivalence does not say that languages are the same; it just says that values can be the same”.

da equivalência é trabalhar com níveis mais baixos que o sistema da língua. Existe ainda um sub-paradigma da equivalência natural: é um paradigma histórico, uma vez que considera a existência de significados estáveis em línguas que permitem a mesma capacidade expressiva.

No paradigma da equivalência direcional, o autor trabalha com a percepção de que a equivalência não seja natural ou recíproca, mas sim, uma relação assimétrica em que a criação de um equivalente pela tradução não implica que o mesmo equivalente seja criado em uma tradução de sentido inverso. As teorias desse paradigma permitem que o tradutor tenha uma escolha entre várias possibilidades de tradução, e tais possibilidades não são completamente previstas pelo texto-fonte. A solução, para a equivalência direcional, pode ser expressa em termos de dois polos opostos, em que um desses polos fica próximo da forma do texto-fonte, enquanto o outro modifica essa forma. Embora com frequência se possa verificar mais do que duas possibilidades de tradução de texto, a polaridade faz parte da tradição ocidental no que se refere aos estudos de tradução, e, em certa medida, atua como fronteira linguística e cultural. A equivalência direcional, segundo afirma Pym (2014) consegue descrever a maneira como uma tradução representa o seu texto-fonte, além de uma forma de “ficção social” que promova confiança em uma comunicação intercultural.

No paradigma da finalidade, Pym (2014) agrupa as teorias que consideram o ato de traduzir uma ação que obedece às razões pelas quais alguém solicitou a tradução. Há um mesmo texto de origem, várias possibilidades de tradução e uma perspectiva dominante: o chamado *Skopos*, segundo o qual toda ação é determinada pela sua finalidade. Nessa teoria, o texto-alvo adquire relevância em relação ao texto fonte. Nela, está implicado o princípio do “grau de precisão necessário”, ou seja, a noção de que o tradutor deve fornecer detalhes que os leitores precisem, que podem ser mais do que os fornecidos pelo texto-fonte ou menos, dependendo da necessidade.

Já o paradigma das teorias descritivas nasce da percepção de que toda tradução pressupõe algum grau de equivalência. Partindo desse pressuposto, tal paradigma propõe a descrição das traduções: o que são e como podem ser feitas, e não a prescrição, de como essas traduções deveriam ser. As teorias desse paradigma se contrapõem às primeiras, do paradigma da equivalência, pois acreditam que as traduções desempenham um papel no desenvolvimento dos sistemas culturais e a posição inovadora ou conservadora das traduções em um sistema cultural depende

das relações desse sistema com outros sistemas culturais. Da perspectiva desse paradigma, as traduções podem ser estudadas como fatos da cultura alvo em oposição à cultura do texto-fonte, que prevalece no paradigma da equivalência. Esse paradigma tenta estabelecer “universais de tradução”, que descrevem a maneira como as traduções diferem dos “originais”, e tentativas de estabelecer “leis da tradução”, correlatas às relações entre culturas. Teorias desse paradigma, buscam, além disso, descrições comparativas dos processos cognitivos tanto de tradutores novos, quanto de experientes para indicar em que e como os tradutores devem se focar para melhorar o desempenho. Dentre as teorias mais conhecidas estão a do Círculo Linguístico de Praga e a do formalismo russo.

Pym (2014) reforça que o paradigma da equivalência ainda subjaz todos os outros paradigmas, mesmo quando questionado. Segundo o autor, uma teoria determinista pressupõe que a existência de um elemento X, corrobora a existência de um elemento Y, ao passo que uma teoria “não-determinista” admitiria que essa relação não é tão direta, nem tão unidirecional como pode parecer. Dessa forma, não se pode estabelecer uma relação de causa-efeito entre o texto-fonte e o texto-alvo. Além disso, as teorias desse paradigma questionam todos os significados apresentados. Existem várias maneiras de explicar como as traduções são possíveis em um mundo “indeterminado”: teoria dos jogos, hermenêutica, teorias de lógica não linear de forma geral. Entre as teorias mais discutidas desde paradigma está a desconstrução, para a qual toda interpretação é de alguma forma, uma tradução.

Por fim, o último paradigma, o de “localização” não diz respeito propriamente a nenhuma teoria específica, mas nasce a partir das necessidades do mercado, uma espécie de apropriação linguística e cultural ao mercado de destino ao qual deverá ser “vendida”. Ela soluciona o problema da “indeterminação” criando linguagens e culturas artificiais. No paradigma da localização, quem exerce papel fundamental é a internacionalização, ou melhor, a preparação de um material para ser traduzido rapidamente e simultaneamente para várias línguas. Um dos efeitos do uso das tecnologias na tradução é o surgimento de modos não-lineares de produção, uso e tradução dos textos. A localização promove um retorno parcial às teorias do paradigma da equivalência devido ao uso de um glossário fixo, que facilita a tradução descontextualizada. A oposição entre padronização e diversificação como estratégias de localização também são reminiscências das equivalências, seja natural ou direcional.

Pym (2014) trata também da “tradução cultural”, um processo no qual não há texto-fonte nem um texto-alvo pré-fixado. O foco está no *processo cultural* de tradução e não no produto que adviria deste. Segundo a percepção apontada pelo autor, a principal causa de tradução cultural é o deslocamento de pessoas (“sujeitos”), junto com o deslocamento de textos (“objetos”). A tradução cultural não é considerada um paradigma em si mesma, mas os conceitos de que se utiliza podem ser complementares a outros paradigmas já estudados aqui: consideremos como contribuições dessa forma de estudar as traduções a perspectiva de que o tradutor ocupa a posição intermediária no processo, o hibridismo cultural que pode caracterizar essa posição, os movimentos interculturais provenientes dos lugares onde os tradutores trabalham e a natureza problemática das fronteiras culturais cruzadas pelos tradutores. Essa abordagem dedica especial atenção aos efeitos culturais da tradução, ampliando o leque de possibilidades sobre as quais se debruçam os estudos tradutórios, para além do texto fechado em si mesmo. A tradução cultural lida também com noções mais amplas de tradução, advindas, por exemplo, da antropologia social, com o interesse na descrição de culturas estrangeiras, a sociologia da tradução, para quem as redes de interação entre as pessoas são formas de tradução além da sociologia que estuda comunicação entre grupos e sociedades fragmentadas, especialmente as marcadas pelo deslocamento, pela migração, pela diáspora.

Após esse breve panorama, apoiados em Pym (2014) concluímos que o conceito-chave de nosso capítulo, o de transcriação, de Haroldo de Campos, a ser desenvolvido e mais pormenorizadamente explicado no item 1.5, pode ser compreendido com uma teoria da tradução de caráter descritivo, aproximando-se por exemplo, da de Jakobson. Também podemos inferir que o conceito de equivalência é de fundamental importância no campo da teoria e da prática da tradução, na medida em que ou é considerado ou rechaçado, e mesmo ao se estabelecer a adesão ou o rechaço a esse paradigma é necessário ainda refletir sobre as maneiras como este será utilizado.

1.3 Walter Benjamin: uma reflexão sobre a tarefa do tradutor

Referência constante nos estudos sobre tradução, o texto de Walter Benjamin *A tarefa do tradutor* é uma reflexão do filósofo alemão acerca da tradução, reflexão

esta, que, ainda hoje, quase um século após sua publicação, oferece questões pertinentes aos estudos de tradução como a linha tênue entre a dicotomia fidelidade x liberdade de traduzir, a busca benjaminiana por uma “língua pura”, ou ainda uma certa nostalgia metafísica no que denomina de “rememoração de Deus”. Porém, os conceitos discutidos por Benjamin que serão nesse trabalho mais largamente comentados, por apresentarem certa aproximação com o conceito de *transcriação* de Haroldo de Campos, são as noções de traduzibilidade e a afirmação geral de que toda tradução é uma forma.

Sobre traduzibilidade, inclusive, Benjamin já escreve em um ensaio anterior, *Sobre a linguagem em geral e a linguagem do homem*. Nele, o estudioso afirma que este conceito:

É a tradução da linguagem das coisas para a linguagem do homem. É necessário fundamentar o conceito de tradução no nível mais profundo da teoria linguística, pois ele possui alcance e poder demasiado amplos para ser tratado de uma maneira qualquer num momento posterior, como algumas vezes se pensa. Tal conceito adquire plena significação quando se percebe que toda língua superior (com exceção da palavra de Deus) pode ser considerada como tradução de todas as outras. Graças à relação acima mencionada entre as línguas como uma relação entre *meios* de diferente densidade, dá-se a traduzibilidade das línguas entre si. A tradução é a passagem de uma língua para outra por uma série contínua de metamorfoses, e não regiões abstratas de igualdade e de similitude, é isso que a tradução percorre. Traduzir a linguagem das coisas para a linguagem do homem não consiste apenas em traduzir o que é mudo para o que é sonoro, mas em traduzir aquilo que não tem nome em nome. Trata-se, portanto, da tradução de uma língua imperfeita para uma língua mais perfeita, e ela não pode deixar de acrescentar algo, o conhecimento (BENJAMIN, 2011, p. 64-65).

De maneira geral, já estão presentes nesse excerto concepções que serão desenvolvidas posteriormente, em *A tarefa do tradutor*. Percebe-se que traduzibilidade para Benjamin, implica a aceitação da diferença, vista como um ganho para a tradução, e não como característica negativa; outra percepção bastante difundida é a da tradução como linguagem em si mesma, ou melhor, a possibilidade de uma tradução da linguagem das coisas para a linguagem humana; por fim, podemos perceber que Benjamin concebe a tradução como um *processo* de mudanças e transformações contínuas da e na linguagem.

Na ideia benjaminiana de traduzibilidade há uma questão de duplo: ela, ao

mesmo tempo, reporta-se a um futuro indeterminado e incerto, por um lado, à imanência do presente, por outro, e, ao mesmo tempo, aponta para a tríplice dimensão da temporalidade – o passado do texto original, o presente do processo tradutório e o futuro das repercussões das possíveis traduções. Dessa forma, a tradução se encontra presente, no meio, entre um passado da obra de arte e um futuro das reproduções dos produtos audiovisuais, como no caso em estudo nesse trabalho.

Outro conceito importante estabelecido por Walter Benjamin e, ainda hoje, balizador de grande parte das teorias sobre tradução é o de *original*, o qual se relaciona estreitamente com a concepção já abordada de tradução enquanto forma.

A tradução é uma forma. Para apreendê-la como tal, é preciso retornar ao original. Pois nele reside a lei dessa forma, enquanto encerrada em sua traduzibilidade. A questão da traduzibilidade de uma obra possui um duplo sentido. Ela pode significar: encontrará a obra alguma vez, dentre a totalidade de seus leitores, seu tradutor adequado? Ou então, mais propriamente: admitirá ela, em conformidade com sua essência, tradução e – em consonância com o significado dessa forma – consequentemente a exigirá também? (BENJAMIN, 2011, p. 102).

Dessa forma, pode-se pensar que Benjamin já estabelece uma ligação da tradução com seu passado (ou um texto anterior, “original”) e seu futuro (reflexões que tomarão a tradução como ponto de partida).

Uma terceira proposição de Benjamin acerca da tradução é a ideia da constituição de uma língua superior, a partir da junção de várias línguas inferiores e, por conseguinte, a ideia de que a linguagem se constitui em um espaço de transformação por excelência. Assim, a tradução pode se dar tanto àquela já referida da linguagem das coisas para a linguagem humana, quanto a mudança da mudez para a sonoridade, ou uma maneira de melhoramento, de uma língua perfeita para uma língua mais perfeita. A problemática instaurada por este movimento é, em parte resolvida pela mediação, pela passagem de um plano a outro.

Nesse sentido, a tradução é vista como *medium*, sobre o qual incidem interpretações anteriores e posteriores. Ao propor a tradução como *medium*, Benjamin articula crítica e reflexão, já que a noção de crítica do filósofo está impregnada de uma atitude reflexiva. “Crítica é, então, como que um experimento na obra de arte, através do qual a reflexão desta é despertada e ela é levada à consciência e ao conhecimento de si mesma” (BENJAMIN, 2011, p. 74). O afloramento dessa consciência crítica, para Benjamin, está ligado, ao mesmo tempo, ao caráter finito da obra de arte enquanto

produto acabado, e ao caráter infinito da arte em si, o que a torna objeto de constante reflexão. Nas palavras do pensador alemão: “a crítica é, então, o *medium* no qual a limitação da obra singular liga-se metodicamente à infinitude da arte e, finalmente, é transportada para ela, pois a arte é, como já está claro, infinita enquanto *medium-de-reflexão*” (BENJAMIN, 2011 p. 76).

Assim, podemos considerar que a tradução tem sempre uma faceta crítica que se vincula à obra e se desdobra para além dela. No caso das traduções de *O tempo e o vento*, por exemplo, elas estabelecem uma relação com o texto-fonte, mas por serem produzidas em diferentes contextos, abordam os temas do texto literário de maneira diversa, contando para isso, com os recursos da linguagem cinematográfica. Dessa forma, a tradução dá à obra de arte que a precedeu, o que Walter Benjamin chama de “pervivência”, uma espécie de sobrevida para o texto.

Na tradução de 1985, o diretor Paulo José⁵ opta por transcriar somente o primeiro volume da obra literária, *O continente*, e o faz dividindo a minissérie em quatro fases e um total de 26 capítulos. O fio condutor da narrativa é a memória da velha Bibiana, que em meio ao cerco do sobrado onde mora, relembra a trajetória de sua família, num cotejo direto com a trajetória do Rio Grande do Sul e do Brasil. Bibiana, esquecida por todos em meio aos combates, vê passar por sua memória – por meio do uso de *flashbacks* - uma história de cerca de 150 anos, desde o fim das missões jesuítas até a Revolução Federalista em 1895. Em certa medida, ao adotar esse tipo de abordagem ao texto-fonte, o diretor mantém a estrutura cíclica da narrativa de Verissimo, e inova, uma vez que apesar de a minissérie referir-se a um passado histórico e – supostamente – glorioso de um povo, ela o faz a partir do olhar feminino, tendo em vista que a família Terra-Cambará se mantém graças à fortaleza de suas mulheres, já que os homens, vão sendo um a um, mortos em combate.

Já a adaptação de 2013, dirigida por Jayme Monjardim⁶, inova pouco, pois

⁵ Paulo José é diretor e ator de teatro, cinema e televisão. Nascido em Lavras, RS, em 1937, começou no teatro em Porto Alegre, aos 18 anos. Formou parte do grupo que adquiriu o *Teatro de Arena*, junto de nomes como Gianfrancesco Guarnieri, Augusto Boal e Juca de Oliveira. Estreou no cinema com *O padre a moça*, em 1966. Um dos grandes marcos de sua carreira como ator é o filme *Macunaíma*, de Joaquim Pedro de Andrade, que protagonizou junto de Grande Otelo. Na televisão, ganhou destaque com a série *Shazam e Xerife* (1972), que protagonizou ao lado de Flávio Migliaccio. Como diretor, destacam-se seus trabalhos em *Você Decide* e nas minisséries *O tempo e o vento* (1985), *Agosto* (1993) e *Incidente em Antares* (1994).

⁶ Jayme Monjardim é diretor de cinema e televisão. Nascido em São Paulo em 1955, estudou Cinema. Estreou com a direção da telenovela *Braço de Ferro*, da Rede Bandeirantes, em 1983. No ano seguinte, contratado pela Rede Globo, onde foi auxiliar de direção de novelas como *Partido Alto*, *Roque Santeiro*

mantém a estrutura da memória como fio condutor da narrativa, já presente na minissérie de 1985. Apesar de ser um produto mais curto que a tradução anterior, dividida em 3 capítulos, esta minissérie transpõe de maneira mais linear os acontecimentos presentes na estrutura narrativa de *O continente*. Para manter a linearidade, escolhe utilizar o recurso do *voice-over*, com a narração de Bibiana, interpretada pela consagrada atriz Fernanda Montenegro, além de optar pela presença de um interlocutor, com o qual a velha senhora conversa e relembra os feitos do passado. Esse interlocutor é representado pelo marido de Bibiana, o falecido capitão Rodrigo Cambará, que visível somente a ela, aparece-lhe nos momentos finais de cerco ao sobrado. Essa adaptação mais recente parece menos preocupada com lançar luz sobre a situação política, econômica e social do país e mais em prestar uma homenagem à tradução audiovisual mais antiga, seja pela escolha de atores – Glória Pires e sua filha Cléo interpretam a mesma personagem nas duas minisséries: a matriarca Ana Terra - seja pela maneira de se referir a esta segunda tradução – o *website* Memória Globo utiliza os termos “segunda versão” - a versão de Monjardim parece não ser somente uma tradução do texto de Erico Verissimo para uma nova linguagem, mas, em alguma medida, uma refilmagem da minissérie dirigida por Paulo José na década de 1980.

De forma geral, quando pensamos na tradução como crítica e na crítica como *medium*, conforme exposto anteriormente, deixamos de lado um pouco do caráter judicativo, para pensarmos a obra a partir do prisma da reflexão, o que implica conhecimento dos processos internos reguladores da obra de arte, ou no nosso caso, dos produtos midiáticos. De tal maneira, a crítica tem menos a ver com critérios de gosto e mais com a organização da obra. Esse tipo de desdobramento crítico da obra de arte exclui uma possibilidade perigosa: a de cairmos em critérios como a genialidade do autor, por um lado, e, por outro, a própria subjetividade de nosso juízo de gosto. A crítica como tradução, é, pois, a reflexão inscrita na obra de arte que se desdobra para a descoberta da organicidade desta obra, ou seja, sua apropriação enquanto forma.

e *Sinhá Moça*. Foi o diretor principal de *Direito de Amar*, novela de Walther Negrão da faixa das 18h. É contratado pela extinta Rede Manchete, onde dirige *Pantanal*, novela de grande sucesso. Durante a década de 1990 dirige vários projetos independentes, até que, em 1999, retorna à Rede Globo para dirigir a minissérie *Chiquinha Gonzaga* e logo depois outra minissérie, *Aquarela do Brasil*. Começou uma parceria produtiva com a autora de telenovelas Glória Perez em *O clone* (2000). Para o cinema dirige *Olga* (2004) e *O tempo e o vento* (2013)

Assim, encontramos na própria obra seus princípios de organização e criticidade, ou pelo menos os parâmetros que a obra visa alcançar, pois atingir a completude tanto da crítica quanto da tradução é tarefa hercúlea e contraproducente, visto tratar-se de uma tarefa sempre “a acabar”, nunca acabada. Nessa medida, Benjamin nos diz que a obra de arte estabelece com sua tradução uma relação de derivação e não de similaridade, tendo sempre presente que a obra de arte é limitada, enquanto a própria arte tem perspectivas infinitas.

Uma outra proposição de Walter Benjamin presente no texto *A tarefa do tradutor* e frequentemente elencada por seus comentadores é a percepção da tradução como uma “escrita melancólica”, pois postula um objeto ausente e lamenta essa perda. Ao mesmo tempo, essa consciência de perda em Benjamin é também profundamente anti-melancólica, uma vez que se projeta e se constrói a partir desse objeto de perda. De forma geral, o texto de Benjamin é ele próprio uma alegoria da tradução enquanto leitura e da leitura enquanto tradução, e nesse jogo de ir-e-vir entre os textos, de uma correspondência “ideal” entre texto “original” e texto traduzido. Em *A tarefa do tradutor*, segundo afirma Lages,

[...] o que está em questão nessa duplicidade, inerente ao processo de significar é a própria natureza dúplice da linguagem: por um lado, enquanto resultado de uma convenção, ela constitui um sistema arbitrário de signos destinados à comunicação (tão depreciada por Benjamin no ensaio sobre “A linguagem em geral e a linguagem do homem”, essa seria a “teoria burguesa” da linguagem, cujo axioma básico da arbitrariedade ou da convencionalidade do signo corresponde ao da moderna teoria lingüística saussureana e benvenistiana); por outro lado, enquanto resultado de um processo *criador*, moldado à imagem e semelhança da criação divina, assim como relatada na narrativa bíblica do *Gênesis*, é a linguagem o produto de um complexo processo de interrelações entre a linguagem imediata, poderosa, instaurada por um criador paradigmático, Deus, e sua reprodução, igualmente poderosa, porém, mediatizada, pelo homem no ato de nomeação das coisas (1998, p. 66).

Se pensarmos nas transcrições audiovisuais de *O tempo e o vento* em questão neste trabalho, podemos refletir que essa dimensão de “perda” ou tentativa de recuperação de algo presente somente no original, que envolve as traduções, segundo Benjamin, somente poderá ser vista como um efeito negativo, se o tradutor, durante o ato hermenêutico que é a tradução, estiver muito profundamente ligado às dimensões espaço-temporais delimitadas pelo “original”, ou seja, o tempo passado.

No caso das traduções que analisamos, não é possível dizer que nenhum dos tradutores para o audiovisual do texto literário *O tempo e o vento* ajam dessa maneira, uma vez que em menor ou maior grau, as duas minisséries dialogam com o momento presente ao recuperarem um passado histórico-mitológico fundador comum, ainda que, conforme ressaltado anteriormente, a tradução mais recente repropõe o texto com um olhar mais nostálgico, próprio da homenagem.

Por seu turno, a visão melancólica é uma forma de perceber o “original” que visa eliminar todo viés interpretativo do sujeito que se debruça sobre esse passado, a fim de anular a distância entre o texto propriamente dito, o passado, e a interpretação presente desse passado, ou seja, é uma perspectiva que visa desconsiderar as diferenças entre texto “original” e tradução.

É interessante notar que o conceito de traduzibilidade, de que já tratamos sucintamente neste item, parece atravessado por um laivo melancólico, pois, pressupõe, de um lado, a separação de um fundo textual reconhecido como anterior, e, por isso, inapreensível; de outro, uma espécie de “destruição” desse texto anterior e sua “reconstituição” em outra língua – ou linguagem, outro tempo, enfim, outra situação do que alguns críticos denominam alteridade. A alteridade, ou outridade, é uma marca distintiva do fazer poético, um movimento de distanciamento que a literatura faz sobre si mesma; em outras palavras, a outridade é o movimento da crítica.

Agamben nota que o pensamento de Benjamin se constrói, ao mesmo tempo, sobre bases tanto linguísticas quanto históricas, uma maneira de estruturar o pensamento crítico herdada possivelmente de Santo Agostinho, para quem também a linguagem era constituída de dois polos, ou planos da linguagem: o primeiro, dos nomes, ou da nomeação e o segundo, o plano do discurso, derivado do primeiro. Na concepção agostiniana, que também implica uma mediação, visto que o homem não consegue nomear, mas apenas receber os nomes, o homem só pode compreender a linguagem por meio da intervenção da história, ou seja, pela mediação da história. Como afirma Agamben:

A razão não pode encontrar fundamento nos nomes (Il vocaboli, na expressão de Dante, os vocábulos) não pode dar conta deles porque [...] eles sucedem-lhe historicamente, descendendo. Essa descida infinita dos nomes é a história. A linguagem antecipa, pois, sempre, quanto a seu lugar original, o homem falante, saltando sobre ele ao infinito em direção ao passado e ao mesmo tempo, em direção ao

futuro, de uma descendência infinita, de modo que o pensamento não possa extinguir-se nele. E essa é a incurável “sombra” da gramática, a obscuridade que é originalmente inerente à língua e funda – na necessária coincidência entre história e gramática – a condição histórica do homem. A história é a cifra da sombra que vela o acesso do homem ao plano dos nomes: a história está em lugar dos nomes. A transparência – ausência de fundamento de todo ato da Palavra – da linguagem, funda, conjuntamente, a teologia e a história. Enquanto o homem não puder adentrar fundo na linguagem, haverá transmissão dos nomes; e enquanto houver transmissão dos nomes, haverá história e destino. (AGAMBEN, 2017, p. 43).

Agamben ao comentar Benjamin, utiliza-se de duas expressões metafóricas: a “sombra” simboliza a dimensão linguística, enquanto vocábulos como “decida” ou “descendência” se referem à dimensão histórica da filosofia do pensador alemão. Isso pode ser percebido pois esses termos trazem à tona dicotomias como a interpretação clara/obscura de um texto ou mesmo a ideia de duplicação, que permeia a perspectiva melancólica.

O que fica patente na nossa discussão é que, já para Benjamin a tradução é uma espécie de paradoxo: a tradução não é mais o texto original, mas também ainda não se tornou um “novo” texto, pois se encontra de alguma forma vinculado ao texto que o originou. A tradução, vista de uma perspectiva benjaminiana, é mediadora, seja entre dois textos, duas culturas, ou dois momentos históricos distintos. Em termos utilizados por Benjamin, a tradução é uma passagem, um texto em que parece sempre sobrar e faltar algo, incompleto e carente; o texto traduzido funda e destrói aquilo que o definiria como original – sua língua – e faz este texto reviver, na medida em que lhe fornece um novo sopro vital em uma outra língua, estranha, estrangeira.

Nessa perspectiva, o tradutor se insere na tensão existente entre a destruição e a reconstrução do texto, e considera o texto “original” como pertencente ao passado, senhor de sua própria anterioridade. Por outro lado, o tradutor deve se preocupar em transpor esse texto para um novo contexto, seja histórico, seja linguístico. Dessa forma, deve operar no sentido de reescrever o texto em uma outra língua – no caso em estudo, a língua do cinema – para um novo público, provavelmente maior, cujas necessidades de “leitura” e “fruição” da obra são diferentes daquelas apresentadas pelo público a que se destinou o texto literário, “original”.

Paul Ricoeur (2011) faz uma releitura da proposta de Benjamin concebendo a tradução como um trabalho de luto ou de lembrança em torno do “original” perdido. A

proposta de Ricoeur se volta, em princípio, para a acepção de *estrangeiro*. Segundo o autor, o estrangeiro é aquele que levado diante do outro por meio da mediação de um tradutor, e nessa percepção, tanto o autor vai até o leitor quanto o inverso também acontece. Assim, texto original e traduzido se encontram em outro plano, o plano da tradução, no qual é possível vislumbrar “resistência” de parte a parte: da tradução para com o “original” e do “original” em relação à tradução. Para Ricoeur, não existe tradução perfeita, toda tradução implica a aceitação de uma perda. Mas é nessa consciência de perda que se percebe mais evidentemente a tarefa do tradutor como renúncia, algo intrinsecamente ligado ao luto. Essa nova consciência de luto e perda, para Ricoeur, permitiria uma aproximação com o estrangeiro, e pensando socialmente, levaria à convivência na diferença. O tradutor agiria “sem esperança de eliminar a distância entre equivalência e adequação total. (RICOEUR, 2011, p. 30).

Aceitar as diferenças e conviver com a língua – ou em nosso caso, linguagem – do outro oferecendo *hospitalidade* ao que é estrangeiro nos parecem ser as linhas-mestras da percepção apresentada por Ricoeur acerca da tradução. Desse modo, a tradução teria de ser um ato de compreensão.

Especialmente quando pensada para meios audiovisuais de comunicação, a tradução deve considerar ainda o aspecto da *representação*. Nesse sentido, recorremos a Haroldo de Campos, para quem, o processo de tradução não deve considerar apenas a informação semântica, mas, sobretudo a estética (CAMPOS, 1977). Essa afirmação corrobora o que discutimos acerca da tradução: tem natureza composta e, para melhor compreensão de sua poética, é necessário considerar, assim como em qualquer outro texto, ao mesmo tempo, a existência de forma e conteúdo.

Dessa maneira, somos levados a pensar que ao tratarmos de traduções para o audiovisual, é necessário considerar a mudança de suporte, gênero, formato e linguagem, pois esses aspectos diferenciados modificam a maneira como percebemos e interagimos com eles: a palavra escrita é substituída por signos tanto sonoros quanto visuais que adquirem novos significados.

Vale lembrar que Haroldo de Campos considera a tradução como criação e como crítica, pois a problematização imposta pela obra é transferida para a tradução como vivência interior do mundo e da técnica do traduzido, como se a máquina da criação se desmontasse e se remontasse e, ainda, como se “uma frágil beleza intangível, oferecida por uma língua estranha, pudesse ser suscetível a uma vivissecção implacável para ser trazida ao nosso corpo linguístico” (CAMPOS, 2010,

p. 43). A direção crítica do texto original também pode, portanto, ser recriada. No item seguinte trataremos um pouco mais de perto do conceito de transcrição, aproximando-o da teoria da tradução benjaminiana, como explicitaremos, mais detidamente no item 1.5 deste capítulo. Antes, porém, vamos retomar alguns pontos dos escritos sobre tradução de Roman Jakobson, mais detidamente a sua proposição de uma tradução intersemiótica, que complementaremos com as contribuições teóricas de Júlio Plaza sobre o tema.

1.4 De Roman Jakobson a Júlio Plaza: a tradução intersemiótica como forma de comunicação

No ensaio *Aspectos linguísticos da tradução*, Roman Jakobson (2007) afirma que o significado das palavras e frases de quaisquer idiomas é, ao mesmo tempo, um fato linguístico, ou para sermos mais precisos, um fato semiótico, atribuindo o significado ao signo e não à coisa que este representa. Jakobson chama atenção para o fato de que não existe *signarum* sem *signum*, ou seja, que o conhecimento linguístico do significado de uma palavra ou expressão não pode ser inferido a partir do conhecimento linguístico do ente a que ela faz referência, ou ainda, sem o auxílio de um código verbal.

Para compreendermos uma nova palavra, não basta, por exemplo, simplesmente apontar para determinado objeto. É necessário que percebamos as implicações por trás da palavra, uma vez que esta designa não somente a coisa-em-si, mas outros significados imbricados. Assim, para fazer uso do conhecimento adquirido, é necessário que qualquer falante de uma determinada língua natural apreenda os significados de palavras novas, seja pelo uso contextual, seja por ver sua aplicação em um texto/discurso. Porém, o significado de uma palavra ou expressão não é exterior a ela, encontrável no mundo físico, mas um processo interior da língua, que une os aspectos de sua dupla articulação, o significante (material sonoro) e o significado (conceito ou ideia). Nesse sentido, a tradução, de acordo com a perspectiva jakobsoniana é assim definida:

Para o linguista, como para o usuário comum das palavras, o significado do signo linguístico não é mais do que sua tradução por um outro signo que lhe pode ser substituído, especialmente um signo “no qual ele se ache desenvolvido de modo mais completo”, como

insistentemente afirmou Pierce, o mais profundo investigador da ciência dos signos (JAKOBSON, 2007, p. 64).

Depois de conceituar o que entende por tradução, o linguista distingue três maneiras de interpretar os signos verbais: traduzido por outros signos da mesma língua (como costuma ocorrer com os verbetes de dicionário, ou mesmo na composição de um texto para dar mais clareza ao termo em questão); traduzindo em outra língua (a passagem do português para o italiano, ou do inglês para o português, por exemplo); ou, e esta é que aqui mais nos interessa, a passagem de um sistema verbal (como a literatura) para um outro sistema de símbolos não verbal (o cinema). Isso acarreta três espécies distintas de tradução: a tradução intralingual, ou reformulação, a tradução interlingual, ou tradução propriamente dita, e a tradução inter-semiótica, ou transmutação.

A tradução *intra-lingual* consiste na interpretação verbal por outros signos presentes na mesma língua, a tradução interlingual, consiste na interpretação de signos verbais por outra língua e a tradução inter-semiótica é a tradução entre diferentes sistemas de signos.

Na tradução intralingual, temos uma substituição de palavras, por um sinônimo, presente na mesma língua do termo que se busca substituir. Nesse tipo de “tradução”, busca-se algum nível de equivalência, que, no entanto, nunca será completa.

Na tradução interlingual, o caso será semelhante, na medida em que não há correspondência completa entre as unidades do código linguístico. Essas são, mais comumente, interpretações adequadas das mensagens expressas em línguá estrangeira. Assim, as unidades linguísticas não são traduzidas separadamente, mas em conjunto, ou seja, na forma de uma mensagem completa. Jakobson afirma que esse tipo de tradução é realizado em “discurso indireto” (2007, p.65), em que o tradutor recodifica e transmite uma mensagem de que não é fonte primária.

Inferimos daí que esta é uma das grandes dificuldades da tradução interlingual, qual seja, a busca pela equivalência na diferença. Essa é uma preocupação de todo receptor/intérprete de mensagens traduzidas. Em certa medida, desta perspectiva, a tradução é uma forma de comparação entre as línguas. Jakobson se posiciona contrariamente ao dogma da impossibilidade da tradução e acredita que todo signo pode ser traduzido em um outro signo, mais ou menos exato.

É relevante constatar também, que, para Jakobson, a capacidade de falar

determinada língua está intimamente relacionada à capacidade de falar sobre essa língua, e tal atividade metalinguística auxilia na revisão dos vocábulos empregados. O autor estabelece uma relação de complementaridade entre o que considera linguagem-objeto e metalinguagem; para ele, todo vocábulo deve encontrar seu modo de expressão na linguagem comum, mas existe uma relação entre a utilização contextual e prática de cada palavra, com as tentativas de definir seu significado. Em suma, a concepção tradutória de Jakobson está fundada na percepção de que “as línguas diferem essencialmente naquilo que devem expressar e não naquilo que podem expressar” (JAKOBSON, 2007, p. 69). Essa assertiva corrobora a noção de que

[...] toda experiência cognitiva pode ser traduzida e classificada em qualquer língua existente. Onde houver uma deficiência, a terminologia poderá ser modificada por empréstimos, calços, neologismos, transferências semânticas, e finalmente, por circunlóquios. (JAKOBSON, 2007, p. 67).

Grosso modo, a equivalência não pode ser encontrada no nível da forma, mas por outro lado, é passível de aproximação no nível do conteúdo. Assim, na concepção jakobsoniana, cada língua é um código, mas também é um sistema de comunicação, o que torna possível a tradução. Dessa maneira, a língua se combina para veicular um sentido semântico, e ao mesmo tempo, é um sistema de comunicação que utiliza as unidades do código para referir-se aos entes do mundo que o cerca e cria sinais com determinado valor comunicativo. Nesse sentido, o tradutor tem a opção de escolher focalizar certas equivalências semânticas, ou equivalências funcionais, que ajudam na preservação do valor comunicativo do texto.

Além disso, cabe ressaltar que as contribuições de Jakobson para os estudos da tradução passam por sua maneira de conceber a linguagem como um processo comunicativo. A partir disso, elabora um sistema de funções da linguagem que auxiliariam na sua conceituação de *poético*. Ora, essa presença do elemento poético não era dissociada dos estudos da linguagem comum, ainda que o poético fosse um tipo de linguagem “desviada”. Apesar disso, contudo, o autor acredita que o estudo da Poética não deve ser dissociado do estudo da Linguística.

O autor é contrário à ideia de que as estruturas verbais literárias têm natureza casual, não-intencional, pois para ele, qualquer expressão verbal tem uma finalidade, uma intencionalidade. Jakobson concebe a língua como um código global que carrega

em si vários subcódigos, e cada um desses subcódigos tem diferentes finalidades, ou “funções”. Assim, o autor elabora um complexo modelo de comunicação baseado em seis diferentes funções, cada uma delas associada a um elemento do modelo de comunicação: desta forma, o emissor se relaciona à função emotiva, o receptor à função conativa, o contexto à função referencial, o contato à função fática, o código à função metalinguística e a mensagem à função poética.

Pela abordagem de senso comum, a função poética era relacionada a certo comportamento emotivo por parte do emissor. Ao deslocar a ênfase da função poética do emissor para a mensagem, Jakobson busca dar maior importância à elaboração formal e estética da mensagem. Por trás dos mecanismos que colocam em cena a função poética estão dois tipos básicos de arranjo linguístico, presentes na base comum da maior parte das línguas: os eixos de seleção e combinação. Ao compor os enunciados, escolhemos entre um número finito de possibilidades, as quais formam o paradigma e a combinamos no eixo do sintagma, ou seja, determinamos a posição que determinada palavra irá ocupar e quais as relações que vai estabelecer com as outras integrantes da mesma sentença.

A seleção é feita em base de equivalência, semelhança e dessemelhança, sinonímia e antonímia, ao passo que, na combinação, a construção da sequência se baseia na contiguidade. A função poética projeta o princípio de equivalência do eixo de seleção sobre o eixo de combinação. A equivalência é promovida à condição de recurso constitutivo da sequência. (JAKOBSON, 2007, p. 130).

Toda operação de substituição de um signo por outro é um processo de tradução, uma vez que o sentido de um signo somente pode ser apreendido por outro signo. Na função poética da linguagem o eixo paradigmático é promovido à constitutivo da sequência linguística, tanto no que se refere à sua interioridade (o código) quanto à sua exterioridade (a mensagem). Traduzir, portanto, para Jakobson, é função que está no cerne da própria linguagem, com uma operação metalinguística, presente já em sua própria estrutura, mas essa capacidade se torna muito maior quando o foco de atenção passa a ser a função poética (mensagem), não no sentido de oferecer um significado complementar ao signo, mas de fazê-lo ressoar.

Apesar de elencar a tradução intersemiótica como uma das possibilidades de tradução, Jakobson não desenvolve o conceito, sendo por isso, necessário recorrer a outros autores para expandir essa noção. O termo *intersemiótico*, composto pelo

prefixo latino *-inter* e pela raiz grega *semenion*, estabelece uma relação de interdependência entre dois sistemas de signos distintos. Até então, viemos falando neste trabalho mais em termos de linguagem verbal e mais especificamente de tradução em termos de linguagem verbal, ainda que buscando aproximar os conceitos aqui referenciados com nosso objeto de estudo, as traduções audiovisuais de *O tempo e o vento*. Claro está, que a tradução de um romance para um produto de ficção seriada não é a única possibilidade que se abre ao campo da tradução intersemiótica; esse é apenas um exemplo, exemplo que será mais profundamente dissecado e analisado, contudo, fazem parte do escopo de tratamento da tradução intersemiótica a transposição entre um poema e uma pintura, um romance e uma história em quadrinhos, entre outros. Plaza (2003) define esse tipo de tradução como

[...] “a forma mais atenta de ler” a história, porque é uma forma produtiva de consumo ao mesmo tempo que relança para o futuro aqueles aspectos da história que realmente foram lidos e incorporados ao presente. [...] A arte não se produz no vazio. Nenhum artista é independente de predecessores e modelos. Na realidade, a história, mais do que simples sucessão de estados reais, é parte integrante da realidade humana. A ocupação com o passado é também um ocupar-se com o presente. O passado não é apenas lembrança, mas sobrevivência como realidade inscrita no presente. (PLAZA, 2003, p. 2)

Portanto, Plaza estabelece, a partir da retomada da importância da história para a compreensão da tradução como uma atividade crítica, um corte sincrônico na sua teoria da tradução intersemiótica, opção que o aproxima de Campos (1977) e Jakobson (2007), ambos proponentes de uma visada sincrônica da tradução. Campos afirma que:

[...] em sua transposição literária, o par sincronia/diacronia está em uma relação dialética em pelo menos dois níveis: a) a operação sincrônica que se realiza contra um pano de fundo diacrônico, incide sobre os dados levantados pela visada histórica dando-lhes relevo crítico-estético atual; b) a partir de cortes sincrônicos sucessivos é possível fazer um traçado diacrônico renovado na tradição literária (CAMPOS, 1977, p. 215).

Nesse contexto, percebemos a noção dialética que percorre os caminhos da tradução até agora apresentados neste trabalho, de Walter Benjamin a Haroldo de Campos, passando por Roman Jakobson e Júlio Plaza. A visão de História apreensível por meio da leitura de Benjamin, de um *continuum* de presentes, ou uma

“constelação” que ilumina todas as outras “estrelas” corrobora um entendimento dialético e descentralizador do conceito.

Em suas *Teses sobre o conceito de história* (1994), o filósofo alemão assinala que “A verdadeira imagem do passado perpassa, veloz. O passado só se deixa fixar, como imagem que relampeja irreversivelmente, no momento em que é reconhecido”. (1994, p. 124). No mesmo sentido, o passado não é apreensível como realmente aconteceu, mas “apoderar-se de uma recordação como ela relampeja num instante de perigo”. (1994, p. 121). Ou seja, ao “capturarmos” um instante do passado, o reelaboramos sob as novas perspectivas do presente. A visão sincrônica da história – e da tradução – intenta uma “conciliação”, ainda que provisória, da inscrição do tradutor no tempo, mesmo quando necessita alhear-se a ele. Plaza (2003) afirma que toda produção que problematiza a história o faz a partir da perspectiva do tempo presente. Assim, o tradutor reatualiza o passado no presente, subvertendo a ordem de sucessividade entre as produções. Desse modo, é possível verificar uma operacionalização das relações entre passado, presente e futuro, por meio de duas ações simultâneas: por um lado, apropriar-se da história, e por outro, adequar-se à historicidade presente, numa tentativa de “revivescência” do tempo e também, para demonstrar que, devido à ação desse tempo, as obras de arte podem retornar, sob outras formas em contextos diferentes.

Tradução é, portanto, o intervalo que nos fornece uma imagem do passado como ícone, como mônada. A tradução, ao recortar o passado para extrair dele um original, é influenciada por este passado, ao mesmo tempo em que ela como presente influencia esse passado. (PLAZA, 2003, p. 6).

Pode-se compreender então, que a recuperação da história não se dá apenas de uma perspectiva positiva ou nostálgica. A recuperação da história pode ser um recurso de paródia ou pastiche para colocar em evidência os problemas sociais e políticos do próprio tempo da tradução, por exemplo. Entre a nostalgia e o fetiche, Plaza propõe a recuperação da história como “afinidade eletiva”, como a recuperação não somente de um projeto poético, mas também político. Em sua visada crítica, a tradução leva em conta a história como uma espécie de ícone, como possibilidade ou mônada, um projeto vertical que visa a recuperação da história. De sua perspectiva, a tradução intersemiótica sofre a influência não só dos procedimentos de linguagem,

como também dos suportes de meios utilizados, como salientando durante todo este trabalho e ainda de acordo com a proposição benjaminiana de que, por os meios de produção e as relações de produção serem anteriores à própria arte, eles se configuram internamente. Uma vez vistos como elementos internos do processo criativo, eles são instrumentos determinantes para a configuração formal das manifestações artísticas que veiculam.

Ora, as relações intersemióticas entre os mais variados sistemas não é fenômeno recente. Porém, a prática tradutória não era tão intencional ou explícita como vemos acontecer na contemporaneidade. Cada vez mais vemos a superposição de códigos e meios atingir níveis nunca imaginados, tornando possível falarmos em uma hibridização da linguagem. Nesse sentido, Plaza entende essas “novas” tecnologias como formas tradutoras da história (PLAZA, 2003, p. 13). Isso quer dizer, em suma, que as temporalidades tanto do texto “original” quanto de suas “traduções” estão atravessadas pelos meios de produção artística. A tradução, nessa concepção, é uma prática crítico-criativa, uma forma de leitura, de diálogo entre os signos, como uma possibilidade de síntese e reescrita da história. Ao se ater ao caráter mais propriamente semiótico da tradução, Plaza (2003), ancorado em Pierce, considera que todo pensamento, é, em alguma medida, tradução, uma vez que este é formado por uma cadeia de signos que deve ser interpretada por outra série de signos. Da mesma forma, o tradutor procede a exteriorização desses signos a serem decodificados por um receptor/leitor/espectador.

Nessa concepção de tradução, o papel de mediador é o do signo que organiza o modo como interagimos com o mundo externo e com nossa própria consciência e assim, forma a linguagem, ao mesmo tempo social e individual. Cada linguagem se expressa por um número limitado de signos, os quais, ao se combinarem, fornecem um número infinito de possibilidades comunicativas. Desse modo, assim como a linguagem verbal se constitui em um sistema compacto, também cinema e televisão têm seu próprio modo de expressar a linguagem, com recursos próprios.

Segundo a percepção da tradução intersemiótica, o signo é formado por três dimensões distintas: ícones, índices e símbolos. Os *ícones* são signos que operam em uma razão de semelhança entre suas qualidades, seu objeto e seu significado; os *índices* operam baseados na contiguidade com um objeto, estabelecendo relações com um objeto existente na realidade empírica; e os *símbolos* operam com base em uma contiguidade intuitiva entre o objeto e a realidade, comumente determinada por

uma convenção de interpretação.

Um signo perfeito, nessa perspectiva, é aquele que une as três dimensões de maneira equitativa. Porém, entre o signo e o objeto de sua significação não existe identidade. Cabe, portanto, refletir sobre como atua a tradução intersemiótica para permitir a reelaboração da mensagem estética presente em toda obra de arte a um outro sistema de signos. Como a dimensão de *ícone* é a única que não faz referência a um objeto exterior, Plaza afirma que “o signo estético erige-se sob a dominância do ícone, isto é, como um signo cujo poder representativo apresenta-se no mais alto grau de degeneração porque tende a se negar como processo de semiose” (PLAZA, 2003, p. 24). Inference-se daí que no signo estético predomina o tratamento das qualidades materiais do signo, deixando de lado sua característica representativa, assim como a de referência. O signo estético, nesse sentido, comunica-se a si mesmo, coloca-se como o próprio objeto. Tal caracterização do signo coloca em evidência a impossibilidade de sua tradução, e aponta para uma visão da tradução intersemiótica como “trancodificação criativa”. Esse tipo de tradução busca condensar ao mesmo tempo, tradução, crítica e análise simultaneamente.

[...] numa tradução intersemiótica, os signos empregados têm tendência a formar novos objetos imediatos, novos sentidos e novas estruturas, que, pela sua própria característica diferencial tendem a se desvincular do original. A eleição de um sistema de signos, portanto, induz a linguagem a tomar caminhos e encaminhamentos inerentes à sua estrutura. (PLAZA, 2003, p. 30).

Por outro lado, ainda que o signo icônico se pretenda totalizante, bastando a si mesmo, ele não escapa da cadeia temporal em que se insere. Dessa forma, quando um signo estético é traduzido para outro signo estético se estabelece uma relação de contiguidade por referência. A tradução modifica o original, na medida em que tradução é também leitura e interpretação, complementos um do outro.

A única relação possível de se estabelecer entre o “original” e sua corresponde tradução, numa perspectiva semiótica, é a de similaridade. O signo icônico, apesar de suas pretensões em contrário, apresenta-se incompleto e diferente daquele que o originou, comportando, assim, intervalos que devem ser preenchidos pelo signo tradutor.

Da mesma forma, ao escolher o que traduzir, o tradutor realiza uma leitura hermenêutica, um movimento de escolha. Assim, podemos afirmar que os dois

tradutores de *O tempo e o vento* para o audiovisual, escolheram esta obra, seja por afinidades, seja por interesses de mercado, o certo é que também nesse sentido, os tradutores elegeram seus percursores, se inscrevendo na noção de “corte paidêumico” de que nos fala Haroldo de Campos, ou seja, uma espécie de “afinidade” entre criador e re-criador, e, de forma mais pronunciada, como uma opção política e poética da tradução. Assim, a tradução se inscreve como leitura ou releitura de um texto predecessor. Nesse sentido, é condição necessária para a apreensão das qualidades inerentes ao signo, por meio da interpretação, que levará a um duplo processo de leitura: primeiro, uma leitura decodificadora e, em seguida, uma leitura recodificadora.

É interessante tratar também de um último aspecto abordado por Plaza (2003) acerca das traduções intersemióticas: a invenção. “Inventar” é uma das noções mais caras da tradução, tanto se vista a partir do prisma da transposição de um sistema de signos para outro, quanto se percebida como uma “transposição criativa”. Tradução e invenção são dois conceitos que estão sempre juntos, especialmente a partir da reflexão poundiana de que tradução e invenção tem como objetivo renovarem-se mutuamente.

Até aqui temos visto, neste trabalho, como as mudanças sociais e culturais da nossa sociedade tornaram possível falarmos hoje em termos como *cultura de mídia*, *cultura da convergência*, e como esse terreno movediço de nossos dias tem se mostrado solo fértil para o surgimento de novos tipos de interação entre o homem e os meios de comunicação, por meio das mais variadas plataformas.

Por outro lado, fizemos um resgate crítico do ensaio clássico de Walter Benjamin *A tarefa do tradutor* e o aproximamos de leituras diversas, porém convergentes, a fim de marcar posição de que as transposições audiovisuais de *O tempo e o vento* serão vistas nesse trabalho como traduções. Nosso foco nos itens 1.3 e 1.4 foi apresentar possibilidades de leitura dessas reflexões, com base na classificação estabelecida por Pym (2014), baseada em “paradigmas” que incluíam diversas teorias da tradução, e escolhemos como possibilidade de análise, as teorias do paradigma descritivo. No item que se segue, abordaremos ainda uma última teoria que pode ser descrita como pertencente ao paradigma descritivo, a teoria da *transcrição* de Haroldo de Campos (2015), que é uma proposição crítica que se aproxima, ou talvez amalga, as concepções teóricas de Benjamin, Jakobson e Plaza.

1.5 A tarefa do tradutor de Benjamin a Haroldo de Campos: a forma intraduzível da transcrição

O conceito norteador desse primeiro capítulo, que no nosso entendimento amalgama os outros aqui discutidos em cada um dos itens anteriores, é o conceito de *transcrição*, cunhado por Haroldo de Campos e desenvolvido ao longo de todo o seu percurso crítico. Como poeta e crítico de poesia, Campos reflete sobre sua própria prática tradutora como criação ou re-criação de um texto anterior. Parece-nos que este conceito central de suas reflexões, dá conta de fazer convergir outras visões um tanto dispares acerca da prática tradutória. A transcrição emerge sobretudo, a partir de outro conceito importante na crítica de Campos, a relação de *isomorfismo*.

Antes, porém, de enfocarmos propriamente as contribuições de Campos, cabe estabelecermos, como ele próprio o faz a relação entre a sua concepção poético-crítica da tradução de poesia – ou de qualquer outro tipo de *informação estética* – com dois pensadores já citados neste trabalho, Walter Benjamin e Roman Jakobson.

Walter Benjamin no ensaio *A tarefa do tradutor*, afirma que não é frutífero, no que diz respeito a uma obra de arte, restringir-se ao que dela se apreende pela recepção.

Nenhum poema é válido em função de quem o lê, nenhuma pintura se limita em termos do seu possível espectador, nenhuma sinfonia se reduz àquilo que o seu auditório consegue ouvir. Será que uma tradução seja válida em termos dos leitores que não entendem a obra original? (BENJAMIN, 2011, p. 51).

Sobre a tradução de poesia, Benjamin esclarece que nela, o essencial não é a comunicação, e as traduções que optam por exercer o papel de intermediárias acabam por transmitir aquilo que o pensador classifica como “inessencial”. Essa, aliás, é uma das características da má tradução, para o pensador alemão. A outra característica citada por Benjamin é a “transmissão deficiente e inexata de um conteúdo não-essencial”. (BENJAMIN, 2011, p. 52). De acordo com esse ponto de vista, a tradução é uma forma, a qual sempre remete ao original, e assim, o “problema” da traduzibilidade localiza-se em sua própria essência. A tradução, entretanto, “mantém com o original uma estreita relação, através da traduzibilidade”. (BENJAMIN, 2011, p. 53) Para Benjamin, a tradução nasceria do original e garantiria a

“sobrevivência” da obra. Por ser posterior ao “original”, a obra traduzida é vista como um tipo de “prolongamento” daquela que a fez surgir. A preocupação tradutória, para Benjamin, passa por transmitir da maneira mais exata possível a forma e o sentido do original. Essa “fidelidade” defendida por Benjamin, contudo, não é o oposto da “liberdade de traduzir”, mas sim a sua corroboração, uma vez que, na busca por uma língua pura é que surge a liberdade de tradução como prerrogativa.

A tarefa do tradutor, como nos lembra Campos (2015) é, sumariamente, libertar a língua cativa por meio da “transpoetização” – conceito benjaminiano que Campos aproxima de sua própria concepção de tradução poética, a transcrição. Ora, toda tradução mantém com o “original” uma relação de proximidade, visto que não existiria se não fosse por sua existência prévia em outra língua.

A fidelidade, como dissemos, não teria então, a pretensão de limitar a obra traduzida, mas de libertar o tradutor da preocupação com a transmissão de mero conteúdo referencial. Benjamin rejeita a ideia de cópia como “assimilação” do original. Para ele, o próprio original é mutável e lida com as noções de transformação e renovação. A tradução, para este crítico, deve ser em uma palavra, “estranhante”, provocar o pensamento, em vez de ser acomodativa, naturalizadora e neutra. Na esteira de Campos (2015) diríamos que a concepção de fidelidade exposta por Walter Benjamin inverte a relação servil que comumente se associam à percepção “ingênua” desse conceito pelo senso comum (como tradução literal ou transmissão de um *conteúdo* dito original). Para Campos, ao contrário, a concepção benjaminiana de uma língua pura trata da relação de servilidade do *original* para com sua tradução, na medida em que libera o tradutor de transmitir conteúdos inessenciais, e permite maior liberdade na tradução da forma. É nesse sentido, que Haroldo de Campos, na contramão da interpretação da assimilação da tradição judaica por Benjamin, fala em uma concepção rebelde, “uma tradução luciferina”.

A “tradução luciferina” é a tomada de atitude do tradutor enquanto recriador frente ao texto “original”. Campos fala também em “tradutor usurpador” que ameaça o original com a possibilidade de ruína de seu texto de origem, transformando o original em uma dupla tradução, tradução de si mesmo, repondo, assim, sua originalidade na *diferença*, para usarmos o termo derridiano.

Dessa forma, a transcrição, para Haroldo de Campos não precisa e necessariamente não será fiel, nem ao conteúdo, nem à língua de origem, nem sequer à língua de chegada, propondo uma linguagem com sintaxe e significados próprios,

alargando, em alguma medida, os limites entre as línguas, uma vez que o processo tradutor transforma tanto uma quanto a outra língua. A tradução, nesse contexto, é um constante desmontar e remontar criativo para reviver um significante anterior, e por isso mesmo, envolve uma operação crítica.

Haroldo de Campos, ao propor a prática da re-criação ou transcrição, nos termos descritos acima, ou seja, tomando por base a materialidade do signo, questiona os significados estáveis que possam ser recuperados pelo poema, na medida em que os coloca em uma posição secundária, no que diz respeito à tradução de um poema ou qualquer outra tradução de obra de arte. Ora, Campos compreende a tradução como uma da *tradução de forma* (ou de código semiótico).

O autor parte da diferenciação entre três tipos de informação proposta por Max Bense (*apud* CAMPOS 2015) – informação documentária, informação semântica e informação estética – e afirma que enquanto a primeira reproduz algo observável, a segunda acrescenta um fato novo, um conceito, algo de não observável e a terceira transcende as outras duas pela impossibilidade de ordenação dos signos. A informação estética, portanto, diferentemente das outras, não pode ser codificada senão pela forma como foi transmitida ao artista; nesse sentido, ela amalgama a essência e a função de um instrumento a um momento único de realização. Disso decorre sua intraduzibilidade, uma vez que uma informação estética não pode ser semanticamente interpretada.

Essa dificuldade gera, por seu turno, a possibilidade de *recriação* desses textos. Assim, “na tradução de um poema, o essencial não é a reconstituição da mensagem, [ou seja, do significado, do conteúdo]. Mas a reconstituição do sistema de signos em que está incorporada a mensagem; a reconstituição da informação estética e não meramente da informação semântica” (CAMPOS, 2015, p.3). Traduzir em busca de uma mera correspondência semântica de significados, seria, grosso modo, transmutar as palavras, modificando sua própria composição.

A percepção de uma “informação estética”, que por um lado, não admite mudança na sua constituição, por outro, não parece excluir a noção de que o texto seria “receptáculo de significados estáveis”, algo herdado da tradição da linguística estrutural. Parece-nos, que a recriação de um original não exclui também nem a capacidade de mutabilidade dos signos, nem a concepção da leitura como processo interpretativo. Todos esses conceitos podem se coadunar para oferecer uma compreensão mais profunda do processo tradutório.

Desse modo, tem-se em outra língua, outra informação estética, autônoma, “mas ambas ligadas entre si por uma relação de isomorfia: serão diferentes enquanto linguagem, mas como os corpos isomorfos, cristalizar-se-ão dentro de um mesmo sistema”. (CAMPOS, 2015, p.4) A partir dessa assertiva, Campos ressalta que para ele, a tradução de textos criativos será sempre *recriação*, uma espécie de criação paralela, autônoma e recíproca. Nesse sentido, o crítico vai além da tradução como mera correspondência semântica, afirmando que, nesses casos, não se traduz somente o significado, mas também o próprio signo. Isso equivale a colocar-se no avesso mesmo da tradução literal, já que a *recriação*, para o autor, é a reelaboração formal do original (tanto da perspectiva sonora, quanto da conceitual e da imagética). Podemos observar, portanto, que a prática tradutória, para Campos (2015) envolve uma transformação do original, através de uma *recriação isomórfica*, calcada no diálogo, e não simplesmente como um “resgate” de significados originais. A tradução, nesse sentido, é trama que se constitui na diferença, em um constante jogo baseado em respostas aos textos “originais”.

O conceito de transcrição de Campos surge de sua insatisfação com a ideia naturalizada de tradução, ligada a uma suposta restituição da verdade (fidelidade) e da literalidade (o significado transcendental do original). Ao contrário, a operação tradutória está ligada à construção de uma tradição, o que a projeta no campo da historiografia literária. Dessa perspectiva, Campos defende, como Pound, um corte paidêumico de ordenação do conhecimento, o qual deveria ser função da crítica, ou seja, fazer um levantamento de uma “tradição viva” de um elenco de autores para determinado momento histórico. A essa noção de “corte paidêumico”, o autor articula a noção de “corte sincrônico”, que não considera apenas um momento dado, mas a parte da tradição que continuou viva ao longo do tempo ou foi revivida. Esse segundo tipo de crítica só pode ser assumido, segundo o autor, por um homem que esteja datado e inscrito no presente.

Campos introduz duas concepções distintas de tradução, que segundo ele, influenciaram-no para a compreensão do processo tradutório: uma, a *metafísica da tradução*, em Walter Benjamin e aquela que define como *física*, a proposição estruturalista de Roman Jakobson, cuja base é a distinção entre linguagem poética e linguagem emotiva. No entendimento de Campos (2015), a definição de “função poética” implica o tratamento da palavra como objeto em sua relação com outras palavras, a fim de que além de transmitir seu conteúdo, transmita a sua “teia de

significantes”, principal preocupação da poesia.

Jakobson considera o significado como fato semiótico e define o significado de um signo linguístico como sua tradução em outros signos, destacando o papel do receptor ou intérprete das mensagens, assim como enfoca o que denomina de “atividades transláticas”. Para o crítico, toda experiência cognitiva pode ser traduzida, como parte da função referencial ou cognitiva da linguagem. Ao se referir à poesia, porém, Jakobson retoma aquilo que tinha desconstruído anteriormente, ou seja, o dogma da intraduzibilidade da poesia, para a qual oferece a saída da “transposição criativa”, outro conceito com o qual Campos aproxima o seu, de transcrição. Tal “transposição criativa” se atentaria ao princípio constitutivo das palavras e suas relações umas com as outras. Essas relações são abordadas por Jakobson do ponto de vista do significante, ou seja, de seu aspecto formal.

Tradução, ou transcrição, em Haroldo de Campos significa retomar a função poética, proposta por Jakobson e

[...] re-correr o percurso configurador [...]reconhecendo-o no texto de partida e reinscrevendo-o enquanto dispositivo de engendramento textual, para chegar ao poema transcrito como re-projeto isomórfico do poema originário (CAMPOS, 1981, p. 181).

O conteúdo, nesse percurso, seria apenas “bastidor semântico” ou cenário de uma “coreografia móvel”, a tradução. Neste sentido parece-nos que não são incompatíveis as visões de tradução como recriação, ou transcrição e a ótica “pós-estruturalista” da tradução, uma que afirma a não-existência de significados estáveis presentes no “original” Nesse sentido, cabe incorporar aqui, ainda que sucintamente, as interpretações de Jaques Derrida acerca do processo tradutório. Em seu conhecido ensaio *Torres de Babel* (2008), em que relê as proposições benjaminianas presentes em *A tarefa do tradutor*, Derrida concebe o original não como objeto dado, mas em constante mutação e renovação, em suma, modificação.

Em Haroldo de Campos, essa transformação se dá por meio do *isomorfismo*. Busca-se a criação, em outra língua, de uma informação estética análoga à original, passível da transformação de seus elementos, sejam eles signos integrais, ou parcialmente interpretados de acordo com seu conteúdo, seu valor semântico. Mais que isso, o tradutor seria responsável por descobrir as formas significantes a partir das quais o poema representa a mensagem; depois separar os constituintes

encontrados de acordo com critérios de relevância – buscar, por exemplo, o isomorfismo icônico, de uma perspectiva semiótica, a fim de que tanto o termo “original”, quanto sua tradução produzam uma espécie de *diferença* na língua de chegada. Para chegar a isso, os mecanismos da função poética jakobsoniana seriam elementos balizadores de uma tradução metalinguística.

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

O texto é concebido, portanto, nessa perspectiva, como um sistema em que significantes e suas relações sonoras ou imagéticas serão desvelados pela leitura, o que resulta na recriação de sentido. Assim, a prática transcriadora consiste em “tornar nova” ou “original” uma tradução de um texto pré-existente, deslocar um texto da linguagem verbal para a audiovisual cinematográfica como o que será discutido nesse trabalho, repropor esse novo texto em uma nova poética, um novo sistema de signos, uma nova linguagem, sem esquecer as mudanças de contexto de produção e recepção desta nova obra, que deverá também se adequar ao público – midiático a que se destina. Por tal motivo, optamos por considerar a adaptação de *O tempo e o vento* em minissérie, no primeiro caso como uma transcrição bem-sucedida, por considerar que este é um conceito que para além de refletir sobre as transformações na fábula (enredo) da narrativa literária, nos ajuda a compreender melhor as alterações formais necessárias para a transposição entre a linguagem literária e a linguagem cinematográfica, entre o gênero romance e o gênero ficção seriada e entre o suporte livro e o suporte televisão e no segundo como adaptação, tendo em vista o pouco aproveitamento dos recursos próprios da linguagem cinematográfica.

Depois de definir a abordagem tradutória como *transcrição*, calcados em Haroldo de Campos, no capítulo que se segue faremos uma breve retomada da fortuna crítica da obra de Erico Verissimo, dando especial atenção ao material referente a *O tempo e o vento* em paralelo com as *transcrições* televisivas de O

tempo e o vento, recuperando abordagens críticas sobre o romance e as transposições. A seguir, buscaremos em teóricos tanto da literatura como do cinema, abordagens sobre a questão do foco narrativo, em uma e outra linguagem, procedendo finalmente à análise de uma sequência fílmica de cada uma das obras, cotejando-as com o texto literário, a fim de demonstrar comparativamente, como essa instância narrativa se expressa na literatura e no audiovisual.

No segundo capítulo, nossa preocupação inicial será apresentar, ainda que brevemente, autores e obras destacadas neste trabalho. Nosso intuito é de que se conheça um pouco mais da obra de Erico Verissimo – dedicando especial atenção a *O tempo e o vento* e sua fortuna crítica. Ademais, é nossa intenção mapear também as pesquisas realizadas sobre esses objetos artísticos no campo da tradução ou adaptação interlinguagens, elaborando uma espécie de apresentação das obras aqui analisadas, destacando os temas que iremos desenvolver no decorrer da pesquisa, a saber: como o texto literário e suas traduções audiovisuais repropõem a narrativa da história de um povo num determinado período de tempo, e, de que maneira essa nova forma de contar incide sobre a instância do narrador, nas três obras, com suas diferenças e especificidades.

Antes, porém, de chegarmos à análise do foco narrativo e ponto de vista propostos, faremos ainda uma incursão teórica nos pressupostos estabelecidos por Walter Benjamin em “Experiência e pobreza” e nas “Teses sobre o conceito de história” (1994) para reconhecermos de maneira mais adequada a pressuposição de uma narrativa “desmificadora da história oficial”, como proposta por Verissimo. Benjamin, ainda, em “O narrador” faz uma distinção importante entre historiador e cronista, que retomaremos nesse trabalho.

Nesse sentido, ainda, recorremos a Agambem, que em *Infância e História* (2008) retoma a temática da destituição da capacidade de narrar as experiências pelo homem contemporâneo, tema esse que nos auxilia a compreender a iniciativa da Bibiana das traduções audiovisuais, pois, ao se ver próxima do fim da vida, propõe-se a reviver (por meio da utilização da técnica do *flashback* na minissérie de 1985) e a recontar (por meio da interlocução com o marido morto, o capitão Rodrigo Cambará) momentos importantes da história de sua vida e da de sua família, sempre entrelaçadas à história de seu estado e país.

CAPÍTULO 2

“DESMITIFICANDO” A HISTÓRIA: a narrativa revisionista de *O tempo e o vento*

2.1 O tempo e o vento, de Erico Verissimo: entre mitos, ficção e história

Em pesquisa anterior (MAZIERO, 2013), realizamos uma síntese da trajetória intelectual e do estilo de Erico Verissimo, baseando-nos especialmente na leitura de suas obras e correlacionando-as com o que deixou registrado nos dois volumes de seu livro de memórias, *Solo de Clarineta*. Agora, cabe-nos uma introdução mais pormenorizada à sua obra mais conhecida, a trilogia *O tempo e o vento*, em cuja análise e estudo nos detemos neste trabalho, assim como no anterior.

Nascido em 1905, na cidade de Cruz Alta, Rio Grande do Sul, Erico Verissimo iniciou a carreira de escritor publicando alguns contos, na *Revista do Globo*, de Porto Alegre, da qual logo se tornou colaborador, atuando como uma espécie de faz-tudo na redação. Ao mesmo tempo em que escrevia seus próprios textos ficcionais, Verissimo se dedicava à tradução de romances e contos do inglês e do francês.

Publica o primeiro livro, *Fantoches*, reunindo cinco contos, no ano de 1932, porém o texto não alcança sucesso junto à crítica. No ano seguinte, lança seu primeiro romance, *Clarissa*, início de uma série de romances com a protagonista feminina de mesmo nome, que incluem ainda: *Música ao longe* (1935), *Um lugar ao sol* (1936) e *Saga* (1940). Esses primeiros romances não são bem recebidos pela crítica. Alfredo Bosi (2006), qualifica-os de “romances de costumes”, ou ainda romances de “tensão mínima”, entre indivíduo e sociedade.

Candido, por outro lado, acredita que os romances iniciais de Verissimo são marcados pelas mesmas preocupações estéticas notadas em outros romancistas do período. As preocupações iniciais do autor, seriam os mesmos temas que afligiram toda uma geração: as relações entre arte e vida, beleza e verdade, contemplação e participação. Em suma, essas temáticas, parecem indicar, segundo Candido,

[...] a vontade de testemunhar, mais do que simplesmente narrar; de apreender o sentido dos atos, mais do que apenas descrevê-los; de captar os nexos à primeira vista inexistentes no acaso do contraponto humano, até os transformar, pouco a pouco, numa rede interdependente de significados. (2005, p. 67)

Na carreira do escritor, um romance que poderíamos chamar de maduro, notamos a técnica do contador de histórias mais apurada é *Caminhos cruzados*, de 1935, em que possivelmente ainda impregnado pela leitura – e tradução – do romance de ficção científica *Contraponto*, do inglês Aldous Huxley, Verissimo utiliza esse conceito musical na composição de seu livro, que acompanha a trajetória de jovens e seus conflitos com a cidade e a sociedade urbana e asfixiante. Apesar de controverso, o texto foi laureado com prêmios.

Se, por um lado, Verissimo era alvo constante de críticas, seus leitores eram bastante fiéis. Porém, a primeira obra do escritor que alcançou verdadeiro êxito editorial foi *Olhai os lírios do campo*, de 1938.

É interessante destacar que desde o início de sua atividade, Verissimo além de escrever romances, dedicava-se também à escrita de textos infanto-juvenis e à realização de traduções. Além disso, acumulava funções na Editora Globo e durante a década de 1940, manteve-se um período afastado do Brasil e de suas perseguições políticas. Primeiro, a convite do Departamento de Estado, passa três meses nos Estados Unidos, em 1941, proferindo conferências; em 1943, volta, dessa vez para uma permanência maior, de cerca de três anos, durante os quais atua como professor de Literatura Brasileira, na Universidade da Califórnia e também de Literatura e História do Brasil, no Mills College, em Oakland.

De volta aos romances, escreve ainda *O resto é silêncio*, em que volta a trabalhar com diferentes pontos de vista, sete no total. O título dessa obra faz alusão à famosa frase de Hamlet e tematiza questões de vida e morte, refletindo sobre os possíveis entrelaçamentos das vidas humanas. Bastante reflexivo, o texto termina, segundo Bordini (2004), dando pistas do autor sobre a obra subsequente, a trilogia *O tempo e o vento*, objeto de estudo desse trabalho.

O resto é silêncio é percebido também por Stegagno-Picchio (2004), como um romance que demarca o fim de uma fase de escrita de Erico Verissimo pois para esse autor, tudo o que o escritor gaúcho tinha escrito até então eram “exercícios preparatórios” para *O tempo e o vento*.

É em 1947 que Erico Verissimo começa a escrever sua obra máxima, *O tempo e o vento*. De início, não tem ideia de sua provável extensão. Busca, no entanto, tematizar uma das obsessões de seu projeto literário: a relação, por vezes profícua, por vezes antagônica, entre mito e história. Erico Verissimo, cronista do cotidiano, versado em romances de costumes, coloca em primeiro plano de sua narrativa, a

História, não com o objetivo oficioso de “relatá-la conforme aconteceu”, mas em uma tentativa pessoal de desmistificação, de questionamento dessa História e suas versões (cf. ZILBERMAN, 2004, p. 27; VERISSIMO, 2005, p. 289). Como ainda esclarece Zérafra (1971, p. 102), “[...] o romance, em sua tendência mais realista, nunca garante uma função desmistificadora [...]. No romance há sempre um mito de referência”.

Evidentemente, seu projeto pessoal se alinha com as preocupações sociais da época, em detrimento das perspectivas idílicas do Simbolismo. Havia a preocupação de demonstrar a modernização das cidades e o homem de um ponto de vista mais racional, ligado às ciências, em vez do misticismo. Contudo, como se verá mais adiante, Verissimo não consegue se desvincular de todo de uma tendência “mistificadora”, especialmente no que se refere às origens do povo gaúcho. Contudo, Zilberman ressalta, que deste suposto “fracasso”, advém um dos maiores méritos do escritor, o de “articular o mito como forma de expressão do processo de desmistificação enquanto atitude perante a história” (2004, p. 28).

O continente é publicado em meados do século XX, período em que tanto o tratamento romântico dado por José de Alencar às histórias indianistas quanto o modernismo de Mário e Oswald de Andrade já tinham alcançado, à primeira vista, o máximo de sua expressividade. 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).

As epopeias e grandes “narrativas da nação” vinham sendo questionadas e passaram a ser vistas com certo grau de desconfiança pela crítica. Já o escritor, por seu turno:

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).

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, 2005, p. 67). Flávio Loureiro Chaves (2005) 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, que se relaciona com o “recontar da história”.

[...] 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 européias, 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 (2005) analisa o romance de Verissimo como romance histórico, pois, para o crítico a problematização da questão histórica no romance não ocorre devido à 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, 2005, p. 75).

Por ser a epopeia de nossos dias, conforme Georg Lukács, coube ao romance a impossibilidade, imposta pelos tempos modernos, de apoiar-se em sagas e mitos plausíveis, já que o mundo se tornou prosaicamente organizado e despido de mitos, convertendo-se em uma realidade que se conhece por meio de experiências. Por essa razão, hoje, em vez de falar a um auditório reunido a sua volta, o narrador escreve para leitores isolados. Lukács recomenda saber se, em relação ao real, a alma das personagens é demasiado estreita ou demasiado larga. Assim, a concepção que

sustenta a teoria sociológica de Lukács, no que tange à forma romanesca, centra-se em compreendê-lo como o reflexo de um mundo deslocado. Para o teórico, o romance e a epopeia são as duas objetivações da grande literatura épica: O romance é a epopeia de um tempo em que a totalidade extensiva da vida não é já dada de maneira imediata, de um tempo para o qual a imanência do sentido à vida se tornou problema mas que, apesar de tudo, não cessou de aspirar à totalidade. (Lukács, s.d., p. 55) Se a narrativa do mundo total, em tom elevado, é a epopeia, a narrativa do mundo particular, feita em um tom particular a um leitor particular, é o romance. Enquanto a epopeia apresentava uma totalidade de vida acabada por ela mesma, própria dos tempos em que os deuses falavam aos homens, o romance procura descobrir e revelar a totalidade secreta da vida, num tempo em que os deuses se calaram e a individualidade se tornou problemática, já que, aquilo que lhe é essencial, ela descobre em si, não mais como fundamento imanente de seu ser, mas como objeto de busca. Conforme Lukács (s.d., p. 178), o protagonista torna-se problemático quando o mundo exterior perde contato com as ideias e essas ideias se tornam fatos psíquicos subjetivos ou, mais precisamente, ideais. As ideias passam a ser apresentadas como inacessíveis, irrealis, porque se tornaram ideais, instituindo no mundo a separação entre o ser da realidade e o dever-ser do ideal. Esta separação, por sua vez, instaura o conflito interior que impõe a busca do sentido da existência no mundo contingente. Parece-nos que este é o mote de *O continente*, ainda que tributário dos mitos: criar uma nova mitologia, uma mitologia da vida comum.

Já em pesquisa anterior, (MAZIERO, 2013) destacamos que em *Solo de clarineta*, seu livro de memórias, Verissimo confidencia que por muito tempo considerou o povo de seu estado, como indivíduos sem a devida densidade psicológica exigida por um romance. Escreve o autor:

Faltava aos nossos “guascas” densidade psicológica, esse tipo de conflito capaz de produzir drama. Sobre homens assim vazios concluí, então, levemente – 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. Cabia, 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, 2005, p. 290).

Além disso, Verissimo buscava levar a efeito uma “necessidade” de seu projeto literário, a busca pela “verdadeira” história de seu estado natal, em oposição às raízes mitológicas que ainda tinham enorme ressonância entre as pessoas. É desta necessidade que surge a ideia de um romance, que fizesse um constante cotejo entre a história do Rio Grande do Sul e a 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, 2005, p. 265). Em fins da década de 1930, quase uma década antes da publicação de *O continente*, Verissimo já abordava a sua intenção de escrever o que chamou de 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 1949, termina o primeiro volume, *O continente*, a que se seguem *O retrato* (1951) e *O arquipélago* (1962). Se *O continente* tem um tom um pouco entre o mítico e o épico, *O retrato* e *O arquipélago*, estão devidamente calcados no romance burguês, mais precisamente, na trajetória de um personagem principal: no primeiro caso, o médico Rodrigo Cambará, no segundo, o escritor Floriano.

O arquipélago, último volume da narrativa, descortina para o leitor a identidade de um autor que se acreditava distanciado no tempo e onisciente. Mas, para além disso, demonstra por meio das anotações de Floriano – escritor, como Verissimo – as

técnicas narrativas do autor do romance. No “Caderno de Pauta Simples” de Floriano Cambará, anotações das suas ideias para um romance:

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 ideia 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).

Em diálogo com um amigo, Floriano discute a perspectiva do que viria a ser um romance cíclico:

___ Já avaliate 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).

Personagem e autor pareciam dividir a mesma preocupação, pois em suas memórias, Verissimo relata:

[...] o que a princípio parecera um obstáculo, isto é, a falta de documentos e de um maior conhecimento da vida do Rio Grande 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, 2005, p. 20).

Percebe-se, pelos excertos citados acima, certa identidade de pensamento entre o narrador-personagem e o autor empírico do romance. Em outro diálogo com Tio Bicho, Floriano descreve suas ideias acerca de ponto de vista e 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).

Percebemos, portanto, indícios em *O arquipélago*, da explicitação do processo de criação de um romance, no caso, do que viria a ser, ou já era, *O continente*. Retomando o projeto proposto por Verissimo, trata-se de uma tentativa de narração da constituição do território do Rio Grande do Sul e 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, 2005, 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,

2005, 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 Verissimo 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).

Em *O continente*, Erico Verissimo tematiza a história de seu estado – como microcosmos da história brasileira – e a “reconta” a partir de 1745 a 1895. Esses dois marcos temporais são explicados por sua significação: o primeiro faz referência ao ano de assinatura do Tratado de Madri, ano em que se iniciam as dispersões de indígenas que viviam nas missões jesuíticas em solo sul-rio-grandense; o segundo, marca o final da Revolução Federalista, conflito armado entre monarquistas e republicanos.

Chaves (2005b) classifica o romance de Verissimo como de *fundação*, porém não da linhagem de Walter Scott, conhecido no Brasil desde o Romantismo, mas da estirpe de Tolstói,

[...] onde a ficção admite aberta e intencionalmente a crônica histórica em sua tessitura, porque é a História o seu objetivo último. A estrutura se arma circularmente, como se fosse ampliando círculos concêntricos: a história de uma família (Terras e Cambarás) vem a ser, num segundo círculo a história de uma cidade (Santa Fé); esta se desdobra na nomeação de uma região (o Continente de São Pedro) onde é possível ler a crônica de um tempo (a formação do Brasil contemporâneo) e nesta, finalmente, transparece uma determinada visão de mundo, quero dizer, a visão histórica de Erico Verissimo (CHAVES, 2005b, p. 231).

Nesse sentido, o caráter retrospectivo que impregna *O continente*, dá lugar a um tempo muito mais próximo do leitor em *O Retrato* e *O Arquipélago*. É importante ressaltar que a trilogia também parece inscrita sob o signo da violência, mas por contraste, por oposição, para fazer uma visão pacifista de mundo. O heroísmo e o machismo dos caudilhos não resiste às guerras constantes por território.

Em Verissimo, aliás, não podemos sequer dizer que a História seja transcrita ou pensada de forma linear: mais que isso, parece-nos jogo de contrastes em que as personagens principais são as imaginárias.

A história do Rio Grande do Sul e do Brasil meridional, sendo a história de um circuito de colonização e formação da sociedade neocapitalista, afirmou-se mediante a carreira de guerras e violências que percorrem o texto de ponta a ponta. Mas a ideologia do autor, ao contrário, é uma ideologia humanista e liberal; preocupa-o sobretudo o tema da tirania e da opressão; nos vultos individuais, que se recortam sobre o grande painel coletivo, ocorre o drama da perda da liberdade (CHAVES, 2005b, p. 235).

Nota-se também a técnica do contraponto, uma vez que seis episódios de caráter retrospectivo se intercalam às sete partes em que é dividido o episódio *O Sobrado*, que, menor em extensão, é fragmentado e disposto do início ao final do volume. Essa técnica favorece a criação de um clima de suspense na narrativa, uma vez que, o episódio é ao mesmo tempo, o primeiro com que mantemos contato e o último de que sabemos o desfecho. Assim, os três dias de duração de cerco ao Sobrado, parecem se alongar por 150 anos de lutas inglórias.

Narrado em terceira pessoa, por um narrador cujo ponto de vista é externo à ação, *O tempo e o vento*, por vezes, adota a perspectiva de uma “voz coletiva” – especialmente nos trechos em itálico, em que se faz presente a voz de personagens secundários, assim como parece se identificar ou se aliar a um ponto de vista feminino: parece-nos que, apesar do narrador externo, ele adere aos sentimentos, pensamentos e ações das mulheres da família Terra.

O primeiro episódio narrado, se adotarmos a perspectiva cronológica, é *A fonte*. Nele, somos apresentados a Pedro Missioneiro, cuja mãe, indígena, morre. O menino cresce nas missões jesuíticas, junto a Padre Alonzo, e, na ausência da mãe, adota para si aquela que os sacerdotes católicos lhe dizem ser a mãe de todos, Maria, ou, como também a chama, a Rosa Mística. Com a fixação de colonos portugueses no território antes ocupado pelas Missões, o rapaz, acostumado a um ambiente de oração

e música, em que por vezes tem visões com essa “mãe espiritual”, vê-se em meio à guerra pelo direito à terra. Nesse primeiro episódio, nota-se que os eventos históricos mesclam-se a mitos regionais – como o do índio guerreiro Sepé Tiaraju - e elementos simbólicos significativos, como o punhal de Padre Alonzo, única lembrança que Pedro carrega de sua figura paterna, e que, mais tarde, fará parte da simbologia da família Terra, uma espécie de relíquia que carrega junto consigo admiração e temor.

É interessante destacar que este misto de sentimentos já está presente no jovem Pedro que observa o punhal do padre:

[...] Sempre que podia, Pedro entrava furtivamente na cela do padre, tomava o punhal nas mãos, acariciava-o, experimentava-lhe a ponta, punha-o na cinta e imaginava-se um guerreiro como o corregedor, o alferes real Tiaraju, que era o homem que ele mais admirava na missão (VERISSIMO, 2011, p. 53).

Após anos de guerra, Pedro tem uma visão com a morte do lendário Sepé Tiaraju, recordado agora como São Sepé. Depois da morte do índio e do desbaratamento de seu exército guarani, Pedro deixa definitivamente as Missões.

No segundo episódio, *Ana Terra*, situado temporalmente a partir de 1777, ano em que findam as batalhas entre portugueses e espanhóis pelo domínio das terras do sul do país, narra-se a trajetória da personagem-título, que vive com sua família, formada por migrantes paulistas, em uma estância isolada, sem quase que nenhum outro contato humano. A vida de Ana é essencialmente solitária, mas a solidão é quebrada, primeiro com a passagem de tropas aliadas à Coroa Portuguesa, depois com a chegada de Pedro Missioneiro, encontrado ferido em um riacho próximo da casa da protagonista. Pouco a pouco, Pedro vai se tornando útil a toda a família, devido à sua inclinação para a lida do campo e vive um romance com Ana, do qual nasce Pedro Terra.

Depois da morte de Pedro Missioneiro – anunciada por nova visão da Rosa Mística - a família de Ana é vítima de uma emboscada armada por contrabandistas, da qual apenas ela e seu filho Pedro sobrevivem. Ana deixa com o filho a estância desolada para recomeçar a vida no recém-criado povoado de Santa Fé. Novamente há a utilização de símbolos familiares que se perpetuam de geração em geração. Se por um lado, seu companheiro Pedro deixou seu local de nascimento com o punhal de Padre Alonzo, por outro, Ana Terra leva consigo para o novo lar duas recordações da falecida mãe: uma velha roca e uma tesoura de podar. É neste episódio que se

inicia o contato – depois transformado em rixa – entre os Amaral e os Terra. Os Amaral eram uma rica família estancieira, fundadora do povoado.

O terceiro episódio é *Um certo capitão Rodrigo*, que narra a chegada desse personagem à cidade de Santa Fé e seu casamento com Bibiana, neta de Ana Terra. Rodrigo, é nobre, aventureiro, engraçado, porém machista e mulherengo. Como no início do episódio (1928), o Estado passa por um raro momento de paz, deixou o exército e decide se estabelecer em Santa Fé. Apreciador de música e confusões, Rodrigo logo se indis põe com os Amaral. Um ponto culminante desse desentendimento é Bibiana, que rechaça Bento Amaral, filho do fundador de Santa Fé, em prol de Rodrigo, o que ocasiona um duelo entre eles. Outro duelo vai se travar pelo controle de Santa Fé durante a Guerra dos Farrapos. Nesse segundo duelo, Rodrigo luta ao lado de Bento Gonçalves, enquanto Bento Amaral junto às forças imperiais. O mesmo tipo de conflito vai se repetir em *O sobrado*, cujo mote é um cerco durante a Revolução Federalista. Novamente, os agora Terra-Cambará serão apoiadores da República, enquanto os Amaral querem a volta da monarquia. Nessa visão um tanto quanto maniqueísta, em que é possível discernir entre “mocinhos” e “bandidos”, o que persevera, contudo é a constante mudança.

Em *A teiniaguá*, quarto episódio da trama, ocorre a construção do Sobrado, casa mais imponente de Santa Fé, pelo nordestino Aguinaldo Silva. Nesse trecho da narrativa, a protagonista é Luzia, sua filha adotiva, comparada por Verissimo à princesa moura lendária, transformada em salamandra, cujo traço mais marcante é uma pedra brilhante na cabeça, além de sua capacidade de sedução. A moça, por seu turno, tem beleza estonteante, modos citadinos, cultura e “ilustração”, incomuns no pequeno município, e, por isso, desafia o ambiente marcado pela dominação masculina.

Porém, Luzia apresenta um caráter doentio – é frequentemente associada à Melpomê, musa da tragédia, e parece se regozijar com o sofrimento alheio. Por fim, como a teiniaguá lendária, leva os homens de quem se aproxima à ruína. É o que ocorre ao jovem Bolívar Cambará, filho de Rodrigo e Bibiana, que se apaixona pela moça e com ela se casa. O relacionamento dos dois parece fadado ao fracasso desde o princípio, como se nascido sob um signo funesto. Um dos trechos que deixa essa percepção bastante forte é do enforcamento do negro Severino. Luzia insiste em marcar a data de sua festa de noivado para o mesmo dia da execução e impõe sua vontade sobre o noivo.

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

Em *Ismália Caré*, última das narrativas que compõem *O continente*, do ponto de vista cronológico, temos um município já bastante desenvolvido, que, no âmbito político ainda é governado pela família dos Amaral, como ocorre desde a fundação do povoado. Licurgo, homem-feito, representa, de sua parte, a oposição a esse tipo de oligarquia política, defendendo os ideais republicanos e abolicionistas. Nesse ponto da narrativa, tencionam-se mais uma vez as cordas da rivalidade entre os Amaral e os Terra-Cambará.

A rivalidade, porém, chega ao auge em *O Sobrado*, cuja ação se concentra em três dias do mês de junho de 1895, durante a Revolução Federalista. O episódio marca a ascensão da família Terra-Cambará a um posto de reconhecimento dentro da comunidade e a “vitória” de seus ideias progressista de liberdade. Por outro lado, o constante embate entre vida e morte demonstra que toda situação vitoriosa traz consigo perda e dor. Conforme Santos,

A escolha da revolução para iniciar a obra, reveste-se de particular significado. Na história do Rio Grande do Sul o conflito significa a passagem da antiga ordem institucional, arranjada com acordos imperiais que puseram fim à revolução farroupilha, à ordem republicana, assentada no ideal de Julio de Castilhos.[...]. O confronto foi entre os federalistas, chamados maragatos, simpáticos ao parlamentarismo monárquico e chefiados por Gaspar Silveira Martins e os republicanos, ditos pica-paus ou chimangos, que obedeciam à chefia de Júlio de Castilhos. Erico ao narrar ficcionalmente os fatos da realidade, sugere que os registros da História sejam recuperados do congelamento do passado para o presente. A transposição da revolta federalista para a ficção integra diferentes planos narrativos, colocando ao leitor questionamentos que dizem respeito à época de

produção da obra do que ao episódio narrado (2005, p. 56-57).

Em *O tempo e o vento* percebe-se um deslocamento das origens míticas da civilização sul-rio-grandense – como narrado em *A fonte* para personagens que, ao longo da trilogia como um todo, vão se constituir como agentes ou “vítimas” da História. Em outras palavras,

[...] o romance se dirige a um público que, dotado de uma nova civilização, de um novo estatuto social e de possibilidades que necessitam ser reafirmadas, deseja possuir uma literatura que o exprima. Na verdade, o leitor aspira ver-se projetado na imagem atualizada de um herói. E este, na ficção moderna, é personagem que não mais pertence a uma ordem divina ou semidivina, mas integra uma sociedade constituída, com sua ordem, seus valores, seus ideais. (LUCAS, 2006, p. 12).

Assim, o texto de Verissimo, tributário da História, não somente em *O tempo e o vento*, mas também nos posteriores *O senhor embaixador* e *Incidente em Antares*, atualiza a história, tanto no momento em que é escrito quanto quando é posteriormente lido. O que fica patente, é que, mesmo criando novos mundos ficcionais – Santa Fé e Antares, por exemplo – o texto não se exime de retratar o momento presente e suas implicações, ainda que com as prerrogativas históricas da narrativa.

Ora, sabe-se desde a *Poética* que a literatura narra aquilo que poderia ter acontecido, ao passo que a História se responsabiliza pelo registro do que aconteceu. No entanto, como nos lembra Pesavento (2005), para que conheçamos a perspectiva da História, faz-se necessária a presença de um mediador, o historiador. Nesse sentido, uma vez que não nos é dado retornar no tempo, a História se constitui também como narrativa, em que o historiador “reconfigura o passado no presente” (PESAVENTO, 2005, p. 271), a partir de um tempo histórico criado ou inventado. Para esclarecer com mais vagar as diferenças entre literatura e história, voltaremos a esse assunto no item seguinte, esboçando essa distinção a partir dos pressupostos de Walter Benjamin.

Pesavento classifica *O tempo e o vento* como romance histórico e explica:

[...] um romance histórico, tal como um texto de história, discorre sobre fatos e personagens de um tempo acontecido como processo. Ou seja, se os personagens são criações do autor e não existiram de fato, a trama se dá em um tempo histórico do acontecido. [...] Mas [...] pressupõe não apenas ações transcorridas no passado como verossimilhança na narrativa dos acontecimentos e no perfil e proceder dos personagens. A liberdade ficcional do autor permite a criação de personagens, tal como de fatos e peripécias, mas o enredo deve convencer o leitor, indo ao encontro daquilo que, consensualmente, se espera quanto a um clima de época (PESAVENTO, 2005, p. 271).

Desse ponto de vista, podemos atestar que, a escrita de Erico Verissimo lança mão de marcas de historicidade, seja mesclando personagens reais e fictícios – Ana Terra e o general Rafael Pinto Bandeira, o capitão Rodrigo e Bento Gonçalves – seja utilizando-se da datação dos acontecimentos. Assim, apesar do ir e vir da narrativa, não se perde de vista que o presente é o ano de 1895 e o sobrado sitiado, enquanto as outras inserções narrativas são de caráter retrospectivo e dizem respeito a momentos históricos largamente expostos no romance.

O romance histórico, é, por assim dizer, um dos “projetos” mais antigos da literatura brasileira. Desde o romantismo, há a preocupação constante com narrar o passado. Nesse sentido, destacamos José de Alencar, que buscou no passado dimensões épicas e estabeleceu padrões nativistas de escrita da história. Em *O tempo e o vento*, Verissimo propõe-se à realização de uma tarefa similar, ao colocar em questão aspectos presentes nas sagas familiares desde a tragédia grega. (ZILBERMAN, 2005, p. 35). A autora lista e comenta alguns desses aspectos, a saber: a tomada de poder pelos Cambarás, representada em *O sobrado*, pelas lutas com os Amaral; essa ascensão ao poder demanda três gerações de disputas, desde o casamento de Rodrigo com Bibiana, passando pelo assassinato de Bolívar e finalmente, chegando ao poder com a vitória de Licurgo no episódio do cerco ao Sobrado.

Parece-nos, portanto, que a saga de Erico Verissimo, reflete, segundo Zilberman (2005) as relações existentes entre família e Estado, ao narrar especificamente a história do clã do Sobrado. A família tem diferentes origens; por um lado, Chico Rodrigues, ladrão de gado que ao decidir assentar raízes toma para si o nome de uma árvore e adota o sobrenome Cambará; por outro, a família de Ana Terra, de migrantes paulistas.

Outro fator que empresta confiabilidade à escrita de Verissimo é a técnica de

colocar o leitor em contato com as notícias da época através da imprensa escrita. Esse expediente também é utilizado em outras obras do autor para demarcar um certo sentido de cotidianidade, ou ainda, demarcar suas cidades ficcionais como parte integrante do nosso mundo conhecido, dando-lhes um aspecto bastante terreno. É através desse recurso também, que Verissimo atesta seus caminhos de pesquisa, calcando os acontecimentos em determinado tempo histórico e utilizando jornais como argumentos de autoridade, de uma possível *verdade* em ambiente ficcional. Isso significa dizer que, ainda que retirados de jornais e almanaques que de fato existiram no período de transcurso da narrativa, tais artigos, editoriais, anúncios e até mesmo, trechos de reportagens são livremente transcritos pelo escritor, e como tal, passam a atuar, eles próprios como personagens da narrativa. Busca-se, como já dito, colocar o leitor em contato com as inovações tecnológicas, referências literárias, embates políticos e convulsões sociais. Tudo isso visando maior grau de fidelidade histórica ao relato ficcional. Parece-nos inclusive, que, ao aparecer o jornalista como personagem arquetípico, ele não apenas tem função alegórica, mas como uma ferramenta de trabalho à serviço da fábula. (ALVES, 2016, p. 11).

Do mesmo modo, vemos na narrativa de *O tempo e o vento* além do recurso às fontes históricas escritas e convencionais, a não-adesão de seu narrador a elas. Vemos, com bastante frequência, a “intromissão”, de mitos de fundação, crenças religiosas, simbologias regionais. Ou seja, a narrativa de Verissimo, ainda que assentada na historicidade, não se prende a ela, vai além, e atua como o cronista benjaminiano, aquele que narra o que poderia ter sido, ou, ainda, o que se diz, o que o se ouve contar, toda uma tradição oral e popular, que vai do lendário ao anedótico.

De maneira não-pretendida, o romance de Erico Verissimo – e aqui também exercem papel de destaque suas traduções televisivas e as imagens arquetípicas veiculadas por elas - não consegue fugir de uma certa “glamourização identitária” gaúcha.

Pode parecer heresia dizer que a narrativa ficcional de Erico se atrele a este viés, que coloca num passado atemporal e glamourizado o padrão de referência do Rio Grande, mas Erico é filho de seu tempo, e sua escritura é datada. Entendemos que perpassa pela sua obra o delineamento de certos valores e ‘defeitos bonitos’, que fazem do gaúcho um arquétipo sedutor e que dão, ao menos, uma ‘compensação simbólica’ para perdas reais (PESAVENTO, 2001, p.

101-102).

Essa visão, no entanto, não resiste a uma leitura cuidadosa da trilogia em sua totalidade. Zilberman, ao comparar *O tempo e o vento* com outros romances gaúchos, considerados históricos, seus antecessores, aponta que: “Erico pôde interpretar as diferentes fases da História, incluindo a Revolução Farroupilha, sem, todavia, atribuir-lhe significação superior, nem usá-la para reforçar os princípios políticos e éticos conforme procederam antes os autores” (ZILBERMAN, 2005, p. 48). Chaves (2005), por seu turno, destaca a função de Floriano Cambará ao final de *O arquipélago*, quando este se descortina como narrador do romance e afirma que ele “ [...] não elabora a crônica de Santa Fé e do Rio Grande do Sul para celebrar a glória dos antepassados, mas sim para verificar, a contradição dramática entre os ideais e o momento presente” (2005, p. 232).

Ao dispor dos recursos do contraponto e da multifocalização, apesar de utilizar para a composição narrativa eventos históricos, Verissimo rompe com a tradição de romance histórico advinda do século XIX, em que românticos e naturalistas se lançaram ao mesmo tipo de empreitada. Em *O tempo e o vento*, a única forma de representação humana é a realidade. Essa perspectiva “realista”, tributária de romancistas franceses, não é puramente descritiva e se pretende acima de tudo como uma “revisão” histórica. Apesar de os eventos históricos narrados atuarem somente como pano de fundo, e “jamais avança até o primeiro plano, para atropelar o conteúdo propriamente romanesco”, (HOLANDA, 1996, p. 228) ainda assim, parece-nos que o rumo de tais acontecimentos determina o destino dos personagens.

Depois de finalizada a trilogia *O tempo e o vento*, Verissimo se volta para a situação latino-americana pós revolução cubana, no romance *O senhor embaixador* (1965), em que reflete sobre as relações conturbadas das repúblicas da América do Sul e Central com os Estados Unidos. Através de uma revolução na fictícia ilha de Sacramento, nas Antilhas, que obriga o personagem central, Don Gabriel Heliodoro Alvarado, embaixador em Washington, a retornar ao país natal para defender o amigo tirano contra as forças rebeldes. No romance, além de refletir sobre os problemas políticos e sociais do continente americano, Verissimo reflete sobre a função do intelectual e sua participação mais atuante na vida pública.

Em seu último romance, *Incidente em Antares*, Verissimo retoma temas e situações caros ao seu projeto intelectual e literário como a rixa entre duas famílias

rivais, o embate entre ideias conservadoras e liberais. Os dois últimos romances, aliás, parecem-nos mais despegados daquele fio condutor realista da sociedade presente em *O tempo e o vento*, em favor de uma visão mais ácida dos acontecimentos. Pode-se pensar, por exemplo, que o enredo de *O senhor embaixador* se constitua uma paródia de toda “republiqueta” americana, assim como o “incidente” de Antares – a greve de mortos do cemitério local - pode ser visto como uma sátira da história sul-rio-grandense, outrora tematizada com feições mais sérias em *O tempo e o vento*. Antares, como outras obras anteriores de Erico Verissimo, preza pelo projeto de “desconstrução” da história oficial, como pode-se ver pelo excerto:

Os livros escolares, cujo objetivo é ensinar-nos a história da nossa terra e do nosso povo, são em geral escritos num espírito maniqueísta, seguindo as clássicas antíteses – os bons e os maus, os heróis e os covardes, os santos e os bandidos. (VERISSIMO, 2008, p. 24).

Mais uma vez fica patente a preocupação de Erico Verissimo com a história de seu estado e país; diríamos mais que isso, sua intenção de recontar essa história, desmistificando e revivendo-a. Nesse item, cumpriu-se nosso propósito de uma apresentação sumária do escritor e de suas obras, considerando com especial atenção a trilogia *O tempo e o vento*.

No item a seguir, nossa intenção é, novamente procedermos uma apresentação sumária, desta vez das minisséries *O tempo e o vento*, transcrições do texto literário de Erico Verissimo e de sua fortuna crítica conhecida.

2.2 As transcrições televisivas de *O tempo e o vento*: história, identidade e melodrama

O tempo e o vento é a obra de Erico Verissimo que mais vezes foi transposta para o audiovisual, seja em sua totalidade, seja por meio da escolha de apenas alguns episódios. Ao todo, foram seis adaptações: *O sobrado*, filme de Cassiano Gabus Mendes e Walter George Durst (1956), *Um certo capitão Rodrigo*, filme de Anselmo Duarte (1970), *Ana Terra*, filme de Durval Gomes Garcia, *O tempo e o vento*, telenovela dirigida por Dionísio Azevedo e levada ao ar pela TV Excelsior (1967), *O tempo e o vento*, minissérie de 1985, dirigida por Paulo José, e, mais recentemente, *O tempo e o vento* (2013), dirigido por Jayme Monjardim, exibido primeiro nos cinemas

e, meses mais tarde, na televisão, em formato de minissérie de três capítulos.

Além dessas transposições baseadas em *O tempo e o vento*, outros textos do autor chegaram tanto ao cinema quanto a televisão: *Noite* (1985), filme de Gilberto Loureiro e *Mirad los lírios del campo*, produção do cinema argentino, baseada em *Olhai os lírios do campo* (1947), de Ernesto Arancibia, e para a televisão, as adaptações de *Olhai os lírios do Campo* (1980) para telenovela de Herval Rossano, *O resto é silêncio* (1982), minissérie exibida pela TV Cultura em 20 capítulos, com texto de Mário Prata e direção de Arlindo Pereira. No mesmo ano, a TV Cultura também produziu e levou ao ar, em nova parceria com Mário Prata e direção de Edson Braga o romance *Música ao longe*. Essas duas transcrições fizeram parte de um projeto que visava a divulgação da literatura nacional, o “tele-romance”, que adaptou, em minisséries 17 romances de autores nacionais. Ainda foram adaptados os romances *Incidente em Antares* (1994), em que Paulo José volta a adaptar um texto de Verissimo e *O resto é silêncio* (2005), adaptado durante o especial de teledramaturgia *Cinco vezes Erico*.

Essa longa lista serve-nos para reafirmar o caráter popular dos textos de Erico Verissimo, que desde que foram dados a conhecer pelo público, foram várias vezes transpostos para outros meios de expressão, o que auxiliou na sua ampla divulgação e reconhecimento.

Por outro lado, são poucos os trabalhos acadêmicos que lidam com essa faceta interdisciplinar dos romances do escritor gaúcho. Sobre a adaptação de *O tempo e o vento* os trabalhos são mais frequentes quando comparados a outros textos do autor: além de dissertação de Mestrado de nossa autoria, (2013) em que, por meio da utilização de recursos da literatura comparada, das teorias da comunicação, das teorias sobre adaptação e sobre narrativa, analisamos o texto literário *O tempo e o vento* em cotejo com a minissérie dirigida por Paulo José, principalmente no que diz respeito às categorias narrativas de tempo, espaço e personagem, verificando as diferenças de estilo e de realização entre a linguagem literária e a cinematográfica, também encontramos o livro *Na pele da imagem: o mito do gaúcho em “O tempo e o vento”*, de Gilmar de Azevedo (2001) resultado de pesquisa de mestrado, visando também a comparação entre as duas obras já mencionadas, porém apenas como pano de fundo para a discussão do estereótipo de gaúcho no livro e na minissérie, analisando os personagens Ana Terra e Rodrigo Cambará (heróis) em oposição a família Amaral (anti-heróis).

Há ainda a dissertação de Mestrado de Jairo Perin (2000) *O tempo e o vento adaptado*: a literatura que se vê, que parte da recuperação da história da televisão no Brasil e da fortuna crítica de Erico Verissimo para analisar as semelhanças e diferenças entre obra escrita e adaptada, com ênfase no ideal de nação que a transposição traz à tona devido ao momento histórico em que é exibida. Pesquisa mais recente e que também envolve a transcrição de 1985 é a de Magda de Oliveira Guimarães, que na dissertação de Mestrado “Do livro à televisão: o romance *O tempo e o vento* na minissérie da TV Globo” (2014), em que a autora elege para análise o capítulo Ana Terra do romance e faz uma análise de conteúdo baseada em dois núcleos ambivalentes: morte e vida, a partir dos quais são analisadas as passagens do texto escrito e as cenas da minissérie referentes a este episódio. Sobre o filme repropósito em minissérie por Jayme Monjardim (2013) há o artigo de Nathan Bastos de Souza (2015), que visa a comparação da mudança de perspectiva do narrador no texto de Verissimo e no filme de Monjardim.

Na perspectiva de trabalhos que abordem a transcrição de outros textos de Verissimo, cabe citar a dissertação de Mestrado de Gabriela Cardoso Herrera sobre A minissérie *Incidente em Antares*: a transposição do romance de Erico Verissimo para a mídia televisiva, de 2008.

É nesse rol de trabalhos que visam empreender uma leitura comparada entre livro e minisséries, que se insere mais uma vez nosso trabalho, em que nos voltamos agora, com especial atenção, à questão dos diferentes pontos de vista e focos narrativos ainda neste capítulo, e no capítulo seguinte, às intersecções que podem advir das relações entre esses diferentes focos narrativos propostos pelas duas transcrições e a ressonância das obras televisivas na memória coletiva, seja atendo-se ao caso ficcional do enredo de *O tempo e o vento*, seja extrapolando os limites da narrativa para confrontarmos de que maneira o texto literário incide sobre a sociedade em que está inscrito.

Antes, porém, de aprofundarmos essas discussões, faremos novamente uma breve apresentação do objeto estudo, desta vez as duas minisséries *O tempo e o vento*, de Paulo José (1985) e Jayme Monjardim (2014).

A minissérie de 1985, classificada pelo endereço eletrônico *Memória Globo*, como 1ª versão, narra a história de várias gerações da família Terra-Cambará e traça um painel da formação social e política do Rio Grande do Sul, entre os séculos XVIII e XIX. A adaptação, de autoria de Doc Comparato, em colaboração com Regina Braga

e direção de Paulo José foi exibida de 22 de abril a 31 de maio de 1985, na faixa das 22h. Foi reapresentada na íntegra entre 2 de janeiro e 6 de fevereiro de 2012, pelo canal Globosat Viva.⁷

Dividida em quatro fases, ou tramas principais, o lapso de tempo decorrido durante a ação da minissérie é de 118 anos, de 1777 e a fase *Ana Terra* e 1895 e a fase *O Sobrado*. Por meio da focalização na personagem Bibiana Terra Cambará, presente em três fases, cada uma sendo vivida por uma atriz diferente, (Louise Cardoso/Lilian Lemmertz/Lélia Abramo), narra-se a trajetória de uma família para que se conheça as origens de um povo, ou seja, a partir do microcosmo de Santa Fé e suas rixas políticas e familiares, conta-se a história de surgimento, formação e desenvolvimento de um estado. No presente da narrativa, os Terra-Cambará, republicanos, veem-se cercados pelos arqui-inimigos Amaral, que lutam junto dos adeptos da Revolução Federalista.

Nesse cenário, introspectivo e fechado, Bibiana, centenária, alheia ao conflito, passa a recordar seus antepassados: a primeira a ser recordada pela velha senhora é sua avó, Ana Terra. Essa parte da minissérie, narrada a partir de uma ótica feminina, conta a trajetória de Ana, jovem reclusa que vive em uma estância com os pais e irmãos. Ana é muito observadora, mas pouco afeita à comunicação, se exprimindo quase sempre por monossílabos. O curso de sua trajetória se modifica com a chegada do mestiço Pedro Missioneiro às terras da família Terra. Esse é o que o senso comum chamaria de “divisor de águas” da narrativa e Tomachevski (1970) denomina “motivo dinâmico”, em torno do qual se estabelecem todas as ações, anteriores e posteriores. Ana engravida, Pedro morre, a família a rejeita. Poucos anos depois, nova tragédia se abate sobre Ana Terra: desta vez, seus pais e irmãos morrem vítimas de um ataque de castelhanos e ela é forçada a mudar-se e recomeçar a vida no recém-criado povoado de Santa Fé. A fase seguinte, *Um certo capitão Rodrigo*, narra a chegada desse personagem à Santa Fé e seu envolvimento com Bibiana Terra, neta de Ana, seus embates com os Amaral pela permanência na cidade e pelo afeto de Bibiana, e sua inquietação por batalhas, o que o leva a tomar parte da Revolução Farroupilha e morrer em combate.

A fase *A teiniaguá* da minissérie abarca este mesmo episódio do romance e o subsequente, “A guerra”, por meio da condensação das narrativas, ou seja, abarca o

⁷ A gravação caseira dessa reapresentação, em 9 DVDS é o material a partir do qual retiramos as capturas de imagens referentes a esta minissérie neste trabalho.

relacionamento de Luzia Silva e Bolívar Cambará e a guerra que se estabelece entre Bibiana e Luzia pelo amor do menino Licurgo, depois da morte do pai deste.

Cabe ressaltar que entre um e outro episódio retrospectivo, ou mesmo durante o episódio, ocorrem interrupções na linearidade da narrativa, que volta abruptamente ao presente. Da mesma forma, através do recurso do *flashback*, ou da alucinação, em que se fazem presentes elementos sobrenaturais, como o sussurro insistente do vento ou a aparição de fantasmas, Bibiana retorna ao passado e nos dá a conhecer a história de sua família.

Sobre essa transcrição do texto de Erico Verissimo, vale acrescentar que atualiza e ressignifica a crítica social e especialmente política presente no romance. Isso se deve, em grande medida, ao fato de que a minissérie foi produzida para ser um grande épico que, ao mesmo tempo em que narrava a história da delimitação das fronteiras brasileiras, fortalecia os laços de uma república outra vez forte, já que acabava-se de eleger, de maneira indireta, o primeiro presidente civil depois de 21 anos de ditadura militar. Porém, esse sentimento de esperança, presente até as últimas cenas da minissérie, quando o movimento republicano sagra-se vitorioso, encontra sua antítese na melancólica mensagem do diretor Paulo José, que ao comentar a morte do presidente eleito Tancredo Neves, ocorrida um dia antes da estreia da minissérie, vê frustrado esse ideal de uma nova república. A minissérie, primeira de três cuja principal fonte era o texto literário a serem exibidas pela Rede Globo naquele ano, abria as comemorações pelos 20 anos de emissora. Como lembra Kornis

A narrativa televisiva da história se realiza há quase três décadas na programação ficcional da Rede Globo – em programas de distintos formatos – e mais pontualmente em outras emissoras brasileiras. Adaptações de títulos importantes da literatura brasileira ambientados em diferentes momentos da nossa história foram realizadas e exibidas em telenovelas ao longo de toda a década de 1970, mas foi a partir de 1980 que a Rede Globo consolidou a tendência – sobretudo na programação de minisséries, contemplando casos e personagens reais e ficcionais desde os tempos coloniais (2011, p. 175).

Antes de sua estreia, *O tempo e o vento* teve um especial mostrando detalhes da gravação, construção de cenários e elaboração de figurinos. Apesar dos ares épicos de sua produção – que incluíam a construção de uma cidade cenográfica de 40 mil m², a obra enfrentou dificuldades de recepção, devido a problemas de

continuidade da narrativa e técnicas de direção. Quanto à crítica especializada, recebeu o prêmio Coral Negro de Melhor Vídeo, no Festival de Cinema e Vídeo de Havana, em 1986. Um grande destaque da produção foi a trilha sonora, com tema de abertura a cargo de Tom Jobim⁸.

Já a minissérie de 2014, dirigida por Jayme Monjardim, é dividida em três capítulos e três fases. Foi exibida no horário das 22h30, de 01/01/2014 a 03/01/2014, e de acordo com o endereço eletrônico *Memória Globo*, que a denomina de 2ª versão, gira em torno da história de amor entre Bibiana e o Capitão Rodrigo Cambará, vivida em meio aos conflitos entre as famílias Amaral e Terra-Cambará. A formação do Rio Grande do Sul, a povoação do território, a demarcação de fronteiras e as guerras entre as coroas portuguesa e espanhola servem de pano de fundo para a história. Tachado de “épico”, o enredo é relatado por uma Bibiana centenária, vivida por Fernanda Montenegro. A personagem relembra – em diálogo com o falecido Capitão Rodrigo – as trajetórias de seus avós Pedro Missioneiro e Ana Terra e o estabelecimento desta como parteira na cidade recém fundada.

Bibiana também recorda sua própria história de amor com o Capitão Rodrigo, guerreiro audacioso e destemido que desafia o mando dos Amaral em um duelo. Nessa adaptação, há o predomínio de dois episódios, os mais conhecidos do público em geral, *Ana Terra* e *Um certo capitão Rodrigo*. A série, ainda que não assuma tal inspiração, parece-nos bastante tributária da minissérie de 1985. Isso porque, ao escolher o ponto de vista a partir do qual a história será narrada, opta por manter um bastante próximo daquele que já destacamos na minissérie dirigida por Paulo José, o olhar da Bibiana centenária. O texto literário, ao contrário, opta por uma focalização externa e por vezes, a uma voz coletiva que se assemelha ao coro das tragédias clássicas e dita o destino dos personagens. Por outro lado, ao introduzir o recurso do *voice-over*, com narração de Fernanda Montenegro, expõe um lado didático da obra, que se esforça por explicar ao telespectador os eventos históricos. Utilizado sem moderação, o recurso beira o enfadonho.

Ao mesmo tempo, pode-se dizer que o diálogo entre os dois protagonistas – um morto e outro em vigília – afasta a monotonia, ainda que as repetições em suas recordações sejam cansativas. De maneira distinta da minissérie de 1985, a minissérie de 2014 faz menções, ainda que pequenas ao episódio *A fonte*, do romance. Os

⁸ Mais detalhes sobre as trilhas sonoras de ambas as minisséries são encontrados em anexo, ao final do volume

episódios *A teiniaguá* e *A guerra* são sumarizados (NUNES, 1988), destacando-se apenas o triângulo amoroso formado por Luzia, Bolívar e Florêncio. O episódio *Ismália Caré* sequer é mencionado em nenhuma das transcrições aqui estudadas.

Alguns atores dessa nova versão já tinham uma ligação anterior como a obra transcriada: é caso de José de Abreu, que anteriormente viveu Juvenal Terra, irmão de Bibiana e agora vive o coronel Ricardo Amaral, fundador de Santa Fé e de Cleo Pires, que vive 29 anos depois, a mesma personagem interpretada por sua mãe, Glória Pires, Ana Terra. Essa escolha de elenco pode estar relacionada a buscar que uma audiência mais velha – e que assistiu a primeira versão – assista essa nova versão para reencontrar rostos conhecidos, ou ainda, prestar uma homenagem a esses atores, possibilitando que o público os reconheça quando assistir a nova obra.

Ainda que consideremos a diferença de duração das duas produções audiovisuais, reconhece-se que ao se proporem a transcrição do texto de Verissimo, ambas tendem a ressaltar o aspecto melodramático da trama, reforçando a proposta de contar uma “história de amor épica”, deixando um pouco de lado o projeto intelectual de Verissimo, preocupado com a crítica social apartidária e a revisão da história oficial, conforme assinalamos no item 2.1. Tal procedimento é compreensível tendo em vista a extensão do texto literário transcriado e a necessidade de um recorte. Nesse sentido, percebe-se ainda que a minissérie de 2014 é a que mais carrega nas tintas do idílio amoroso, ao eleger Bibiana e o esposo Rodrigo como protagonistas.

A minissérie de 1985, embora também apresente conflitos amorosos, o faz de maneira mais discreta. Deixa de lado o mito fundador ao optar por não transcriar o episódio mais distante no tempo “A fonte” apresenta Pedro Missioneiro já crescido, catalizador das mudanças na vida da família Terra. Investe, na história de amor de Rodrigo e Bibiana, porém, não a coloca no centro da narrativa, optando por um protagonismo dividido conforme as fases, e encabeçado por Bibiana, que aparece em três das quatro histórias transcriadas. A direção mantém a preocupação com a história, ao mesmo tempo em que aborda conflitos políticos e psicológicos. O tema social se faz presente com o personagem do imigrante alemão, Carl Winter e de Luzia Silva e seu pai adotivo, Aguinaldo, provenientes do Nordeste, e com a cena de alforria dos escravos, comandada por Licurgo.

De uma breve análise dos pôsteres das duas minisséries, inferimos o que queremos demonstrar de forma mais contundente: cada diretor faz a opção por realçar

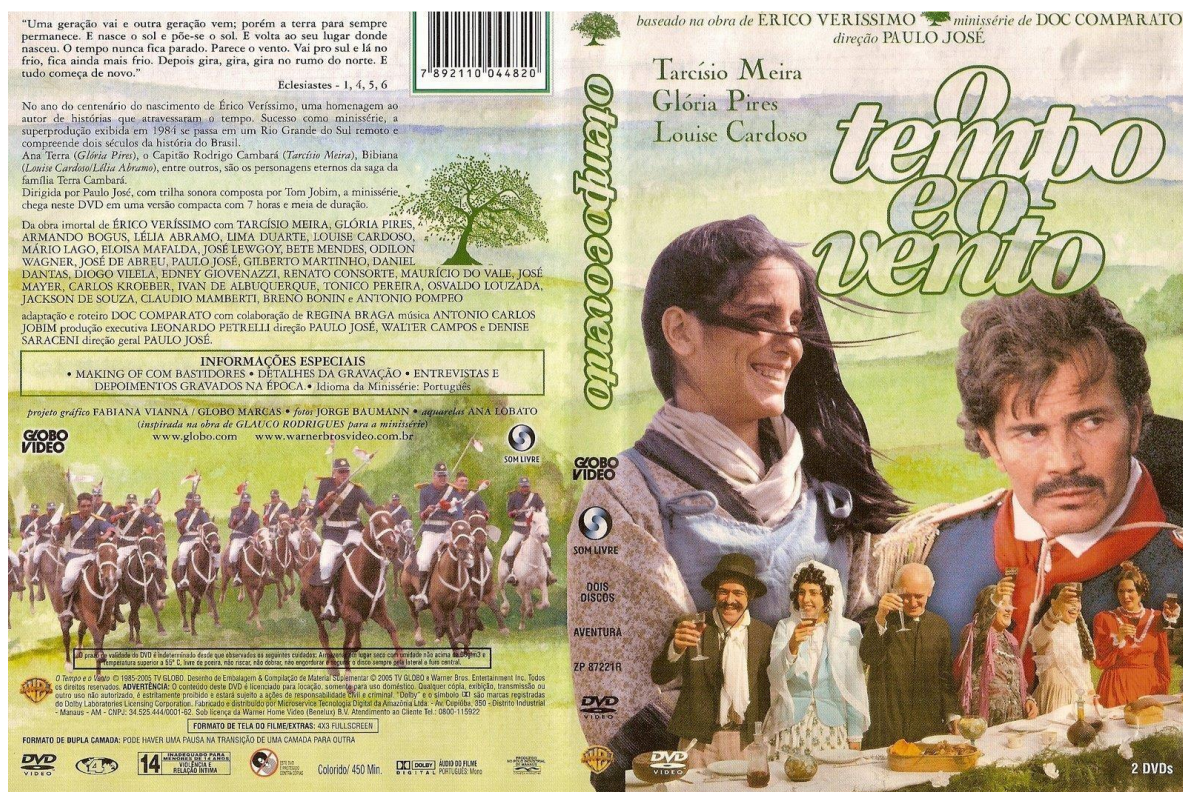
esta ou aquela trama, um ou outro personagem e tais escolhas incidem sobre a recepção, tanto de público, quanto de crítica.



Figura 1 - Pôster do filme *O tempo e o vento* (2013).

Nesta primeira figura, reprodução do pôster do filme de Jayme Monjardim, nota-se em primeiro plano, na parte superior do pôster, os rostos do Capitão Rodrigo e de Bibiana, interpretados por Thiago Lacerda e Marjorie Estiano, ele de chapéu e sério, ela sorrindo, olhando para frente. Compõe ainda a imagem, o rosto da velha Bibiana, interpretada por Fernanda Montenegro, olhando na direção contrária. Abaixo, na imagem, uma batalha campal, com a capitão Rodrigo à frente. A partir dessa imagem, percebemos a intenção do diretor de destacar um núcleo narrativo – a da história de amor de Bibiana, lembrada pelos fios da memória da velha Bibiana, também presente na imagem. Os produtores do filme, visam, talvez, que o espectador compreenda a narrativa como uma narrativa histórica, centrada no encontro amoroso de Rodrigo e Bibiana. Tal escolha pode estar ligada ainda, a um grupo de fãs

(JENKINS, 2009), senão da obra, pelo menos dos atores, bastante reconhecidos do



público.

Figura 2 - Figura 2 – Capa e contracapa da versão em DVD da minissérie de 1985, comercializada pela Globo Marcas.

Na segunda imagem, de capa e contracapa da minissérie de 1985, veem-se em destaque, contra o cenário das coxilhas gaúchas, os personagens de Ana Terra e do capitão Rodrigo, devidamente caracterizados, interpretados por Tarcísio Meira e Glória Pires. Na parte inferior da capa, nota-se uma mesa repleta de convivas, que

são personagens secundários, tais como Juvenal e Maruca Terra e o padre Lara. Percebe-se, nesse sentido que a minissérie de 1985, de fôlego mais longo que a de 2014, não coloca em destaque o par amoroso, mas sim os personagens que vão dar origem ao clã do Sobrado: Ana Terra e Rodrigo Cambará, simbolizando talvez o masculino (aventura) e o feminino (constância). Assim como no pôster da minissérie de 2014, os atores destacados na capa do DVD são bastante conhecidos do público. Na contracapa, destaca-se na metade inferior, uma cena de batalha.

Grosso modo, nota-se por essa apresentação sucinta que a temática e a focalização mudam, se compararmos *O continente*, o texto literário, com as duas transcrições aqui estudadas. A focalização externa, passa a ser interna nas duas

traduções, alçando Bibiana ao posto de protagonista e detentora da história e da memória de sua família ao longo do tempo. Na minissérie de 1985, os olhos da matriarca são uma espécie de filtro através do qual se tem acesso à trajetória familiar. Na minissérie de 2014, Bibiana ainda é protagonista, mas divide esse protagonismo com seu amado marido, o Capitão Rodrigo, que reaparece por ocasião do cerco ao Sobrado e com quem divide as memórias familiares. Rodrigo atua como interlocutor de Bibiana, acalmando-a e ajudando-a a recordar. No que se refere à montagem, as duas minisséries também se distinguem: na de 1985 prevalece a montagem invertida (MARTIN, 2005), favorecida pelo uso constante de *flashbacks*, enquanto na de 2014 o predomínio é de uma montagem linear (MARTIN, 2005) e essa linearidade, mesmo em se tratando de acontecimentos evocados, consegue-se com o uso do diálogo entre os protagonistas e o *voice-over*, que auxiliam na compreensão linear da história narrada.

A partir dessas considerações, compreendemos como Kornis, a importância da televisão na construção de uma identidade nacional, para a qual o passado histórico é sumamente relevante. Nossa preocupação é explicitar como as minisséries *O tempo e o vento* ao se proporem transcriar o projeto intelectual de Erico Verissimo, e com a ajuda da televisão enquanto meio de comunicação de massa, ajudou a construir uma memória coletiva da história nacional, a partir do microcosmo de Santa Fé, e como esse propósito se alinha a um projeto de representação da nação, ou de busca dessa identidade nacional, pela Rede Globo, produtora das duas séries analisadas.

Consideramos, a partir da ideia de “comunidade imaginada” que a construção de uma memória histórica é vital para a criação de um sentimento de pertencimento, sobre o qual se define a identidade. Nesse sentido, a Rede Globo, exerce papel unificador, na medida em que elabora “histórias de grande circulação”, que calcadas na memória, privilegiam a síntese em vez da dúvida. Nesse sentido, as estratégias narrativas de antepor um grupo de heróis (os Terra-Cambará) a um grupo de vilões (os Amaral), cuja tensão dramática se resolve com a recomposição da ordem moral, está no cerne do que Peter Brooks denomina “estrutura melodramática”. (cf. KORNIS, 2011, p. 78). Brooks (1976) considera que a principal característica do “modo melodramático” é o desejo de exprimir tudo, não deixar nada a descoberto. A partir dessa perspectiva, compreendemos porque, na minissérie de 1985, o *voice-over* é utilizado para exprimir sentimentos e emoções de Ana Terra, personagem calada e introspectiva, ou porque na segunda versão da minissérie a Bibiana de Fernanda

Montenegro narra tudo ao telespectador, até suas menores recordações; tudo precisa ser dito. No melodrama, prevalece a polarização da moral, os valores espirituais e a violência. Na acepção original do termo, melodrama dizia respeito a peças acompanhadas por música, com pantominas, caracterizando um gênero popular.

De modo geral, surgido no contexto francês pós-revolucionário, o melodrama não representa somente o declínio de uma percepção trágica de mundo, mas uma resposta à perda dessa visão trágica. São comuns ao melodrama os conflitos éticos - de capitão Rodrigo, por exemplo, dividido entre o convívio familiar e a vida errante de guerreiro. Brooks (1976) reconhece o modo melodramático como fato central de uma “sensibilidade moderna”, da qual o próprio Erico Verissimo não escapa.

Martín-Barbero explica que o melodrama é conceituado na Europa em finais do século XVIII como um espetáculo popular que é, ao mesmo tempo, “muito menos e muito mais do que teatro”. (2009, p. 157). Diferentemente do teatro culto, que preza pela retórica verbal, o melodrama se apoia na encenação, em que mais do que o texto, predomina a representação, em que a economia da linguagem verbal, abre espaço para efeitos visuais e sonoros. Martin Barbero chama a atenção para uma aproximação entre o melodrama e o cinema, como vemos: “O parentesco do cinema com o melodrama não é só temático, boa parte dos *truques* que o preparam, e dos quais lançará mão para produzir sua “magia”, estão já aí”. (MARTIN-BARBERO, 2009, p. 161). É característica do melodrama também a construção de personagens-tipo, em atuações que deixam bem visíveis no rosto mesmo das personagens suas virtudes ou dissoluções morais.

Conforme Bordwell (1996) o melodrama subordina a trama fílmica ao impacto emocional que pode causar. Apesar disso, filmes ou séries melodramáticas tenderão a um tipo de narração altamente comunicativa, especialmente no que diz respeito a estados emocionais das personagens. A narrativa tende a ser ilimitada em amplitude, o que podemos notar nas duas traduções, e mais próximas de uma narração onisciente, destaque principal da tradução de 2014, uma vez que, ainda que de forma memorialística é a narração de Bibiana que confere unidade e linearidade à trama. Ao mesmo tempo, a falta de lacunas do texto, por vezes torna-o enfadonho outra característica do melodrama citada por Bordwell e presente nas minisséries é o efeito suspensivo dos finais de capítulo, que mantém acesa a curiosidade pelo que virá a seguir.

O melodrama persegue a possibilidade de comunicar tudo, seja através de

gestos, iluminação, vestuário, atuação, todos são recursos pra exprimir os estados interiores das personagens. Papel de destaque desempenha, por exemplo, a dupla música/silêncio. Na minissérie de 1985, por exemplo, o silêncio parece ser elemento constitutivo da personalidade de Ana Terra, que se exprime somente por monossílabos ou por monólogo interior; por outro lado, a personagem é atraída pela música que emana de Pedro Missioneiro, exímio flautista. Nesse caso, a dualidade dos personagens é expressa com outros recursos que não as palavras.

É possível, ainda, em modo melodramático, manter o interesse do espectador através de lacunas temporais; esse é um dos recursos de que as traduções audiovisuais mais se utilizam. Há uma linha de ação – a Revolução Federalista, em seus últimos dias – que de repente é cortada, há um *flashback*, e o tempo já é completamente outro; mas agora, o espectador, como o leitor antes dele, quer saber o que acontece, tanto aos que estão cercados no Sobrado, quanto a Ana Terra em seu encontro com Pedro Missioneiro, ou durante o duelo do capitão Rodrigo com Bento Amaral, ou ainda, como Bolívar se dará conta da doença de Luzia.

Do ponto de vista da estrutura (MARTÍN-BARBERO, 2009), o espetáculo melodramático tem quatro sentimentos básicos - medo, entusiasmo, dor e riso – quatro tipos de situações ligadas a estados de ânimo - terríveis, excitantes, ternas e burlescas - personificadas ou "vivas" por quatro personagens - o Traidor, o Justiceiro, a Vítima e o Bobo - que ao juntar-se realizam a mistura de quatro gêneros: romance de ação, epopéia, tragédia e comédia. Esses personagens se entrecruzam na representação, marcada por um parentesco forte com a proposta de narração feita por Benjamin (1994), nas medidas em que os melodramas costumam ser esquemáticos – arquétipos – e polarizados – maniqueísticamente entre bons e maus. Desse ponto de vista, as minisséries, tal como o romance, tratam os Terra-Cambará como bons em oposição aos Amaral, que encarnam tudo o que deve ser combatido.

Martin-Barbero trata ainda de uma anacronia do melodrama, a tentativa de propor uma significação moral a um universo dessacralizado: esse tipo de proposição dialoga diretamente com as relações familiares e com a estrutura de fidelidades primordiais dali advindas. O verdadeiro movimento do melodrama, segundo afirma Martin-Barbero (2009) está assentado no desconhecimento e no reconhecimento da identidade, na imposição da moral. Esse seria um primeiro anacronismo. Um segundo anacronismo adviria de uma “retórica do excesso”, num exagero que vai desde a encenação até a atuação em cena.

Após essas considerações iniciais sobre os textos que analisaremos nesse trabalho, procederemos no item subsequente, uma releitura de textos fundamentais de Walter Benjamin, *O narrador e Teses sobre o conceito de história*, a fim de compararmos os narradores-tipo de Benjamin aos narradores de Erico Verissimo, assim como se o conceito de história que se depreende da leitura do filósofo alemão se verifica no romance da família Terra-Cambará.

2.3 A narração da história e incomunicabilidade da experiência

Conforme já explicitado anteriormente neste trabalho, uma das preocupações da poética de Erico Verissimo é com a desmistificação da história do país. O autor conta em seu livro de memórias *Solo de Clarineta* (2005) que resistiu muito a fazer algo próximo do que ficou conhecido como “regionalismo de 1930”, por sua quase que total falta de identificação com o gaúcho tradicional, homem do campo. Em lugar disso, ambientou seus primeiros romances na cosmopolita Porto Alegre com personagens em sua maioria jovens. No entanto, quando a ideia de escrever *Caravana*, uma espécie de “romance-rio” não o abandonou, foi aos poucos se rendendo à necessidade de contar sua versão da história do estado, uma história que, conforme reafirmamos, estava presente nos livros escolares, mas se atinha, possivelmente somente aos feitos gloriosos dos heróis do Estado.

Neste sentido, encontramos em Benjamin pontos que nos ajudam a compreender e a diferenciar duas áreas do conhecimento bastante atreladas na contemporaneidade: Literatura e História. Benjamin diferencia estas duas grandes áreas por meio de duas figuras exemplares: o historiador e o cronista. Para ele, enquanto a função do cronista é narrar, a do historiador é escrever. “O historiador está obrigado a explicar de uma maneira ou de outra os incidentes de que trata; não pode em circunstância alguma se contentar em apresentá-los como peças exemplares do mundo (BENJAMIN, 1994, p. 209). Assim, podemos dizer que a figura do escritor Erico Verissimo se aproxima da do cronista benjaminiano, ao se apropriar de personagens advindos do cotidiano de seu estado para compor situações exemplares.

Benjamin também vai contra a noção historicista que elege os acontecimentos que devem ser lembrados, a história dos vencedores. Para ele, “o cronista que se põe a contar os acontecimentos sem distinguir entre pequenos e grandes, presta tributo à verdade de que nada do que alguma vez tenha acontecido pode ser considerado

perdido para a História” (BENJAMIN, 1994, p. 223). Se nada pode ser considerado perdido para a História, então, tem que se abrir espaço para que as narrativas dos vencidos também sejam conhecidas. E este espaço aberto, nos parece ser a *literatura*, que na contemporaneidade assume função social, e por isso, pode ser compreendida como o *lugar* em que, de acordo com Benjamin “a humanidade redimida poderá apropriar-se totalmente do seu passado. Isso quer dizer: somente para a humanidade redimida o passado é citável em todos os seus momentos” (BENJAMIN, 1994, p. 223).

Parece-nos que tanto o texto literário de *O tempo e o vento* quanto as minisséries, enfocam os dois lados da história, com prevalência para a história dos vencidos, que encontra o seu lugar tanto na literatura quanto na televisão. Ao se propor escrever “uma nova versão” da história, Verissimo adota, ainda que utilizando um narrador em terceira pessoa, um ponto de vista feminino. Nos episódios que compõem *O continente* são as mulheres o esteio que mantém viva a família Terra, enquanto os homens tomam parte em um número infinito de guerras, e invariavelmente acabam mortos depois de gerar o herdeiro que daria continuidade ao nome da família – até a próxima guerra. É sintomático, portanto, que as minisséries troquem o foco narrativo panorâmico, em terceira pessoa, por um tipo de focalização interna, com os acontecimentos que chegam ao telespectador pelos olhos da matriarca, Bibiana.

É interessante destacar ainda, como a Bibiana das traduções audiovisuais se reconcilia com seu passado numa idade já bastante avançada, como se, somente após o distanciamento temporal pudesse tornar as experiências vividas narráveis, as mesmas até então incomunicáveis em virtude das dores acumuladas de sucessivas perdas. Próxima da morte, Bibiana se dispõe a recordar. Como assevera Benjamin “a morte é a sanção de tudo o que o narrador pode contar”. (BENJAMIN, 1994, p. 209). Segundo o filósofo, é a morte que confere autoridade ao narrado.

A escrita de Verissimo narra a história de vencidos também quando insere entre um e outro episódio da família Terra-Cambará, a saga dos humildes Carés. Narra enfim a história dos vencidos a cada momento em que faz o leitor/espectador se identificar com Pedro Missioneiro, que vê o mundo como ele o conhecia ruir, quando chega ao fim a intervenção espanhola nas missões jesuíticas. Como se não bastasse, o jovem Pedro encontra em Ana Terra ao mesmo tempo o amor e a morte. *O tempo e o vento* e suas transposições midiáticas contam a história dos vencidos quando expõem a derrota farroupilha e também o desolamento das terras e a mortandade da

gente durante a Guerra do Paraguai.

Assim, somos levados a questionar a intencionalidade dos tradutores para a televisão: será que gostariam de glorificar o passado do país, ou, antes, criticar e repensar os rumos tomados por nossa nação. Cabe refletir também se os brasileiros que viram a obra na televisão foram capazes de perceber e questionar essa intencionalidade ou se, ao final, a mudança do regime do país significava para eles, mera troca de tabuletas?

Podemos perceber nos meios de comunicação de massas a intenção de levar seus espectadores a refletir sobre o que estão vivenciando. O texto de Verissimo e suas transcrições audiovisuais mostram a violência, as atrocidades, o compadrio, os interesses políticos, temas presentes em toda sociedade.

Se nos deixarmos esquecer de nosso passado o tornamos passível de repetição em outras épocas. Ao mesmo tempo em que a adaptação expõe a violência, o sofrimento, presentes nas guerras pelas quais lutam os Terra-Cambará, o tema é tratado com delicadeza, para usarmos o termos de Denílson Lopes. A adaptação é impregnada da “[...] leveza do cotidiano, do pequeno gesto, das pequenas coisas” (LOPES, 2008, p. 77)., mas por isso mesmo, nos faz refletir acerca do que vemos e do que vivemos, a partir disso, criando uma nova estética, que aproxima as artes – neste caso a literatura – da cultura midiática, numa abordagem proposta por Lopes, a que ele denomina estética da comunicação.

Lopes concebe a imagem como uma narrativa e atrela a ela a noção de experiência, não no sentido dado por Foucault, de um olhar reflexivo sobre um objeto qualquer do vivido, nem uma visão pragmatista em que a experiência é constituída por conhecimentos acumulados. Para Lopes

[...] a experiência *comunicacional* tem por função retirar o sujeito de si mesmo, de fazer com que ele não seja mais o mesmo. A experiência revela e oculta, tem espaços de luz e de sombras. A experiência não é apreendida para ser repetida, simplesmente, passivamente transmitida; ela acontece para migrar, recriar, potencializar outras vivências, outras diferenças.[...] A experiência é mais vidente que evidente, criadora que reprodutora. (LOPES, 2007, p. 79).

A experiência se faz imagem a ser narrada, compartilhada. Ao considerar a imagem como experiência ou falarmos em experiência audiovisual, estamos em um horizonte em que as linguagens se cruzam e convergem tecnologicamente, tanto na

produção quanto em uma recepção cada vez mais marcada por uma simultaneidade de meios e sensações.

As traduções audiovisuais demonstram esta convergência de linguagens, uma vez que tem como matéria-prima um texto literário realocado em um novo suporte. A adaptação pressupõe um tratamento diferenciado da literatura, que passa a ser conhecida por uma quantidade maior de pessoas, por meio dos meios de comunicação de massas. Entende-se a partir disso, a validade da perspectiva de Denilson Lopes (2007) acerca de uma estética da comunicação, que quer diluir cada vez mais as fronteiras existentes entre arte erudita e popular, cultura popular e massiva e assim, deixarmos de lado a visada de adaptações como bens de consumo, mercadorias, para pensá-las como fruto do talento individual, como proposto por T.S. Eliot e assim, pensar a possibilidade da reprodutibilidade técnica como um ganho, conforme se nota em Walter Benjamin (1994). Isso porque a reprodutibilidade enriquece a troca de experiências em lugar da simples troca de informações.

No ensaio “Experiência e Pobreza” Walter Benjamin defende que descontinuidade e o empobrecimento são necessários para que passemos a encarar a experiência com menos nostalgia, e valorizar as que são proporcionadas pelos meios de comunicação de massas. Neste contexto, pode-se pensar nas adaptações literárias como formas de valorização deste novo conceito de experiência, desvinculado da noção de acúmulo.

Ainda há que se destacar a diferença que Walter Benjamin estabelece entre *memória* e *reminiscência*. Para o estudioso, a memória está ligada à faculdade épica, enquanto a reminiscência estabelece conexões com a tradição. Nesse sentido, a recordação inaugura, para o autor, uma “corrente da tradição, que transmite de geração em geração os acontecimentos verificados”. Assim, ela integra na obra romanesca de Verissimo elementos inerentes ao épico, entre os quais se destaca o narrador. “A recordação fornece os elementos àquela rede formada ao fim pelo conjunto de todas as histórias[...] uma liga-se à outra. Subsiste, em cada uma delas, uma Scherazade que se lembra, em cada um dos trechos de suas histórias, de uma nova história. Eis a *memória épica* (grifo do autor) e o caráter artístico da narrativa. (BENJAMIN, 1994, p. 211).

Ao escolher a perspectiva da narração da memória vivida, elegendo como narradora Bibiana, os diretores da minissérie aproximam o romance de Erico Verissimo de uma suposta herança épica, que é desconstruída pelo próprio autor, ao

fim da trilogia literária, ao apresentar Floriano Cambará como autor de um romance que narra a trajetória de sua família. É inegável, no entanto, que o primeiro volume traz em si elementos próprios do épico, que se descontroem com a narrativa menos coletiva, mais individualizada, assumida nos romances subsequentes da série.

Benjamin assinala que os narradores surgem com a intenção de livrar a humanidade do que chama de “pesadelo mítico”. Nota-se mais uma vez a aproximação do narrador clássico do projeto literário de Verissimo, que a partir de personagens lendários e mitológicos inicia sua narrativa com a intenção de valorizar a *realidade*, ou *verdade* esquecida dos livros escolares. Esse papel do narrador, parece-nos exacerbado nas transcrições televisivas, justamente pela escolha da velha Bibiana como depositária da tradição familiar de seus antepassados. Dessa maneira, a personagem parece cumprir aquilo que Benjamin chama de “vocação” do narrador:

[...] Pois é-lhe dado estribar-se em toda uma existência. (Uma existência aliás, que não encerra somente a experiência própria, mas também muito da alheia. O narrador enriquece a sua própria verdade com aquilo que vem a saber apenas de ouvir dizer). Saber narrar a sua vida é a sua vocação; a sua grandeza é narrá-la *inteiramente*. (grifo do autor). O narrador – eis um indivíduo capaz de permitir que o pavio de sua vida se consuma inteiramente na sua chama de sua narração.[...].(BENJAMIN, 1994, p. 201).

Ao mesmo tempo, as minisséries transformam o que no texto literário era apenas contato indireto com a história e a memória de uma família, em contato direto, em primeira pessoa, na figura de Bibiana, interpretada por Lélia Abramo em 1985 e Fernanda Montenegro em 2014. Se Erico Verissimo é o narrador-cronista dessa saga familiar (o Floriano de *O arquipélago*), nas minisséries Bibiana é o narrador do tipo lavrador sedentário, que sem sair de sua aldeia, narra toda a história de seu povo.

Podemos dizer ainda, que a minissérie de 1985 tem na figura de Carl Winter, interpretado por Odilon Wagner, o contraponto do ponto de vista do narrador, marinheiro mercante, que viaja e conta as histórias de suas andanças. Nessa primeira versão em minissérie, Winter atua como “o outro”, “estrangeiro”, que pode analisar os costumes e comportamentos da sociedade de Santa Fé, sem dela chegar realmente a fazer parte.

Ora, para Benjamin a arte da narrativa se perde com o desaparecimento do

romance (BENJAMIN, 1994, p. 201). Porém, como já dissemos, as narrativas presentes em *O continente* fazem parte de um período anterior, em que era comum a passagem oral de sabedoria, seja como conselho, seja visando a perpetuação de um conhecimento. A própria Bibiana, narradora principal de ambas as minisséries reconta a história de sua avó e do envolvimento desta com Pedro Missioneiro, história que Bibiana, por sua idade e trajetória de vida não vivenciou, mas de que se julga depositária por ouvir a avó contar. (MAZIERO, 2013).

Benjamin reforça essa ideia ao afirmar que “Contar histórias sempre foi a arte de conta-las de novo, e ela se perde quando as histórias não são mais conservadas”. (BENJAMIN, 1994, p. 205). A história da família Terra-Cambará é preservada na minissérie por Bibiana, que a expõe a seus descendentes. Um exemplo é o fato de os bisnetos da senhora saberem a quem pertencia o antigo punhal de prata.

Neste item, procuramos estabelecer, na esteira dos pressupostos teóricos de Walter Benjamin a ligação do romance de Verissimo e de suas traduções audiovisuais com os narradores clássicos, que a tipologia benjaminiana denomina “lavrador sedentário” e “marinheiro comerciante”. Ao procedermos essa aproximação, notamos que, em suas traduções audiovisuais, *O tempo e o vento* ganha ares de narrativa épica inexistentes no romance, ao prescindir do registro escrito da saga familiar em favor da rememoração, a cargo de Bibiana, que, no espaço restrito de um casarão sitiado, revisita, passando a limpo a trajetória de seus antepassados, desde os tempos de guerras coloniais entre portugueses e espanhóis, até o alvorecer da república.

No item subsequente, nossa preocupação será demonstrar, de que maneira foco narrativo e ponto de vista interferem na forma como a narrativa de Verissimo é recontada no meio audiovisual, e quais são as técnicas utilizadas para atingir os efeitos de sentido pretendidos, ancorados nas tipologias de Friedman (2002), para o que se referir ao texto literário e Bordwell (1996) para as especificidades da linguagem cinematográfica.

2.4 Narrar uma saga familiar: o ponto de vista e o foco narrativo na literatura

No item anterior, procuramos demonstrar algumas das mudanças pelas quais passou a narrativa desde os tempos do narrador clássico, que contava suas histórias aos membros de sua tribo ou clã, reunidos face a face, até os meios de comunicação

de massa, que atualmente, atuam como mediadores entre o narrador e o público. Neste item procuraremos demonstrar que as mudanças não ocorrem somente no âmbito do que é narrado, mas passa também pela maneira como é narrado - o como - e a figura do narrador – quem conta. Nas sociedades em que predomina a narrativa oral, o contato ainda é, em grande medida direto. Porém, com o advento do romance, o contato interpessoal se perde, substituído pela mediação do livro. A partir desse momento, a experiência é experimentada apenas vicariamente, através da leitura. Para Leite (2002, p. 12), o narrador do romance “perde a distância, torna-se íntimo, ou porque se dirige diretamente ao leitor, ou porque nos aproxima intimamente das personagens e dos fatos narrados”. A autora afirma que essa proximidade favorece a ilusão de estarmos diante de pessoas reais que nos expõem seus pensamentos; mas que tanto o narrador quanto o leitor a que este se dirige, são seres fictícios que se relacionam com a realidade através das técnicas narrativas.

De modo geral, ainda que narrador literário e narrador audiovisual tenham características próprias a cada linguagem, ambos compartilham aspectos relevantes para um estudo mais aprofundado das obras em questão: esse é caso de ponto de vista e foco narrativo, pois tanto o livro quanto as minisséries possuem um narrador diferente.

No caso de *O continente*, por exemplo, a narração não acontece como se o narrador seguisse os personagens, tal qual câmera de cinema, ou como se fosse um dos personagens da história que conta. Ao contrário, a história é narrada desde um ponto de vista panorâmico, externo, o que confere ao narrado certo grau de “objetividade”. Composto constantemente por *flashbacks* que se afastam do momento presente da narrativa e o jogo de planos de enunciação distintos evidenciado pela justaposição de episódios, interferem na maneira como tempo, espaço e personagens se relacionam na narrativa. Isso porque, ao adotar, em princípio uma narrativa fragmentária, dividindo o presente da narrativa nas sete partes de *O sobrado*, Verissimo suspende o tempo, ao mesmo tempo em que confina as personagens, no espaço exíguo do Sobrado sob ataque.

Na minissérie dirigida por Paulo José a perspectiva adotada é a de Bibiana e embora depois da utilização do recurso do *flashback* as histórias se desenvolvam quase que independentemente disso, o ponto de vista. Ela é a personagem de quem mais conhecemos os pensamentos, sentimentos e ações e o seu lado da história é o privilegiado. Nesse sentido, ainda que em cada fase da minissérie haja um

protagonista da ação, Ana Terra e o capitão Rodrigo nas fases de mesmos nomes, Luzia Silva e Licurgo Cambará, nas fases *A teiniaguá* e *O Sobrado*, respectivamente, é o olhar de Bibiana que direciona a narrativa e que apresenta ao espectador as ações.

Assim, o espectador é levado a conhecer a solidão e fortaleza de Ana, o charme e apreço por batalhas de Rodrigo, o desequilíbrio psíquico de Luzia Silva – chegando talvez a tomar o partido da matriarca da família na guerra silenciosa pelo amor do neto - e a firmeza de caráter de Licurgo. Para oferecer o contraponto da caracterização da personagem de Luzia Silva, aparece a figura do Dr. Carl Winter, médico alemão radicado em Santa Fé que percebe na amada de Bolívar comportamentos obsessivos e doentios. A despeito disso, Luzia sabe ser encantadora: criada na corte é o extremo oposto da nora desejada por Bibiana, pois consegue se impor frente ao caráter fraco do filho do capitão Rodrigo.

Na minissérie dirigida por Jayme Monjardim, adota-se também a perspectiva de Bibiana, com a diferença que, desta vez, aliada ao recurso do *flashback* há a presença de um interlocutor na figura do capitão Rodrigo. Novamente o espectador fica diante de uma Bibiana que já viu passar muitas coisas, mas que agora as confronta com a ajuda do amado.

Notamos, portanto, que as narrativas televisivas elegem, cada uma a partir de diferentes recursos, utilizar um narrador-personagem em vez do onisciente e distanciado escolhido por Verissimo. Essa característica pode ser entendida como uma forma de causar mais identificação no espectador, uma vez que a narradora vivenciou quase tudo aquilo que narra. Outra forma de entendimento é de que a recordação já era um expediente conhecido da personagem no texto literário, e que ao fazerem essa transposição para a telinha os diretores buscassem se aproximar do modo de contar de Erico Verissimo. A opção pela presença do capitão Rodrigo, adotada pela versão de 2014, parece sair diretamente das páginas do romance.

D. Bibiana se balouça na sua cadeira. Há momentos em que não se lembra de nada. Na sua cabeça há apenas uma cerração. Ouve ruídos, vozes, engole os mingaus que lhe dão, deixa-se levar para a cama – mas às vezes, não sabe quem é nem onde está. Noutros momentos, porém, volta-lhe tudo. E na noite escura da catarata ela vê faces, vultos, cenas. De vez em quando, lá de longe ela ouve uma voz: “Bibiaaana!” É o cap. Rodrigo que entra como um tufão, arrastando as esporas no soalho (VERISSIMO, 2011, p. 32).

Friedman (2002) argumenta que para o narrador fazer a transmissão apropriada de sua história ao leitor, deve-se ter em mente algumas questões cujas respostas organizadas dão uma sequência lógica na discussão desse conceito. Segundo o autor as questões versam sobre os seguintes pontos:

1) Quem fala ao leitor?(autor na primeira ou terceira pessoa, personagem na primeira ou ostensivamente ninguém?); 2) De que posição (ângulo) em relação à história ele a conta? (de cima, da periferia, do centro, frontalmente ou alternando?); 3) Que canais de informação o narrador usa para transmitir a história ao leitor? (palavras, pensamentos, percepções e sentimentos do autor; ou palavras e ações do personagem; ou pensamentos, percepções e sentimentos do personagem: através de qual – ou de qual combinação – destas três possibilidades as informações sobre os estados mentais, cenário, situação e personagem vêm?); e 4) A que distância ele coloca o leitor da história? (próximo, distante ou alternado?). (FRIEDMAN, 2002, p. 171-172)

Se fôssemos responder essas perguntas de Friedman, com base no romance de Verissimo, diríamos que o autor se dirige ao leitor na terceira pessoa, narra a história de cima, alternando palavras e ações das personagens, a uma distância média do leitor. O romance de Verissimo se preocupa mais com as ações dos personagens do que com seus sentimentos e estados de ânimo. A personagem de que mais se tem notícias da “vida interior”, ou melhor, de seus pensamentos e emoções é Ana Terra. Isso decorre do fato de que a moça ser pouco comunicativa, expressando-se quase sempre de maneira subserviente aos homens da casa. Tal comportamento vai se modificar apenas com a chegada e morte de Pedro Missioneiro, quando Ana enfrenta a família para educar o filho. O capitão Rodrigo é um homem de ação – e são suas ações e comportamentos que são questionados pelo povo de Santa Fé. De Luzia Silva, sabe-se pouco sobre os pensamentos, e apenas o que transparece em suas ações é analisado pelo Dr. Carl Winter. Quanto à Licurgo, seus sentimentos de orgulho, dever e honra, mesclados à culpa e ao arrependimento por submeter sua família ao cerco junto com ele são bastante explorados pelo narrador.

Já no que tange à minissérie de 1985, quem fala ao espectador é uma idosa Bibiana, que conta a história de Ana Terra a partir de um ponto periférico, porque não-participante ativo, as duas histórias seguintes de um ponto de vista central: em *Um certo capitão Rodrigo* o papel que desempenha é protagônico, em *A teiniaguá* revela-se como antagonista da nora; e em *O Sobrado*, a narração volta a ser periférica, já que

se encontra praticamente senil, restringida em seus movimentos e sentidos e confinada na própria casa. Por outro lado, na minissérie de 2014 quem fala ao espectador é o casal formado por Bibiana e o capitão Rodrigo, a partir de um ângulo central durante toda a ação.

Friedman embasa sua tipologia numa diferença fundamental: a distinção entre cena e sumário. A cena é característica do gênero dramático e se constitui pelo discurso direto. O sumário é um resumo de um período longo de tempo feito pelo narrador que, na narrativa, passa-se rapidamente, é próprio do gênero pictórico e nela predomina o discurso indireto. Mais que isso, Friedman estabelece uma distinção entre narrativa e cena. Grosso modo, e para os nossos propósitos essa definição pode ser aplicada numa distinção entre a linguagem literária e a audiovisual. O autor afirma que

[...] a diferença principal entre narrativa e cena está de acordo com o modelo geral e particular: Sumário narrativo é um relato generalizado ou a exposição de uma série de eventos abrangendo um certo período de tempo e uma variedade de locais, e parece ser o modo normal, simples, de narrar; a cena imediata emerge assim que os detalhes específicos, sucessivos e contínuos de tempo, lugar, ação, personagem e diálogo, começam a aparecer. (FRIEDMAN, 2002, p. 171).

Apesar de a diferenciação ser essencial para a definição dos tipos de focalização, Friedman adverte (2002, p.173) que esses modos de apresentação raramente aparecem em suas formas puras pois mesmo a mais abstrata das narrações incorpora, ainda que minimamente, a indicação de cenas, do mesmo modo que a mais complexa sequência de cenas demanda que uma ou outra passagem sejam sumarizadas.

Friedman (2002) propõe uma tipologia para a compreensão da instância do narrador na obra literária: a primeira categoria é chamada de narrador onisciente intruso, em que predomina a sumarização das situações. O narrador é detentor de conhecimento irrestrito sobre as personagens, podendo narrar de qualquer posição na obra, tornando possível conhecer o enredo de todos os ângulos. Nada é deixado a descoberto ou fica-se por dizer. Esse tipo de narrador é chamado de intruso, pois acrescenta à narrativa seus comentários sobre a vida, os costumes e o moral dos personagens.

O narrador onisciente, ou narrador onisciente neutro constitui-se como segunda

categoria elencada por Friedman. Em terceira pessoa, também tende ao sumário, porém as cenas são frequentes. Nessa categoria, a caracterização das personagens é feita pelo narrador. A diferença entre essa e a primeira é o fato de que este narrador não é intruso, pois omite os comentários sobre o comportamento das personagens, e isso faz com que haja maior objetivação em relação à presença do narrador. Nesse caso, a distância entre história e leitor pode ser longa ou curta, e muda de acordo com a vontade do narrador, pois com o poder da onisciência ele pode sempre intervir entre o leitor e a história.

Outra categoria proposta por Friedman, é a que ele chama de *eu como testemunha*. Nessa categoria, ele entrega seu trabalho a outro, que narra em primeira pessoa: é uma personagem secundária que se encontra na narrativa, portanto seu olhar sobre os acontecimentos vem de “dentro”, ela conta algo que compartilha como testemunha. Apesar de ter uma visão interna dos fatos, o conhecimento desse tipo de narrador é limitado, pois ele conhece apenas parte dos fatos. Apesar dessa suposta limitação, Friedman afirma que

[...] o que a testemunha pode transmitir de maneira legítima ao leitor não é tão restrito como pode parecer à primeira vista: ele pode conversar com as outras personagens da estória e obter seus pontos de vista das matérias concernentes [...] ele pode se encontrar com o próprio protagonista; e por fim, pode arranjar cartas, diários e outros escritos que podem oferecer reflexos dos estados mentais dos outros. (2002, p.176)

O *narrador-protagonista* é a quarta categoria proposta por Friedman. Esse narrador, em primeira pessoa, atua como personagem central da ação e possui uma visão limitada dos acontecimentos, pois não tem acesso à percepção das demais personagens. Tal narrador se encontra limitado aos seus próprios pensamentos, aos seus sentimentos e às suas percepções. Isso acarreta uma perda tanto em amplitude quanto em variedade de fontes de informações se o compararmos com o tipo citado anteriormente, de *eu como testemunha*. O *narrador-protagonista* pode utilizar-se da cena ou do sumário para descrever as ações desempenhadas, e conforme essa escolha é definida, pode aproximar-se ou distanciar-se em relação ao leitor. O ponto de vista adotado pelo narrador-protagonista é central, fixo.

O narrador que Friedman chama de *onisciência múltipla*, ou *multisseletiva* ocorre em enredos em que a presença do narrador é imperceptível; a narrativa acontece diretamente a partir dos pensamentos das personagens. Esse narrador é

considerado o mais subjetivo, pois elimina a presença do narrador. As percepções e sentimentos são transmitidos por meio da mente das personagens, no momento em que ocorrem. Nesse modo narrativo, o predomínio é o da cena em oposição ao sumário.

A onisciência seletiva é uma categoria que difere da anterior, pois o foco recai apenas em uma personagem. Sendo assim, o ponto de vista do narrador em questão se limita a um ângulo fixo, todos os sentimentos são mostrados diretamente pela personagem central da narrativa.

Os dois últimos narradores apresentados por Friedman buscam eliminar a figura do narrador. A categoria conhecida como *modo dramático* busca uma aproximação com a linguagem do gênero dramático (teatral), restringindo-se à nomeação de personagens e indicações de cenas por meio de rubrica. Nesse sentido, o leitor tem um papel mais ativo, pois infere os significados pretendidos pelo autor e deduz significados da obra a partir dos movimentos e falas das personagens. Não há referências externas às personagens: percepções, sentimentos, e os estados de ânimo também devem ser inferidos por meio da ação e do diálogo. Não há referência àquilo que a personagem percebe, de seu ponto de vista, ou mesmo do que sente, apesar de os modos mentais poderem ser inferidos a partir da ação e do diálogo. O ângulo adotado é de frente e fixo, sempre em diálogo, e a distância tomada a partir da ação é pequena.

A última categoria elencada por Friedman – e que muito interessa aos estudos de linguagem cinematográfica, é o narrador que age como câmera, ou seja, a partir de uma visão externa que seleciona o que deve ou não ser mostrado – contado. Porém, o que o autor pretende, nesse caso, pretende-se, nesse caso, é neutralidade. Friedman acredita que esse narrador “parece ser o último em exclusão autoral” (FRIEDMAN, 2002, p.179).

Contudo, após estudarmos os princípios norteadores da linguagem cinematográfica, é forçoso ir contra essa visão de Friedman e destacar o papel criador da câmera cinematográfica, tal como faz Leite:

[...] no cinema não há registro sem controle, mas, pelo contrário, existe alguém por trás dela [a câmera] que seleciona e combina, pela montagem, as imagens a mostrar. É também, através da câmera cinematográfica que podemos ter um ponto de vista onisciente, dominando tudo, ou o ponto de vista centrado numa ou várias

personagens. O que pode acontecer é que se queira dar a impressão de neutralidade. (2002, p. 62).

Consideramos, portanto, que a câmera cinematográfica não é neutra, e que os produtores audiovisuais e diretores, assim como o autor do romance, têm intenções por trás de cada escolha que realizam. Desse modo, escolher uma ou outra perspectiva, um em vez de outro tipo de ponto de vista, pode modificar ou acrescentar interpretações à obra. Mesmo quando essas intenções não estão devidamente declaradas elas existem, e se foram mascaradas isso também se relaciona a uma intencionalidade que a obra carrega.

Em *O continente*, temos, portanto, de acordo com a tipologia exposta por Friedman (2002) um narrador do tipo onisciente neutro, que não expõe suas opiniões e sentimentos sobre os assuntos que narra, porém conhece todos os pensamentos e sentimentos daqueles sobre os quais conta a história. Podemos perceber isso pelo excerto abaixo, passagem inicial do episódio dedicado a Ana Terra no romance.

Sempre que me acontece alguma coisa importante, está ventando”, costumava dizer Ana Terra. Mas, entre todos os dias ventosos de sua vida, um havia que lhe ficara para sempre na memória, pois o que sucedera nele tivera a 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. Mas, 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 na 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 as estações do ano. Ana Terra era capaz de jurar que aquilo acontecera na primavera, porque o vento andava bem doido, empurrando grandes nuvens brancas no céu, os pessegueiros estavam floridos e as árvores que o inverno despira se enchiam outra vez de brotos verdes. (VERISSIMO, 2011, p. 123).

Temos, devido à exemplificação, um vislumbre da vida solitária e reclusa de Ana Terra. O narrador não emite suas opiniões sobre o assunto, mas conhece o modo de vida de Ana e seus familiares, a monotonia, a forma quase artesanal de medição do tempo utilizada por eles, conhecendo inclusive as inflexões de seus pensamentos, como podemos notar pelo uso da fórmula “Ana Terra era capaz de jurar”.

Apesar de uma tendência maior ao sumário, esse tipo de narrador presente em *O continente*, também preza as cenas, como a do fragmento abaixo, em que Maria

Valéria insta o cunhado a pedir trégua para buscar recursos e prover o nascimento da filha dele. Licurgo, porém, se mostra inflexível, embora pouco antes ele próprio aventasse a possibilidade de trégua:

Ruído de passos. Licurgo volta-se, e na penumbra do patamar, distingue o vulto da cunhada.

— Acho que a criança vai nascer esta madrugada — murmura Maria Valéria.

Fica ali imóvel, muito alta e tesa, enrolada num xale escuro, com as mãos trançadas sobre o estômago. Por alguns instantes Licurgo permanece calado. Nada mais pode dizer senão repetir o que vem dizendo há quase uma semana com uma obstinação que às vezes se transforma em fúria: aconteça o que acontecer, não pedirá trégua.

Maria Valéria torna a falar:

— Acho que o senhor devia mandar buscar recursos.

Sua voz é firme e seca. E, apesar de não lhe dividir bem os olhos na semiobscuridade, Licurgo não tem coragem de encará-la.

— Recursos? Que recursos? — pergunta ele, olhando para o soalho.

— O doutor Winter está na cidade e pode vir com remédios. Mande um homem buscar ele.

— Não tem jeito.

— Tem, sim.

— Qual é?

— Peça trégua. Diga que sua mulher vai ter um filho. Os maragatos compreendem.

— Os maragatos são uns cobardes.

A resposta vem rápida e rascante: — Não são. O senhor sabe que não são. Licurgo fecha-se num silêncio soturno. A cunhada prossegue: — O senhor sabe que eles são tão bons e tão valentes como os republicanos. É a mesma gente, só que com ideias diferentes. (VERISSIMO, 2011, p. 41-42).

O sumário, concebido em oposição à cena e, frequentemente utilizado no romance, que apesar de sua larga extensão pretende narrar uma faixa ainda mais larga de tempo, pode ser percebido em “Um novo ano entrou e em fins de janeiro a filha de Rosa, prima de Pedro Terra, ia casar com um moço de Porto Alegre que ela conhecera em uma de suas viagens à capital”. (VERISSIMO, 2011, p. 162).

Nesse caso, o sumário tem função dupla: atesta a passagem do tempo e a entrada de um novo ano e apresenta, em linhas gerais, um novo personagem, cuja única função na narrativa será a de fornecer o lugar – o evento – em que se dará o embate entre o capitão Rodrigo e Bento Amaral, que se desentendem por causa da corte à Bibiana.

Nesse item, demonstramos como a obra literária utiliza os recursos de foco

narrativo e ponto de vista para contar a saga da família Terra-Cambará. Para procedermos essa análise, utilizamos a tipologia proposta por Friedman (2002) e as contribuições de Leite (2002) sobre a narrativa cinematográfica.

No próximo item, vamos efetuar a análise de cenas e sequências fílmicas das minisséries dirigidas por Paulo José (1985) e Jayme Monjardim (2014), realçando momentos em que as narrativas fílmicas se afastaram do tipo de narrador proposto pelo texto literário, com o fim de demonstrar as diferenças entre a linguagem cinematográfica – compartilhada pela televisão – e a literária.

2.5 Mostrar a saga: a transcrição televisiva de 1985 e a instância do narrador

Cinema, televisão e literatura, apesar de constituírem-se como meios diversos da divulgação de uma mensagem, compartilham a mesma força-motriz, a narrativa. Ainda que a tipologia proposta por Friedman possa também ser utilizada para analisar produtos audiovisuais, tal como demonstramos sucintamente no item anterior, as especificidades inerentes à linguagem cinematográfica demandam um outro tipo de abordagem a tais objetos artísticos. Grosso modo, a narrativa cinematográfica ocorre devido ao encadeamento de imagens e planos em sequência, o que ocasiona uma ilusão de movimento. Tais imagens são, posteriormente, articuladas pela montagem, que corresponderia ao ordenamento interno da narrativa, exposição e definição de seu tema e da trama narrada. Como assevera Martin (2005) trata-se “[...] da organização dos planos de um filme segundo determinadas condições de ordem e de duração”. (MARTIN, 2005, p. 167). Trata-se do elemento mais específico concernente à linguagem cinematográfica.

Dissemos, há pouco, que os filmes, seriados, novelas e os romances têm em comum a capacidade de narração. Se continuarmos nesta linha de raciocínio, teremos que encontrar um autor para os produtos audiovisuais, assim como encontramos um, mais facilmente, no caso do texto literário. Sabemos que *O tempo e o vento*, enquanto texto-fonte das transcrições televisivas, foi concebido e escrito por Erico Verissimo. Porém, se procurarmos os autores dos projetos cinematográficos, não conseguiremos responder de forma tão automática e contundente. No caso da minissérie de 1985, por exemplo, a direção está sob a tutela de Paulo José, mas a obra que ele dirige foi adaptada a partir de um argumento literário para um roteiro televisivo por Doc Comparato, e ele recebeu a colaboração de Regina Braga para a finalização desse

roteiro. Temos ainda que Paulo José foi o diretor, mas ele não dirigiu todas as tomadas, contou com uma equipe de vários outros profissionais, que incluem o diretor assistente Luiz Fernando Carvalho e técnicos de cenografia, iluminação, figurino, além dos próprios atores.

É neste sentido que Arlindo Machado considera que somente se pode tratar da instância do narrador no cinema em sentido metafórico, por se tratar de uma obra em que estão envolvidos diversos profissionais e, também, porque o cinema e a televisão presentificam o tempo. Se anteriormente ressaltamos que o narrador onisciente de *O Sobrado* suspendia o presente para intercalar o passado, agora temos que os produtos audiovisuais se propõem narrar fatos passados, mas o fazem a partir de um meio de comunicação que presentifica todos os momentos. O autor ressalta que [...] “a narração cinematográfica é sempre vivida pelo espectador como um *presente virtual* (grifo do autor)”. (MACHADO, 2007, p. 11).

Essa compreensão metafórica da instância do narrador está ligada à percepção da natureza *linguística* desse meio de expressão. Existe a consciência subjetiva de alguém que “fala”, que se dirige à audiência, ainda que este alguém não seja um personagem da trama. Para essa percepção, contribui o papel criador da câmera cinematográfica, que pode atuar como narradora de um filme ou seriado, sem que, necessariamente, um personagem do enredo seja escalado para o papel. Esse narrador é, quem, de uma perspectiva interna em relação à narrativa, escolhe as imagens que vão ser mostradas e a ordem em que serão sequencialmente expostas. Esse processo demanda supressões, alargamentos, mudança de foco narrativo, ênfase em determinados temas em detrimento de outros, etc. Esse narrador “virtual” está presente na diegese cinematográfica e independe da presença explícita de um narrador. Esse “mostrador” e “sequenciador de imagens” é chamado por Gaudreault e Jost (2009) de meganarrador.

No caso da minissérie *O tempo e o vento* (1985), vislumbramos a figura da personagem Bibiana como narradora, atuando por vezes de um lugar mais periférico - dividindo a perspectiva com Carl Winter, por exemplo – ou agindo de um ponto de vista central, protagonista. Quando somos levados em *flashback*, para as lembranças de Bibiana, notamos que uma *subnarrativa* começa a ser contada no interior da meganarrativa. Nesse sentido, temos em *O tempo e o vento* (1985), tanto interferências da focalização da personagem-narradora, quando interrompe uma recordação ou passa de uma lembrança à outra, quanto de um narrador externo, com

voz em *off*, que sumariza acontecimentos históricos, fecha episódios e faz com que o foco retorne às lembranças de Bibiana. Podemos afirmar, portanto, que as lembranças da personagem são acompanhadas por uma voz extradiegética que se aproxima do que chamamos de narrador onisciente (FRIEDMAN, 2002), uma vez que não se trata da voz da personagem, mas alheia, que se apresenta para “preencher as lacunas” que a narração sob o ponto de vista da personagem possa ter deixado. A focalização extradiegética é mais abrangente, na medida em que um narrador-personagem tem seu conhecimento limitado dentro da trama por aquilo que vê e ouve, ou seja, que vivencia de perto. Apesar disso, Graudeault e Jost (2009) argumentam que, em alguns momentos, faz-se necessário que o espectador aceite “um postulado de sinceridade” sobre o que o narrador-personagem está contando, ou seja, que nos inclinemos a acreditar no que diz.

Somos levados assim, a aceitar a narrativa de Bibiana *como verdade* e seu ponto de vista como o mais correto. O telespectador, é levado, portanto, a acreditar na narrativa de Bibiana sobre a avó, ainda que ela não tenha vivenciado os acontecimentos que marcaram a vida da matriarca da família Terra.

A focalização, segundo Jost e Gaudreault “designa o ponto de vista cognitivo a ser adotado pela narrativa”. (2009, p. 168). No cinema, como na televisão, ela se relaciona ao que é visto (o que se pode ver) e como é visto. Martin (2005, p. 42) distingue dois pontos de vista distintos: o primeiro é o subjetivo, atribuído a uma personagem da narrativa; o segundo, objetivo, que é atribuído ao espectador. Em uma minissérie longa como o caso da que analisamos não podemos falar na existência de apenas um ponto de vista, porém, de vários. No caso, contudo, há a predominância do ponto de vista do narrador-personagem.

Ancorados em Martin (2005) podemos dizer que há predomínio da perspectiva objetiva, pois mesmo quando temos um narrador que é personagem (como no caso de Bibiana) não significa que teremos o tempo todo apenas acesso à perspectiva dela. Embora em *O tempo e o vento* (1985) identifiquemos sequências em que a subjetividade prevalece – no cômputo geral dos episódios da minissérie predomina uma câmera objetiva, especialmente nas fases retrospectivas, que mantêm uma certa linearidade narrativa, até que elas sejam interrompidas pelo momento presente, angustiado e delirante de Bibiana, no qual se nota uma perspectiva subjetiva.

Depois de expormos as bases teóricas sobre as quais alicerçamos nossa discussão, procederemos a análise de sequências fílmicas da minissérie, em que a

questão do ponto de vista e do foco narrativo foi evidenciada. Concentrando-nos nesse objetivo, procuramos analisar quatro sequências fílmicas da minissérie, visando abranger igualmente as quatro fases em que se encontra dividida, com o fim de demonstrar diferenças e convergências entre texto literário e minissérie televisiva.

Conforme discutido anteriormente (MAZIERO, 2018), na minissérie (1985), a personagem Bibiana é alçada ao papel de narradora, testemunha privilegiada dos acontecimentos históricos. Nesse sentido, há maior subjetividade narrativa, quando comparada ao texto-fonte literário. No audiovisual, já bastante alheia aos combates que cercam o sobrado em que está reclusa, Bibiana recorda os familiares mortos: sua avó Ana Terra, e o marido, capitão Rodrigo, surgem como *flashes* fugidios de memória; afirma estar sonhando primeiro “com o vento” – quando surge a imagem de Ana – depois com “um cavalo empinado”, remetendo-se à memória do capitão, no que é prontamente dissuadida por Laurinda. “Está ventando lá fora. E vassuncê não está dormindo, está acordada”. O clima de sonho mesclado à recordação é intensificado pela trilha sonora instrumental.



Figura 3 - Ana Terra, como primeiro recordada por Bibiana. Perspectiva distorcida pelo espelho d' água.



Figura 4 - Primeira imagem do capitão Rodrigo, conforme lembrado por Bibiana.

Nesse mesmo sentido, aparecem nesses capítulos iniciais da minissérie, alguns outros *flashes* de recordação, porém, a partir da memória de outros personagens. É o caso de Bento Amaral, idoso, que ao tocar a cicatriz no rosto se recorda da noite em que dançou com Bibiana a qual culminou no duelo com o capitão Rodrigo, que lhe valeu a cicatriz.



Figura 5 - Bibiana, jovem, dançando com Bento Amaral no baile. Lembrança.

Na transcrição, é recorrente o retorno à simbologia familiar, representada pela roca de Ana Terra, sua tesoura de parteira e também pelo punhal do índio Pedro Missioneiro, que passa de geração em geração. São elementos que presentificam a lembrança de seus donos, mortos, no audiovisual.



Figura 6 - Bibiana observa a antiga roca e recorda a avó, Ana Terra.

Outra característica relevante da minissérie é o recurso à alucinação, de que a velha Bibiana é vítima frequente. Normalmente, percebemos esse recurso pela aproximação da câmera, que abre mão dos planos gerais para se aproximar da personagem e nos oferecer um ponto de vista mais subjetivo. De tal maneira, podemos notar que o diretor recorreu a uma das funções que Martin (2005) destaca, do ponto de vista da expressão fílmica: a expressão de um estado mental do personagem. De acordo com o autor, essa função tem valor dramático, “o movimento em si próprio tem uma significação como tal, e “[...] visa exprimi-la, ao sublinhar um elemento material, ou psicológico chamado a desempenhar um papel decisivo no decorrer da ação” (MARTIN, 2005, p. 57).

Sobre o efeito da alucinação, Martin esclarece que “trata-se de uma obsessão mental, devido a um estado físico ou psíquico anormal” (MARTIN, 2005, p. 238). Nesse caso, a modificação de iluminação no cenário – o Sobrado cada vez mais escuro - sugere a passagem a outro plano de realidade e permite efeitos evocadores. A narrativa cinematográfica mantém uma perspectiva intercalada, devido às interrupções pelo uso constante de *flashbacks*, que deslocam o tempo e a ação

narrativa entre as três fases da minissérie e a narrativa-moldura de *O Sobrado*.

Após a análise dessas sequências iniciais, relativas à temática da recordação, presente em *O sobrado* a partir de variados pontos de vista, passamos a nos preocupar com os episódios retrospectivos da minissérie. Nesse sentido, a sequência analisada a seguir, a que chamaremos de “delírio de Pedro Missioneiro” forma parte do enredo de fase *Ana Terra*. Ao compararmos com o texto literário, percebemos que essa sequência é uma adição – não existe no texto-fonte – ao momento em que Maneco Terra interroga Pedro Missioneiro sobre sua origem e ocupação. No romance, temos:

Nesse instante Maneco Terra deu dois passos na direção do catre e perguntou:
 — Como é o nome de vosmecê? O outro pareceu não entender.
 Maneco repetiu a pergunta e o índio respondeu:
 — Meu nombre é Pedro.
 — Pedro de quê?
 — Me jamam Missioneiro.
 Maneco lançou-lhe um olhar desconfiado.
 — Castelhana?
 — No.
 — Continentino?
 — No. — Onde é, então?
 — De parte nenhuma.
 Maneco Terra não gostou da resposta. Foi com voz irritada que insistiu:
 — Mas onde foi que nasceu?
 — Na mission de San Miguel.
 — Qual é o seu ofício?
 — Ofício?
 — Que é que faz? Em que trabalha?
 — Peleio.
 — Isso não é ofício. (VERISSIMO, 2011, p. 112).

Na minissérie, Ana Terra, atendendo ao pedido do pai, leva leite para o índio. Ao chegar ao quarto onde ele está acomodado, encontra-o delirando, dizendo palavras desconexas. Em meio ao delírio, estende a mão à jovem e a chama de “rosa mística”. Ela se afasta, demonstrando inquietação e o corrige: “Ana. Meu nome é Ana, índio”. Há um corte de cena finalizando o capítulo. Depois da sumarização de acontecimentos ocorridos nos capítulos anteriores, toda a família se reúne ao redor de Pedro, e a mãe de Ana, dona Henriqueta, compreende um pouco de seu falatório, o suficiente para exclamar, um pouco amedrontada: “é língua de padre”. A partir daí, as cenas seguintes são de focalização interna, mostrando o delírio propriamente dito: as casas em chamas, um padre lhe entregando um punhal de prata e o menino fugindo assustado.



Figura 7 - Delírio de Pedro Missioneiro. Recordação de quando recebe o punhal de Padre Alonzo.

No romance, as recordações de Pedro são sumariamente relembradas no momento de sua apresentação à família Terra. Na minissérie, o delírio presta-se a mostrar, também sumariamente, uma parte do episódio *A fonte*, dotando o índio desconhecido de uma história prévia, ao mesmo tempo em que o aproxima de Ana Terra, já que a cena acrescentada principia com um encontro a sós com Pedro, em estado vulnerável. O delírio apresenta ainda nuances do personagem, como o sincretismo religioso e as visões de passado e futuro. Por fim, o delírio apresenta um objeto que será carregado por outros membros da família ao longo das gerações subsequentes, o punhal de prata, que se constitui como um símbolo da masculinidade.

Na fase *Um certo capitão Rodrigo*, uma das cenas em que podemos notar a mudança de perspectiva em relação ao proposto no romance é a da morte de Pedro Terra, filho de Ana Terra e Pedro Missioneiro. A morte do pai de Bibiana é mais carregada de dramaticidade, uma vez que é associada diretamente ao desgosto pela perda de sua casa para Aguinaldo Silva e de um desentendimento com o coronel Ricardo Amaral, ambas ocorridas no contexto da Revolução Farroupilha. Pedro, após

perder a casa em que sempre viveu com a família para o forasteiro, entra em desacordo com o intendente da cidade e vai preso. Na prisão, delira, recorda o pai e acaba morto. Associa-se à sua morte o desgosto a que foi submetido, por estar preso por ter ideias mais próximas aos farroupilhas e pelo revés material, representado pela perda das terras e da casa. Na figura a seguir, vemos planos da sequência do delírio e morte de Pedro Terra, na minissérie de 1985.



Figura 8 - Sequência do delírio e morte de Pedro Terra, na prisão, durante a Revolução Farroupilha

No romance ocorre o desentendimento com o coronel Ricardo Amaral e subsequente prisão, mas o velho Terra deixa a cela pouco tempo depois, apenas proibido de deixar a cidade. A morte só ocorre posteriormente, e é citada como reminiscência do neto Bolívar, já no segundo tomo de *O continente*. “O coração de Pedro Terra tinha parado para sempre. Mas o do relógio continuava a bater (VERISSIMO, 2004, p.17). Desse excerto depreendemos que a morte do avô tinha sido uma ocorrência natural, que não merecia maior atenção da narrativa.

Porém, pouco depois, a filha de Pedro, Bibiana, recorda algumas circunstâncias que cercam a morte do pai, as quais se encontram presentes também no desfecho

dado ao personagem pela minissérie de 1985, como a perda de terras, da casa, tristeza e depressão, que levaram-no à morte.

Sim, um dia Pedro Terra necessitava de recursos para plantar uma lavoura de linho e trigo (sempre a mania do trigo!) e por isso fora obrigado a pedir dinheiro emprestado a Aguinaldo Silva, dando-lhe como garantia sua casa e o terreno da esquina, cujo valor era três vezes maior que o do empréstimo. Numa sucessão de safras infelizes, a lavoura se fora águas abaixo, e como, vencido o prazo da hipoteca, Pedro não tivesse dinheiro para resgatá-la e Aguinaldo não quisesse dar-lhe a menor prorrogação, as propriedades dos Terras passaram inteiras para as mãos do avô de Luzia. Foi com dor no coração que Pedro abandonou sua casa, pois Aguinaldo queria o terreno para construir nele um sobrado. Bibiana lembrava-se de que o único comentário que o pai fizera no dia em que se mudara para um rancho de barro resumia-se em poucas palavras: “Ainda bem que Arminda está morta”. E nunca mais falou no assunto. Mas via-se no rosto dele que alguma coisa estava roendo aos poucos por dentro. Começou a definhando, a envelhecer, não tomava interesse em mais nada e vivia triste, com olhos de cachorro escorraçado. – Chorou – sim, chorou, como Bibiana jamais vira homem algum chorar – no dia em que pedreiros começaram a derrubar-lhe a casa. Era como se aquelas macetas, martelos e picaretas que golpeavam as paredes de sua meia-água, estivessem também a quebrar-lhe os ossos, um por um (VERISSIMO, 2004, p. 39).

No tocante à fase *A teiniaguá*, a perspectiva dominante segue sendo a de Bibiana – uma constante da minissérie de 1985 – com algumas alterações relevantes: entram em “cena” dois novos personagens: o imigrante alemão Carl Winter, e Luzia Silva, neta de Aguinaldo. Este mesmo Aguinaldo, embora no romance só surja nesse episódio, aguardando o retorno da neta, na minissérie é deslocado temporalmente e surge já como sócio da venda de Rodrigo e Juvenal.

Nessa fase da trama televisiva, conforme já adiantamos, o foco recai sobre a personagem de Luzia Silva e as observações que dela faz o médico Carl Winter. No romance, muitas dessas observações são conhecidas por meio da leitura de cartas que o Dr. Winter escreve a um barão seu amigo na Alemanha. Esse recurso quase que desaparece, substituído por longas conversas com Bibiana, que por seu turno, expõe ao médico a dificuldade de compreender a nora. A minissérie “mostra” cenas marcantes, como a do noivado de Bolívar e Luzia, que ocorre ao mesmo tempo que o enforcamento de Severino na praça da cidade, e que, de maneiras diversas, impacta os convivas; e a morte de Aguinaldo Silva, substituindo a queda do cavalo por uma queda da escada.

Enquanto no texto de Verissimo sabemos com detalhes como Luzia parece

“fruir” desses acontecimentos, a minissérie é mais sutil, mas deixa evidente a tendência da personagem à morbidez. Por recomendação do dr. Winter, Bolívar leva a esposa a Porto Alegre. Pela leitura do romance, não temos contato com o que ocorre ao casal durante a viagem, somente a partir da leitura de cartas e de jornais, por parte do Dr Winter ou Bibiana. Assim, no romance sabemos que a capital enfrenta uma epidemia de cólera-morbo. A minissérie mostra o casal indo a concertos, no hotel, e depois, uma cena que impacta Bolívar: ele segue Luzia, durante sua estadia longe de casa e vê a esposa presente ao velório de um desconhecido, uma das vítimas da epidemia, uma forma encontrada pelo audiovisual para realçar a característica da morbidez de Luzia.



Figura 9 - Luzia Silva comparece a velório de desconhecido. Bolívar observa.

Esse é mais um caso de deslocamento da cena para momento anterior, com o propósito de realçar a dramaticidade, “mostrando” o ocorrido ao espectador. No romance, o leitor sabe que tal se passou, pois, Bolívar relata essa passagem de sua viagem ao amigo médico:

- Logo que ficamos sabendo da peste, eu quis vir embora. Ela ficou furiosa. Disse que não tinha feito aquela viagem cansativa para ficar só um mês em Porto Alegre Quando eu falei que podíamos pegar o cólera, ela me chamou de covarde. Assim, fomos ficando. Eu andava desorientado, desconfiava da água que bebia, das coisas que comia. Não podia dormir de noite. Sentia por todos os lados cheiro de morte, de podridão. Mas Luzia andava contente. Ficava na janela olhando as

peças que caíam na rua. Às vezes, ia para fora, para esperar a carroça que vinha recolher os defuntos, ia olhar de perto a cara deles. Uma vez chegou a entrar numa casa onde estavam velando um morto, não conhecia ninguém mas foi direto ao caixão e tirou o lenço da cara do defunto e ficou olhando. Fazia todas essas coisas, mas, de noite, na cama, tremia e chorava de medo. E quando eu convidava para vir embora, ela não queria. “Só mais uns dias, Boli”, ela dizia. Só mais uns dias. (VERISSIMO, 2004, p. 102).

Depois do retorno de Bolívar e Luzia, o Sobrado é posto em quarentena por determinação dos Amaral. Desobedecendo essa restrição, Bolívar sai à rua em desafio e é alvejado pelo inimigo de sua família, morrendo assim, como seu pai, pelas mãos de um Amaral. Tal morte e suas consequências marcam o fim do episódio *A teiniaguá* do romance, mas não da minissérie, uma vez que essa fase condensa também o episódio seguinte do romance, “A guerra”.

Na fase denominada *O sobrado*, o papel de narradora-protagonista de Bibiana recebe maior destaque. Isso ocorre, pois, a direção da minissérie optou por se aproximar estruturalmente do texto de Verissimo, ou seja, fragmentar a narrativa de *O sobrado*, intercalando presente e passado. Nesse sentido, os primeiros capítulos da trama são exemplares, pois utilizam com frequência o flashback, a ponto de causar estranheza ao espectador. Contudo, esse recurso evidencia que o que será “mostrado” a partir de então são recordações de uma senhora às portas da senilidade, que busca manter viva a memória de sua família ao mesmo tempo em que apazigua os próprios fantasmas interiores.

As primeiras recordações de Bibiana são precedidas por mudanças de iluminação e sonoplastia para nos levar a entender que a matriarca da família Terra se encontra agora em um outro estágio de consciência. Assim, optando por uma abordagem subjetiva, Bibiana recorda seus familiares mortos: a avó, Ana Terra, o marido, Rodrigo, a nora Luzia, o filho Licurgo. Ora sonha “com o vento” (Ana), ora com um “cavalo empinado” (Rodrigo). Outros elementos simbólicos presentes em suas recordações são a roca de sua avó e o punhal do avô, elementos que “trazem à vida” a lembrança de seus donos.

No final da fase, com a vitória dos republicanos da família Terra sobre os Amaral, há uma cena final em que Bibiana volta a encontrar os “fantasmas” de quem narrou a história de vida: vê sua avó Ana Terra, vê a si mesma, mais jovem e contempla, finalmente a vitória e consagração de seu neto Licurgo. Com isso, notamos que a minissérie adota uma perspectiva subjetiva, reafirmando o papel protagônico da

idosa, que precisa revisitar os feitos de sua família.

No item a seguir, veremos como essa mudança de perspectiva é realizada pela minissérie de 2014 e buscamos comparar em que medida ela se aproxima ou se afasta dos dois textos que a precederam.

2.6. O tempo e o vento (2014) e o modo melodramático: a narrativa de uma história de amor

Bordwell (1996) afirma que existem dois tipos distintos de se conceber a narração: o primeiro é sob o ponto de vista das teorias diegéticas de narração; o outro sob o que o autor denomina de “teorias miméticas da narração”. Cada um desses diferentes modos de se compreender essa instância narrativa se aproxima mais de uma das artes que ora estudamos: as miméticas nos ajudam a compreender o narrador de textos literários, enquanto as diegéticas se debruçam sobre a questão do ponto de vista em textos fílmicos. Grosso modo, nos diz o autor, podemos estudar uma narrativa de três formas distintas - como uma representação, ou seja, a partir da descrição de ambientes e cenários; a partir da estrutura, ou seja, como uma maneira específica de combinar partes a fim de formar um todo, ou ainda, como um processo, uma forma de organizar, selecionar e apresentar a um receptor uma história a fim de que se alcancem alguns efeitos específicos. Essa é a perspectiva adotada pelo autor e a que também adotaremos nesse trabalho, ainda que estejamos cientes de que as três possibilidades elencadas possam coexistir.

A perspectiva, por sua vez, sempre foi relacionada de maneira mais direta com à pintura, e não ao teatro. Aqui, trata-se, mais uma vez da capacidade agregadora dessa arte, que coaduna em si diversos outros aspectos também presentes em outras artes. Bordwell nos lembra que perspectiva significa “ver através”, e tal significado abre a possibilidade de compreendermos como essa categoria se liga tanto ao objeto (o mundo descrito) quanto ao observador, os quais se encontram unidos no plano pictórico. Existem dois sistemas mais conhecidos quanto à perspectiva: embora diverjam no que se refere a presença ou não de curvas, ambos convergem na medida em que pressupõem a existência de um espaço cênico mensurável, regido por regras e organizado sobre o ponto de vista óptico de um espectador implícito. Porém, é a perspectiva científica que cria, o que, atualmente, entendemos por ponto de vista. Isso

ocorre pois ela põe em jogo não somente uma cena imaginária, mas também um espectador imaginário, alguém que observa a partir de um ponto fixo. Desse modo, podemos notar como uma necessidade teatral de representação acaba por modificar o modo como a pintura era pensada e realizada. Foram os princípios da perspectiva que nortearam a concepção de espectador e a arquitetura do teatro em tempos de Renascimento. A cenografia deixou os espaços reservados e ganhou os espaços públicos, tais como as ruas e a construção mesma de teatros levava em consideração. Assim, Bordwell constata que:

A perspectiva, em suas diversas formas, é o conceito principal e mais elaborado da tradição mimética da narração. As convenções da perspectiva se desenvolveram como recursos de relato. Na tradição mimética, narração equivale a mostrar e recepção a perceber, mas as circunvoluções da pesquisa científica na prática revelam que nem a encenação nem a percepção precisam respeitar a verossimilhança geométrica. O significado narrativo se transmite através de um espectador idealizado e uma percepção idealizada. [...] o melhor modo possível de compreender a ação da história pode não corresponder a uma descrição geométrica consequente (1996, p. 7).

Do ponto de vista mimético – que utiliza para descrever a narração em objetos fílmicos, Bordwell (1996, p. 3) parte da premissa aristotélica que divide a *mimesis* em três eixos principais: os meios de imitação, o objeto da imitação e a forma ou modo de imitação. Nesse sentido, a diferença primordial, já exposta anteriormente, reside em “mostrar” em vez de “contar” uma história. As teorias miméticas, como abordadas pelo autor, tem como modelo o ato de ver, ou seja, está fundamentado na constatação de que um objeto de percepção se apresenta diante do olho do espectador, e, tendo suas raízes mais profundas na Antiguidade Clássica, e depois no Renascimento se baseia na noção de perspectiva.

A partir dessas considerações, podemos inferir que a noção de perspectiva fundamentada no Renascimento e que nos chega até hoje é uma forma de percepção mais mental, na medida em que lida com constructos imaginários – do que óptica.

Na literatura, por muito tempo, predominou a concepção de que a poesia e depois o romance, fossem uma “imagem que falasse”, incluindo também conceitos da pintura. É com Henry James que vemos primeiro desenvolvidas as noções de enquadramento e circunscrição, localização de foco narrativo e ponto de vista. Com o passar do tempo, a comparação entre literatura e pintura cedeu espaço para a entre

literatura e teatro e mais recentemente, durante o século XX, entre literatura e cinema, como pudemos ver em Friedman (2002) e o narrador-câmera de cinema, que observa a ação a partir de um ponto fixo. De maneira geral, quando falamos da tradição mimética de narração, é algo bastante comum comparar a narrativa e o modo de narrar literário com um filme, tendo em vista que o cinema é uma arte perspectiva.

No cinema, desde André Bazin (1991) temos o reconhecimento do filme narrativo como um tipo de “espetáculo fotografado”, em que as mudanças de posição da câmera selecionam e realçam certos detalhes. Contudo, nos lembra Bordwell a teoria fílmica da época vai além desse pressuposto mimético e cria um olho perspectivístico específico para o cinema, a que denomina “observador invisível” (2006, p. 8) Assim, o filme narrativo, conforme concebido tradicionalmente, representa o que ocorre na história através da visão de um observador invisível ou imaginário, chegando, enfim à noção de que a própria câmera como narradora do filme, ou ainda como “ponto de vista” adotado pelo narrador.

Teríamos então a possibilidade de considerar que a câmera fílmica leve o espectador a enxergar movimentos e ações que não seriam possíveis de outra forma. Nesse sentido, o observador invisível se aproxima de um narrador onisciente literário, e o produto fílmico seria responsável por limitar nossa consciência. A partir dessas considerações acerca tanto do ponto de vista literário quanto do fílmico, dispomo-nos agora a analisar cenas e sequência da minissérie *O tempo e o vento* (2014) de Jayme Monjardim, dando especial atenção a uma comparação na diferença desse texto fílmico, com seu antecessor temporal e já suscintamente analisado nesse trabalho, *O tempo e o vento* (1985), dirigido por Paulo José.

Nessa nova obra, que tem como ponto de partida o mesmo texto-fonte literário - *O continente*, primeiro volume da trilogia de Erico Verissimo – e que foi produzida e apresentada pela mesma emissora de televisão – que as denomina 1ª e 2ª versão – o personagem com quem primeiro temos contato é o capitão Rodrigo, que se aproxima do Sobrado sitiado, adentra suas dependências e procura pela esposa. Bibiana, idosa, está dormindo, mas logo acorda e começa a conversar com o esposo – jovem e morto há mais de 50 anos. Há o contraste então da velhice da protagonista em relação à juventude do marido. A batalha prossegue lá fora, e por isso, Rodrigo pede notícias do conflito.



Figura 10 - Encontro de Rodrigo e Bibiana.

Esse é o mote para que, ao relatar os momentos de resistência dos Terra-Cambará no Sobrado, Bibiana recorde seus antepassados. Assim, ainda que de forma bastante sumária e linear, a minissérie de 2014 adapta todos os episódios – a moldura e os retrospectivos – do romance *O continente*. Isso significa dizer que, embora com pouco tempo de tela, temos contato com os pontos centrais de *A fonte*, por exemplo, episódio quase que completamente suprimido na primeira versão. Sobre esse primeiro episódio retrospectivo, a tradução audiovisual retorna a momentos antes do nascimento de Pedro Missioneiro.



Figura 11-As primeiras recordações de Bibiana remetem ao nascimento do avô. Na imagem, a mãe de Pedro Missioneiro em trabalho de parto.

Em pouco mais de sete minutos, a minissérie mostra a acolhida de Pedro pelos padres da missão de São Miguel, sua infância em meio às imagens sacras e premonições, o assassinato de Padre Alonzo, presenciado por ele, e a fuga do garoto levando consigo o punhal do Padre. As cenas são acompanhadas pela voz em off de Bibiana, ou ainda por imagens da própria Bibiana, recordando essas imagens junto do capitão.



Figura 12 - Padre Alonzo é assassinado. Pedro observa.

Destacamos também nesse episódio, as conversas entre o padre e o menino, sempre em espanhol e legendas, reforçando questões coloniais de fronteira. Ressaltamos ainda que, a minissérie deixa evidente que Bibiana está diante de um morto, pois os criados estão sempre às voltas do quarto, sem atinar para a presença de Rodrigo. Em vigília na cama, ao observar a roca da avó, Bibiana recorda Ana Terra.



Figura 13 - Bibiana recorda a trajetória de sua família, ao lado do capitão Rodrigo.

O restante do capítulo da minissérie segue a narrativa da fase *Ana Terra* do romance, a partir do momento em que os irmãos de Ana encontram Pedro Missioneiro ferido e o levam para a casa. A partir de então, o rapaz se integra à família e aos poucos, conquista o coração de Ana Terra, que se envolve com ele e engravida. Quando sabem, os irmãos de Ana, em acordo com o pai, assassinam Pedro. No dia do crime, Pedro relata a Ana uma premonição, e de maneira distinta do narrado no romance, o fim da vida de Pedro ocorre de maneira quase que simultânea ao nascimento de seu filho. O capítulo chega ao fim com um ataque de castelhanos à estância da família. Nessa fase, poucas são as intervenções visuais de Bibiana e Rodrigo, mas nota-se certo paralelismo que talvez tenha sido pretendido pelo diretor entre as histórias de Ana e Pedro e Rodrigo e Bibiana.

O segundo capítulo da minissérie inicia-se com um breve retrospecto do capítulo anterior. A primeira cena inédita do capítulo corresponde ao dia seguinte a

que Ana Terra enterra os pais e irmãos e saí, em busca de novo rumo, junto ao filho, Pedro Terra.



Figura 14 - Ana Terra parte rumo a Santa Fé com o filho. Minissérie de 2014

Ao chegar à nova cidade, Ana Terra se encontra com o coronel Ricardo Amaral, fundador do município, e ali passa a residir com o filho, trabalhando como parteira. Os anos passam e uma nova guerra com os castelhanos se aproxima. Pedro vai à guerra, mas retorna vivo. Todas essas cenas têm como pano de fundo o *voice-over* de Bibiana, contando ao capitão Rodrigo o destino de seu pai e também o do chefe político da região. Com a morte do pai, o filho, Bento Amaral assume o papel de liderança. Ouvimos na narração de Bibiana: “Minha avó Ana Terra não tinha como saber, mas nossa família seria eterna inimiga dos Amaral. [...] Ali nasceu um povoado e também, um ódio”. Inferimos deste comentário que a narração da personagem se aproxima da onisciência, comentando fatos que somente o tempo seria capaz de comprovar.

Nesse capítulo, a interferência da narração de Bibiana é maior. Em outras palavras, o que poderia ser visto como uma forma de quebrar a linearidade narrativa - o foco que se move entre passado e futuro – pode também ser encarada como uma maneira de preencher as lacunas que o limitado tempo de projeção permite à minissérie. A fase que leva o nome de Ana Terra chega ao fim com sua morte. Para

dar continuidade, a minissérie retorna à narração de Bibiana que diz “Depois que minha avó Ana Terra se foi, nada mais de importante aconteceu aqui, Até o dia em que um certo capitão Rodrigo chegou a Santa Fé”. Essa frase proporciona um salto temporal de aproximadamente 20 anos. Se compararmos com a fase de *Ana Terra* na minissérie de 1985, temos que em nível de enredo a história mostrada é muito próxima do texto literário, mas não se aprofunda nas questões sociais e políticas e omite muitas vezes a contextualização dos personagens. A minissérie de 2014 passa uma impressão de “pressa” de muito narrar em pouco tempo, o que interfere na qualidade do produto final.

Na fase de *Um certo capitão Rodrigo*, há predominância da necessidade de narrar a história de amor entre o personagem-título e Bibiana. Rodrigo chega a Santa Fé e, como forasteiro, incomoda os Amaral, que se mantêm poderosos na região. Rodrigo se encanta por Bibiana, e depois de um duelo em que sai ferido à traição, casa-se com ela, antiga prometida de Bento Amaral. Nessa fase, os personagens maduros interferem bastante com comentários acerca dos acontecimentos. As guerras e assuntos políticos em que Rodrigo se envolve são bastante suprimidos, na medida em que prevalece a necessidade de narrar sua relação com Bibiana. Porém, por mais que ame a filha de Pedro Terra, Rodrigo Cambará é um homem de batalhas e acostumado à sua liberdade. Vai aos poucos abandonando a vida de casado, que o impaciente, até que o chamado para se juntar às tropas farroupilhas chega. Rodrigo morre em uma emboscada armada pelos Amaral, mas seu fim consola Bibiana pois “ao menos ninguém pode dizer que vosmicê não voltou para a casa”. Nessa versão, como no livro, Pedro Terra morre somente após a morte de Rodrigo, depois inclusive de haver perdido toda a sua roça.

A terceira fase, *A teiniaguá* é bastante sumarizada, e tal como as duas anteriores, centra-se em mostrar a relação de um par amoroso. No caso em questão trata-se do filho do capitão, Bolívar e de Luzia Silva, uma moça da corte, com maneiras refinadas demais para a provinciana Santa Fé, e hábitos estranhos, tais como agredir as pessoas com quem convivia. Durante uma viagem a Porto Alegre em que irrompe um surto de cólera, Luzia chega a ter pesadelos com a doença, mas se recusa a voltar, demonstrando uma característica mórbida de sua personalidade. O enforcamento de Severino, que no romance coincide com o noivado do casal, desta vez é assistido por Luzia na estrada, ao retornar para casa, junto de Bolívar, numa pequena alteração. Depois de chegar de Porto Alegre, enquanto os moradores do Sobrado são

submetidos a uma quarentena por medo do contágio do cólera. Bolívar desobece e é alvejado por Bento Amaral, morrendo. Segundo a narração de Bibiana “Luzia trazia a morte junto com ela”. Nessa fase, um dos destaques é a relação de Bibiana e da nora, sempre de desconfiança. Bibiana via em Luzia uma “maldade” e tinha “medo pelo Bolívar. Depois da morte do filho, o instinto de proteção da matriarca volta-se para o neto. Uma supressão que podemos notar na minissérie é a diminuição da relevância da personagem Carl Winter, que no romance teve papel importante, como observador externo da cidade de Santa Fé, e mais de perto, do caso de Luzia Silva.

Nos quinze minutos finais, a minissérie mostra o desfecho do conflito da Revolução Federalista em Santa Fé, mas um entre os Amaral e os Terra Cambará que desta vez termina com a vitória de Licurgo, filho de Bolívar e Luzia, novo chefe político da região. Cabe ressaltar que embora a minissérie se proponha a ser “épica” a História não chega propriamente a fazer parte da tessitura narrativa, tal como no romance e na minissérie de 1985. O modo encontrado para narrar as lembranças de Bibiana também deixa a desejar, pois torna-se muito repetitivo, por mais que o casal protagonista seja cativante.

Se considerarmos a questão do ponto de vista, é subjetivo, centrado nas recordações de Bibiana, mas agora a personagem não recorda de modo solitário, como pudemos notar na minissérie de 1985, mas sim divide os momentos de alegria, dor e angústia com o amado marido.

No capítulo a seguir, trataremos questões relacionadas à memória histórica, individual e coletiva e como a narrativa audiovisual em cada um dos objetos estudados abordou essa questão.

CAPÍTULO 3

O TEMPO E O VENTO E A MEMÓRIA: o entrelaçamento de feitos coletivos e trajetória pessoal nas traduções televisivas

3.1. Memória coletiva: lembrar é um fato social

Se nos ativermos ao caráter social da memória, temos o conceito de memória coletiva de Maurice Halbwachs (2006), para quem a questão da memória ultrapassa o plano individual uma vez que as memórias de um indivíduo nunca são puramente deste e, de maneira correlata, não existe memória que possa ser apartada da vida social. Nesse sentido, buscamos demonstrar, a partir da análise de sequências e cenas das minisséries *O tempo e o vento*, que a memória da personagem Bibiana, através da qual se desenrola todo o enredo das traduções televisivas, é, em grande medida, constructo da sociedade em que está inserida, do tempo histórico em que vive e dos conflitos individuais, familiares e coletivos a que tem acesso, seja por observação direta, seja por ter ouvido contar. Mesmo as memórias que parecem fazer parte apenas das reminiscências da velha senhora, segundo a perspectiva de Halbwachs (2006) o são por esta fazer parte de um grupo social. Nessa medida, a memória individual, para Halbwachs, existe como tributária da memória coletiva. Halbwachs (2006), portanto, associa a memória aos fatos sociais.

Além disso, a memória também se relaciona a um caráter psicológico, na medida em que recordar-se de algo não significa que o acontecimento realmente aconteceu ou teve as mesmas implicações para seus autores. Nesse sentido, quando vemos na minissérie de 1985 os bisnetos recordando o capitão Rodrigo, por exemplo, não significa dizer que eles tenham conhecido a personagem, mas que por fazerem parte do mesmo grupo familiar deste, são capazes de lembrar de seus feitos.

A noção de memória que é mais difundida é aquela em que para que haja rememoração é preciso que haja um testemunho, alguém que tenha participado de fato dos acontecimentos a que narra, que se lembre daquele fato e que possa relatá-lo ou “guardá-lo” para que este acontecimento se perpetue e se torne assim, memória para o grupo.

Recorremos a esse testemunho, segundo Halbwachs “[...] para reforçar ou enfraquecer e também para completar o que sabemos de um evento sobre o qual já tivemos alguma informação” (HALBWACHS, 2006, p. 29). Nesse sentido, o autor afirma que “[...] o primeiro testemunho a que podemos recorrer será sempre o nosso”

(HALBWACHS, 2006, p. 29). A relação entre o testemunho do “eu” e o testemunho do “outro” deve ser harmoniosa, ou seja, ambos devem se entender como fazendo parte de um mesmo grupo e o evento vivido e recordado deve ser comum aos membros do grupo. No caso das miniseries estudadas nesse trabalho, os eventos comuns são os que fazem parte dos feitos da família Terra-Cambará desde Pedro Missioneiro, no século XVIII, até Licurgo Terra-Cambará, no final do século XIX.

Halbwachs, portanto, pensa a memória a partir de um novo viés: o dos quadros sociais. Assim, por mais que tenhamos a impressão de que a memória é de cada indivíduo, esta, na realidade, remete a um grupo; o indivíduo carrega em si a *lembrança*, mas está sempre interagindo na sociedade, já que “nossas lembranças permanecem coletivas e nos são lembradas por outros, ainda que se trate de eventos em que somente nós estivemos envolvidos e objetos que somente nós vimos” (HALBWACHS, 2006, p. 30).

Halbwachs (2006) considera que para que a nossa memória se aproveite da memória dos outros não basta que estes nos apresentem seus testemunhos: também é preciso que ela não tenha deixado de concordar com as memórias deles e que existam muitos pontos de contato entre uma e outras para que a lembrança que nos fazem recordar venha a ser constituída sobre uma base comum. Nesse sentido, a constituição da memória de um indivíduo é uma combinação das memórias dos diferentes grupos dos quais ele participa. O indivíduo possui, portanto, dois tipos de memória (individual e coletiva).

Como afirma Halbwachs “[...] o funcionamento da memória individual não é possível sem esses instrumentos que são as palavras e as ideias, que o indivíduo não inventou, mas que toma emprestado de seu ambiente” (HALBWACHS, 2006, p. 72). Ao mesmo tempo, “na base de qualquer lembrança haveria o chamamento a um estado de consciência puramente individual” (HALBWACHS, 2006, p. 42) que permite a reconstituição do passado de forma que haja distinções nas lembranças de cada um. Isso significa que, mesmo fazendo parte de um grupo, o indivíduo não se descaracteriza, e assim, consegue distinguir o seu próprio passado como distinto do passado compartilhado pelo grupo a que ora pertence.

Dessa maneira, a memória coletiva engloba a memória do grupo e de cada componente desse grupo que com ela se identifica. O grupo é portador da memória e esta é partilhada mediante as relações que se estabelecem dentro dele próprio. É no contexto dessas relações que construímos as nossas lembranças, e, elas estão impregnadas das memórias dos que nos cercam, de maneira que, ainda que não estejamos em presença destes, o nosso lembrar e as maneiras como percebemos e vemos o que nos cerca se constituem a partir desse emaranhado de experiências (HALBWACHS, 2006).

Para melhor compreendermos o modo como o conceito será utilizado nesse trabalho, cabe-nos um outro questionamento, a saber: De que maneira essa lembrança “comum” entre os integrantes de um grupo, se propaga no tempo de um indivíduo, ou melhor dizendo, como o indivíduo consegue se recordar de fatos em diferentes circunstâncias? Para Halbwachs (2006), a duração de uma memória está limitada à duração da memória do grupo. Isso significa dizer que há necessidade de preservação de elos entre os integrantes de um grupo para que a sua memória permaneça.

No caso das memórias da família Terra-Cambará rememoradas por Bibiana em ambas as minisséries, diríamos que elas tiveram longa duração, porque longo está sendo seu tempo de vida, assim como a de seu grupo familiar, tanto que suas reminiscências remontam aos seus primeiros antepassados. Há que se considerar ainda que, nesse caso, a memória parece estar atrelada ao lugar, pois Bibiana não se recorda de seus antepassados imigrantes, ou da vida de suas bisavós no interior paulista, mas à vivência deles na estância e posteriormente em Santa Fé.

Sobre isso, Halbwachs (2006) afirma que cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva, e tal ponto de vista muda segundo o lugar que se ocupa e com as relações que se mantém com o grupo social. Assim, a memória de Bibiana reconstrói, segundo uma perspectiva individual, acontecimentos históricos, tais como a destruição das missões jesuítas, a Revolução Farroupilha, a Guerra do Paraguai ou a Revolução Federalista.

Para que uma lembrança seja reconhecida e reconstruída, os atores sociais precisam buscar marcas de proximidade que os permitam continuar fazendo parte de um mesmo grupo, dividindo as mesmas recordações. Se isso não acontece, segundo Halbwachs

[...] pode-se dizer que desaparece uma memória coletiva e os integrantes desse grupo podem se perguntar: Que importa que os outros estejam ainda dominados por um sentimento que outrora experimentei com eles e que já não tenho? Não posso mais despertá-lo em mim porque há muito tempo não há mais nada em comum entre mim e meus antigos companheiros. Não é culpa da minha memória nem da memória deles. Desapareceu uma memória coletiva mais ampla, que ao mesmo tempo compreendia a minha e a deles (HALBWACHS, 2006, p. 39-40).

Devido a essa não identificação com o grupo, não ocorre o processo de rememoração por parte do indivíduo, uma vez que os indivíduos só lembram mediante quadros que guardam e regulam os fluxos das lembranças, os já citados “quadros sociais de memória”.

A continuidade desses “quadros” de lembranças que atuam sobre os indivíduos em diferentes circunstâncias é que permite a rememoração e fortalece a memória coletiva, na medida em que se define o que se deve lembrar ou esquecer. Há, nesse processo de rememoração coletiva, critérios que definem o que será lembrado com maior clareza e prioridade.

No primeiro plano, terá destaque nas memórias de um grupo aquilo que foi vivido por um maior número de pessoas e que resulta de experiências coletivas; já as experiências relacionadas a um número menor de integrantes adquirem um caráter de segundo plano (HALBWACHS, 2006). Isso explica o fato de determinadas lembranças de grupos internos e menores dentro de um grupo maior serem pouco lembradas e/ou esquecidas. Somente na presença de circunstâncias específicas, essas lembranças ganham espaço e se despertam para determinados indivíduos. No caso das lembranças de Bibiana podemos inferir que a perspectiva de enfrentar mais um conflito, em idade tão avançada, tenha proporcionado as evocações da trajetória familiar, como uma tentativa de passar a limpo a existência.

Mesmo que a lembrança corresponda a um acontecimento distante no tempo, o contato com as pessoas que também viveram aquelas situações, ou com os lugares em que elas aconteceram permite a rememoração daqueles fatos, numa relação entre memória individual e memória coletiva. Isso mostra que “a representação das coisas evocada pela memória individual não é mais que uma forma de tomarmos consciência da representação coletiva relacionada às mesmas coisas” (HALBWACHS, 2006, p. 61).

No processo de recordar/rememorar, estão novamente em dupla ação a

memória individual e a memória coletiva, pois se a “memória coletiva tira sua força e sua duração por ter como base um conjunto de pessoas, são os indivíduos que se lembram, enquanto integrantes do grupo” (HALBWACHS, 2006, p. 69). Quanto mais inseridos em um grupo, mais condições os indivíduos terão de recuperar as suas memórias, e nesse processo, contribuir para a recuperação e perpetuação da memória do grupo, sempre numa relação de complementaridade. Diversos são os fatores que contribuem para que uma lembrança venha à tona, seja individualmente ou em grupo.

Outra categoria de interesse para Halbwachs ao propor o conceito de memória coletiva, é a de *temporalidade*. O tempo é visto aqui não como recuperação exata do dia, mas como uma recordação de um período, como fazem as minisséries, que estabelecem o marco temporal por meio do ano do acontecido. A identificação de um contexto temporal que particulariza aquele acontecimento diante de muitos outros pode possibilitar que ele seja lembrado por meio de vestígios que se destacam quando pensamos no momento em que ele ocorreu. Sobre essa relação entre a noção de tempo como “localização temporal de um fato”, Halbwachs (2006) destaca que não deixa de ser verdade que encontramos a imagem de um fato passado ao percorrermos o contexto do tempo – mas, para isso, é preciso que o tempo seja apropriado para enquadrar as lembranças.

[...] os limites até onde retrocedemos assim no passado são variáveis segundo os grupos e é o que explica porque os pensamentos individuais conforme os momentos [...] atingem lembranças mais ou menos remotas (HALBWACHS, 2006, p. 156).

A lembrança, para Halbwachs, é reconhecimento e reconstrução. É reconhecimento, na medida em que porta o “sentimento do já visto”. É reconstrução em dois sentidos distintos: por um lado, porque não é uma repetição linear de acontecimentos e vivências do passado, mas sim um resgate destes acontecimentos e vivências no contexto de um quadro de preocupações e interesses atuais; por outro, porque é diferenciada, destacada da massa de acontecimentos e vivências evocáveis e localizada num tempo, num espaço e num conjunto de relações sociais diverso do que a gerou.

Tanto o reconhecimento quanto a reconstrução dependem da existência de um grupo de referência, tendo em vista que as lembranças retomam relações sociais e

não simplesmente ideias ou sentimentos isolados, e que são construídas a partir de um fundamento comum de dados e noções compartilhadas. A memória é este trabalho de reconhecimento e reconstrução que atualiza os "quadros sociais" nos quais as lembranças podem permanecer e se articular entre si.

Para além dos conceitos de memória individual ou coletiva, podemos classificar a memória ainda de outra forma: existe uma memória pessoal e outra social; ou ainda, memória autobiográfica e memória histórica. A primeira delas receberia uma ajuda da segunda, já que nossa história pessoal também faz parte da história em geral. Esta última seria mais extensa, pois representaria o passado de forma resumida e esquemática, enquanto a memória de nossa vida nos apresentaria do passado um panorama mais denso e contínuo. A menos que tenha alguma relação dinâmica com o tempo vivido, a história se assemelha a uma espécie de cemitério. Nesse sentido, não podemos entender por história apenas uma sucessão cronológica de acontecimentos, "[...] mas tudo o que faz com que um período se distinga dos outros, do qual os livros e as narrativas em geral nos apresentam apenas um quadro muito esquemático e incompleto" (HALBWACHS, 2006, p. 79).

Por outro lado, é através da memória histórica que um fato exterior à nossa vida deixa sua impressão em determinado momento e a partir dessa impressão que recordamos. É possível também que nos identifiquemos com momentos anteriores à nossa existência na medida em que eles foram vividos por outros membros do grupo ao qual fazemos parte. Esse papel cabe a Bibiana, como narradora e detentora das memórias de sua família. Quando ela narra, o faz "com o relevo e a cor de um personagem que está no centro de todo um quadro, que o resume e o condensa" (HALBWACHS, 2006 p. 85). Bibiana seria a porta-voz de uma "história viva", ao passo que os registros historiográficos fazem parte de uma "história escrita".

Na memória coletiva, o passado é permanentemente reconstruído e vivificado enquanto é resignificado. Neste sentido, a memória coletiva pode ser entendida como uma forma de *história vivente*. A memória coletiva vive, sobretudo, na tradição, que é onde seus conteúdos se atualizam e se articulam entre si. Ao mesmo tempo em que fundamenta seu lugar na tradição, a memória coletiva dinamiza essa tradição, transformando os fatos do passado em imagens e ideias sem rupturas. Ou seja, tende a estabelecer uma continuidade entre o que é passado e o que é presente, restabelecendo, portanto, a unidade primitiva de tudo aquilo que, no processo histórico do grupo, representou quebra ou ruptura. Desta forma, a memória coletiva apresenta-

se como a solução do passado, no atual; apresenta-se como recomposição quase mágica ou terapêutica, como algo que cura as feridas do passado.

A memória histórica busca solucionar rupturas, porém, o processo ocorre de maneira diferente: soluciona a atual no passado. Isto quer dizer que a memória histórica oferece uma construção lógica e inventada do passado. Esta construção lógica e inventada pode ser entendida como o trabalho, que cada época realiza, de encontrar o que já existia anteriormente, mas que não se podia incluir num sistema de imagens. Tem-se, portanto, que a memória coletiva e a memória histórica, apoiando-se em regras de reconstrução distintas, chegam, inevitavelmente, a conhecimentos distintos do passado.

A memória coletiva pode se enfrentar de modo contundente com a racionalidade da história como narrada pelos historiadores. Em outros momentos, pode ser complementar à memória histórica. E, em outros, servir como limite ao caráter lógico e ideológico da história. Esse tipo de memória também desempenha um papel fundamental nos processos históricos. Por um lado, promove a vitalidade aos objetos culturais, sublinhando momentos históricos significativos e, portanto, preserva o valor do passado para os grupos sociais. Por outro, como guardião dos objetos culturais que atravessam os tempos e que, então, podem vir a se constituir em fontes para a pesquisa histórica.

Essa perspectiva nos ajuda a compreender melhor o texto de Verissimo, que pretendia contar uma história que fosse mais real do que a “oficial” dos livros escolares e as traduções televisivas, que retomam símbolos presentes no romance, tais como a roca, a tesoura e o punhal, reinserindo-os numa teia nova de significações.

Qualquer ambiente, estado de pensamento, carregam consigo impressões e vestígios sem os quais não conseguiríamos reconstruir o quadro de uma época. A lembrança, nesse sentido, pode ser entendida como “uma reconstrução do passado com a ajuda de dados tomados de empréstimo ao presente e preparados por outras reconstruções feitas em épocas anteriores”, da qual “a imagem de outrora já saiu bastante alterada” (HALBWACHS, 2006, p. 91) Nesse sentido, podemos ver nas minisséries certa idealização das personagens, como no caso do capitão Rodrigo da minissérie de 2014, que aparece para sua esposa como jovem e garboso, sem que a morte tenha modificado sua aparência.

As novas imagens do passado recobrem, assim, as antigas e é necessário que essas lembranças se renovem e se complementem. Os grupos, nesse processo, têm

um papel protagonista na atualização e complementação de nossas lembranças a partir do confronto de testemunhos entre seus membros. Halbwachs afirma que é na sociedade onde “todas as indicações necessárias para reconstruir tais partes de nosso passado que representamos de modo incompleto ou indistinto, e que até acreditamos terem saído inteiramente da nossa memória” (HALBWACHS, 2006, p. 97).

Diante de tais considerações podemos entender que memória coletiva e história são duas esferas que não se confundem. Para Maurice Halbwachs:

A história é a compilação dos fatos que ocuparam maior lugar na memória dos homens. No entanto, lidos nos livros, ensinados e aprendidos nas escolas, os acontecimentos passados são selecionados, comparados e classificados segundo necessidades ou regras que não se impunham aos círculos dos homens que por muito tempo foram seu repositório vivo. Em geral a história só começa no ponto em que termina a tradição, momento em que se apaga ou se decompõe a memória social. Enquanto subsiste uma lembrança, é inútil fixá-la por escrito ou pura e simplesmente fixá-la (2006, p. 100-101).

A memória, na concepção do autor, ainda se distinguiria da história sob outros dois aspectos: a memória é uma corrente de pensamento contínuo, que nada tem de artificial e que não ultrapassa os limites do grupo, enquanto a história passa a impressão de renovação constante a cada período. O outro ponto de diferenciação no pensamento de Halbwachs é que existem muitas memórias coletivas, enquanto a história se pretende universal.

O que permanece como lembrança é a tradição do passado histórico nacional, as marcas de tais acontecimentos em determinados grupos sociais. Para Halbwachs, esses acontecimentos somente podem se manifestar como “noções, símbolos; eles se apresentam a mim sob uma forma mais ou menos popular, posso imaginá-los; é-me quase impossível lembrá-los”. Os acontecimentos históricos, nesse sentido, atuam como referenciais para nossas memórias individuais, sobre os quais estas se apoiam, demarcando as divisões do tempo social. Esse tempo é social, pois se encontra fora de nós e se impõe de fora a todas as memórias individuais, precisamente porque eles não têm sua origem em nenhuma delas. O tempo social assim definido seria inteiramente exterior às durações vividas pelas consciências. Portanto, memória histórica e memória individual são fenômenos distintos, compostos por substâncias diferentes, sendo que a primeira exige a existência prévia e autônoma

da segunda.

Após ter discutido os pressupostos de memória individual e coletiva elaborados por Halbwachs (2006) e aplicá-los à nossa leitura de *O tempo e o vento*, seguimos no intuito de melhor compreender a atuação da memória como fio condutor das narrativas, dessa vez a partir de Pierre Nora (1993) e Andreas Huyssen (2000).

3.2. Os lugares da história e da memória nos meios de comunicação de massa e a construção da identidade

Mantendo diálogo com o estudo iniciado por Halbwachs, o historiador Pierre Nora afirma que “fala-se tanto de memória porque ela não existe mais” (NORA, 1993, p. 7). Contudo o que o autor denominou como “fim da história-memória” representa a transformação do que um dia foi memória coletiva de um grupo em história. Essa transformação da tradição em passado morto, reflete o que Nora observou como sendo o resultado de uma “aceleração da história”. Segundo o autor, essa aceleração acontece como consequência do processo de globalização, que se intensifica com o rompimento dos vínculos que mantemos com o passado.

No entanto, os riscos da perda do passado trazem à tona a questão da preservação da memória em lugares. “Há locais de memória porque não há mais meios de memória” (NORA, 1993, p. 7). Nesse sentido, a história atua como protetora de uma memória em vias de esquecimento, preservando vestígios do passado que não fazem mais parte da “memória verdadeira, social, intocada” dos grupos. De acordo com essa perspectiva, a memória coletiva detém um poder de se atualizar diante das constantes transmissões entre as gerações de um mesmo grupo, como sua tradição. É esse poder que faz com que a memória pareça contínua, sempre viva.

A memória é a vida, sempre carregada por grupos vivos e, nesse sentido, ela está em permanente evolução, aberta à dialética da lembrança e do esquecimento, inconsciente de suas deformações sucessivas, vulnerável a todos os usos e manipulações, suscetível de longas latências e de repentinas revitalizações. A história é a reconstrução sempre problemática e incompleta do que não existe mais. A memória é um fenômeno sempre atual, um elo vivido no eterno presente: a história, uma representação do passado. (NORA, 1993, p. 9)

A relação dialética entre memória e esquecimento é uma preocupação bastante atual nos estudos sobre memória, pois em alguns casos, como nos abordados por Huyssen (2000) trata-se de uma nova maneira de se relacionar com a sociedade globalizada das últimas décadas. Segundo esse autor, os discursos globalizados de memória apresentam, ao mesmo tempo, uma dimensão totalizante, tornando-os uma referência universal, e uma dimensão que os particulariza, aproximando-os dos discursos locais. Nesse sentido, vemos que um discurso de memória que à primeira vista poderia ser classificado como local, na realidade diz respeito à realidade nacional, como no caso de *O tempo e o vento*.

No decorrer de seu estudo, Huyssen (2000) apresentou outro paradoxo com o qual temos de lidar na contemporaneidade. Através de críticas à mídia, realizadas por outros autores, Huyssen aborda a situação contraditória de vivermos em uma cultura da memória que é incapaz de se lembrar. Para o autor, essa incapacidade de preservarmos a memória refere-se ao fato de que a mídia faz com que a memória esteja cada vez mais disponível para nós, comercializando em massa memórias que não são vivenciadas por nós, mas sim, “memórias imaginadas” e, portanto, muito facilmente esquecíveis. Nesse sentido, Huyssen questiona se as abordagens sociológicas de Halbwachs, conseguiriam lidar com esse novo contexto globalizado, e preservariam as memórias coletivas diante dos constantes riscos de esquecimento.

No entanto, memória e esquecimento estão profundamente interligados, um sendo o contraponto do outro, e, dessa forma, as preocupações com a preservação do que nos é comum, da memória compartilhada com nossos semelhantes, são acompanhadas das preocupações com o esquecimento, com a perda do que nos faz sentirmos pertencentes a um grupo. “O enfoque sobre a memória é energizado subliminarmente pelo desejo de nos ancorar em um mundo caracterizado por uma crescente instabilidade do tempo e pelo faturamento do espaço vivido” (HUYSEN, 2000, p. 19-20).

Huyssen considera que devido ao que denomina de revolução da informação a relação entre passado, presente e futuro se modifica. Para o autor, existe um certo privilégio quanto ao passado, mas isso não exclui outras temporalidades. Nesse sentido, destaca o papel dos meios de comunicação de massa no processo de rememoração/esquecimento:

Precisamos de discriminação e rememoração produtiva e, ademais, a cultura de massa e a mídia

virtual não são necessariamente incompatíveis com este objetivo. Mesmo que a amnésia seja um subproduto do ciberespaço, precisamos não permitir que o medo e o esquecimento nos dominem. Aí, então, talvez, seja a hora de lembrar o futuro, em vez de apenas nos preocuparmos com o futuro da memória (HUYSEN, 2000, p. 37).

Nas palavras de Nora (1993), o sentimento de um desaparecimento rápido e definitivo combina-se à preocupação com o exato significado do presente e com a incerteza do futuro para dar ao mais modesto dos vestígios, ao mais humilde testemunho a dignidade virtual do memorável.

A memória coletiva, por representar o que do grupo permanece vivo, seus modos de pensar e de agir que refletem sua identidade, inevitavelmente carrega consigo elementos de afetividade, como o sentimento de pertencimento, exposto por Nora. Como consequência desses laços afetivos entre os membros do grupo, essas preocupações com a memória involuntária também devem ser levadas em consideração ao se estudar a memória coletiva. O sentimento de desaparecimento repentino e para sempre do que um dia representou a identidade do grupo soma-se às incertezas do futuro, tornado a preservação da memória coletiva tema essencial na contemporaneidade. Para Nora,

[...]chegamos, simetricamente, da ideia de um passado visível a um passado invisível; de um passado coeso a um passado que vivemos como rompimento; de uma história que era procurada na continuidade da memória a uma memória que se projeta na descontinuidade de uma história (1993, p. 19).

Nora trata de uma “memória verdadeira”, a qual teríamos perdido e da existência de uma história marcada por essa consciência de perda. Nas reflexões do autor existe uma dimensão da memória perdida, pura, intocada, que por isso mesmo seria mais espontânea e autêntica. Essa percepção de memória ganha um estatuto idealizado, uma vez que a memória histórica é considerada deficitária. A memória histórica, nesse sentido seria um “defeito” da rapidez do mundo globalizado. Nesse sentido, enquanto os membros do grupo ainda possuírem o desejo de preservar e vivenciar sua memória, existirão “lugares de memória”, quando esse desejo se perder teremos “lugares de história”. Lugares de memória dizem respeito a ritos, à busca por

autorreconhecimento. Lugares de memória são como vestígios de lembranças, e da percepção contrária de que não existe memória espontânea, tornando necessária a celebração de datas, anotar e arquivar informações, ou seja, efetivar uma série de operações não naturais.

[...] É por isso a defesa pelas minorias, de uma memória refugiada sobre focos privilegiados e enciumadamente guardados nada mais faz do que levar à incandescência a verdade de todos os lugares de memória. Sem vigilância comemorativa, a história depressa as varreia. São bastões sobre os quais ela se escora. Mas se o que eles defendem não estivesse ameaçado, não se teria, tampouco, a necessidade de constituí-los. Se vivêssemos verdadeiramente as lembranças que elas envolvem, eles seriam inúteis. E se, em compensação, a história não se apoderasse deles para deformá-los, transformá-los, sová-los e petrificá-los eles não se tornariam lugares de memória. É este vai-e-vem que os constitui momentos de história arrancados do movimento da história, mas que lhe são devolvidos. (NORA, 1993, p. 13).

Huyssen (2000), ao contrário de Nora, lida com a percepção de uma “memória criativa”, a qual preocupa-se mais com os desafios do presente do que com a manutenção de uma memória histórica. O autor, nesse sentido, acredita nas potencialidades dos meios de comunicação de massas na construção de uma memória produtiva, uma vez que não existe, para ele, o que Nora denomina “memória autêntica”. Huyssen também considera necessário distinguir os passados úteis dos passados dispensáveis, e não trata o passado com a conotação nostálgica atribuída por Nora.

No caso de *O tempo e o vento* e as traduções audiovisuais estudadas por esse trabalho, cremos que utilizem de fatores externos à narrativa, como a memória e história a fim de torná-los internos à estrutura romanesca e fílmica, de modo a demarcar a existência de “lugares da memória”.

Se a memória coletiva tira sua força e sua duração por ter como base um conjunto de pessoas, são os indivíduos que se lembram, enquanto integrantes do grupo. Desta massa de lembranças comuns, umas apoiadas nas outras, não são as mesmas que aparecerão com maior intensidade a cada um deles. De bom grado, diríamos que a memória

individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva, que este ponto de vista muda segundo o lugar que ali ocupo e que esse mesmo lugar muda segundo as relações que mantenho com outros ambientes. (HALBWACHS, 2006, p. 69).

No texto literário, somos capazes de identificar várias vozes narrativas, destacando-se a de um narrador onisciente. É esse narrador que reconstrói a história na narrativa, com um esquema de fatos organizados sequencialmente, faz divisões de acordo com datas a fim de transformar “período em um todo, independente em grande parte daquele que o procede” (HALBWACHS, 2006, p. 82-83). Assim, notamos que cada divisão de *O continente* é bem demarcada temporalmente, o que auxilia o narrador onisciente a problematizar e refletir sobre os fatos (NORA, 1993). Essa divisão temporal é ainda passível de outra interpretação: a trajetória dos Terra-Cambará é marcada essencialmente por batalhas, que não são narradas de maneira totalmente objetiva, mas eivadas por engajamentos políticos e memórias pessoais.

Assim, vemos os efeitos da invasão castelhana, da tomada das missões jesuíticas, da Revolução Farroupilha e da Revolução Federalista, tanto no macrocosmo da população nacional, quanto no microcosmo formado pelos Terra-Cambará. Assim a construção da identidade dos personagens ocorre pela interação desses com a sociedade, numa busca de um *ethos* de pertencimento grupal, num espaço-tempo cultural próprio, do qual internaliza os valores. Por outro lado, a identidade dos Terra-Cambará está essencialmente ligada à memória e às vivências de seus ancestrais, num perpétuo intercâmbio de experiências. O que os une é a memória, história viva e vivida, permanente no tempo e renovada por conta do diálogo entre indivíduos no grupo que a vivenciam numa relação ininterrupta entre passado e presente.

Em *O tempo e o vento*, a memória é um terreno de possibilidades e de lembranças, representações-vivências do passado dos personagens, renovando-se no espaço de suas vidas. Por isso, não é estática, mas ajustada ao arranjo permanente das emoções, como um “fenômeno sempre atual, um elo vivido no eterno presente” (NORA, 1993, p. 9). Cada Terra-Cambará é uma memória individual (HALBWACHS, 2006) que possui uma relação afetiva com a família, ao passo que a família pode ser descrita como guardiã da memória coletiva de seu estado e o Sobrado, um dos lugares-memórias na acepção de Nora (1993).

Por outro lado, ao transpor a narrativa literária para os meios audiovisuais os tradutores lidam com diferentes preocupações; embora esteja presente uma certa conotação nostálgica, os meios de comunicação escolhem a parte do passado que lhes interessa narrar, destacando certos acontecimentos e personagens.

Nem sempre é fácil traçar uma linha de separação entre passado mítico e passado real, um dos nós de qualquer política de memória em qualquer lugar. O real pode ser mitologizado tanto quanto o mítico pode engendrar fortes efeitos de realidade (HUYSEN, 2000, p. 16).

Assim, podemos perceber que a vontade de lembrar presente em determinados produtos midiáticos expressa uma sensibilidade própria desse mundo e incorpora algum grau de espetacularização, fragmentação, rapidez e entretenimento próprios da contemporaneidade. Porém, acreditamos que essa cultura da memória instaurada pelos meios de comunicação, que se caracteriza pelo desejo de arquivamento, pela rememoração nostálgica, pelo impulso comemorativo e pelo dever da lembrança não precisa ser fetichizada e “consumida” como entretenimento. Essas lembranças também podem levar à reflexão e ao conhecimento.

Nesse sentido, as traduções audiovisuais podem ser vistas como possibilidades para o alargamento da própria noção de pertencimento. Como nossas identidades vêm sendo desterritorializadas no espaço da contemporaneidade, a referência ao passado, para demarcar a existência de um grupo comum, faz-se cada vez mais necessária.

Halbwachs corrobora a nossa percepção de que a Bibiana é a guardiã das memórias de sua família, um processo de conciliação entre as memórias individuais e a coletiva.

Para que nossa memória se beneficie da dos outros, não basta que nos tragam seus testemunhos; é preciso também que ela não tenha deixado de concordar com suas memórias e que haja suficientes pontos de contato entre ela e as outras, para que a lembrança que os outros nos trazem possa ser reconstruída sobre uma base comum (HALBWACHS, 2006, p. 12).

A memória, assim, se constitui como tentativa de definir e reforçar sentimentos

de pertencimento entre coletividades, tais como a família Terra-Cambará. Pertencente ao clã, Bibiana tem com seus antepassados pontos de contato suficientes para reconstruir suas memórias, ainda que, por vezes, não tenha conhecimento direto de arttestemunhos. Trata-se, pois, da “memória herdada”, como referida por Pollak (1992). A esse respeito afirma que existe uma relação estreita entre a memória e o sentimento de identidade, como uma imagem que o narrador tem de si mesmo e dos outros, em suma, a forma como quer ser reconhecido. Dessa maneira, Bibiana demarca seu lugar no mundo, ao mesmo tempo em que pontua o pertencimento a um grupo, sua posição na sociedade. A memória, seria, pois, jogo de forças pautado pela verossimilhança e pela coerência entre discursos distintos, tal com qualquer narrativa.

A noção difundida por Pollak (1992) de que memória e identidade se relacionam, tem expressiva relevância quando buscamos compreender melhor o papel de Bibiana, menos nos romances, mais nas traduções audiovisuais, uma vez que para o autor, a memória também se relaciona ao sentimento de continuidade, de pertencimento a determinado grupo, ou na reconstrução de si.

Como já apontamos, o papel desempenhado por Bibiana nas minisséries é semelhante ao de Maria Valéria em *O tempo e o vento*. Ambas estão presentes do começo ao fim da narrativa e parecem unir aos pontas de sua família com o passar das gerações. Por outro lado, Pollak observa um outro fenômeno: uma vez que a memória é constituída ao mesmo tempo social e coletivamente, existe um conflito natural entre o que serdessaia “próprio” e o que seria “alheio” nesse campo. Para o autor, “a memória e a identidade são valores disputados em conflitos sociais e intergrupais, e particularmente em conflitos que opõem grupos políticos diversos” (POLLAK, 1992, p. 200-212). Em *O tempo e o vento* e suas traduções audiovisuais, notamos esse conflito, uma vez que o narrador opta por colocar dois grupos sociais em constante oposição, representando-os por meio das famílias Terra-Cambará e Amaral, oposição essa que passa pelo conflito pessoal, como no duelo do capitão Rodrigo com Bento Amaral e chega ao político, por exemplo na Revolução Farroupilha e na Federalista.

A fim de continuar nosso processo de reconhecimento das perspectivas sobre a memória e de que elas repercutem no texto literário de Verissimo e nas duas transcrições discutidas nesse trabalho, agora vamos apresentar a abordagem ricoeuriana sobre o assunto.

3.3. Paul Ricoeur: uma abordagem fenomenológica da memória

Alguns dos temas mais relevantes das ciências sociais e humanas da atualidade apontam de forma direta ao trabalho de memória, isso porque o lugar de produção dos cientistas sociais impele a produção acadêmica em direção aos temas relacionados à investida mnemônica. Segundo Paul Ricoeur,

[...] o exercício da memória é o seu uso; ora, o uso comporta a possibilidade do abuso. Entre uso e abuso insinua-se o espectro da “mimética” incorreta. É pelo viés do abuso que o alvo veritativo da memória está maciçamente ameaçado” (RICOEUR, 2007, p. 72).

O filósofo é mais um dos estudiosos que se preocupa em estabelecer uma distinção entre memória e história. Em seu texto *A memória, a história, o esquecimento*, avança e discute conceitos já abordados neste trabalho. Interessado nos usos práticos da memória, tanto sob um ponto de vista político, quanto ético, propõe a intersecção da filosofia com a história, como uma maneira de pensar a questão da memória para além das restrições disciplinares.

Ricoeur apresenta três abordagens distintas sobre memória, as quais busca articular. A primeira abordagem é uma espécie de fenomenologia da memória, em que procura, por meio do resgate da tradição grega – especialmente dos diálogos platônicos -, argumentos para discutir as relações que se estabelecem entre conhecimento e memória. Retomando Ricoeur (2007) temos que os gregos tinham duas palavras distintas para referirem-se à memória: a primeira maneira (*mnē mē*), que caracteriza a memória que ocorre de forma passiva, involuntária, como um tipo de registro; e, a *anamnēsis*, um tipo de recordação desejada. Entre o registro e o trabalho de rememoração, existem demandas intermediárias que não permitem a redução de uma à outra.

O registro nem sempre se converte em uma lembrança desejável, o que pode levar à supressão inconsciente de determinadas memórias em função do sofrimento que elas podem suscitar. Por outro lado, a *anamnēsis* é uma atividade consciente, em que o esforço para lembrar-se pode levar a distorções da realidade, ou memórias

“falsificadas”. Entre uma e outra das funções da memória elencadas pelos gregos, existe um ponto em comum, segundo se depreende das afirmações de Ricoeur: a distância temporal existente entre o momento de registro de determinada lembrança - nas minisséries, o momento em que Bibiana passou por determinada situação, ou veio a saber dela por seus antepassados – e o momento em que o lampejo de memória vem à consciência – o momento do cerco ao Sobrado, nas duas minisséries, porém numa rememoração mais solitária na de 1985, ao passo que a lembrança que retorna à consciência da senhora na minissérie de 2014 é revivida e compartilhada prontamente com o personagem do capitão Rodrigo Cambará.

Ricoeur (2007) assevera que esse distanciamento temporal é o que separa e diferencia a *memória* da imaginação. Ambas tornam presente algo ou alguém ausente, com a diferença de que uma busca um ausente anterior, enquanto a outro não necessita de um referente factível, mas concebe possibilidades infinitas de pensamentos.

Tal separação, contudo, não deve ser levada a extremos no que concerne à representação histórica do passado. Por outro lado, não significa dizer que o historiador deva ser capaz de associar livremente o passado com base em um referente “real”. Isso pode ocorrer de duas formas: primeiro pois a imaginação “produtiva” é essencial para o trabalho do historiador. Para Ricoeur, (1994) a narrativa não se confunde com a experiência, mas a retoma e a tem como referente. O autor utiliza a noção de círculo hermenêutico, para exemplificar que toda narrativa exige um exercício de interpretação, preenchimento de lacunas e sistematização da intriga. Isso porque no testemunho a imaginação já é uma representação. Assim, quando diante de um testemunho, o historiador coloca em ação a crítica para estimar a dimensão referencial deste, e elucidar, pelo cruzamento com fontes de outra natureza, a imaginação ou a concretude dele. Para a produção de sentido, a *intenção* ao contar uma história é tão significativa quanto à dimensão referencial da história contada. Para Ricoeur (2007, p. 41) “[...] o testemunho constitui a estrutura fundamental de transição entre a memória e a história”, ou seja, é a partir do testemunho que se percebe e verifica o discurso da história.

Depois dessa diferenciação, Ricoeur “moderniza” o debate acerca da fenomenologia da memória por meio de autores como Bergson. Bergson percebe uma distinção entre *memória-hábito* e *memória-lembrança*. Como memória-hábito tem-se as lições aprendidas e as ações do presente que delas resultam, por passarem a fazer

parte do “hábito”, ações cotidianas, como escrever, ler ou falar. É um tipo de memória que se “aprende”. A memória-lembrança, por outro lado, é a de algum evento singular, que ocupa um espaço e um tempo únicos na memória dos indivíduos. É uma representação. Entre estas duas formas de memória existe um hiato importante para a vivência cotidiana e o reconhecimento de uma outra realidade por meio da narrativa. A memória como apresentada nas minisséries traduzidas do texto de Verissimo é do tipo memória-lembrança, uma vez que se narra uma série de eventos singulares.

Na segunda abordagem da fenomenologia da memória, mais pragmática, Ricoeur (2007) discute os usos políticos da memória, os quais podem ser discutidos a partir de três pontos principais de interesse: os limites da representação histórica, a representação de regimes autoritários e, por último, os processos de descolonização. A pragmática da memória relaciona os mecanismos mnemônicos com as possíveis causas de traumas relacionados a conflitos históricos. Dentre os usos políticos identificados em nossa análise das minisséries destaca-se a demarcação das fronteiras do país, por meio de guerras as mais diversas no decorrer dos 150 anos de história narrada e a oposição clara entre as duas famílias e seus conflitos, no que concerne a república x império, abolição x escravidão, liberalismo x conservadorismo. Da filosofia ricoeuriana, como exposta aqui, percebemos certa tendência à historização da memória. Sobre os tipos de memória relacionados à historização, Ricoeur as divide em três: a memória impedida, manipulada e obrigada. A primeira é uma memória patológica, que não pode ser retomada devido a um trauma relacionado.

O trabalho de luto, no que diz respeito aos traumas das memórias coletivas, desempenha um papel primordial para lidar com memórias impedidas, Ricoeur trata o luto como fenômeno necessário ainda que doloroso, “pois quando o trabalho de luto se conclui, o ego fica outra vez livre e desinibido. É por esse aspecto que o trabalho de luto pode ser comparado com o trabalho de lembrança” (RICOEUR, 2007, p. 86). Nesse sentido, a função de libertação, que se segue ao padecimento do trabalho de luto, constitui a positividade do difícil trabalho de recordação das memórias impedidas. Nas minisséries, há incontáveis exemplos de memórias impedidas; na minissérie de 2014, por exemplo, o retorno do capitão Rodrigo jovem para ser o interlocutor de Bibiana denota um trabalho de luto que não foi concluído, pois até o fim de seus dias a senhora lamenta a morte do amado.

Nesse mesmo sentido, o caso de Ana Terra é análogo, uma vez que, tendo

Pedro Missioneiro morrido pelas mãos de seu pai e irmãos, ela elabora de maneira redobrada esse luto, pois junto do pai de seu filho, perde o amor e respeito da família, a quem passa a tratar como “assassinos”. Ana faz as pazes com o pai e retorna à convivência da família graças ao filho, Pedrinho. Porém, pouco depois, a jovem sofre novo choque, ao ver a família perecer nas mãos de castelhanos, e ela própria ser violentada.

Não se deve perder de vista que o trabalho de luto tem uma relação com a memória que remete ao tempo. Lembrar não é apenas trazer à mente memórias de outros tempos e demanda um período de elaboração, para que o luto se torne suportável. Essa mesma relação se institui entre memória e história para a conversão de um tempo vivido em um tempo refletido, narrado. Por isso faz-se necessário o distanciamento temporal da Bibiana que presenciou ou ouviu contar sobre determinado evento e a rememoração deste; todo o processo demanda a elaboração do luto. Nesse sentido é simbólico que ao fim da minissérie de 1985, a narradora encontre-se com todos os “fantasmas” de sua família.

Para que esta transferência do pensamento psicanalítico possa funcionar, é preciso pressupor que as memórias coletivas são também portadoras de traumas e fraturas tal como as subjetividades. Todavia, não é difícil observar tal pressuposição: os comportamentos de luto coletivo são bastante evidentes, tanto em nível nacional, quanto individual. Os vínculos de identidade nacional, como podemos notar tanto no texto literário quanto nas minisséries, forjam-se em conflitos, a guerra sendo o principal modelo.

Ao mesmo tempo em que uma comunidade comemora uma vitória, a comunidade antagonista lida com a humilhação. “Assim se armazenam, nos arquivos da memória coletiva, feridas simbólicas que pedem cura” (RICOEUR, 2007, p. 92). Assim, a ferida que o capitão Rodrigo deixa visível em Bento Amaral, é antes de tudo, ferida simbólica, marca da humilhação do pretendente derrotado, que sem saber lidar com a derrota, age de maneira covarde, não respeitando as regras do duelo (que por si só é um evento questionável).

Quanto à problemática da memória manipulada, esta se encontra no cruzamento entre memória e identidade. A questão da identidade em Ricoeur não é uma simples oposição à alteridade. Também o tempo é um duplo problema para a identidade, na medida em que, primeiro, a sociabilidade se altera ao longo da vida e consequentemente o caráter de pertencimento da identidade social e, segundo, em

nível de sujeito. Outra questão delicada para a identidade é a percepção do outro como ameaça. Aqui a identidade é um efeito de rejeição da alteridade. Por último, tem-se como característica da identidade sua “origem” violenta, ou seja, a percepção de muitas comunidades de que a guerra seja exemplo de unidade. Nesse sentido, a identidade dos Terra-Cambará forja-se no conflito que se estabelece entre esses e os Amaral, fundadores de Santa Fé. Os Terra-Cambará são descritos e vistos como fortes, tenazes, com senso de justiça apurado e idealistas; os Amaral são o oposto, fracos, trapaceiros, falsos e sedentos de poder.

O laço principal que se estabelece entre identidade e memória coletiva, se nos basearmos nos pressupostos ricoeurianos, se apresenta na esfera da ideologia. Ao se arquitetar uma narrativa fundadora coletiva constituem-se os personagens ao mesmo tempo em que todo o resto da trama é produzida. Assim, relaciona-se a história de determinados sujeitos centrais à história de toda a coletividade. É isso o que se percebe nas narrativas de *O tempo e o vento*; em meio à história da demarcação das fronteiras de nosso país, destacam-se personagens. A ideologia de determinado grupo dominante – narrador – serve então como proposta comum de um povo, que por sua vez procede de uma indução manipulada da intenção de legitimação e manutenção de poder. Mas a manipulação da memória não impõe apenas identidade, mas também esquecimento. Assim, faz-se reconhecer em determinados “heróis” ou grupos fundadores apenas o que se deve ser lembrado, e esquecido o que não serve ao propósito de ideologização.

Por fim, Ricoeur investiga as diferenças entre memória pessoal e memória coletiva. Contudo, cabe notar que Ricoeur realiza uma leitura bastante crítica da tese de Halbwachs. A tese que orienta a obra *A memória coletiva* institui que a memória é fundamentalmente social, posto que precisamos dos outros para nos lembrar. Assim, o fator coletivo é inerente à memória; ainda mais, a memória pessoal está submetida à memória coletiva. Por falta de apoios sociais, quando se deixa de fazer parte de determinado grupo, a memória também se torna turva, já que não há mais o contato social que garante a legitimação da memória. Lembrar, portanto, é adotar uma posição coletiva, um ponto de vista compartilhado segundo determinada concepção comum de mundo.

A oposição de Ricoeur a estes pressupostos, encontrada na própria obra de Halbwachs, é a de que a marca do social pode ser encontrada apenas na recordação pessoal. A memória, mesmo que coletiva, não é externa, mas própria dos sujeitos.

Dessa forma, creditar a memória aos sujeitos não acarreta negar a existência de uma memória coletiva, mas implica que esta é atualizada nos indivíduos. Não se pode tratar a memória como uma estrutura vazia, constituída por posições estruturalmente conectadas e interdeterminantes, mas sim como um sistema passível de ter seus espaços simbólicos atualizados em diferentes contextos.

3.4. Entre a história e a identidade: os “fios” mnemônicos das traduções de *O tempo e o vento* em minissérie.

Neste capítulo, até agora, buscamos conceituar memória coletiva, memória, individual e memória histórica, utilizando em grande parte Maurice Halbwachs (2006), Pierre Nora (1993), Andreas Huyssen (2000) e Paul Ricoeur (2007), numa retomada teórica que nos abriu o caminho para realizarmos a análise que ora pretendemos.

Observamos que o mote mnemônico se encontra presente também no texto literário, porém, é nas traduções audiovisuais que ganha papel de destaque. Assim sendo, buscamos neste item demonstrar, por meio da análise fílmica de algumas sequências, de que maneira as minisséries estudadas recontam o texto de Verissimo e trabalham as questões de memória coletiva, memória histórica e a forja de uma “identidade” nacional que seria consequência da identificação com um grupo social.

Embora em *O continente* tenhamos um narrador onisciente, se formos até o fim da trilogia de Erico Verissimo, iremos perceber que a narrativa do primeiro volume é baseada em lembranças, em suma, no que é recordado pelo personagem central de *O arquipélago*, Floriano Cambará. Já nas traduções audiovisuais estudadas por esse trabalho, o papel de relembrar a trajetória da família fica a cargo de Bibiana. No romance cíclico de Verissimo, Floriano recorda a tia, Maria Valéria, dona de uma cadeira de balanço e de um relógio de pêndulo.

Nesse sentido, podemos inferir que a minissérie de 1985 utiliza essas referências, de idade avançada e de pertences, para criar a imagem da velha Bibiana, uma vez que teve de optar por se ater aos eventos do primeiro volume da trilogia em vez de se estender até *O arquipélago*, romance em que o narrador Floriano destaca a tia Maria Valéria, única sobrevivente a percorrer toda a trilogia, como guardiã das memórias da família.

Quem cuida do movimento do coração, do movimento perpétuo

do relógio é a Dinda, a guardiã do relógio e do tempo, com uma vela acesa na mão, a própria alma do Sobrado. Ela que, atenta ao tempo, conhece o movimento dos ciclos, término e início das estações, num calendário onde a morte e a vida têm seus dias marcados, irrevogavelmente. Tempo de trabalhar, tempo da guerra acabar, tempo de fazer pessegada. Maria Valéria, a senhora do tempo, guardiã da existência, cuida, embala a casa, o mundo, e amar para ela é cuidar, servir. (ALMEIDA, 1996, p. 130).

Deste ponto de vista, a memória tem a função de 'arquivo", enquanto armazenamento de dados que foram incorporados por Floriano ao relato, uma vez que ele próprio não testemunhou as ações que narra. O que diferencia, portanto, à primeira vista o tratamento da memória dado pelo romance e pela minissérie é a substituição da personagem que será, por assim dizer, a guardiã de memórias. Na minissérie de 1985, a memória de Bibiana é ativada, em grande parte, por recordações sensoriais: o barulho do vento nas janelas, o relógio de pêndulo badalando, o vislumbre de algum objeto pertencente a um familiar, tal como a roca de dona Henriqueta, a tesoura de Ana Terra ou ainda, o punhal de Pedro Missioneiro. Assim como Floriano, no romance, que inicia um processo de regressão, não somente de sua própria biografia, mas da ancestralidade de sua família, a Bibiana da minissérie recorda o passado mítico, representado por Pedro Missioneiro, mas em vez de escrever sobre ele, recorda, apenas.



Figura 15- Bibiana na cadeira de balanço

Na minissérie de 2014, o lembrar inconsciente, quase como um sonho acordado, também fica a cargo de Bibiana, agora em companhia de seu marido, o falecido capitão Rodrigo Cambará. Porém, nesta tradução vemos a cadeira de balanço ser substituída por uma cama. Ainda estão presentes os sons que a fazem recordar, como o vento e as batalhas nas ruas, mas, nessa adaptação, parece-nos decisiva a existência de uma outra pessoa, um interlocutor, ainda que fantasmagórico, para auxiliar Bibiana no processo de rememoração.



Figura 16 - Bibiana recorda o passado, ao lado do capitão Rodrigo.-

A memória coletiva da família Terra Cambará está contida também em alguns objetos familiares – portanto, pertencentes a um grupo restrito de pessoas – que passam de geração em geração. É o caso do punhal que Pedro Missioneiro recebeu de Padre Alonzo, da roca que pertenceu à mãe de Ana Terra, dona Henriqueta, e da tesoura de parteira de Ana. São objetos-símbolos e evocativos da trajetória da família, que também se fazem presentes em ambas as minisséries. Os objetos são um pouco guardiões também das memórias de seus donos, e tal como a memória coletiva só deixa de existir quando o grupo deixa de existir, a permanência desses objetos com membros da família, garante, em alguma medida, a revivência de seus antepassados. Bosi (1994) denomina tais objetos de objetos biográficos, que juntamente com as memórias que evocam auxiliam na constituição da identidade da personagem a que pertencem.

Assim, objetos e memórias articulam-se para a construção de identidades, “existindo uma associação entre a identidade da pessoa e as coisas que esta utiliza” (HALL, 2007, p.10). De tal forma, pode-se afirmar que os objetos têm uma ligação intrínseca com a memória, e no caso de objetos biográficos, com a memória coletiva de um povo, uma vez que sobrevivem ao tempo e trazem em si memórias, histórias, lembranças dos antepassados que os utilizaram e terem uma relação afetiva com quem ora os possui.

No caso da tesoura de podar que Bibiana conserva, por exemplo, trata-se de uma lembrança de sua bisavó Henriqueta, um dos poucos pertences que Ana Terra trouxe consigo a Santa Fé, depois da morte da mãe. “Ana conservava sempre junto de si, à noite, a velha tesoura, pensando assim: Um dia inda ela vai ter a sua serventia” (VERISSIMO, 2011, p. 174). Ana, por seu turno, encontrou nova utilidade para a tesoura, transformando-a em instrumento da nova função que assume ao chegar ao povoado. A antiga tesoura de podar, torna-se tesoura de parteira. A tesoura é para Ana Terra um alicerce, que a mantém viva e confiante no futuro, apesar das inúmeras dificuldades que enfrenta. Serve de apoio em momentos de crise e se constitui como uma das marcas identitárias da personagem. Ana passa a ser reconhecida no vilarejo pela sua sabedoria e competência ao trazer bebês ao mundo. A presença da tesoura percorre o tempo, pois as mulheres vão herdando-a e fazendo dela um objeto de afetividade familiar que lhes fornecerá uma identidade como pertencentes à família Terra.

Podemos afirmar que Ana Terra, matriarca da família, cede à Bibiana sua própria memória, não só por meio das narrativas orais, mas também porque seus pertencem continuam a fazer parte da trajetória familiar. E quando, nas minisséries, Bibiana é a responsável por “guardar” e narrar a vida de sua avó, faz isso a partir de uma autoridade que passou de geração em geração.

Já a roca, para citar outro exemplo de objeto biográfico, é um dos que mais têm ligação com a memória. Acostumada à sina da família Terra, é diante da roca que Ana fia e espera, presa a dias quase sempre iguais, rememorando sua própria existência e, assim, unindo os fios do passado ao presente.

Olhava para a roca e lembrava-se dos tempos lá na estância, quando a alma de sua mãe vinha a fiar calada a noite. A roca ali estava, velha e triste, e Ana Terra sentia-se mais abandonada do que nunca, pois agora nem o fantasma da mãe vinha fazer-lhe companhia (VERISSIMO, 2011, p. 181).

Bibiana, como a avó, conserva o hábito de fiar na roca, apesar de este não ser o desejo de Ana. A mais velha ligava o objeto a presságios de morte, como a de dona Henriqueta, ao passo que a mais nova utiliza o objeto como acalanto para sua solidão, nas longas esperas pelo capitão Rodrigo. “E em certos dias em que o minuano soprava, enrolada num xale e pedalando na roca, Bibiana pensava na avó, que costumava dizer-lhe que o destino das mulheres da família era fiar, chorar e esperar” (VERISSIMO, 2011, p. 305). Bibiana, como uma Penélope moderna, fia para esperar o retorno do amado e dar prosseguimento à memória familiar.

O punhal, por sua vez, é um objeto biográfico da tradição masculina da família. Como já mostramos nesse trabalho, ele foi ganho por Pedro Missioneiro, de Padre Alonzo, pouco antes de ele ser assassinado. No romance, logo ao final do primeiro fragmento de *O sobrado*, as crianças Terra-Cambará o encontram e “recordam” aquele antepassado longínquo e enigmático, portador de uma arma de prata que veio passando de geração em geração. O punhal, pode representar, na medida em que a roca representa a rememoração e a paciência das mulheres da família e a tesoura a persistência frente às adversidades, o espírito belicoso dos homens da família, sempre prontos para a batalha.

Se no romance a história de Pedro começa após um corte de tipo cinematográfico do primeiro fragmento de *O sobrado*, na minissérie de 1985, quando Rodrigo e Toríbio encontram a arma do avô, este aparece em tela, fugidio como uma lembrança.



Figura 17 -Pedro Missioneiro marcando a árvore sob a qual será assassinado. Lembrança. Minissérie 1985.

Esses *flashes* se repetem na minissérie sempre que é nos apresentado um

novo personagem da história familiar, como memórias sensoriais ou materiais (evocadas pelos objetos) de Bibiana. Também auxiliam o espectador a ligar os pontos da narrativa descontínua. Quando chega ao final, a minissérie de 1985 nos apresenta um delírio final de Bibiana, que reúne todas as gerações passadas de sua família no ambiente do Sobrado.



Figura 18 - Em delírio final, no fim do cerco ao Sobrado, Bibiana vê-se mais jovem, ao lado do capitão Rodrigo e do filho. O capitão veio buscá-la.

Dessa maneira, a minissérie de 1985 funde o fim do conflito e a ascensão política de Licurgo com o fim da vida de Bibiana, que recebe no Sobrado os entes amados, que a auxiliam a fazer a passagem entre um e outro plano da existência.

Na minissérie de 2014, quando Bibiana recebe a notícia do final da guerra de um de seus bisnetos, desce a escada e, em efeito de fusão, volta a ser jovem, representada por Marjorie Estiano. Ao sair do Sobrado, avista o capitão Rodrigo, que a aguarda, e corre para abraçá-lo. Os dois se despedem do bisneto sorrindo, montam juntos em um cavalo e seguem.



Figura 19 - Rodrigo e Bibiana se despedem de Santa Fé. Minissérie de 2014.

Assim, as duas minisséries unem o fim da narração da memória coletiva, efetivada nos dois casos por Bibiana, com o fim de sua existência, mantendo uma característica presente no texto literário, que é a independência de *O continente*, cuja história, embora possa ser ampliada pelos dois livros subsequentes da trilogia, pode ser lida de maneira autônoma.

3.5. Violência e memória em *O tempo e o vento*

Uma outra maneira de tratar da memória na minisséries, é ligando-a indissociavelmente à tentativa de unificação de uma “identidade” é por meio das guerras, que ocorrem em *O continente* tanto em nível coletivo – a destruição das missões jesuítas, a Revolução Farroupilha, a Guerra do Paraguai e a Revolução Federalista – quanto em nível individual – o assassinato de Pedro Missioneiro, o duelo do capitão Rodrigo contra Bento Amaral pela mão de Bibiana, a “guerra” de Bibiana e Luzia pelo amor de Licurgo e o conflito final, entre republicanos e imperialistas, ou entre “a gente do Sobrado” e “gente da intendência”, que dá o desfecho do romance. A característica da violência, que permeia todo o livro, repleto de conflitos bélicos, parece ser o *modus operandi* masculino em *O continente*. Incapazes de resolver suas rixas de outra forma, os homens vão para as guerras lutar, deixando às mulheres o dever de recordar e passar adiante sua existência. Ao mesmo tempo, essa

belicosidade que permeia as relações sociais e familiares, parece encontrar um contraponto na voz narrativa do romance, como se existisse um valor ético a ser perpetuado, uma reflexão a ser feita. Isso ocorre no assassinato de Pedro Missioneiro, por exemplo, em que ao mesmo tempo em que reconhece que “honra se lava com sangue” (VERISSIMO, 2011, p. 136), o narrador se solidariza com o índio, vítima de um crime brutal e expõe a consciência dos irmãos de Ana e da própria Ana frente ao ocorrido.

E Pedro lá ficou no chão frio, sem mortalha, sem cruz, sem oração, como um cachorro pesteadado. Agora estava tudo perdido. Seus irmãos eram assassinos. Nunca mais poderia haver paz naquela casa. Nunca mais eles poderiam olhar direito uns para os outros. (VERISSIMO, 2011, p. 141).

A existência do embate de vozes das personagens é um dos recursos utilizados por Verissimo para romper com uma visão naturalizada da violência como algo a ser legitimado em todos os espaços sociais, a fim de, ao contrário do que possa parecer em um primeiro momento, propor uma maneira pacífica de vivenciar as mudanças que os embates trazem à família e à sociedade.

Este “embate de vozes” do romance é o que Bakhtin chama de polifonia, ou seja, a presença de vozes polêmicas ou dissonantes em um discurso. Para Bakhtin (1981), o gênero romanesco é polifônico por excelência – pelo menos desde Dostoievski, pois apresenta diferentes vozes sociais que se defrontam, se entrecrocaram, manifestando diferentes pontos de vista sociais sobre um dado objeto; as contradições são irremediáveis e não há superação dialética dos conflitos desenvolvidos na trama. O romance polifônico não busca uma resolução dos conflitos, mas apenas a exposição, sem síntese.

Encontramos ainda na fase *Ana Terra* outro embate violento, desta vez, o ataque dos castelhanos à estância da família Terra. Nesse episódio, em que os homens são mortos e as mulheres violentadas, suas ações parecem justificadas pelo desejo de bens materiais, por parte dos “conquistadores”.

Um dos homens apertou-lhe os seios. E depois Ana viu uma cara de beiços carnudos, com dentes grandes e amarelados — e esses beiços, que cheiravam a cachaça e sarro de cigarro, se colaram brutalmente aos seus num beijo que foi quase uma mordida. Ana cuspiu com nojo e os homens desataram a rir.
Um suor gelado escorria-lhe pela testa, entrava-lhe nos olhos,

fazendo-os arder e aumentando-lhe a confusão do que via: o pai e o irmão ensanguentados, caídos no chão, e aqueles bandidos que gritavam, entravam no rancho, quebravam móveis, arrastavam a arca, remexiam nas roupas, derrubavam a pontapés e golpes de facão as paredes que ainda estavam de pé. Mas não lhe deram tempo para olhar melhor. Começaram a sacudi-la e a perguntar:

— Donde está la plata?

La plata... la plata... la plata... Ana estava estonteada. Alguém lhe perguntava alguma coisa. Dois olhos sujos e riscados de sangue se aproximaram dos dela. Mãos lhe apertavam os braços. Donde está? Donde está?

La plata, la plata... Ela sacudia a cabeça freneticamente, e a cabeça lhe doía, latejava, doía... La plata... la plata... Braços enlaçaram-lhe a cintura, e Ana sentiu contra as costas, as nádegas, as coxas, o corpo duro dum homem; e lábios úmidos e mornos se lhe colaram na nuca, desceram em beijos chupados pelo cogote, ao mesmo tempo que mãos lhe rasgavam o vestido. (VERISSIMO, 2011, p. 156-157).



Figura 20 - Ana Terra, violentada durante ataque de castelhanos à estância da família. Minissérie de 1985.

Se analisarmos essa passagem, veremos que aparece nas duas traduções analisadas neste trabalho, o que demonstra sua importância para a vivência da personagem; é uma experiência limite, em que o narrador onisciente dá espaço ao monólogo interior de pensamentos desencontrados da personagem, que cansada e em choque, vê-se desejando a morte. Nesse sentido, mais uma vez a narrativa de Verissimo assume uma posição de solidariedade com a vítima e de condenação dos agressores.

Nas cenas, o conteúdo violento é mais intuído que visto, pois a personagem é

segura por dois agressores. Escondida em um canto da casa, ela vê os homens da família serem assassinados, até ser encontrada e sofrer ela própria a violência. As minisséries utilizam como recurso para adotar a ótica da personagem a aproximação da câmera. a música, que gera efeito suspensivo (eles serão capazes de encontrá-la?) e no caso da minissérie mais antiga, um jogo de sombras, que deixa a cena mais sombria e a subjugação da personagem, demonstrada pelos momentos em que ela é atingida pelos agressores e pouco focalizada pela câmera.



Figura 21- Ana Terra, agredida por uma dupla de castelhanos. Minissérie de 2014.

Em *Um certo capitão Rodrigo*, notamos novamente a percepção de que a guerra é apontada como única maneira de resolução de conflitos. Isso ocorre desde que, instado pelo Padre Lara, Rodrigo vai até o coronel Amaral avisar de sua intenção de permanecer na cidade, a despeito das desavenças com o membro da família fundadora do povoado e o velho mostra ameaçadoramente sua adaga.

A adaga, aliás, é o instrumento de que Rodrigo se vale para solucionar outra desavença, desta vez com o filho do coronel, Bento Amaral, por Bibiana. Essa é uma outra cena-chave, também presente nas duas transcrições,

Podemos resolver tudo isso amigavelmente — disse o padre, com voz um pouco trêmula. — Vamos, rapazes. No fim de contas não há motivo.

Bento Amaral interrompeu-o: — Com certos tipos a gente só resolve as coisas de homem para homem.

Os outros admiravam-se da serenidade de Rodrigo, que encarava Bento a sorrir. E, quando falou, dirigiu-se aos que o cercavam:

— Vosmecês estão vendo. Esse moço está me provocando... Insolente, Bento Amaral botou as mãos na cintura e disse:

— Pois ainda não tinha compreendido?

Bibiana sentiu que alguém lhe pegava do braço e a arrastava para longe dos dois rivais, abrindo caminho por entre os convivas. Não ergueu os olhos, mas sentiu que esse alguém era o pai.

— Vamos lá pra dentro resolver isto como cavalheiros... — sugeriu Joca Rodrigues, batendo timidamente no ombro de Bento.

— Não vejo nenhum cavalheiro na minha frente — retrucou este, mais mordendo do que pronunciando as palavras. — Vejo é um patife!

O sangue subiu à cabeça de Rodrigo, que teve de fazer um esforço desesperado para não saltar sobre o outro. Com voz surda replicou:

— Por menos que isso já escrevi a faca a primeira letra de meu nome na cara dum patife.

[...]

— Meninos, acho que podíamos ajustar tudo honradamente sem ser necessário um duelo — sugeriu.

— Agora é tarde, padre! — gritou Rodrigo. — Se eu não botar minha marca na cara desse cachorro, não me chamo mais Rodrigo Cambará. Isso pareceu enfurecer ainda mais Bento Amaral. — Vamos embora

— disse ele. — O quanto antes. Cada qual no seu cavalo. Só os dois. Seguimos na direção da lagoa... — Calou-se, ofegante.

— Chegando atrás do cemitério, apeamos...

— Arma de fogo? — perguntou Rodrigo.

— Adaga.

Os olhos de Rodrigo brilhavam.

— É melhor. Leva mais tempo. (VERISSIMO, 2011, p. 274-277).

Nesse caso, é interessante observar como o capitão Rodrigo naturaliza questões consideradas violentas como “divertidas”. A sequência do duelo, essencial para o desenvolvimento da trama de *Um certo capitão Rodrigo* é destaque também nas duas adaptações. Na minissérie de 1985, as cenas se passam à noite, próximas a um cemitério, como descrito no romance. Há música incidental para a batalha, e durante boa parte da cena só o que se ouve é o som das adagas se chocando, até Rodrigo estar próximo de “marcar” o rosto de Bento com a letra “R” de seu nome, e ser atingido pelas costas, por arma de fogo, que não deveria ser utilizada neste embate.



Figura 22 - Duelo entre o capitão Rodrigo Cambará e Bento Amaral. Minissérie de 1985.

Na minissérie de 2014, passa-se quase que a mesma sequência, porém em ambiente mais claro, ainda que marcadamente afastado. As personagens trocam poucas palavras e predomina o som do choque de adagas, interrompido pelo tiro. Quando Bento Amaral, volta em seu cavalo e instrui os Terra a irem “buscar o corpo”, a velha Bibiana aparece conversando com Rodrigo, contando-lhe que a bala tinha lhe atravessado o corpo e até o padre tinha vindo lhe dar a extrema-unção. Trata-se, nesse sentido, de um expediente de economia narrativa, uma vez que a minissérie de 1985 “mostra” as reações de variados personagens ao duelo, além da agonia do capitão, que se debate em delírios febris antes de receber a visita de Padre Lara.

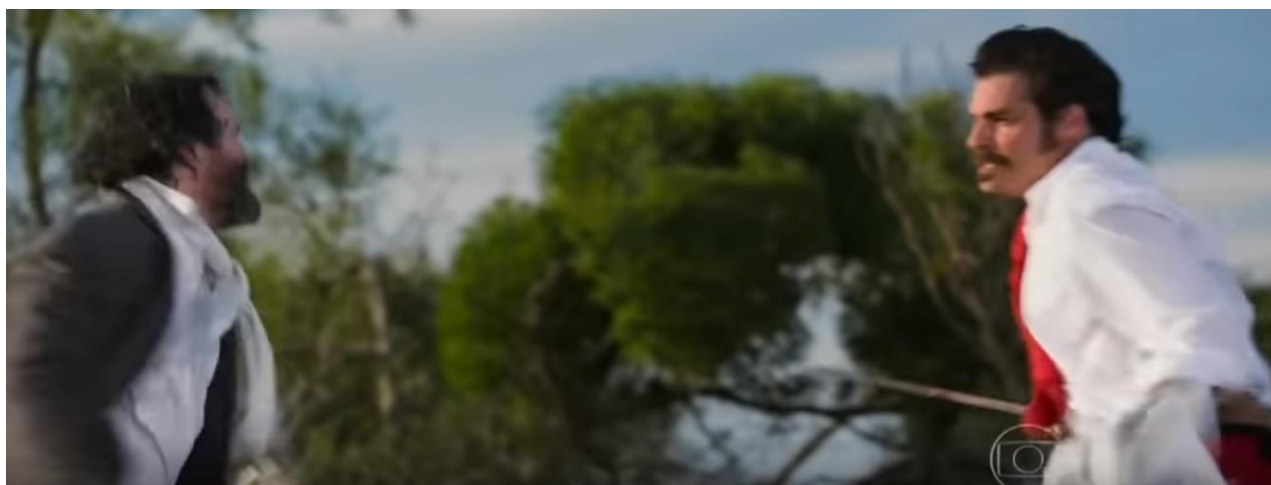


Figura 23- Duelo entre Bento Amaral e Rodrigo Cambará. Minissérie de 2014.

Em *A Teiniaguá*, um momento que demonstra como a violência é tratada quase como festejo ou, no mínimo, como acontecimento marcante é o enforcamento do negro Severino, que coincide com o dia do noivado de Bolívar e Luzia. Neste episódio, o questionamento acerca do horror de tudo o que está sendo presenciado fica a cargo de Bolívar

- Bolívar não respondeu. O suor fazia arder-lhe as faces recém-escanhoadas e uma dor latejante na cabeça deixava-lhe as ideias confusas. Ele anda triste por causa do Severino – explicou Florêncio. Estavam agora os três a menos duma quadra da praça e já podiam ver o movimento das pessoas que procuravam lugares em torno da forca. Lenços, roupas e vozes alegres ao sol– aquilo parecia uma festa. (VERISSIMO, 2004, p. 63)

Ao considerar esse embate de vozes ou de visões de mundo na tessitura do romance, Verissimo, explora, como já foi discutido por Chaves (2005) a violência sempre no sentido de oposição, para validar uma perspectiva pacifista. A violência, é, por vezes, tratada como espetáculo, mas ela suscita as mais variadas reações no espectador. O observador atento destes acontecimentos no romance é o Dr. Carl Winter, que volta sua atenção para Luzia.

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, 2004, p. 79).

Na minissérie de 1985, em uma tentativa de alcançar a simultaneidade entre duas ações concomitantes, ou seja, o noivado e o enforcamento, a câmera alterna closes nas feições das personagens implicadas na cena: Luzia observa o enforcamento, o dr. Winter observa as reações de Luzia e Severino, vê-se irremediavelmente às portas da morte.

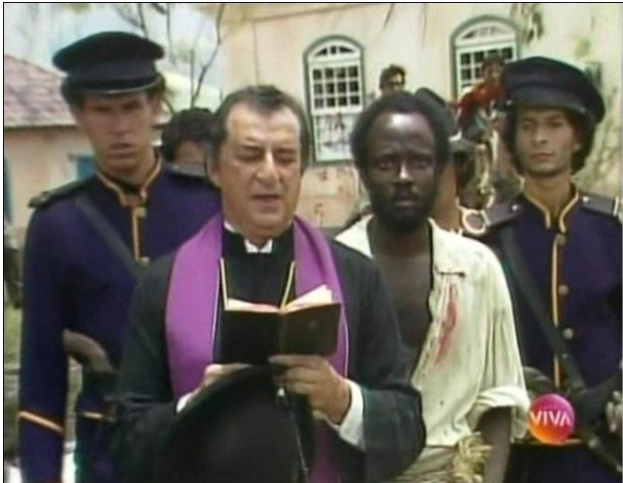




Figura 24 - Fotogramas de um a nove, demonstrando as diferentes reações ao enforcamento. Minissérie de 1985.

Chaves (2005b) destaca que, ainda que as guerras sejam um tema preferencialmente masculino, a maior “guerra” que ocorre no romance é entre Bibiana e Luzia, uma guerra que se intensifica quando Bibiana percebe que a nora não tem apenas uma doença física, mas também psíquica, pois sente prazer ao ver a dor alheia. Inúmeras são as passagens que demonstram uma certa “crueldade” de Luzia, como o episódio já abordado no capítulo anterior em que ela visita o velório de um desconhecido.

- ___ Vosmecê ouviu quando o pescoço do negro se quebrou?
- ___ Se ouvi? –perguntou o padre, franzindo a testa
- ___ Quero dizer, ouviu o barulho de ossos se quebrando? O sacerdote encolheu os ombros, em dúvida.
- ___ E ele ficou de língua de fora? – Minha filha... eu... vosmecê sabe que a gente não presta bem atenção a essas coisas. Na hora se fica tão... Ora, pra falar a verdade, nem olhei quando puxaram o alçapão. Estava de olhos fechados, rezando.

Luzia insistiu: – Mas depois, quando vosmecê olhou... ele estava de língua de fora? O padre voltou a cabeça para Aguinaldo e disse com um sorriso constrangido:

___ A curiosidade das moças de hoje não tem limites.

No espírito de Winter a palavra *curiosidade* transformou-se em *crueidade*. Luzia positivamente tinha a coragem de sua crueidade. (VERISSIMO, 2004, p. 82)

Luzia, uma das personagens mais ambíguas do romance, é a única a sentir prazer com a violência de modo explícito. Contudo, isso não significa dizer que os outros personagens não tenham um impulso violento, tal como se nota na escolha da arma para o duelo porque “leva mais tempo” ou na ganância dos castelhanos por dinheiro, o que lhes justifica a violência. Em sentido inverso, embora algumas personagens questionem e se compadeçam de ações violentas, não é possível dizer que sequer uma delas aja para o fim desse ciclo vicioso.

Assim, se dentre todas as perspectivas de memória apresentadas nesse capítulo, avaliarmos o romance e as minisséries sob a ótica da memória coletiva, podemos pensar que as obras propõem um questionamento acerca do passado, ou seja, em alguma medida, conhecer as nuances violentas de nossa história, representadas sob o signo da literatura, ajuda-nos a criticar e mesmo revisitar a história, abrindo-nos perspectivas que só a literatura, em seu diálogo ininterrupto com a sociedade, nos permite, ao propor novas significações para eventos já cristalizados em nossa memória histórica. No caso das traduções audiovisuais de *O tempo e o vento*, a memória individual de cada personagem evocado e as memórias da narradora-protagonista Bibiana se imbrincam para formar uma memória coletiva do que teria sido o processo de formação do Rio Grande do Sul, por meio da trajetória da família Terra-Cambará. Na esteira do que era o desejo de Verissimo, ou seja, criar uma narrativa que se opusesse ao que era a considerada “história oficial” de seu estado, as minisséries recontam com características próprias o romance, e ao fazerem isso, atualizam-no.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao estudar o processo tradutório da passagem do texto literário *O tempo e o vento*, de Erico Verissimo para as duas minisséries analisadas nesse trabalho, buscamos identificar de que maneira o texto literário foi reproposto em outra linguagem, gênero, suporte e formato. A fim de alcançar esse primeiro objetivo, buscamos conhecer cada uma das obras analisadas, desde a fortuna crítica do romance de Verissimo, passando pela análise das duas transcrições em versão integral e uma série de artigos acadêmicos, dissertações e teses, a fim de expandir o nosso panorama de pesquisa.

De início, procuramos realizar um breve painel das teorias da adaptação, tradução, tradução intersemiótica e transcrição, conceito-chave de Haroldo de Campos (2015), no que tange à prática tradutória. Nosso percurso teórico para chegar a esse conceito foi tomado de empréstimo do próprio crítico, que em seus escritos faz referência constante à Walter Benjamin, sua filosofia da linguagem e à tarefa do tradutor. Depois de tomarmos contato com Benjamin, procuramos aproximar seu pensamento de Roman Jakobson, que em seus estudos sobre a linguagem é o primeiro a destacar a existência do que chama de tradução intersemiótica, sem, contudo, conceitualizá-lo. O conceito de tradução intersemiótica é desenvolvido por Julio Plaza, que aproxima a tradução da semiótica pierciana, para trabalhar a tradução entre dois conjuntos de signos distintos, tais como os do cinema e os da literatura.

O conceito norteador do primeiro capítulo, porém, que no nosso entendimento amalgama os anteriores, é o de *transcrição*, cunhado por Haroldo de Campos. Como poeta e crítico de poesia, Campos reflete sobre sua própria prática tradutora como criação ou re-criação de um texto anterior. Parece-nos que este conceito central de suas reflexões, dá conta de fazer convergir outras visões um tanto díspares acerca da prática tradutória. A transcrição emerge a partir de outro conceito importante na crítica de Campos, a relação de *isomorfismo*, segundo a qual busca-se a criação, em outra língua, de uma informação estética análoga à original, passível da transformação de seus elementos, sejam eles signos integrais, ou parcialmente interpretados de acordo com seu valor semântico. O isomorfismo pressupõe a leitura, crítica e inversão dos papéis de “original” e “tradução”, transformando o texto traduzido em um novo original, e o original deste em uma possível tradução, uma vez que ambos os textos são transformados durante o processo tradutório. A transcrição, nesse

sentido, é uma forma de re-criação, nem sempre fiel, do texto original. Isso porque, mais do que se preocupar com a tradução semântica dos objetos – e considerando a impossibilidade de fazer isso, tendo em vista que trata-se de dois sistemas diferentes de signos – Campos preocupa-se com a tradução de determinadas informações estéticas, existente somente na língua de chegada. Por isso, a necessidade de re-criação.

Assim, a prática transcriadora consiste em “tornar nova” ou “original” uma tradução de um texto pré-existente, deslocar um texto da linguagem verbal para a audiovisual cinematográfica como *O tempo e o vento*, repropor esse novo texto em uma nova poética, um novo sistema de signos, uma nova linguagem, sem esquecer as mudanças de contexto de produção e recepção desta nova obra, que deverá também se adequar ao público a que se destina. Essa foi a discussão que iniciamos em nosso primeiro capítulo, e para a qual acreditamos que a abordagem de Campos foi mais esclarecedora.

No segundo capítulo, apresentamos os autores e obras estudados neste trabalho e fizemos um breve levantamento da fortuna crítica de *O tempo e o vento* e das minisséries. Também discutimos de que maneira a narrativa da história é reproposta em cada um dos textos e seus diferentes contextos de produção e recepção, além de analisar mais detidamente a instância do narrador, no texto literário e nos televisivos. Analisamos as questões de foco narrativo e ponto de vista, porém, sempre com o olhar que visou encontrar indícios da proposta de Verissimo de “desmistificação da história oficial”. Por isso, buscamos em Walter Benjamin (1994) as diferenças entre historiador e cronista e embasamento sobre qual seria a história sobre a qual Verissimo insistia em lançar seu olhar e sua escrita. Agamben (2008), leitor de Benjamin foi nosso guia para compreendermos porque ao se aproximar do fim da vida, Bibiana passa a ser “visitada” por memórias de si mesma e de seus antepassados. Percebemos que a revivência das memórias é mais intensa na minissérie de 1985, pois as imagens parecem passar diretamente pelo olhar da narradora-protagonista. Já na minissérie de 2014, Bibiana não é a única a se recordar; ela divide as lembranças com o jovem marido morto, o que dá a impressão de que as lembranças não surgem com a mesma intensidade em um e outro caso.

No terceiro capítulo, nos debruçamos com mais interesse pela temática da memória, conceituando memória coletiva, com base nos escritos de Halbwachs (2006) uma vez que nas minisséries a memória individual se entrecruza com a memória do

grupo familiar e social de que Bibiana faz parte. No capítulo final também nos preocupamos com as perspectivas de memória e sua ligação com a identidade de um povo ou uma nação e como, em certa medida, essa identidade parece emergir sob o signo da violência, uma vez que muitos dos fatos narrados/relembrados pela narradora-protagonista faz referência a batalhas individuais ou da coletividade. O trabalho buscou mostrar ainda que a memória pode estar contida em objetos símbolos, que trazem marcas de luto e perda, tais como o punhal de prata, a roca e a tesoura.

Ao iniciar esta pesquisa, tínhamos a hipótese de que os dois audiovisuais discutidos poderiam ser entendidos como transcrição, mas tal hipótese não chegou a se confirmar. Concluímos que apenas uma das minisséries estudadas pode ser considerada como transcrição, ou seja, com um componente criativo mais visível em relação ao texto literário. Esse é o caso da minissérie de 1985, dirigida por Paulo José. No caso da minissérie *O tempo e o vento* de 2014, optamos por considerá-la uma adaptação, tendo em vista a característica de “releitura” presente na obra. A própria Rede Globo de Televisão considera essa uma segunda versão, que sem dúvida, se relaciona intertextualmente com o romance de Erico Verissimo. mas, sobretudo, com a “primeira versão televisiva, de que muitas vezes adota as mesmas soluções criativas e os mesmos atores, agora desempenhando o papel de outros personagens (caso de José de Abreu, por exemplo).

Outro aspecto que julgamos necessário destacar é a mudança de paradigma que notamos dentro da própria noção de cultura da convergência (JENKINS, 2009) que trabalhamos. Se até o lançamento de *O tempo e o vento* (2013) tínhamos uma tendência confirmada, que era a de filmes lançados pela Rede Globo de Televisão serem representados com acréscimo de cenas, em formato de minissérie – tendência essa hoje percebemos que a emissora já vive um novo momento da convergência de mídias: com o lançamento da plataforma de *streaming Globoplay*, o que se vê é a produção e exibição de séries (sejam elas conteúdo nacional ou estrangeiro) e a exibição do primeiro capítulo delas em horário nobre – citamos como exemplo as séries americanas *The Good Doctor* e *Manifest* – depois do qual o público que tiver interesse em continuar a assistir a série em questão deve assinar o serviço de *streaming*, para ter acesso ao restante do conteúdo. Percebemos que as minisséries – que chegaram à programação brasileira com a exibição de *Lampião* e *Maria Bonita* – estão em uma nova fase de seu desenvolvimento: nas décadas de 1980 e 1990

eram, em sua grande maioria, séries que tinham como ponto de partida um texto literário – caso de *O tempo e o vento* (1985), *Agosto* (1993) e *Incidente em Antares* (1994), nos anos 2000 passa por este primeiro período de convergência – da qual a precursora foi *O auto da compadecida*, de 2000, ainda que em sentido inverso, pois trata-se de minissérie em 4 capítulos que foi transformada em filme para a TV – agora vivemos um segundo período de convergência, terceiro em se tratando das transformações sofridas por minisséries, em que, além de fidelizar o espectador de cinema e televisão, busca-se o “espectador internauta”, ou multiplataforma.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *A potência do pensamento: ensaios e conferências*. Trad. Antonio Guerreiro. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

AGAMBEN, Giorgio. *Infância e História*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

ALMEIDA, Lélia. *A sombra e a chama: as mulheres d'O tempo e o vento..* Santa Cruz do Sul: Editora da UNISC; Porto Alegre: Ed. da Universidade/ UFRGS, 1996.

ALVES, Márcio Miranda. *A imprensa como fonte de pesquisa e representação em O tempo eo vento, de Erico Verissimo: Técnica de narrativa e implicações estéticas* São Paulo FFLCH/USP, 2016.

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

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*. 3. ed. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002

BAZIN, André. *O cinema: ensaios*. Trad. Heloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BENJAMIN, Walter. *Escritos sobre mito e linguagem*. Trad. Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. São Paulo: Editora 34, Duas Cidades, 2011.

BENJAMIN, Walter. Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem do homem. In: _____. *Escritos sobre mito e linguagem*. Trad. Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. São Paulo: Editora 34, Duas Cidades, 2011, p. 49-73

BENJAMIN, Walter. A tarefa do tradutor. In: _____. *Escritos sobre mito e linguagem*. Trad. Susana Kampff Lages e Ernani Chaves São Paulo: Editora 34, Duas Cidades. 2011, p. 101-119.

BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política* - ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas, volume I, 2ª edição. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

BENJAMIN, Walter. O Narrador. In: __*Magia e Técnica, Arte e Política* - ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas, volume I, 2ª edição. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza.. In: _____. *Magia e Técnica, Arte e Política* - ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas, volume I, 2ª edição. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: *Magia e Técnica, Arte e Política* - ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas, volume I, 2ª edição, Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de História. In: *Mágia e Técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras escolhidas, volume I, 2ª edição. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994..

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BRITO, João Batista de. *Literatura no cinema*. São Paulo: Unimarco, 2006.

BORDINI, Maria da Glória (Org.). *Caderno de pauta simples: Erico Verissimo e a crítica literária*. 1. ed. Porto Alegre, RS: Instituto Estadual do Livro, 2005.

BORDINI, Maria da Glória; ZILBERMAN, Regina. *O Tempo e o Vento: história, invenção, metamorfose*. Porto Alegre: Edpucrs, 2004.

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.

BORDWELL, David. *La narracion en el cine de ficción*. Buenos Aires, Paidós, 1996.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2006.

BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

BROOKS, Peter. *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*. New Haven: Yale University Press, 1976.

CAMPOS, Haroldo. *Transcrição*. Marcelo Tápia, Thelma Médici Nóbrega (Org.). São Paulo: Perspectiva, 2015.

CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem e outras metas: ensaios de teoria e crítica literária*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

CAMPOS, Haroldo de. Transluciferação mefistofáustica. In: ---. *Deus e o Diabo no Fausto de Goethe*. São Paulo: Perspectiva, 1981. p. 179-209.

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

CANDIDO, Antonio. Erico Verissimo de 30 a 70. In: BORDINI, Maria da Glória (Org.). *Caderno de pauta simples: Erico Verissimo e a crítica literária*. 1. ed. Porto Alegre, RS: Instituto Estadual do Livro, 2005.

CHAVES, Flávio Loureiro. *O escritor e o seu tempo*. Porto Alegre: Editora UFRGS,

2005.

CHAVES, Flávio Loureiro. O narrador como testemunha da história. BORDINI, Maria da Glória (Org.). *Caderno de pauta simples: Erico Verissimo e a crítica literária*. 1. ed. Porto Alegre, RS: Instituto Estadual do Livro, 2005b p. 227-241.

CLÜVER, Claus. Estudos interartes: conceitos, termos, objetivos. *Literatura e Sociedade*, v. 2, n. 2, p. 37-55, 4 dez. 1997. Trad. Claus Clüver e Samuel Titan Jr

CORRIGAN, Timothy. *Film and literature: an introduction and reader*. New Jersey (USA): Prentice Hall, 1998.

DERRIDA, Jacques. *Torres de Babel*. Trad. Junia Barreto. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

ELIOT, T. S. Tradição e talento individual. Trad Ivan Junqueira. In: _____. *Ensaio*. Rio de Janeiro: Art Editora, 1989.

FERNANDES, Marcelo Tápia. *Diferentes percursos de tradução da épica homérica como paradigmas metodológicos da recriação poética* - Um estudo propositivo sobre linguagem, poesia e tradução. 2012. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico. Trad. Fábio Fonseca de Melo. *Revista USP. São Paulo: (53) março/maio 2002*, p. 166-182.

GAUDREAU, Andre; JOST, François. *A narrativa cinematográfica*. Trad. Adalberto Muller, Ciro Inácio Marcondes e Rita Jover Faleiros. Brasília: Editora UNB, 2009.

GENETTE, Gerard. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Extratos traduzidos por Cibele Braga, et al. Belo Horizonte: FAE/UFMG, 2008

GUIMARÃES, Magda de Oliveira. *Do livro à televisão: o romance O tempo e o vento na minissérie da TV Globo*. Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2014. (Dissertação de Mestrado).

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Trad. de Laurent Léon Schaffter. São Paulo: Centauro, 2006.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DPYA, 2007.

HERRERA, Gabriela Cardoso. *A minissérie Incidente em Antares: a transposição do romance de Erico Verissimo para a mídia televisiva*. Curitiba: 2006, Uniandrade. (Dissertação de Mestrado).

HOLANDA, Sérgio Buarque de. O tempo e o vento. In: _____. *O espírito e a letra: estudos de crítica literária, 1948-1959*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. v. 2. p. 228-232.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. Trad. André Chechinell. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2011.

HUYSEN, Andreas. *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia*. Trad. Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. Trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2007.

JENKINS, Henry. *Cultura da convergência*. Trad. Suzana Alexandria. São Paulo: Aleph, 2009.

JOSÉ, Paulo; CAMPOS, Wálter; SARACENI, Denise. *O TEMPO e o vento*. Rio de Janeiro: Central Globo de Produções, 1985. 9 DVDS.

KELLNER, Douglas. *A cultura da mídia: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno*. Trad. Ivone de Castro Benedetti. Bauru: EDUSC, 2001.

KORNIS, Mônica de Almeida. As “revelações” do melodrama, a Rede Globo e a construção de uma memória do regime militar. *Significação*. 36, 2011.

KRISTEVA, Julia *Introdução à semanálise*. Trad. Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.

LAGES, Susana. “A tarefa do tradutor” e o seu duplo: a Teoria da Linguagem de Walter Benjamin como Teoria da Traduzibilidade. *Cadernos de Tradução*, 1998, p. 63- 88.

LEITE, Ligia Chiapini Moraes. *O foco narrativo*. São Paulo: Ática, 2002.

LOPES, Denílson. *A delicadeza. Estética, experiência e paisagens*. Brasília: Editora da UNB, 2007.

LUKÁCS, György. *Teoria do romance*. Lisboa: Presença, s/d.

LUCAS, Fábio. *Ética e estética de Erico Verissimo*. Porto Alegre: Age Editora, 2006.

MACHADO, Arlindo. *O sujeito na tela: modos de enunciação no cinema e no ciberespaço*. São Paulo: Paulus, 2007.

MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica* Trad. Lauro Antonio e Maria Eduarda Colares. Lisboa: Dinalivro, 2005.

MARTÍN-BARBERO. *Dos meios às mediações*. Comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 2009.

MASINA, Léa. *Muito além do tempo e o vento*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2005.

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.

MAZIERO, Aline Cristina. Da adaptação à transcrição: olhares sobre as transposições televisivas de *O tempo e o vento*. *Caderno Seminal Digital*, n.29 jan/jun 2018 p. 410-437.

MCFARLANE, Brian. *Novel to film: an introduction to the theory of adaptation*. New York: Oxford, 1996.

MONJARDIM, Jayme *O TEMPO e o vento*. Rio de Janeiro: Nexus/Globo Filmes, 2014. 2 DVDS.

NORA, Pierre. Entre história e memória: A problemática dos lugares. *Projeto História* São Paulo. (10), dez. 1993, p.7-27. Disponível em <https://revistas.pucsp.br/revph/article/view/12101/8763> Acesso em: 14/01/2019.

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

PELLEGRINI, Tânia et al. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Senac: Instituto Itaú Cultural, 2003. p. 61-89.

PESAVENTO. Sandra Jatahy. Erico Verissimo: encontros e desencontros da ficção com a história. *Revista USP*, São Paulo: n. 68, dezembro/fevereiro, 2005-2006. P. 271-273.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *A temporalidade da perda*, In: _____; LEENHARDT, Jacques; LEITE, Ligia Chiappini M.; AGUIAR, Flávio. *Erico Verissimo: o romance da história*. São Paulo: Nova Alexandria, 2001. p. 89-102.

PLAZA, Julio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

PERIN, Jairo. *O tempo e o vento adaptado: a literatura que se vê*. (Dissertação de Mestrado). Universidade Federal de Santa Catarina. Centro de Comunicação e Expressão, 2000.

PYM, Anthony. *Exploring translation theories*. New York: Routledge. 2nd edition, 2014

POLLAK, Michael. "Memória e identidade social". In: *Estudos Históricos*, 5 (10). Rio de Janeiro, 1992

RICOEUR, Paul. *Sobre a tradução*. Trad. Patrícia Lavelle. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2011

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Trad. Alain François (et al) Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

RICOEUR, Paul. *Tempo e Narrativa*, tomo II. Campinas: Papyrus, 1994. SANDERS, Julie. *Adaptation and appropriation*. London: Routledge, 2006.

SANTOS, Pedro Brum. *Aspectos do romance histórico em Erico Veríssimo*.

PPGL/UFSM, 2005.

SOUZA, Nathan Bastos. Um estudo comparado sob a perspectiva da mudança do narrador entre o romance *O continente I*, de Érico Veríssimo e a narrativa fílmica *O tempo e o vento*, de Jayme Monjardim. *Intertexto* (Uberaba) , v. 8, p. 1-14, 2015.

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

STAM, Robert. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. *Ilha do Desterro* n. 51. Florianópolis, jul/dez 2006.

STEGAGNO-PICCHIO, Luciana. *História da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004.

STEINER, George. *Depois de Babel*. Trad. Carlos Alberto Franco. Curitiba: Editora da UFPR, 2005.

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

TORRE, Esteban. *Teoría de la traducción literaria*. Madrid: Síntesis, 1994.

VERISSIMO, Erico. *Incidente em Antares*. Rio de Janeiro, Companhia das Letras, 2008.

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, 2004.

VERISSIMO, Erico. *Solo de Clarineta: memórias*, vol.1. Rio de Janeiro, Companhia das Letras, 2005.

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

XAVIER, Ismail. *Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema*. In: PELLEGRINI, Tânia et al. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Senac: Instituto Itaú Cultural, 2003. p. 61-89.

ZÉRAFFA, Michel. *Romance e sociedade*. Lisboa: Estúdios Cor, 1971.

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

ZILBERMAN, Regina. *Literatura gaúcha*. Temas e figuras da ficção e da poesia do Rio Grande do Sul. Porto Alegre: L&PM, 2005.

ANEXO 1– Ficha Técnica – Minissérie *O Tempo e o Vento* (1985)

Minissérie: O Tempo e o Vento

Formato: DVD (9 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

ANEXO 2- Ficha técnica da minissérie O tempo e o vento (2014)

Elenco: Adriano Alves | Alexandre Cardoso | Alexandre Farias | Alexandre Garcia | Alice Simões Pires | Amanda Costa | Apolônio Cypriano – Escravo | Audrey Costa | Áurea Baptista – Arminda | Bernardo Torres | Cacá Amaral – Pedro Terra | Carlos Cunha Filho | César Troncoso – Padre Alonzo | Cirley Paes | Claudia Barbot | Cleo Pires – Ana Terra | Cyria Coentro – Henriqueta Terra | Cris Pereira – Juvenal Terra | Danny Gris – Florêncio Terra | Eduardo Correa – Pedro Terra | Elisa Volpatto – Alice Terra | Fabrizio Gorziza | Fernanda Carvalho Leite – Paula | Fernanda Montenegro – Bibiana | Fernanda Moro – Josefa | Gladimir Aguzzi | Girley Paes – Padre Otero | Giselle Alves – Maruca Terra | Gonzalo Durán | Henry de Leon | Iarê Costa | Igor Rickli – Bolívar | Janaína Kremer – Bibiana | João Carlos Castanha | João Costa Neto | João Diemer | João França – Capataz | José de Abreu – Coronel Ricardo Amaral | José Henrique Ligabue – Antônio Terra | JN Canabarro – Juvenal Terra | Juçara Gapar | Kaic Crescente – Rodrigo | Leonardo Medeiros – Bento Amaral | Leonardo Machado – Marciano Bezerra | Luis Franke – Nicolau | | Luis Paulo Vasconcelos – Cura | Luiz Carlos Vasconcelos – Maneco Terra | Luiza Ollé – Arminda | Mayana Moura – Luzia Silva | Marilu Teixeira | Marcelo Crawshaw | Marcos Verza – Padre Otero | Marjorie Estiano – Bibiana | Martha Grill | Matheus Costa – Pedro Missioneiro | Marat Descartes – Licurgo | Martín Rodriguez – Pedro Missioneiro | Miguel Ramos – Fandango | Naiara Harry | Paulo Goulart – Coronel Ricardo Amaral Neto | Rafael Cardoso – Florêncio Terra | Rafael Pires | Rafael Tombini – Pedro Terra | Ricardo Osório Magalhães | Roberto Birindelli – Dentinho de Ouro | Rodrigo Fialho Viana | Rodrigo Fiatt | Rosmaria Antunes | Sapiran Brito | Sonia Gabriela Nunez | Suzana Pires – Ana Terra | Tadeu de Mello | Thiago Lacerda – Capitão Rodrigo Cambará | Vanessa Lóes – Maria Valéria | Vitor Azubel | Zé Adão Barbosa – Padre Lara

Direção de Fotografia: Affonso Beato

Direção de Arte: Tiza de Oliveira

Figurino: Severo Luzardo

Montagem: Gustavo Giani

Trilha Sonora Original: Alexandre Guerra **Caracterização:** Marisa Amenta

Direção de Som: Jorge Saldanha

Cenógrafos: Eduardo Antunes, Gilson Santos, Ana Paula Antunes, Felipe Serran

Gustavo Postali e Ricardo Teixeira

Produção de Elenco: Danielle Fogliatto, Marcela Altberg e Mariana Lobo

Diretor de Produção: Alexandre Pingo e Glauco Urbim

Diretor Assistente: Federico Bonani

Desenho de Som e Mixagem: Alessandro Laroca, Eduardo Virmond Lima e

Armando Torres Jr **Coloristas:** John Persichetti e Saulo Silva

Ilustrações da Abertura: Everson Godinho

Supervisão de Pós-Produção: Alessandra Casolari **Produtores**

Equipe de produção: Débora Soares, Marília Garske, Gustavo Moraes, Tiago Vaz, Lindsay Torres, Lilika Mattos, Daniel Lombardi, Marcelo Horelha, Marcos Rohrig, Ana Lu Amaral, Michele Daiane Sifuentes Paiva, Fábio Peixoto da Costa e Marcelo Castelar.

Coordenador de Arte: Mauro Almeida e Suzana Aragão

Produtora de Arte: Jussara Xavier, Raiza Antunes, Adriana Nascimento Borba e Angela Pralon

Efeitos Especiais: Gerson Alemão

Núcleo: Jayme Monjardim

Produção: Rita Buzzar

Roteiro: Letícia Wierzchowski e Tabajara Ruas (com a colaboração de Marcelo Pires)

Trilha Sonora: A trilha sonora de O Tempo e o Vento foi criada ao longo de sete meses. As músicas são de Alexandre Guerra, arranjador de todas as faixas, e foram gravadas com a Orquestra Sinfônica de Budapeste. Apenas Stone Walls é uma música inédita. Foi composta e interpretada por Maria Gadú.