



## **Adaptação ou tradução e a criação de um novo texto: “O Tempo e o Vento” na televisão<sup>1</sup>**

Aline Cristina MAZIERO<sup>2</sup>

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

### **Resumo**

O presente artigo discute a possibilidade de a transposição de um texto literário para um meio audiovisual ser compreendida como uma forma de tradução. Para isso, utilizaremos nosso objeto de estudo, a trilogia “O Tempo e o Vento”, do escritor sul-rio-grandense Erico Verissimo e a minissérie homônima, dirigida por Paulo José e apresentada pela Rede Globo de Televisão no ano de 1985. Com os conceitos propostos por Amorim (2005), Cahir (2006) e Pavis (2008) faremos uma breve análise de como o texto literário é transposto para a mídia televisiva em formato de minissérie.

### **Palavras-chave**

adaptação; tradução; audiovisual; literatura brasileira;

### **Introdução**

Devido à grande relevância social conquistada pelos meios de comunicação de massa durante o século XX e a sua consolidação cada vez maior nestas primeiras décadas de século XXI, as pesquisas em comunicação têm se voltado com bastante frequência ao estudo destes meios, com vistas a investigar o impacto que causam nas esferas cultural, política e social de nossa sociedade.

Dentre estes meios, a televisão se destaca por se fazer presente nos lares de cerca de 98% dos brasileiros e por ser companhia constante em seus afazeres, mediando a relação do sujeito com o mundo que o cerca. Quanto aos conteúdos ofertados pela televisão, podem ser divididos em dois grandes blocos: um que se dedica à produção factual, e outro que se dedica à criação e reprodução de programas de caráter ficcional, também chamados programas de entretenimento. Neste estudo, nos deteremos em uma das possibilidades que se abrem aos programas de entretenimento: o uso de textos literários como importante “fonte” para a criação de programas ficcionais televisivos, como as minisséries. Tipo de ficção seriada, as minisséries têm limitações impostas pelo gênero, tais como, a duração dos capítulos, recursos financeiros e profissionais disponíveis. Vistas como produtos da indústria cultural, estão submetidas aos mesmos rigores que regem outros tipos de indústria: a padronização e a divisão técnica do trabalho, tendo em vista a possibilidade de lucro.

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no DT 4 – Comunicação Audiovisual do XIV Congresso de Ciências da Comunicação na Região Centro-Oeste realizado de 7 a 9 de junho de 2012.

<sup>2</sup> Mestranda do curso de Estudos de Linguagens da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul – UFMS e bolsista CAPES. E-mail: [line.maziero@gmail.com](mailto:line.maziero@gmail.com)



A adaptação de textos literários para suportes audiovisuais é um fenômeno bastante em voga na contemporaneidade, contudo, pode-se dizer que existe desde os primeiros tempos de cinema e televisão. Isso porque, produtos audiovisuais utilizam-se da mesma técnica de textos literários: a narrativa. Podemos então, traçar paralelos entre duas artes bastante distintas, como a literatura e o audiovisual, mas que compartilham uma mesma força motriz. Assim, “recontando” o enredo em outro meio de comunicação, que além das palavras também utiliza imagens, sons e movimentos, há um revivescência deste enredo e também uma ressignificação de seus sentidos e ideias.

Procuramos neste artigo, focar em como é “recontado” em formato de minissérie o enredo da obra literária *O Tempo e o Vento*, de Erico Verissimo, verificando a possibilidade de a adaptação ser compreendida como tradução, de acordo com os preceitos de Amorim (2005) e Cahir (2006), teóricos mais voltados para o estudo da adaptação e Pavis (2008), teórico da dramaturgia, que trata especificamente da tradução enquanto “encenação”, o momento de pôr em cena um texto literário.

### **Adaptação ou tradução: formulando conceitos**

Os estudos sobre a adaptação de textos literários para suportes audiovisuais, em um primeiro momento, estiveram assentados na concepção de “fidelidade” a um texto anterior, muitas vezes chamado de “original”. Robert Stam afirma que a abordagem tradicional feita das adaptações é de que elas prestam um “desserviço à literatura”. (2008, p. 20). Segundo o autor, termos como “infidelidade”, “traição”, “deformação”, “violação”, “abastardamento”, “vulgarização”, e “profanação” são usados frequentemente ao se falar em adaptação, cada qual trazendo consigo uma carga negativa. Ainda de acordo com ele, é comum pensar no que a obra literária “perde” com sua adaptação audiovisual, seja ela cinematográfica ou televisiva, e se ignorar as possibilidades de “ganho” que podem surgir com as adaptações.

Contudo esta forma de classificação perde força e em seu lugar surge a possibilidade de encarar tanto o texto literário quanto o audiovisual, com suas potencialidades e fraquezas, como textos únicos e diversos em suas especificidades. Portanto, já não podemos pensar no texto literário como hierarquicamente superior ao audiovisual, mas sim, como dois textos distintos, que atingem também públicos distintos. O texto literário pode ser considerado um “texto de partida” e o audiovisual um “texto de chegada”. Esta abordagem põe em xeque o uso de termos cristalizados pelo senso comum no que diz respeito à adaptação e nos leva a



buscar um conceito que evidencie esta mudança de perspectiva, já que a fidelidade, como aponta Xavier (2003, p.63) é um “falso problema”.

Hutcheon (2011) define a adaptação ao mesmo tempo como *produto e processo*. Para a autora, a adaptação é uma forma de transposição anunciada, que conta uma história já conhecida, porém sob um ponto de vista diverso, ainda não explorado. Hutcheon acredita que o “sucesso” de determinada adaptação está ligado ao misto de “repetição com variação” presente nestas obras, ou seja, de lançar mão de um material bastante conhecido – a obra literária “O Tempo e o Vento”, de Erico Verissimo - e ressignificá-la segundo os padrões de uma nova linguagem.

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

Se utilizarmos os dizeres do teórico aos nossos propósitos, concluiremos que a tradução é um processo de linguagem que visa a criação de um novo texto, adequado a uma nova poética, no caso em estudo, a poética do audiovisual, da televisão. A prática tradutória no entendimento de Amorim é um ato de *transgressão*, de *violência*, *conflito*, nunca de neutralidade. Apesar disso, como entendimento cristalizado e estanque, *espera-se* da tradução que ela seja o mais próxima possível do texto “original”, e que as adaptações promovam desvios. Entretanto, a aceção que nos propomos a ilustrar utilizando a minissérie “O Tempo e o Vento” é a de que, tanto tradução como adaptação são atos hermenêuticos, de interpretação e como tal, ambos podem ser entendidos como processos de ressignificação do texto de partida. Em suma, as fronteiras entre os conceitos de tradução e adaptação de fato não existem, tendo em vista que, ambos são processos de criação de uma nova obra, diferente em inúmeros aspectos, entre os quais, gênero, formato e suporte.

Uma posição bem parecida também é a de Linda Constanzo Cahir. Cahir afirma que todos os filmes baseados em literatura – e por extensão, qualquer produto audiovisual – são invariavelmente *interpretações* do texto-fonte. Para tratar da transposição de um texto literário em filme ou seriado televisivo, a autora acredita que o termo mais correto a ser utilizado é a de *tradução*, uma vez que, no seu entendimento, o termo *adaptação* tem uma



conotação mais biológica, de alteração na estrutura formal do objeto, enquanto a *tradução* cria um texto completamente novo através de um processo de linguagem. E explica o porquê desta escolha de termos:

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

“To translate”, in contrast to “to adapt” is to move a new text from one language to another. It is a *process of language*, not a process of survival and generation. Through the process of translation – *a materially different entity* – is made, one that simultaneously has a strong relationship with its original source, yet its fully independent from it. (CAHIR, 2006, p. 14)<sup>3</sup>

Independentemente das questões de nomenclatura, veremos que os autores citados têm um entendimento comum: o de que, seja este um processo de adaptação ou tradução, o que sobressai é que, cria-se um novo texto, que apesar de ter aspectos que o aproximam do texto literário que o originou, é completamente independente deste.

Como outros autores anteriormente, Cahir esboça um parâmetro para melhor compreensão do fenômeno de tradução e faz isso através de categorias: segundo a autora, as traduções interlinguagens podem ser de três tipos: *literais, tradicionais e radicais*, de acordo com o grau de aproximação com o texto literário.

*Traduções literais* são as que mais se aproximam do texto de partida. Reproduzem o enredo e os detalhes que o cercam, de modo a traduzir o livro da forma mais próxima possível. *Traduções tradicionais*, segundo a autora, mantêm a maior parte dos traços do livro, como enredo e estilo, mas modificam detalhes que os cineastas julguem necessários. *Traduções radicais* modificam o texto-fonte de modo extremo, a fim de criar uma nova obra mais “independente” do texto literário. O que cabe ressaltar das categorias esboçadas por Cahir é que sua natureza não é estanque, pois, de acordo com a autora, embora haja esta divisão para análise é possível que um filme, ou no caso em estudo, uma minissérie, integre sequências nas quais é possível visualizar os três diferentes tipos de tradução propostos.

---

<sup>3</sup>O termo "adaptar" significa alterar a estrutura ou função de uma entidade para que seja melhor adaptada para sobreviver e se multiplicar em seu novo ambiente. Adaptar é mover *uma mesma entidade* para um novo ambiente. No processo de adaptação, a mesma entidade substantiva que entrou no processo sai, mesmo passando por modificações - mutações, por vezes radicais - em seus esforços para acomodar-se ao seu novo ambiente.

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



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

### **“O Tempo e o Vento”: uma breve análise da tradução**

Assim como a tradução literária de um idioma a outro exige muito mais do que a tradução palavra por palavra dos termos e sua correspondência semântica, a tradução/transposição de um romance para um seriado televisivo exige conhecimento da linguagem em que o novo produto será criado. Exige-se do tradutor que ele conheça os preceitos sobre os quais se fundamenta a linguagem audiovisual, para que utilize todas as potencialidades do novo meio no qual a obra será inscrita.

Portanto, se nos atermos à classificação proposta por Cahir, acreditamos que a minissérie “O Tempo e o Vento” pode ser compreendida como um tipo de *tradução tradicional* do texto literário. Isso porque, a minissérie mantém o mesmo enredo da obra literária de Erico Verissimo, ou seja, narra a trajetória da família Terra-Cambará ao longo de aproximadamente 150 anos, entrelaçando a estória familiar à história de seu estado e de sua nação. Além disso, mantêm uma característica fundamental do texto literário, a sua fragmentação e seu caráter retrospectivo.

A trilogia de Verissimo é composta de sete tomos. Seus três volumes, *O continente*, *O Retrato e o Arquipélago*, acompanham a família Terra-Cambará, desde sua origem, ou “Fonte”, como sugere o título de uma das partes, nas missões jesuítas com o índio Pedro Missioneiro até o fim do governo de Getúlio Vargas em 1945. Algo que salta aos olhos do leitor desde o primeiro contato com a obra é sua característica fragmentária, sua divisão em partes, à primeira vista independentes. Nosso trabalho estará restrito ao primeiro volume da obra, *O continente*, visto que, embora leve o nome da trilogia, a minissérie transpõe para a linguagem audiovisual apenas episódios desta parte da narrativa.



Composta de sete partes, talvez mais corretamente descritas como “episódios”, a narrativa de *O continente* tem natureza cíclica, pois se inicia com o cerco ao “Sobrado”, último reduto republicano durante a Revolução Federalista e chega ao fim no mesmo Sobrado, três dias depois, com a rendição da família aos maragatos. Aqui é importante que se registre uma das particularidades deste episódio em especial: “O Sobrado” reafirma a natureza fragmentária do romance, visto que o próprio segmento se subdivide em partes menores que se intercalam com a narração de outros episódios do romance.

A partir de então os episódios têm caráter retrospectivo. Ao fim de cada um deles, a narrativa retorna ao presente com “O Sobrado”, para narrar o cerco da família. Isso acontece sete vezes ao longo do romance. O episódio intitulado “A fonte” conta a história de Pedro Missioneiro, sua infância e adolescência passadas nas Missões. “Ana Terra” marca o aparecimento da matriarca dos Terra-Cambará, relatando sua existência depois da migração com a família da região de São Paulo de Piratinga para o Continente de São Pedro. Ana se envolve com Pedro, engravida, e tem um filho, Pedro Terra. Nesta parte do romance também ocorre a mudança para Santa Fé, lugarejo ainda em formação, para onde Ana Terra ruma, depois de a estância onde mora ser invadida por castelhanos. A parte subsequente é “Capitão Rodrigo”, que narra a chegada do Capitão a Santa Fé e seu casamento com Bibiana, neta de Ana Terra, até sua morte lutando na Guerra dos Farrapos. “A Teiniaguá” é a sequência da trajetória da família Terra-Cambará, desde o nascimento de Bolívar – filho de Rodrigo e Bibiana – até sua morte, por desafiar o poder dos Amaral, chefes políticos locais. O foco desta fase, contudo, é em Luzia Silva, esposa de Bolívar.

“A guerra”, quinta parte do romance, narra a infância e juventude de Licurgo – filho de Bolívar – no Angico, estância da família, e a morte de Luzia. “Ismália Caré” narra o envolvimento de Licurgo com Ismália, filha de empregados do Angico, ao mesmo tempo em que demonstra o amadurecimento dele, defendendo a abolição e a república. Com início, meio e fim, “O Continente”, embora parte inicial da trilogia *O Tempo e o Vento* é obra acabada e concluída, com o fechamento da ação que une as personagens, o que favorece sua adaptação audiovisual. Pode ser vista como uma série de “episódios autônomos” ou, pode-se procurar compreendê-la como um todo, compreendendo mais conforme se avança na narrativa.

A transposição para o audiovisual mantém o caráter fragmentado, mas unitário da obra e sua natureza cíclica. A minissérie se inicia em Santa Fé, no ano de 1895. Essa informação é fornecida através do uso de intertítulos, que servem ao propósito de localizar o espectador no espaço e no tempo. No Sobrado onde vivem, os Terra-Cambará encontram-se sitiados em



meio à Revolução Federalista. Licurgo, republicano, se opõe aos Amaral, que apoiam o a volta da monarquia, com regime parlamentarista. Enquanto isso, a velha Bibiana recorda seus antepassados.

A transposição em minissérie, ou tradução, como denominamos neste artigo, utiliza o recurso do *flashback* para retornar no tempo, através das lembranças de Bibiana. O flashback, segundo Martin (2005) é uma evocação ao passado característica do tempo desordenado. Martin divide os motivos para o uso do flashback em três: *motivos estéticos*, *motivos dramáticos* e *motivos psicológicos*. O flashback utilizado na minissérie, de acordo com a terminologia de Martin, é por *motivos psicológicos*. Segundo o autor,

é o que sucede, por exemplo, quando o filme é centrado em um personagem que recorda qualquer coisa. Em vez de se conduzir ação através da intervenção do protagonista, a título de elemento, é muito mais inteligente centrar o drama nele, fazendo da maior parte do filme a materialização de suas recordações. (MARTIN, 2005, p. 276-277).

A utilização do recurso do flashback na minissérie coloca Bibiana no papel de protagonista, enquanto no romance, esta é uma posição mais difícil de se identificar, pois o narrador do romance é heterodiegético, ou seja, não participa da ação e também porque existem os protagonistas de cada episódio em particular. Bibiana começa a se recordar e a minissérie volta ao passado, ao ano de 1777, quando inicia sua segunda fase: *Ana Terra*.

Ana Terra é a avó de Bibiana, e veio do interior do estado de São Paulo com os pais para o Rio Grande do Sul. A personagem é bastante introspectiva, quase não fala, se expressa por gestos e retém para si os pensamentos. Essa característica da inabilidade com as palavras é demonstrada na minissérie por longos períodos de silêncio, e algumas vezes, pelo uso do *voice-over*, também chamado de voz em *off*. Sua rotina muda quando encontra o índio Pedro Missioneiro ferido no rio onde lava as roupas. Uma mudança perceptível e bastante importante que a minissérie faz em relação ao romance é suprimir um dos episódios do romance, “A Fonte”, que narra a infância de Pedro nas missões jesuíticas. Este episódio, porém, não é de todo esquecido. Em meio à febre causada pelo ferimento, Pedro recorda o dia em que recebeu um punhal de prata das mãos de Padre Alonzo, o jesuíta que o criou. O punhal é um elemento de forte simbologia nas duas obras, e passa de geração em geração da família.



Na trama de Ana Terra é possível identificar também outros momentos em que há adição e supressão de conteúdos, ou mesmo mudanças mais sutis. De acordo com Hutcheon (2011) a narrativa literária e a televisiva recorrem a diferentes *modos de engajamento* para propor seus argumentos: a primeira *conta (tell)* utilizando-se para isso de uma sequência de palavras, frases, períodos, parágrafos e capítulos. A segunda *mostra (show)*, com o recurso das imagens, sons, movimentos e montagem a sequência da ação das personagens.

Isso explica porque, em algumas sequências desta fase da minissérie opta-se por narrar os acontecimentos de maneira linear, no que diz respeito à ordem temporal. No início do episódio dedicado à Ana Terra no romance, enquanto se dirige ao riacho onde todos os dias lava sua roupa, a moça se olha nas águas, à guisa de espelho, e recorda fatos marcantes que vivenciou até aquele momento, como a visita do general Rafael Pinto Bandeira à estância da família, fato que leva Antônio, um de seus irmãos, a querer lutar junto às tropas portuguesas.

Este fato que é apenas lembrado por Ana no romance, *é mostrado* na minissérie, com o intuito de aumentar a carga dramática da narrativa. Além disso, infere-se da recordação da personagem que tal fato tenha ocorrido alguns anos antes do momento presente, e não imediatamente antes, como ocorre na narrativa televisiva. Naquele dia no riacho, ocorre um fato que muda completamente a vida de Ana. Ela encontra o índio Pedro Missioneiro, ferido. Leva-o para casa e cuida dos ferimentos do rapaz, que passa a morar na estância da família Terra. Num misto de fascínio e desprezo, Ana se apaixona por Pedro e engravida. Quando o pai descobre, pede que os filhos matem o rapaz. Ana tem o filho, a quem dá o nome de Pedro Terra. Anos depois, a família morre em um ataque de castelhanos e Ana Terra parte para reconstruir a vida junto com o filho no recém-formado povoado de Santa Fé, onde vive até sua morte, mais de quarenta anos depois.

O enredo da série televisiva é o mesmo do romance. Mas algumas adequações são necessárias devido à mudança de suporte e formato. Assim como no romance, Pedro tem uma visão com a sua morte, e sabe como ela vai acontecer. Na minissérie, porém, Pedro afirma para Ana que sua morte vai acontecer quando ela se olhar “num espelho de verdade”. Embora no romance Ana se admirasse nas águas do riacho, em nenhum momento ela pede um espelho, ou sequer verbaliza a vontade de tê-lo. Portanto, a minissérie cria esta nova relação simbólica com um artefato que não existia no romance. Assim, um momento que deveria ser alegre – o recebimento do espelho – torna-se um momento de tristeza e dor, com a morte do companheiro assassinado. Para finalizar, a fase termina com a viagem de Ana e seu filho

Pedro Terra em direção à Santa Fé. O recurso do *voice-over* serve para sumarizar os acontecimentos e entre um pôr do sol e o nascer de um novo dia passam-se cinquenta anos. De acordo com Nunes (1988) o sumário abrevia os acontecimentos num tempo menor do que o de sua suposta duração na história, imprimindo rapidez. Dá-se assim, início à terceira fase da minissérie, *Capitão Rodrigo*, no ano de 1828. No romance o episódio de Ana Terra termina com a morte da personagem, pouco tempo depois da Independência do Brasil (1822).

O capitão Rodrigo é um forasteiro que na minissérie, chega a Santa Fé em novembro, num dia de Finados. No romance, Verissimo também assinala o período de chegada dele, que, contudo, é outro, e faz uma breve descrição da personagem.

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

Neste início da fase dedicada ao Capitão, já há uma pequena modificação na ordem dos acontecimentos: no livro, ele se dirige diretamente à venda do Nicolau, onde conhece Juvenal Terra, irmão de Bibiana, toca violão e causa alvoroço na cidade de Santa Fé. Alguns dias mais tarde – no dia de Finados – ele conhece Bibiana, no cemitério da cidade, sozinha, junto ao túmulo da avó, Ana Terra. Na minissérie, o capitão chega à cidade de Santa Fé, passa pelo cemitério, conhece Bibiana que está visitando com os pais o túmulo da avó e segue para a venda do Nicolau, onde conhece Juvenal Terra, irmão da moça. Essa inversão foi feita pelo realizador da minissérie com o provável intuito de apresentar de uma só vez as personagens principais desta parte da narrativa.

Outras mudanças efetuadas com relação ao texto literário também podem ser notadas: no romance, Juvenal Terra já é casado quando se apresenta ao capitão Rodrigo. Na adaptação, é durante o casamento dele que ocorre um dos episódios mais importantes da trama: Bento Amaral, pretendente de Bibiana e filho do chefe político da cidade, desafia Rodrigo para um duelo. Neste episódio, Rodrigo “escreve” com a adaga a primeira letra de seu nome na testa de Bento e é ferido à traição. Tal acontecimento precipita o casamento de Bibiana e Rodrigo e dá início à rivalidade entre os Terra-Cambará e os Amaral. É importante que se diga que no



romance o duelo também acontece durante um casamento, mas de personagens que não fazem parte da história da minissérie. Isso nos leva a inferir que a minissérie opta por realizar o casamento de Juvenal com vistas a diminuir o número de personagens participantes do enredo.

Outro ponto que se modificou na transposição para o audiovisual foi o momento da prisão de Pedro Terra. No romance e na adaptação, ele é preso por desafiar o coronel Ricardo Amaral em defesa dos Farroupilhas. Porém, enquanto no romance ele é solto sem muitos prejuízos, na adaptação ele morre na prisão, depois de ter uma visão com o pai, Pedro Missioneiro.

Por fim, a quarta parte da minissérie chama-se *Teiniaguá*. Acompanhamos a história dos descendentes do Capitão Rodrigo e Bibiana, principalmente o drama vívido por Luzia, a nora, conhecida também por Teiniaguá, em referência a lenda sul-rio-grandense segundo a qual, a Teiniaguá é uma princesa moura, com a alma tomada pelo diabo.

Luzia chega do Nordeste em um dos surtos de migração pelos quais passa a cidade de Santa Fé e se casa com Bolívar, filho de Rodrigo e Bibiana, uma pessoa de personalidade fraca. No romance, é no episódio da Teiniaguá que aparece também o avô de Luzia, Aginaldo Silva, que construiu um Sobrado no centro de Santa Fé. Na minissérie a personagem surge ainda na fase do *Capitão Rodrigo*, compra a venda que ele possuía e derruba a casa onde moravam os Terra. Todos esses episódios passam pela mente de Bibiana enquanto o sobrado está sendo cercado pelos maragatos, durante a revolução federalista. Licurgo, seu neto, se rende, e ela, à beira da morte reencontra seus antepassados, fechando assim o ciclo narrativo.

Grosso modo, se analisarmos sucintamente, veremos que em relação à primeira parte da trilogia de Verissimo há a supressão de três episódios da narrativa: *A fonte*, *A guerra* e *Ismália Caré*. Já dissemos contudo, que, partes de “A fonte” são retomados na fase da adaptação denominada “Ana Terra”, e é importante que se diga também que a fase da minissérie centrada em Luzia termina com a morte da personagem, ou seja, narra também partes constantes do episódio “A Guerra”. Em relação ao texto literário de Verissimo, a única supressão que não tem menção na minissérie é o episódio “Ismália Caré”, que narra a juventude de Licurgo e seu envolvimento com Ismália, filha dos empregados do Angico, a estância da família.



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

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

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

Pavis destaca alguns problemas que podem surgir devido à especificidade do gênero teatral, que neste trabalho, consideramos aplicáveis também à adaptação, pois trata-se de um forma de teledramaturgia. O maior dos problemas, segundo o autor são as interferências das situações de enunciação. Isso porque, segundo Pavis, o texto traduzido faz parte tanto da cultura-fonte, como da cultura-alvo. Às dimensões “normais” de uma tradução interlinguística, acrescem-se as relações que se estabelecem com as situações de enunciação. Essa situação de enunciação, de acordo com o teórico, apenas é compreendida virtualmente a partir de um texto escrito ou de sua enunciação. Quando um mesmo texto dramático é encenado em uma cultura, ou linguagem diferente, ele pode levar consigo resquícios da situação de enunciação da cultura que o originou, mas também, recebe influências da nova cultura na qual se insere. Contudo, apesar do possível choque entre as situações de enunciação, é comum privilegiar-se a situação de enunciação do texto-alvo.

Do mesmo modo, quando falamos da adaptação de um texto literário, não podemos perder de vista que temos um texto fonte – o literário – e um texto-alvo – o audiovisual – e assim também deve proceder o nosso olhar crítico: devemos nos ater mais ao texto adaptado, ou seja, ao audiovisual, uma vez que ele é nosso texto de chegada, que passou também por uma tradução interlinguística e intercultural, pois não se trata apenas de “traduzir” um texto, para originar um outro; confrontam-se dois textos diferentes, que se comunicam por meio da tela.

Pavis afirma que o tradutor, ao traduzir, deve adaptar uma situação de enunciação que desconhece, que não é a sua, mas anterior, e por isso mesmo, ao se propor tal tradução, ele deve *imaginar*. Assim também podem ter atuado os adaptadores de “O Tempo e o Vento”. Ao transcodificarem o texto literário de Verissimo para uma nova linguagem – a audiovisual



televisiva – tiveram de se imbuir da situação de enunciação do autor do texto literário, sem deixar de expor, ao mesmo tempo, a situação de enunciação vivenciada no momento da produção desta nova obra.

Sobre isso, cabe ressaltar o momento de escrita de Erico Verissimo. O país acabava de sair de uma ditadura – o Estado Novo de Vargas – e o mundo passava por um dos momentos mais marcantes de sua História: a Segunda Guerra Mundial. A partir desta pequena reflexão, passamos a compreender um pouco mais do que Verissimo sentia ao escrever sobre o passado histórico de seu estado natal, e as lutas pela definição das fronteiras.

Além disso, vale pensar também acerca da situação de enunciação da nova obra, a adaptação em minissérie deste texto literário. O primeiro capítulo da minissérie entra no ar em 22 de abril de 1985, um dia depois da morte de Tancredo Neves, eleito presidente da República após 21 anos de ditadura militar.

No artigo “A saga que se move”, publicado pela revista *Cult* no ano de 2004, Narciso Lobo assinala que “[...] o país entrava na Nova República, com a esperança frustrada com a morte de Tancredo Neves, depois de 21 anos de governos militares, e, por um olhar mais particular, a Globo partia para a comemoração dos seus 20 anos[...]”. Para celebrar as duas décadas de programação, a Rede Globo decide apostar alto no novo mercado aberto pelas minisséries, e após o impulso dado pela adaptação de *Anarquistas Graças a Deus*, de Zélia Gattai, em 1984, no ano seguinte, coloca no ar mais três minisséries adaptadas de obras literárias: *Grande Sertão: Veredas*, de João Guimarães Rosa, *Tenda dos Milagres* de Jorge Amado e esta *O Tempo e o Vento* da obra de Erico Verissimo. A adaptação, neste contexto, é uma forma de fidelizar o espectador, utilizando-se para isso do *status* alcançado pela obra literária e, ao mesmo tempo, uma tentativa de “unificação” da nação, por meio de várias adaptações com fundo nacionalista, que apelam para a identidade do sujeito que a assiste. A situação de enunciação real é uma transação entre a de uma obra e outra, como se pode perceber na minissérie.

Pavis demonstra as transformações do texto dramático ao longo de suas concretizações sucessivas. Segundo ele, o texto de partida é resultado das escolhas feitas por seu autor. Este texto só é legível se levada em conta a sua situação de enunciação. O texto traduzido, no entanto, depende tanto da situação de enunciação vivida por seu autor, quanto da de seu público futuro, que só terá acesso a ela depois de traduzida. Isso se aplica também ao texto literário e sua adaptação, pois para chegar ao conhecimento de um número maior de pessoas, o texto de Verissimo passou também por uma tradução; o que antes era apenas conhecido por

meio de palavras, com transposição para a televisão torna-se também por meio de imagens, sons, movimentos.

De acordo com Pavis, o tradutor atua como leitor, antes de tudo e “ideologiza” e “ficcionaliza” o texto de acordo com suas crenças. A tradução, sob o ponto de vista de Pavis, dá vida ao texto, desenha-lhe a dramaturgia. Segundo o autor, “traduzir é uma das maneiras de ler e interpretar um texto, ao se socorrer de uma outra língua; e traduzir para o palco é também socorre-se das ‘línguas de cena’”. (PAVIS, 2008, p. 127). A etapa de tradução que o autor denomina análise dramaturgica consiste em *adaptar* um texto, para que ele se torne mais legível a seus futuros leitores. Para o autor, a tradução dramaturgica é sempre uma adaptação e um comentário. Assim, pode-se pensar que o roteirista e o diretor da minissérie ao se proporem à transcodificação da obra de Verissimo, leram o texto de partida e adaptaram-no de acordo com as regras de um novo suporte, a televisão, para que tornassem o texto de chegada – a minissérie – *legível* a seu público-alvo.

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

Pavis também se preocupa com a tradução intergestual, o que é útil para que possamos compreender, como o texto “traduzido” da obra de Verissimo, ainda assim, uma nova obra, o roteiro, toma cor e gesto. Segundo Pavis, a tradução existe, primeiro, em estado pré-verbal. Depois, passa a existir em um texto-fonte – o texto literário de Verissimo. Então, precisa existir também de maneira gestual e oral – após a tradução interlínguística do suporte escrito para o televisivo, a nova obra tem de ser encenada.

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



## Considerações finais

Na discussão que enfoca a adaptação/tradução de textos literários para suportes audiovisuais, é importante considerar que o texto literário e sua adaptação são textos distintos, embora ligados entre si. Essa abordagem pressupõe que devido às diferenças de linguagem existentes entre um e outro meio, são necessárias modificações no modo como as histórias são narradas, ou seja, como meios de comunicação de massas, como a televisão, repropõem e recontam uma narrativa antes restrita à literatura.

Com uma breve análise comparativa, enfocou-se neste trabalho a perspectiva da adaptação como uma possibilidade de tradução entre as linguagens literária e audiovisual. Assim, verificamos que a perspectiva é útil para pensar nosso objeto de estudo, a trilogia *O Tempo e o Vento*, de Erico Verissimo e sua transposição para a linguagem audiovisual, em formato de minissérie. Isso, porque, segundo a proposta aqui utilizada, no processo de tradução surge um texto completamente novo e independente daquele que é comumente chamado texto-fonte, pois toda tradução é também um ato hermenêutico, que adapta situações e acontecimentos e ressignifica-os.

Deste modo, é possível pensar na tradução como uma forma de transgressão e negociação entre os textos. Assim, evidenciamos como as mudanças podem ocorrer, seja devido ao novo suporte, à nova linguagem, meio, contexto histórico, ou opção do idealizador.

## Referências bibliográficas

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

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

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

LEFEVERE, André. *Translation, Rewriting and the manipulation of the Literary Fame*. London: Routledge, 1992



LOBO, Narciso. A saga que se move. *Revista Cult*, Ano 7, edição 86, novembro de 2004, São Paulo: Editora Bregantini. Disponível em: <<http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/a-saga-que-se-move/>> acesso em 13/04/12

LOBO, Narciso. *Ficção e Política: O Brasil nas minisséries*. Manaus: Editora Valer, 2000.

MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. Lisboa: Dinalivro, 2005.

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

PAVIS, Patrice. *O teatro no cruzamento de culturas*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

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

XAVIER, Ismail. Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. In: PELLEGRINI, Tânia (org.) *Literatura, cinema, televisão*. São Paulo: SENAC, Instituto Itaú Cultural, 2003. p. 61-89.

VERISSIMO, Erico. *O continente*. Vol. I, Companhia das Letras, 2011.

## **FILMOGRAFIA**

JOSÉ, Paulo. (direção) *O Tempo e o Vento*. Rio de Janeiro: Central Globo de Produções, 1985. 9 DVDS (aproximadamente 15h).