



## **O tempo e seus circuitos: a abordagem da temática temporal na tradução de O tempo e o vento em minissérie<sup>1</sup>**

Aline Cristina MAZIERO<sup>2</sup>

Márcia GOMES Marques<sup>3</sup>

Universidade Federal de Mato Grosso do Sul

**Resumo:** Este artigo discute a tradução de textos literários para meios de comunicação audiovisuais, especificamente a televisão. O foco de análise recai sobre a temática temporal na tradução de *O tempo e o vento*, romance de Erico Verissimo, na minissérie homônima. A perspectiva de análise se afasta do ideal de fidelidade para abordar a tradução pelo viés da intertextualidade, considerando cada texto uma obra original, com suas especificidades de gênero, suporte, formato e linguagem. Destaca-se o formato de ficção seriada televisiva minissérie e as implicações de um texto traduzido da literatura para esse formato específico. Busca-se verificar de que forma os textos literário e audiovisual lidam com abordagem do aspecto temporal, considerando que este tematiza a narrativa de ambos.

**Palavras-chave:** adaptação; minissérie; tematização; tempo; tradução.

### **Introdução**

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

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no DT 4– Comunicação Audiovisual do XVIII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste, realizado de 3 a 5 de julho de 2013.

<sup>2</sup> Mestre em Estudos de Linguagens e graduada em Comunicação Social pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul - UFMS. Pesquisadora do grupo de pesquisa Cultura Midiática, Identidade e Representação Social. E-mail: [line.maziero@gmail.com](mailto:line.maziero@gmail.com)

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



Os estudos sobre o tema das adaptações iniciaram-se embasados no ideal de “fidelidade” ao texto literário. Segundo esse paradigma, que por muito tempo predominou, o texto adaptado seria sempre inferior ao texto literário, como se houvesse alguma hierarquia de gênero ou formato. Contudo, abordagens recentes têm buscado a valorização do texto adaptado/traduzido para o audiovisual, considerando-o uma obra independente do texto que o originou, ou seja, valoriza-se a adaptação *como adaptação* (HUTCHEON, 2011). Apesar de relacionar-se com um texto predecessor normalmente de maneira “anunciada”, e constituir-se dessa forma, como um texto “palimpsestuoso”, ou de “segundo grau” (GENETTE, 2006), reconhecer o caráter palimpsestuoso de uma obra não significa necessariamente que não possamos tratá-la como autônoma em relação ao texto que a precedeu.

Este artigo discute a tradução de textos literários para meios de comunicação audiovisuais, especificamente a televisão. O foco de análise recai sobre a temática temporal na tradução de *O tempo e o vento*, romance de Erico Verissimo, na minissérie homônima. Embasados na perspectiva de Tomachevski (1970) sobre temática, discutimos a categoria temporal, tanto na obra literária quanto na televisiva, por compreender que este é o fio condutor da narrativa, permeando tanto aspectos de forma quanto de conteúdo no que se refere à obra analisada. O romance, para fazer o contraponto entre passado e presente, intercala seus episódios. A tradução da obra para o audiovisual – no caso, a minissérie *O tempo e o vento* – se estrutura de maneira semelhante, contrapondo presente e passado através do uso de *flashback*, elemento da linguagem cinematográfica. À parte o recurso para manter a estrutura da tradução próxima a do texto literário, tratamos ainda de como o audiovisual traduz a ordenação dos acontecimentos em uma análise que busca identificar de que maneira cada linguagem elabora e expressa a temática sobre a qual se constrói a narrativa.

### **Adaptação e tradução: da fidelidade à intertextualidade**

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 para o autor, é comum pensar no que a obra literária “perde” com sua adaptação audiovisual, seja ela cinematográfica ou televisiva, e desconsideram-se 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, nesta perspectiva já não se pensa no texto literário como hierarquicamente superior ao audiovisual, mas sim, como dois textos distintos, que atingem também públicos distintos. O texto literário é considerado, então, 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 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, apud AMORIM, 2005), 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 potencialmente maior de pessoas, que não necessariamente coincidem com as que tiveram contato com a obra precedente. 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.

A prática tradutória no entendimento de Amorim é um ato de *transgressão*, de *violência*, *conflito*, nunca de neutralidade. Por outro lado, como entendimento cristalizado e estanque, *espera-se* que a tradução seja o mais próxima possível do texto que a originou, enquanto que as adaptações podem promover desvios mais significativos. Entretanto, a acepção que nos propomos a explorar 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 são realmente tênues, pois ambos são processos de criação de uma nova obra, diferente em inúmeros aspectos, entre os quais podem constar gênero, formato e suporte.

Desta perspectiva, abordamos o texto traduzido como um novo texto, ligado a um anterior por relações de intertextualidade. O conceito foi proposto por Kristeva e, nas palavras da autora, “[...] todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto.”(1974, p. 54). Para tratar da intertextualidade entre as duas obras, utilizaremos o conceito de Genette (2006), que desenvolve a proposta de Kristeva, e reduz a intertextualidade a uma categoria do que chama de *transtextualidade*. Além da intertextualidade, o autor propõe outras quatro categorias: paratextualidade, transcendência textual, arquitextualidade e aquela que consideramos mais importante para os estudos de adaptação, a hipertextualidade, tomada pelo autor como “toda relação que une um texto B (que chamarei hipertexto) a um texto anterior A (que, naturalmente, chamarei hipotexto) do qual ele brota, de uma forma que não é a do comentário”. (GENETTE, 2006, p. 12). A hipertextualidade, ao ser transposta para o campo de estudos das traduções audiovisuais, permite que compreendamos as relações existentes entre o hipotexto e o hipertexto e as transformações pelas quais esse novo texto passa, seja por um processo de escolha e seleção, atualização, amplificação ou redução do chamado texto “original”.

### **O formato minissérie e a tradução de obras literárias para o audiovisual**

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

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

Essa mudança de suporte físico traz consigo outras necessidades para a adequação da narrativa, visto que cada meio tem uma maneira própria de narrar e características únicas e indissociáveis. A televisão, como anteriormente fizeram literatura e cinema, compartilha aspectos da linguagem cinematográfica – sons, movimentos, câmeras, iluminação –, ao mesmo tempo em que tem suas especificidades como suporte. Ballogh (2002) destaca a capacidade de a televisão agregar diferentes gêneros e formatos, o que favorece a transposição de obras literárias. Nota-se o aumento do número de roteiros de obras audiovisuais que, de alguma forma, dialogam com textos literários.

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

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

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

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

As minisséries permitem maior controle de conteúdo, por serem produtos “fechados”, ou seja, a obra é completamente finalizada antes de entrar no ar. Além disso, há maior possibilidade de diálogos com outras áreas do conhecimento, como a



literatura, a história e o jornalismo. Lobo destaca ainda a “tendência internacional do formato de alimentar-se de literatura e história” (LOBO, 2000, p. 74-75), elementos presentes na adaptação de *O tempo e o vento*, e que interagem com acontecimentos históricos e políticos.

Nesse artigo, nos detemos a estudar as minisséries produzidas pela Rede Globo, pois por estarem sendo produzidas há mais de 30 anos, já têm uma forma de fazer consolidada.<sup>4</sup> Dentre as minisséries produzidas pela emissora, é possível identificar alguns temas recorrentes. Nas décadas de 1980 e 1990, destaca-se o tratamento de ideias sobre o Brasil e sobre quem eram os brasileiros, feito através da adaptação/tradução de obras literárias que abordavam diferentes regiões do país: obras de Jorge Amado (*Tenda dos milagres*, 1985, *Teresa Batista*, 1992, *Dona Flor e seus dois maridos*, 1998) para representar o nordeste; de Erico Verissimo (*O tempo e o vento*, 1985, *Incidente em Antares*, 1994), para caracterizar o sul; e de Guimarães Rosa (*Grande Sertão: Veredas*, 1985) e Rachel de Queiróz, (*Memorial de Maria Moura*, 1994), para apresentar o interior do país.

As minisséries da Rede Globo abordam temas como: a história de cada região, seu processo de colonização, a miscigenação entre diferentes raças, visando a conformação da ideia de “povo” brasileiro. Têm uma abordagem desses temas dita como “mais séria”, se comparadas a outros tipos de ficção seriada como as telenovelas, por exemplo. Exemplos mais recentes dessa tendência da emissora de buscar a representação dos diferentes “Brasis” são as minisséries *Mad Maria* (2005) e *Amazônia: de Galvéz a Chico Mendes* (2007), que têm como cenário de seus conflitos a região norte do país. Cabe ressaltar que essa última não é uma tradução de obra literária, mas sim, produção original de uma autora bastante reconhecida, Glória Pérez.

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

---

<sup>4</sup> Entre os anos de 1982 e 2010 a Rede Globo produziu 66 minisséries, sendo que 31 delas a partir de obras literárias. Entre 2011 e 2012 foram feitas três minisséries, nenhuma delas adaptada de textos literários.



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

A terceira parte da narrativa é *Um certo capitão Rodrigo*, que é um forasteiro que chega a Santa Fé em um dia de Finados. Ninguém sabe quem é, ou a que veio, mas ele conhece Bibiana e se casa com ela. Apesar de gostar de artes e música, vive em um Estado em que as batalhas são frequentes. Quando começa a Guerra dos Farrapos, Rodrigo, cansado da rotina, deixa o lar e se junta aos farroupilhas. Por fim, a quarta parte da minissérie chama-se *A teiniaguá*, onde acompanhamos a história dos descendentes do capitão Rodrigo e Bibiana, principalmente o drama vívido por Luzia, a nora, conhecida também por Teiniaguá. Ela chega a Santa Fé depois de terminar os estudos na Corte e se casa com Bolívar, uma pessoa de personalidade fraca, filho de Rodrigo e Bibiana. Logo de início, Luzia e Bibiana não se entendem e a relação entre as duas se deteriora. Todos esses episódios passam pela mente de Bibiana enquanto o sobrado está sendo cercado pelos monarquistas durante a revolução federalista, marco importante da consolidação do regime republicano no sul do país. Licurgo, seu neto, sagra-se vitorioso junto aos republicanos, e ela reencontra os fantasmas do Continente fechando assim o ciclo narrativo.

A imprensa foi bastante receptiva quando da estreia da minissérie. Considerada a primeira das grandes superproduções da Rede Globo para o formato, *O tempo e o vento* foi tratada como um épico e “produção mais monumental da televisão brasileira”<sup>5</sup> até então. A minissérie teve mais de cem personagens e cerca de seis mil figurantes<sup>6</sup>. Porém, se a crítica esperava um grande épico no estilo hollywoodiano, não foi exatamente isso o que aconteceu. O diretor Paulo José afirma que esta era uma cobrança equivocada, pois *O tempo e o vento* é uma série em que as personagens são mais importantes que o painel de época (JOSÉ, *apud* LOBO, 2000). Ao utilizar constantemente de *flashbacks*, a narrativa da minissérie tornou-se muito fragmentada, o que pode dar a impressão de que a ação dramática não se desenvolve. Porém, de acordo com Paulo José, tal dificuldade de compreensão foi atenuada com a diminuição do

---

<sup>5</sup> Veja, 24 de abril de 1985, *Momento de Grandeza*, p. 108-113 disponível em Acervo Digital <http://veja.abril.com.br/acervodigital/home.aspx>

<sup>6</sup> Dados do site Memória Globo. <http://memoriaglobo.globo.com/Memoriaglobo/0,27723,GYN0-5273-235949,00.html>





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

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

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

Esta cena do capítulo final de *O tempo e o vento* fala da alegria do povo, depois de anos de discórdias e guerras civis, festejando a paz, o início da república [...] no final do século passado. Nós achávamos ao decidir fazer esse programa, que estas imagens ilustrariam bem o momento atual brasileiro de retomada do processo democrático, a Nova República. Mas hoje, o país está de luto. No entanto, nós acreditamos que a melhor maneira de se homenagear um estadista que morre é ajudar o seu país a caminhar com confiança e otimismo. Daí, a oportunidade da estreia desta série brasileira que fala da construção de uma nação, da luta de nosso povo na fixação de nossas fronteiras, de nossos medos, nossas fraquezas, mas também, de nossa coragem, de nossa força, de nossa fé no futuro e esperança.[...] <sup>7</sup>

Em artigo publicado pela revista *Cult*, Narciso Lobo assinala que “[...] o país entrava na Nova República, com a esperança frustrada com a morte de Tancredo Neves, depois de 21 anos de governos militares, e, por um olhar mais particular, a Globo partia para a comemoração dos seus 20 anos [...]”. A adaptação/tradução, neste contexto, é uma forma de fidelizar o espectador, utilizando-se para isso do *status* alcançado pela obra literária e uma tentativa de “unificação” da nação, por meio de várias transposições com fundo nacionalista, que apelam para a identidade do sujeito que assiste.

---

<sup>7</sup> Depoimento constante da versão da minissérie utilizada para análise, a exibição na íntegra realizada pelo Canal Globosat Viva, em janeiro de 2012.





## A temática temporal na tradução audiovisual de *O tempo e o vento*

Tomachevski (1970) destaca que a primeira investigação a ser feita em uma obra literária é a respeito de seu “tema”. Para o autor, a junção dos elementos particulares de cada obra constituem uma unidade, que é o seu tema, aquilo de que se fala. Tanto o texto literário quanto o audiovisual possuem, segundo essa abordagem, um tema único em torno ao qual são construídos, e esse tema se manifesta durante o desenvolvimento do enredo. Assim, o autor destaca, que toda obra literária se organiza a partir de dois momentos distintos: a escolha do tema e sua elaboração. Ao refletir acerca da tradução de *O tempo e o vento* em minissérie é necessário considerar o aspecto temporal, visto ser aquele que tematiza tanto o texto de partida quanto o texto de chegada.

A percepção do tempo enquanto temática do romance de Verissimo ocorre devido a uma série de indicações feitas pelo autor: já no título Verissimo aponta sua intenção de discutir o aspecto temporal no romance, visto que tempo e vento estão associados metonimicamente, como termos de significados contrastantes. Tal intenção se evidencia ainda mais na epígrafe bíblica escolhida pelo autor:

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

A associação de ideias une o tempo, pelo qual passamos, com o vento, que também acentua a noção de processo – do estar em movimento, enquanto que retorna ao mesmo ponto de partida, e tematiza a narração da trajetória da família Terra-Cambará. O tempo, como categoria narrativa, e o vento, como figura de linguagem, são também elementos importantes para a compreensão da estrutura do romance, que narra a saga de uma família de maneira cíclica, como o vento, que “vai girando e volta fazendo seus circuitos”. De acordo com Chaves (2004, p. 48), a epígrafe possibilita a visão da “história numa rigorosa dialética entre o transitório e o permanente”.

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



um papel importante como memória da humanidade, como aquilo que pode ser resgatado; e também como aquilo que pode, em alguma medida, ser previsto. E é com o ato de narrar que podemos distender ou encurtar o tempo, recuperar o passado e projetar o futuro.

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

Ricouer acredita que há ainda algo mais importante para a compreensão da tessitura da intriga, algo que é elucidado, em parte, pelo conceito aristotélico de *mimese*. Se a intriga é a representação da ação, “há uma quase identificação entre as duas expressões: imitação ou representação da ação e agenciamento dos fatos” (RICOUER, 1994, p. 59). A *mimese*, como proposta por Aristóteles e repensada por Ricouer, não diz respeito somente à imitação, mas à própria ação de tornar concreta a narrativa por meio da refiguração do tempo. Ricouer propõe uma tríplice *mimese*, que formaria um círculo virtuoso de relações entre tempo e narrativa. Os três estágios miméticos são para o autor momentos em que “seguimos, pois, o destino de um tempo prefigurado em um tempo refigurado, pela mediação de um tempo configurado” (RICOUER, 1994, p. 87).

A partir dessas considerações, é possível afirmar que a temática temporal está presente desde a estrutura do romance *O tempo e o vento*, de Erico Verissimo, e que essa mesma temática também se apresenta na tradução audiovisual, compondo, assim, a estrutura da trama televisiva. Porém, a minissérie tem suas especificidades de formato, que fazem com que o aspecto temporal seja tratado de forma diferenciada à maneira como isso ocorre na literatura e até mesmo entre os produtos de ficção seriada televisiva.

Genette (1995), ao tratar das narrativas literárias, e Casetti e Dio Chio (1990), ao abordarem as narrativas audiovisuais, destacam três aspectos quanto à categoria



temporal: ordenação, duração e frequência. Neste artigo, será tratado o aspecto da ordenação dos acontecimentos no romance e na minissérie, para refletir sobre como a temática temporal está estruturalmente ligada às obras analisadas.

A adaptação/tradução de um texto literário para meios audiovisuais de comunicação, como o cinema e a televisão, pressupõe um tratamento diferenciado da categoria temporal. De acordo com Sauboraud, isso se deve ao fato de que tais meios

[...] cuentan las cosas ‘de outra maneira’, com una temporalidad distinta, más densa, más rápida, jugando com signos visuales y sonoros percibidos com la instantaneidad y la intensidad del momento en que sugen o en el tiempo de su imposición en la pantalla (SAUBORAUD, 2011, p. 27).<sup>8</sup>

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

O romance *O continente*, que foi adaptado para o audiovisual na minissérie “O tempo e o vento”, inicia-se no presente da narrativa, em 1895. Em meio ao cerco dos federalistas, Bibiana recorda seus familiares já mortos. Essas recordações, que interligam a história de *O Sobrado* com as outras fases da narrativa, têm, assim como no romance, caráter retrospectivo. Os *flashbacks* utilizados teriam motivos psicológicos, (MARTIN, 2005) pois, se centram nas recordações de uma personagem e adotam seu ponto de vista. Contudo, pode-se supor, também, que os *flashbacks* de *O tempo e o vento* tenham motivos estéticos (MARTIN, 2005), pois a história não começa no surgimento do drama, mas faz constantes evocações ao passado até o momento em que se encontra novamente com o presente da narrativa, para daí fazer o seu fechamento.

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

---

<sup>8</sup> [...] contam as coisas de ‘outra maneira’, com uma temporalidade distinta, mais densa, mais ‘rápida,’ jogando com os signos visuais e sonoros percebidos com a instantaneidade e a intensidade em que surgem ou do tempo de sua imposição na tela (tradução nossa).

Sozinha no seu quarto, sentada na sua cadeira de balanço, e enrolada no seu xale, a velha Bibiana espera... O quarto está escuro, mas para ela nestes últimos anos sempre, sempre é noite, pois a catarata já lhe tomou conta de ambos os olhos. Ela mal e mal enxerga o vulto das pessoas, mas ouve tudo, sabe de tudo, conhece as gentes da casa pela voz, pelo andar e até pelo cheiro. Quando ouviu o primeiro tiroteio, ficou nesta mesma cadeira, esperando e escutando. Quando as balas partiam as vidraças ou se cravavam nas paredes, ela tinha a impressão de estar vendo - não! - de estar ouvindo uma pessoa de sua família ser fuzilada pelos inimigos. [...]. (VERISSIMO, 2011, p. 40)

Os realizadores da minissérie utilizam o fato de Bibiana estar alheia à tudo e ao mesmo tempo tão consciente de si e dos outros, para que seja a sua memória a narradora da trajetória da família Terra-Cambará. Percebe-se, portanto, que a estrutura fragmentária do romance é mantida, embora a minissérie utilize recursos diferentes dos utilizados pelo romancista. O recurso da anacronia é bastante utilizado por Verissimo, cujos personagens recordam com frequência fatos vivenciados ou contados por seus antepassados.

A recordação como fio condutor da narrativa é uma das características presentes na narrativa de Verissimo que é preservada no produto audiovisual. A família Terra – depois Terra-Cambará – recorda muito o passado. Com a tradução, mantiveram-se as idas e vindas no tempo como no romance, com a intercalação entre os acontecimentos de *O Sobrado* e dos outros episódios. As anacronias, que na minissérie são representadas através da utilização de *flashback*, são elementos de ligação entre o presente, no sobrado sitiado, e o passado, na recordação de outras gerações da família. Martin (2005) considera o regresso ao passado um modo de expressão bastante cômodo, pois permite uma grande maleabilidade e liberdade de narração, permitindo modificar a cronologia, salvaguardando as três unidades tradicionais de narração – tempo, espaço e ação – centrando o audiovisual no desenrolar do drama, representado como presente e fazendo das outras épocas anexos englobados na ação principal. Assim, o passado da personagem torna-se o presente da projeção. A cronologia dos acontecimentos é respeitada, mas transformada pela mudança de ponto de vista.

O tempo cíclico (CASSETTI; DI CHIO, 1990), uma das características marcantes do texto literário, é também respeitado na adaptação/tradução. Os pontos de partida e de chegada são semelhantes, porém não idênticos, conforme ocorre com o tempo circular. Assim, a minissérie estabelece um jogo entre o passado e o presente, que, como o texto de Verissimo, trabalha a justaposição entre sincronia e diacronia. No romance e na tradução os dois “tempos” são apresentados ao leitor/espectador: um tempo em que a



ação se desenrola rapidamente, como um panorama dos feitos da família Terra-Cambará, e um tempo que se arrasta lentamente, o tempo de cerco ao Sobrado. As interrupções na narrativa, os planos longos, as cenas em que nada de relevante parece acontecer, tudo isso contribui para que o leitor/espectador perceba a duração do acontecimento de forma anormal (CASETI, DI CHIO; 1990), já que algo que se passa durante três dias de cerco é entremeado ao restante da narrativa, para que dure os vinte e seis capítulos da minissérie.

### **Considerações finais**

Na discussão que enfoca a tradução de textos literários para suportes audiovisuais, é importante considerar que o texto literário e audiovisual 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, no modo como um meio de comunicação de massa, a televisão, repropõe e reconta uma narrativa advinda da literatura.

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

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



Seguindo nossa proposta, adotamos a perspectiva da tradução do texto literário ao audiovisual, pois se trata de um processo de linguagem que considera as especificidades de cada produto. A obra audiovisual, assim como a escrita, constitui-se como *narrativa* e é por esse viés que a consideramos. Assim, nossa análise recaiu sobre uma categoria narrativa que consideramos essencial para o entendimento dessa obra: o aspecto temporal, que tematiza o romance e também a tradução. O quesito temporal está presente na estrutura da minissérie, que utiliza com frequência o recurso do *flashback* para traduzir as idas e vindas no tempo entre o passado e o presente na narrativa, que se intercalam no romance. Além dessa questão de forma, analisamos o aspecto de ordenação, que tem estreita relação com a escolha do tempo cíclico como forma de narrar a trajetória da família Terra-Cambará. Assim, enfocando em uma parte da obra, verificamos que a tradução proposta por Paulo José ao texto de Verissimo é um texto novo e diverso, reproposto em uma outra poética, diversa da do texto literário, mas não deixa de referir-se àquele que o originou.

## REFERÊNCIAS

- AMORIM, Lauro Maia. *Tradução e adaptação: encruzilhadas da textualidade em Alice no País das Maravilhas*, de Lewis Carroll, e Kim, de Rudyard Kipling. São Paulo: Ed. da UNESP, 2005.
- BALOGH, Ana Maria. *O Discurso Ficcional na TV*. São Paulo: Edusp: 2002
- CASSETTI, Francesco; DI CHIO, Federico. *Cómo Analizar un Film*. Barcelona: Paidós, 1990.
- CHAVES, Flávio Loureiro. Tosca e carnívora. *Revista Cult*, São Paulo: ano 7, n. 86, p. 46-49, novembro/2004.
- FIGUEIREDO, Ana Maria Camargo. Literatura na televisão: história, memória e biografia In: *Comunicação e Educação*. São Paulo, ano 10, n. 2, maio/agosto. 2005 p. 173-178.
- GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Lisboa: Vega, 1995.
- GENETTE, Gérard. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras, 2006.
- GOMES, Márcia. O intertexto midiático: ficção seriada e adaptação de obras literárias: as ideias no fluxo das mídias. In: *Conexão – Comunicação e Cultura*. UCS, Caxias do Sul, v.8, n. 15, jan./jun. 2009.
- HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. Santa Catarina: UFSC, 2011.
- KRISTEVA, Julia. *Introdução à semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1974.



LOBO, Narciso. A saga que se move. *Revista Cult*. São Paulo: ano 7, n. 86 p. 54-57, novembro/2004.

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

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

*Minissérie O tempo e o vento*. In: *Memória Globo*. Disponível em <http://memoriaglobo.globo.com/Memoriaglobo/0,27723,GYN0-5273-235949,00.html> acesso em 01/05/13.

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

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

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

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

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

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

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

## **FILMOGRAFIA**

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