

## O TEMPO NO ROMANCE E NA MINISSÉRIE: O PROCESSO DE ADAPTAÇÃO DE *GRANDE SERTÃO: VEREDAS*

Tamiris Batista Leite (IBILCE/UNESP – FAPESP)

**RESUMO:** Por meio da presente comunicação compartilhamos reflexões concernentes à investigação, de caráter comparatista, entre o romance *Grande sertão: veredas* (1956) de João Guimarães Rosa e a minissérie homônima do ano de 1985, roteirizada por Walter George Durst em parceria com o diretor Walter Avancini. O romance é formado pelas diversas camadas temporais que constituem as experiências a partir das quais o protagonista e narrador compõe sua narração. No projeto de adaptação da minissérie, desde seu início, optou-se pela linearidade da trama. Entretanto, ela é interrompida pela interpolação de eventos anteriores e posteriores ao curso da ação principal. Direcionando nosso olhar para o modo como as sequências televisuais são organizadas, destacaremos as técnicas por meio das quais foram criadas a passagem do tempo mais rápida ou mais lenta, a continuidade e as sequências retrospectivas e prospectivas. Pautamo-nos no estudo de Julie Sanders, desenvolvido a partir da diferenciação entre “adaptação” e “apropriação” e nas reflexões de Doc Comparato sobre a temporalidade, o tempo dramático e o ritmo.

**PALAVRAS-CHAVE:** romance; minissérie; temporalidade; adaptação.

Julie Sanders, em *Adaptation and Appropriation*, propõe uma diferenciação entre “adaptação” e “apropriação”. Seguindo sua linha de pensamento, a adaptação liga-se ao engajamento contínuo com o texto literário, indo além do que a alusão e a citação permitem. O emprego do termo “apropriação” também está relacionado a este mesmo engajamento contínuo, mas frequentemente avoca para si uma postura mais crítica. Na tentativa de distinguir adaptação de apropriação, Sanders destaca que a adaptação explicita uma relação com o texto-fonte e o mesmo não ocorre quando se trata de uma apropriação.

Sanders caracteriza a adaptação como uma prática “transposicional” que oferece um comentário sobre o texto inspirador, um ponto de vista revisado, um trabalho resultante de um esforço para tornar certos textos relevantes ou facilmente compreensíveis para novas audiências e para o público leitor através do processo de “aproximação” e “atualização”. Voltando-se para

os estudos de Cartmell and Whelehan, a pesquisadora focaliza três categorias a partir das quais busca a reflexão sobre o processo de adaptação: “transposição”, “comentário” e “analogia”. Com a “transposição” teríamos a passagem de um texto de um determinado gênero para novas audiências, levando em consideração as convenções estéticas de um novo processo totalmente diferente.

Quando os realizadores da nova obra vão além daquilo que a estudiosa define como “aproximação” e realizam alterações, excluindo ou acrescentando novos elementos à narrativa, o trabalho pode ser analisado a partir da segunda categoria, o “comentário”. São adaptações que comentam o texto adaptado. É através da terceira categoria, a “analogia”, que se pode obter o enriquecimento e aprofundamento de uma nova obra que, apesar de possibilitar o reconhecimento do intertexto, não pede que tal reconhecimento seja condição necessária para sua fruição.

De acordo com o estudo de Sanders, podemos afirmar que a minissérie *Grande sertão: veredas* pode ser considerada como adaptação, uma vez que no título, homólogo ao texto que lhe serviu de base, há uma relação direta com o texto de Guimarães Rosa. A ideia de apropriação é descartada. A categoria “comentário” participa deste processo, uma vez que há alterações, algumas exclusões e acréscimos ao texto-base que funcionam como uma espécie de comentário do romance.

*Grande sertão: veredas* passa por um processo de atualização ao ser reinterpretado 29 anos após o ano de sua publicação. O projeto de adaptação abrange o estudo do contexto da época em que a obra foi publicada e o estudo das transformações ocorridas até o contexto em que foi adaptada. Voltando-se para outras produções realizadas a partir dos textos de Rosa, Avancini cria uma nova obra valendo-se de técnicas televisuais sutis que “dialogam” não apenas com características do texto literário, mas também com aspectos da vida do escritor.

A adaptação de *Grande sertão: veredas* havia sido realizada 20 anos antes da exibição da minissérie, por meio do filme *Grande sertão* dos irmãos Geraldo e Renato Santos Pereira. A cadeia de hipertextos interligados e criados a partir das obras do escritor era composta pelas adaptações cinematográficas de outras obras como *A hora e vez de Augusto Matraga* (1965), de

Roberto Santos, *Sagarana, o duelo* (1974), de Paulo Thiago, *Cabaret Mineiro* (1980) e *Noites do sertão* (1983), de Carlos Alberto Prates Correia.

Em *Grande sertão: veredas*, romance, destacamos a sobreposição de uma espessura psicológica, por meio da qual é expressa uma visão pessoal dos acontecimentos narrados por Riobaldo. Por um lado, deparamo-nos com o personagem que tenta ressignificar as ações empreendidas por ele quando era jovem e, por outro, acompanhamos a descrição de uma duração que não constitui um simples desenvolvimento. O que nos é apresentado não é uma simples sequência de fatos sem nenhuma das características que reconheceremos ao tempo. A história exige que se tome consciência dos caracteres da temporalidade. O conhecimento do personagem é o conhecimento de uma duração e não de um instante. O leitor capta o personagem em sua vida, sabe o que ele é observando-o enquanto ele está a fazer-se. No romance, para se exprimir esse conhecimento, faz-se necessário exprimir a temporalidade.

Em sua obra *Da criação ao roteiro* Doc. Comparato afirma que a função da temporalidade é informar a data em que a história teve seu início e a do seu desdobramento em dias, meses, anos, décadas ou séculos. Trata-se da “quantidade de tempo” (1995, p. 120) que a história abarca, se esse tempo é contínuo, se há saltos de um mês para outro ou de um ano para outro ou se trata de um “tempo irreal” (1995, p. 120).

A “quantidade de tempo” do romance e da minissérie abarca muitos anos. Na minissérie a história inicia-se com Riobaldo ainda menino. Acompanhamos sua evolução temporal ao longo dos capítulos. O personagem, apresentado ao final da narrativa, é um homem triste, desiludido pela perda de um amor, mas que decide recomeçar sua vida, ao lado de um outro amor, Otacília. Do ponto em que a narrativa televisual se inicia até os acontecimentos finais que se desenlaçam após a grande batalha final, há muitos retrocessos, abreviações, omissões e o alargamento de um tempo reflexivo por meio do qual o protagonista reavalia sua conduta.

Comparato nos lembra que não devemos confundir temporalidade com tempo dramático. Este se faz presente em cada partícula, em cada fragmento da estrutura e, conseqüentemente, também no produto audiovisual final. “Cada cena, cada fragmento de nossa estrutura possui um tempo interior, próprio, durante o qual os acontecimentos ocorrem. Esse lapso de tempo não é real. No entanto, dá-nos a sensação de o ser” (1995, p. 228).

Há um tempo dramático parcial e um tempo dramático total. O parcial corresponde àquilo que acontece em cada cena. A soma de todos os tempos parciais corresponde ao tempo dramático total. Embora a versão compacta da minissérie tenha uma duração de aproximadamente 14 horas de tempo real, quando a assistimos vivemos outro tempo que não corresponde ao tempo real, mas ao tempo da ficção que condensou em 14 horas muitos anos da vida dos personagens.

Muito apropriada é a definição de ritmo de Doc Comparato: “O ritmo é a qualidade que um roteiro possui de relacionar um conjunto de ações dramáticas dentro de um tempo que consideramos ideal” (1995, p. 230). Aquilo que é considerado como ideal é muito variável. Se pensássemos em um filme dos anos 40 e o comparássemos com um filme atual, perceberíamos que as ações hoje acontecem em uma velocidade maior. Assim como um filme tem o seu próprio ritmo, o formato minissérie também tem uma resultante de tempos dramáticos parciais, um ritmo que decorre de um tempo ideal. O tempo dramático parcial corresponde ao tempo intrínseco de cada cena. Nem toda cena curta é sinônimo de um tempo real curto e nem toda cena longa é reflexo de um tempo real longo. A minissérie tem um ritmo que resulta da combinação do tempo intrínseco de cada cena. Em cada cena o telespectador sente o peso dramático específico que o roteirista lhe atribui.

Para sugerir uma velocidade normal da narrativa, que fosse relativamente estável em relação à qual determinada passagem seria “rápida” ou “lenta”, Genette propõe uma “velocidade constante”. Dessa maneira, por meio da elipse é possível obter a velocidade máxima. Enquanto a velocidade mínima é representada pela pausa descritiva. O tempo da pausa descritiva interrompe o tempo em que os acontecimentos são ordenados. Na sintaxe televisual o tempo dramático parcial das sequências variam. A cena da travessia do deserto do Sussuarão, sob o comando de Medeiro Vaz, é uma das mais longas. Sua duração, semanticamente motivada, vai ao encontro da intensidade da dor que a experiência causou nos personagens.

O romance não segue uma ordem cronológica, a memória brota em ordens diversas. O primeiro plano é centrado no “presente fictício” em que se desenvolve uma relação dialógica e dramática. Enquanto o segundo plano é revivido pela memória do narrador. É como se tivéssemos duas linhas paralelas: uma composta pelos combates e pelas andanças que advêm, portanto, das experiências criadoras da personalidade do jagunço que chega a alcançar o posto de

chefe e a linha subjetiva centrada no “presente” da narração, na qual o narrador reflete sobre os antagonismos da alma humana. As perguntas lançadas no plano em que os acontecimentos são reinterpretados freiam a narração e, portanto, interferem no ritmo da narrativa. Além das perguntas ao interlocutor, o narrador também lança questões para si mesmo e estas servem como molas propulsoras de sua própria memória, encadeando novos episódios de sua vida, contados de forma não-linear.

A minissérie segue uma sequência cronológica que nos permite acompanhar o desenvolvimento temporal de Riobaldo. Entretanto, ela é interrompida pela interpolação de eventos anteriores ou posteriores, introduzidos por meio das mais variadas técnicas. Nos direcionando para o tempo e para o espaço, analisamos o modo como as sequências são organizadas em certas condições de ordem e de duração e para a maneira como são estabelecidos certos paralelismos, simetrias entre o começo e o final e a repetição de determinados motivos de caráter temático ou de caráter.

As anacronias abarcam as analepses que podem ser identificadas aos *flashbacks* por meio dos quais a memória do passado é compartilhada no presente fictício. Elas também podem ser divididas em analepses externas e analepses internas. Estas se dão quando o *flashback* começa num ponto dentro da narrativa principal. Aquela se realiza quando a história em *flashback* volta para um tempo anterior ao começo da narrativa principal. As prolepses ou *flashforwards* são as antecipações de acontecimentos que são desenvolvidos num tempo posterior ao presente no qual a narração vai sendo construída. Analepses misturadas começam num ponto anterior, mas se estendem ou invadem o “presente” da narrativa principal.

Voltando-nos para a composição dos *flashbacks* por meio dos quais a imagem de Diadorim é evocada destacamos uma estrutura reiterativa. Na minissérie a primeira recordação que Riobaldo compartilha é a da travessia pelo rio São Francisco, episódio que acontecera ainda na infância. Tal experiência lhe marcara profundamente. É por meio da fusão, que funciona como porta de acesso ao passado e retorno ao presente, que as imagens da travessia, já apresentadas aos telespectadores, são retomadas. O segundo *flashback* resgata este mesmo episódio e introduz a imagem do amigo já adulto. O terceiro recupera as duas imagens que foram apresentadas nos *flashbacks* anteriores e, por meio dos recursos sonoros, são introduzidas as

palavras que foram proferidas por um padre na sequência de exorcismo apresentada na abertura da minissérie.

Pensemos no processo de criação de uma prolepse. Para a minissérie também é transposta a história de Maria Mutema que, assim como no romance, é encaixada dentro do curso da ação principal. Durante a reinterpretação do texto literário podem surgir dificuldades que se transformam em desafios no processo de adaptação. Para prenunciar a morte do padre que está sendo torturado por Maria Mutema, Avancini opta pela fusão e sobreposição de imagens e exclusão da palavra proferida pelo personagem ou em *off*. Acompanhamos progressivamente o enfraquecimento do personagem em sua caracterização física, magro e curvado, e em sua caracterização psicológica. Uma imagem desprende-se do corpo do personagem. A mesma não pode ser identificada à sua sombra, porque ela caminha em direção à cama, enquanto o personagem permanece junto à janela por mais alguns segundos. O movimento termina quando as duas imagens, representativas do corpo e da alma, se unem no momento em que Pontes deita-se. Despontam-se aí não apenas o prenúncio da morte do personagem, mas a ideia de continuidade da vida.

A voz *off* é outro recurso empregado na construção do mundo ficcional. Na minissérie esta voz relaciona-se com três movimentos no tempo. Ela evoca algo que pertence ao passado mais recente ou ao passado mais remoto, portanto, é empregada na construção dos *flashbacks*. E também é empregada na construção da *prolepse*, uma vez que ela anuncia acontecimentos vindouros, e nas cenas em que o personagem Riobaldo reflete sobre algo que acontece no presente da narração.

O *flashback* através do qual Riobaldo compartilha suas experiências junto ao bando de Zé Bebelo é introduzido pela voz *off*. A imagem do personagem que anota o combate que presenciou se esvaece no quadro e, sobrepostos a ela, são exibidos flashes do combate da primeira batalha em que Riobaldo participou como secretário. O efeito gerado é o da abreviação temporal. Não são compartilhados detalhes do acontecimento rememorado, mas a síntese condensa a atmosfera de perigo à qual estão expostos os jagunços. Para a construção de outros *flashbacks* as imagens que os compõem são sobrepostas à focalização em primeiro plano do rosto do personagem. A voz *off* oferece-nos a materialização dos pensamentos do personagem. O

tempo interior (subjetivo ou tempo da reflexão) se sobrepõe nos momentos em que esta voz expõe o que o personagem sente ao evocar um acontecimento e reavaliar os fatos passados.

Destacamos na sintaxe televisual a substituição de planos no interior de uma mesma ação para assinalar a passagem do tempo. A passagem da adolescência de Riobaldo para a fase de jovem adulto é construída a partir da substituição da imagem do personagem menino pela imagem do jovem adulto. É na cena final desta sequência que é assinalada a passagem dos anos. Riobaldo e Rosuarda contracenam. A namorada distancia-se de Riobaldo que corre em sua direção para alcançá-la. O personagem menino aproxima-se cada vez mais da câmera. Após o corte, há a substituição e o personagem que vemos, de modo aproximado, é o jovem adulto. A substituição marca não apenas a passagem dos anos, mas a intensidade da duração de sua experiência amorosa com Rosuarda.

Recursos sonoros como a música auxiliam na criação do clima das sequências. O responsável pela trilha sonora da minissérie foi o maestro Júlio Medaglia, que aderiu à proposta de Avancini e foi para o Paredão de Minas para se aproximar do ambiente sertanejo, onde a história é ambientada. Entretanto, não é esta a função da música que destacamos nas sequências em que os *flashbacks* são introduzidos. Nestas sequências a música funciona como uma espécie de gatilho mnemônico que anuncia a recordação de certos personagens como Otacília, Diadorim e Hermógenes. A música-tema anuncia a aparição dos personagens seja nas cenas retrospectivas ou nas cenas prospectivas. A música também é utilizada para estabelecer continuidade de uma cena à outra, permitindo a ligação entre partes da ação que se desenrolam em diferentes lugares.

### **Referências bibliográficas**

AVANCINI, Walter (Direção e Roteiro) *Grande sertão: veredas*. DVDs – Globo Filmes – Vitória Produções Cinematográficas Ltda, 2010.

BALOGH, A. M. *Conjunções - disjunções – transmutações da Literatura ao Cinema e à TV*. São Paulo: Annablume, 2004.

CARDWELL, S. *Adaptation Revisited* – television and the classic novel. New York: Manchester University Press, 2003.

\_\_\_\_\_. Literature on the small screen: television adaptations. In: \_\_\_\_; WHELEHAN, I. *Literature on screen*. Cambridge University Press, 2007. p. 181 – 195.

GENETTE, G. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Extratos traduzidos por Sônia Queiroz et al. Belo Horizonte: Edições Viva Voz, 2010.

MORAIS, O. J. *Grande sertão veredas: o romance transformado*, semiótica da construção do roteiro televisivo. São Paulo: EDUSP: FAPESP, 2001.

NUNES, B. Tempo. In: JOBIM, J. L (org.). *Palavras da crítica*. Rio de Janeiro: Imago, 1992, p. 343-365.

POUILLON, J. *O tempo no romance*. Trad. Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1974.

ROSA, J. G. *Grande sertão: veredas*. 19 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

SANDERS, J. *Adaptation and Appropriation*. London: Routledge, 2006.