



## A LITERATURA NA MÍDIA: ADAPTAÇÃO, TRADUÇÃO E RESSIGNIFICAÇÃO DE TEXTOS LITERÁRIOS<sup>1</sup>

MAZIERO, Aline Cristina. Doutoranda. Universidade Estadual Júlio de Mesquita Filho, SP<sup>2</sup>

**RESUMO:** Este artigo pretende esboçar uma breve análise de como ocorre a transposição de linguagens de um texto literário para o suporte audiovisual, especialmente o televisivo. Para proceder essa análise, tomaremos como objeto o texto literário *O tempo e o vento*, de Erico Verissimo, e a minissérie homônima, dirigida por Paulo José e apresentada pela Rede Globo de televisão em 1985. Nossa atenção recairá primeiro sobre a importância da mídia e o papel dos meios de comunicação de massa para a ressignificação ou reaproveitamento desses textos, considerando a ubiquidade da presença midiática e a existência do que Kellner (2001) denomina cultura da mídia, ao mesmo tempo em que se preocupará com a definição desse processo, a partir da discussão de alguns conceitos recentes de adaptação e tradução. Nossa perspectiva é de valorização de ambos os textos, tanto o literário quanto o audiovisual, considerando que ambos são produzidos em diferentes linguagens, formatos e suportes e possuem contextos de produção/recepção distintos.

**Palavras-chave:** Mídia audiovisual. Adaptação. Tradução. Literatura Brasileira.

### Introdução

A consolidação dos meios de comunicação de massa a partir de meados do século XX e, especialmente dos meios de comunicação audiovisuais, como o cinema e a televisão, acarretou o surgimento de novos tipos de relação entre os meios e outras esferas sociais e culturais, como artes plásticas, música e literatura. No Brasil, a presença do audiovisual na sociedade atual, se dá, principalmente, através da televisão, devido à ubiquidade desse meio de comunicação nos lares da população brasileira. Gomes (2009) destaca que a televisão é um dos meios mais utilizados para substituir o contato com os outros e para suprir o ganho de conhecimento normalmente advindo do

---

<sup>1</sup> GT História da Mídia Audiovisual e Visual

<sup>2</sup> Aline Cristina Maziero possui graduação em Comunicação Social/Jornalismo e Mestrado em Estudos de Linguagens pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul – UFMS. Atualmente é doutoranda em Letras na Universidade Estadual Júlio de Mesquita Filho – UNESP/Câmpus de Assis. E-mail [aline.maziero@ufms.br](mailto:aline.maziero@ufms.br)



contato social. O contato com as representações apresentadas pelos produtos audiovisuais possibilita que o espectador reflita sobre a sua realidade ao confrontá-la com o que é representado na tela. Dentre as diversas produções televisivas, destacamos a utilização de textos anteriores, advindos, em grande parte, da literatura. Buscar nas obras literárias uma “fonte” para um novo produto é uma prática recorrente.

Os meios de comunicação audiovisual caracterizam-se pela necessidade de narração. O cinema e a televisão especialmente, se nos ativermos a programas ficcionais, têm grande necessidade de contar histórias. Ao mesmo tempo, tais meios lidam com o aspecto da representação, que tem elementos em comum com outros modos de expressão como o pictórico e o fotográfico, além de resgatar antigas características do teatro, como a imitação. (SAUBOURAUD, 2010). No entanto, o audiovisual tem sua forma de expressão feita de enquadramentos, movimentos, montagem, elementos que são intrínsecos à linguagem.

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).

A perspectiva de análise levará em consideração as mudanças de gênero, suporte, formato e linguagem pelas quais passa a obra ao ser adaptada/traduzida, a fim de valorizar cada obra em sua especificidade. Além disso, importa-nos nesse estudo a mudança de contexto de produção e recepção de cada obra.

Neste trabalho, discutimos a presença constante dos meios de comunicação em nosso cotidiano, enfocando questões sobre a importância assumida pela mídia e sobre como tal mídia se torna uma forma de cultura (KELLNER, 2001). Enfocam-se também algumas teorias acerca dos processos de adaptação e tradução, e dá-se especial destaque ao suporte televisivo e à ficção seriada partir de uma breve análise da minissérie televisiva



*O tempo e o vento* (1985), dirigida por Paulo José e adaptada a partir do romance homônimo de Erico Verissimo.

### **A mídia como cultura e a cultura da mídia**

Os meios de comunicação estão inseridos nas relações sociais e fazem parte do escopo de referências de cada indivíduo. É a partir delas que se produzem, reelaboram e intercambiam as associações de sentidos que retroalimentam o mundo social e através dos quais os indivíduos se relacionam. Esta é uma discussão que remonta aos estudos de Marshall McLuhan, já na década de 1960. McLuhan (2002) afirmava que “o meio é a mensagem”, ou seja, a existência de qualquer novo meio pressupunha um rol de possibilidades a serem agregadas à experiência cotidiana. Uma dessas possibilidades é a de socialização através da mídia. Sobre mídia Silverstone (2002) nota que:

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

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

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



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

A mediação implica o movimento de significado de um texto para outro, de um discurso para outro, de um evento para outro. Implica a constante transformação de significados, em grande e pequena escala, importante e desimportante à medida em que textos da mídia e textos sobre a mídia, circulam em forma escrita, oral e audiovisual e à medida em que nós, individual e coletivamente, direta e indiretamente, colaboramos para sua produção. (SILVERSTONE, 2002, p. 33).

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

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

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

Dessa perspectiva, é possível inferir que a *cultura de mídia* contribui na formação dos indivíduos e na atribuição do papel social desempenhado por eles. A



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

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

#### **Do texto à tela: a tradução de *O tempo e o vento* em minissérie**

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

A televisão se diferencia do cinema por estar presente nos lares de grande parte dos brasileiros e por ser companhia constante em seus afazeres, mediando a relação do sujeito com o mundo que o cerca. Quanto aos conteúdos ofertados pela televisão, podem ser divididos em três grandes blocos: um que se dedica ao factual, outro que se dedica a programas ficcionais, e aqueles que, não sendo nem programas factuais nem ficcionais, têm por principal finalidade o entretenimento do espectador, como é o caso de *talk shows* e programas de auditório, por exemplo. Neste estudo, nos deteremos em uma das possibilidades que se abrem aos programas ficcionais: o uso de textos literários como importante “fonte” para a criação de programas televisivos, como as minisséries.



Como um tipo específico de ficção seriada, as minisséries têm limitações impostas pelo gênero e pelo formato, tais como, a duração dos capítulos, recursos financeiros e profissionais disponíveis, além da busca pela fidelização do espectador. Vistas como produtos da indústria cultural, estão submetidas aos mesmos rigores que regem outros tipos de indústria: a padronização e a divisão técnica do trabalho, tendo em vista, entre outros aspectos, a possibilidade de lucro

A televisão, como anteriormente fizeram literatura e cinema, compartilha a linguagem cinematográfica de sons, movimentos, câmeras, iluminação, ao mesmo tempo em que têm suas especificidades como suporte. Assim, ela torna possível a adaptação de um texto escrito a um texto audiovisual. No contexto brasileiro (LOBO, 2000), a ficção seriada destaca-se mais fortemente do que produtos fílmicos por estar bastante integrada no cotidiano de nosso país, seja em formato de telenovela ou minissérie. Contudo, ainda existe alguma dificuldade em diferenciá-las, pois não raras vezes, a minissérie é compreendida como “subproduto”. Narciso Lobo se ancora em Palottini para tentar resumir esta questão e afirma que

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

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.



### **Adaptação e tradução: conceitos e aplicação na minissérie *O tempo e o vento***

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

Em primeiro lugar, vista como *uma entidade formal ou produto*, uma adaptação é uma transposição anunciada e extensiva de uma ou mais obras em particular. Essa “transcodificação” pode envolver uma mudança de mídia (de um poema para um filme) ou gênero (de um épico para um romance), ou uma mudança de foco e, portanto, de contexto: recontar a mesma história de um ponto de vista diferente, por exemplo, pode criar uma interpretação visivelmente distinta. [...]. Em segundo, como *um processo de criação*, a adaptação sempre envolve tanto uma (re)-interpretação quanto uma (re)-criação. Dependendo da perspectiva, isso pode ser chamado de apropriação ou recuperação (HUTCHEON, 2011, p. 29).

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

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



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

Outros autores também classificam os tipos possíveis de adaptação, buscando entender a relação que se estabelece entre texto e filme, ou, no nosso caso, uma obra audiovisual feita para ser exibida em televisão. Dudley Andrew (2000) propõe três “graus” de adaptação: empréstimo, intersecção e fidelidade da transformação. O empréstimo é, para o autor, o modo de adaptação mais usado; nele o artista emprega o material, a ideia, ou a forma de um texto anterior, geralmente bem-sucedido. Nesses casos, o adaptador espera ganhar a audiência para a adaptação pelo prestígio do texto emprestado. A audiência, por outro lado, espera se divertir com uma obra que traga à tona aspectos ainda não explorados de uma obra conhecida. O empréstimo encontra seu oposto no que o autor chama de intersecção; nela a unicidade do texto é preservada a tal ponto, que é intencionalmente deixada de lado nas adaptações, por ser indesejável. Inquestionavelmente, para o teórico, a maior discussão sobre adaptação diz respeito à fidelidade da transformação. Entende-se que a tarefa da adaptação é a reprodução no cinema de alguma coisa essencial no texto original. A fidelidade de uma adaptação é comumente tratada em relação à letra e ao espírito do texto. Ser fiel à letra significaria ser fiel à narrativa, ao enredo, à presença de certas personagens, aspectos que têm equivalentes facilmente encontrados em outras linguagens. Já ser fiel ao “espírito” do texto envolve respeitar o tom do texto original, as imagens que o novo produto suscita e seu ritmo, de modo a encontrar equivalências para esses aspectos no sistema de signos em que o novo texto é proposto.

Na minissérie *O tempo e o vento* o que se percebe é que o roteirista e o diretor “respeitam”, em muitos aspectos, o texto literário de Verissimo. Como uma das





primeiras obras do gênero ficcional minissérie *O tempo e o vento* pode ser considerada um tipo de transposição bastante “fiel” tanto à “letra” quanto ao “espírito” do texto literário que a originou, visto que mantém enredo, à forma narrativa e também às personagens. Contudo, na minissérie há supressão e adição de personagens, tramas e enredos, o que nos permite dizer que esta introduz elementos novos no texto, talvez com a finalidade de causar mais identificação no espectador. Desse modo, a minissérie repropõe a obra de Verissimo lançando mão de recursos visuais para “recontar” em outro suporte, com outro formato e outro gênero a história da família Terra-Cambará. Essa adaptação/tradução da obra literária desperta em quem a assiste o reconhecimento de algo já conhecido.

Depois de discutirmos acerca das classificações propostas por alguns teóricos, passamos a nos importar com a valorização das obras - a obra literária e sua adaptação audiovisual – cada uma com suas características próprias, obras distintas.

Robert Stam afirma que a abordagem tradicional feita das adaptações é de que elas prestam um “desserviço à literatura”. (2008, p. 20). Segundo o autor, termos como “infidelidade”, “traição”, “deformação”, “violação”, “abastardamento”, “vulgarização” e “profanação” são usados frequentemente ao se falar em adaptação, cada qual trazendo consigo uma carga negativa. Ainda de acordo com o teórico, é comum pensar no que a obra literária “perde” com sua adaptação audiovisual, seja ela cinematográfica ou televisiva, como é comum que se ignore as possibilidades de “ganho” que podem surgir com as adaptações. A proposição de Stam põe em xeque o uso de termos cristalizados pelo senso comum no que diz respeito à adaptação e nos leva a buscar um conceito que evidencie esta mudança de perspectiva, já que a fidelidade, como aponta Ismail Xavier, é um “falso problema” (XAVIER, 2003, p. 63). O pressuposto básico desses discursos baseados na noção de fidelidade é que quanto mais fiel ao texto literário, melhor será o programa.

Cada linguagem lida com signos específicos. A adaptação, conforme compreendida neste trabalho é uma forma de “transcodificação” dos signos para possibilitar o surgimento de um novo produto, bastante distinto daquele que o originou.



Esses diferentes signos são combinados de diferentes maneiras para propor uma nova narrativa, que “pede” ao receptor o que Linda Hutcheon (2011) denomina de diferentes modos de engajamento ao *contar*, *mostrar* ou *interagir* com a história. Neste trabalho, interessam-nos os dois primeiros.

No modo contar – a literatura – o engajamento é antes de tudo imaginativo, por meio de palavras, frases e períodos que, juntos, auxiliam a “imaginar” uma determinada história. Quando, no entanto, temos de nos “engajar” no *modo mostrar*, nos vemos diante de uma narrativa que não nos espera, sempre segue adiante. Passamos do terreno da imaginação para o das percepções sensoriais, que favorecem tanto o uso de detalhamento quanto de ampliação de foco. Contudo, a autora ressalta que não existe um modo de engajamento ideal para uma determinada situação, o que acontece é que pode-se utilizar alguns recursos com mais êxito que outros.

Ao se adaptar/traduzir um texto literário para o suporte televisivo, como visto, há mudança no modo como esse texto é contado e há também mudança no que se refere à recepção deste texto. Como se nota no que foi exposto por Hutcheon (2011), muda o modo como o receptor entra em contato com determinada narrativa e isso interfere nos significados que atribui a ela. O modo *contar*, típico da literatura, possibilita que “imaginemos” a história. O modo *mostrar*, utilizado pela televisão permite que a história seja compreendida por meio das percepções sensoriais, ou seja, os sentidos têm de estar mais atentos ao que se passa com a história, pois, diferentemente do que acontece na literatura, não é comum a possibilidade de voltar a ver ou analisar mais detidamente determinada cena. Assim como o texto literário adaptado para o suporte televisivo constitui-se uma nova obra, o modo como essas duas obras são percebidas por quem as lê/assiste também é diferente

É possível também compreender o processo que até agora denominamos de adaptação sob o viés da tradução, tendo em vista que as fronteiras entre traduzir e adaptar são bastante tênues. A tradução é entendida como processo de transformação de um texto, para torná-lo acessível em outro contexto; isso em nosso entender é o que



acontece com as obras literárias transpostas para meios audiovisuais. Tais obras geram novos significados e chegam a um número maior de pessoas.

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

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

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

Tanto é assim que Silverstone compara sua proposta de mediação com os estudos sobre tradução de George Steiner. Para Steiner, (*apud* SILVERSTONE, p. 35),



a tradução “nunca é completa, sempre transformativa, e nunca, talvez, inteiramente satisfatória”. Steiner entende a tradução como um ato hermenêutico, um movimento quádruplo de *confiança, agressão, apropriação e restituição*. *Confiança* é o primeiro estágio, aquele em que identificamos o valor do texto a ser traduzido, valor este que queremos apreender e comunicar aos outros. Por isso, o estágio de confiança também é aquele em que declaramos que há um significado no texto a ser traduzido, significado este que deve vir à tona ao fim do processo tradutório.

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

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

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



citados anteriormente, Cahir (2006) esboça um parâmetro para melhor compreensão do fenômeno de tradução e faz isso através de categorias. Segundo a autora, as traduções interlinguagens podem ser de três tipos: *literais*, *tradicionais* e *radicais*, de acordo com o grau de aproximação com o texto literário.

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

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

### **Considerações finais**

O estudo do processo tradutório da minissérie *O tempo e o vento* objetivou discutir de que maneira um texto literário foi transposto para o audiovisual. A minissérie *O tempo e o vento* optou por manter bastante proximidade com o enredo do texto literário e suas características estruturais fundamentais como uma forma de homenagear o texto de Verissimo, por ocasião do décimo aniversário de sua morte. *O tempo e o vento* foi também uma das primeiras minisséries brasileiras criadas a partir de



textos literários e fez parte do projeto denominado *Séries Brasileiras*. Desde os créditos iniciais, a nova obra estabelece um forte vínculo com a obra literária, pois declara-se baseada na “obra imortal de Erico Verissimo”. Dessa perspectiva, é possível dizer que o diretor fez sua própria leitura do texto de Verissimo e a ele decidiu aproximar-se. Essa aproximação faz com que os leitores da obra literária reconheçam elementos presentes na obra de Verissimo também em sua tradução. A aproximação, porém, não é contrária à criação de uma nova obra, pois quando ocorre a tradução interlinguagens são necessárias adequações, tais como supressões, deslocamentos, acréscimos, mudanças situacionais e adequação ao novo contexto de produção e recepção.

Embora tenhamos exposto algumas formas de classificação propostas, discutir a fidelidade ou não dessa obra audiovisual em relação ao texto literário que a precedeu não foi nosso foco de análise. Buscou-se compreender que uma tradução não implica correspondência total de significados. A partir disso, cabe ressaltar que a minissérie *O tempo e o vento*, portanto, não contém todos os elementos da escrita de Erico Verissimo, pois foi reproposta por outra pessoa, em outra época, outra linguagem e com outras intenções. Difere também o modo de apreensão de significados em uma ou outra obra: enquanto o romance de Verissimo é composto de palavras, dispostas no papel uma após a outra, linearmente, a televisão se caracteriza pela espacialidade, por mostrar vários elementos simultaneamente. Contudo, o sentido apreendido pelos espectadores não é fortuito: o realizador da nova obra direciona o receptor de encontro ao sentido preferencial que se quer produzir.

## REFERÊNCIAS

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

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



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

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

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

JAUSS, H. R. **A história da literatura como provocação à teoria literária.** São Paulo: Ática, 1994.

KELLNER, D. **A cultura da mídia: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno.** Bauru: EDUSC, 2001

KRISTEVA, J. **Introdução à semanálise.** São Paulo: Perspectiva, 1974.

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

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

METZ, C. **Film language: a semiotics of cinema.** New York: Oxford University Press, 1974

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

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

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

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