

A TELEVISÃO COMO “TRADUTORA”: VEREDAS DO GRANDE SERTÃO NA REDE GLOBO¹

Paulo OLIVEIRA

RESUMO *A tese examina a minissérie Grande sertão: veredas, realizada pela Rede Globo de televisão em 1985, com base no livro homônimo de João Guimarães ROSA (1956/1988). Minha hipótese é de que o formato escolhido e sua função de prestígio na grade de programação da emissora foram os principais parâmetros utilizados na transformação do romance em ficção televisiva. Tradicionalmente, trabalhos acadêmicos com temas análogos tendem a privilegiar as diferenças de linguagem, pressupondo um original estável e potencialmente apreensível em sua “essência”. Foi outro o caminho trilhado em minha pesquisa, a partir das noções de “reescritura” (LEFEVERE, 1992a-b), “transformação regulada” (DERRIDA 1972/1975) e “apropriação” (ARROJO, 1993). Um estudo da recepção do romance e da minissérie na crítica especializada e jornalística fornece o suporte empírico, aliado a uma análise de ambos os textos. No caso da TV, houve recurso à sinopse, ao roteiro e à edição final do programa. O fio condutor dessa “dupla leitura” (do romance e da minissérie) foi a aspiração de “fidelidade ao livro” propalada pela Globo e amplamente repercutida na mídia. A análise realizada sugere que tal “fidelidade” diz antes respeito a determinadas tradições críticas e sobretudo aos próprios desígnios da televisão.*

ABSTRACT *The thesis focuses on the television program Grande sertão: veredas, produced by the Brazilian network Globo in 1985, based on the homonymous book by João Guimarães ROSA (1956/1988). My hypothesis is that the main criteria used in the transformation of the novel into a piece of fiction for television were the chosen format and its prestige function within the network program schedule. While academic investigation traditionally tends to insist on the different artistic languages, assuming the original work to be stable and potentially graspable in its*

¹ Texto resultante da Tese de Doutorado apresentada ao Curso de Lingüística Aplicada do Instituto de Estudos da Linguagem, da Unicamp, no dia 26 de fevereiro de 1999, sob orientação da Prof^a. Dr^a. Rosemary Arrojo.

“essence”, my research privileges the notions of “rewriting” (LEFEVERE, 1992a-b), “regulated transformation” (DERRIDA 1972/1975) and “appropriation” (ARROJO, 1993). The empirical support for the analysis is given by a close reading of the novel and the television program (synopsis, script and the final audiovisual version), together with a study of the way both texts were received by the critics and in the media. My “double reading” was inspired by the claim to “fidelity to the original work” sustained by the television network and given prominence in the media. The results of the research lead to the conclusion that the achieved “fidelity” is more closely related to certain critic traditions, but above all to the interests of the network itself.

Para sintetizar o objeto do presente trabalho, a imagem que mais insistentemente me ocorre remonta a uma expressão que ouvi com certa frequência quando estudava na Alemanha: „*Das ist ein weites Feld*“. Em português, teríamos algo como: “É um vasto campo”. Um campo extenso, amplo. “Amplo” é talvez a palavra-chave para caracterizar muitos aspectos da pesquisa, a começar pela noção de tradução empregada. Não se trata aqui da conhecida tradução entre duas línguas, i.e., da tradução no sentido estrito, como no exemplo da expressão que fui buscar no alemão e reconstruí em português. Meu foco de interesse recaí sobre a transformação de um texto literário em um programa de televisão. Para esse tipo de processo, o termo mais utilizado em pesquisas sobre tópicos correlatos é “adaptação”. Adaptação de um romance, ou conto, ou novela, para o teatro, para o cinema, para a televisão, etc. Roman JAKOBSON (1959/1971), em sua já clássica discussão do tema, fala em “tradução intersemiótica”, em oposição à tradução “interlingual” (duas línguas diferentes) e à tradução “intra lingual” (dentro de uma única língua; cf. p.64-65).² Na literatura de pesquisa, tanto o termo genérico “adaptação” como o conceito jakobsoniano de “tradução intersemiótica” são utilizados majoritariamente com base em uma concepção essencialista de linguagem, o que leva à expectativa de que a tradução deva produzir algum tipo de “equivalência” do texto-alvo face a um original considerado estável e atingível em sua “essência”, no mais das vezes equacionada à intencionalidade de um autor plenamente consciente e soberano face à sua produção.³ Nesse sentido, os trabalhos

² Quando for o caso, indico entre parênteses primeiramente o ano da publicação original do texto, separado por uma barra do ano da edição citada, a qual serve de parâmetro tanto para a indicação de páginas como para a organização da bibliografia. Na remissão a matérias jornalísticas, indico o nome da fonte e a data da publicação. Vide bibliografia para dados complementares.

³ Como amostra da produção acadêmica brasileira dos últimos anos, organizei um *corpus* constituído de: (1) dissertações de mestrado: CANELLAS (1990), GUIMARÃES (1995) e MORAIS (1997); (2) teses de doutorado: ALVES (1992), ADAMI (1994), MIRANDA (1997) e PASSOS (1997a); (3) tese de livre docência: BALOGH (1991); (4) artigos em periódicos: BALOGH (1992), SANTOS (1994), GUIMARÃES

realizados sob essa égide comungam vários de seus pressupostos com teóricos que, como Werner KOLLER (1995) e Anthony PYN (1997, p.77), insistem em restringir a abrangência dos estudos da tradução ao domínio da linguagem verbal, com base sobretudo na noção de equivalência.

A essa visão tradicional se contrapõem alguns desdobramentos recentes na área, nos quais encontrei as principais noções que embasam minha tese. Um desses desdobramentos é a chamada “virada cultural nos estudos da tradução” (cf. BASSNETT e LEFEVERE, 1990), dentro da qual André LEFEVERE (1992a-b) propõe a noção de “reescritura”, englobando tanto as traduções ditas “interlinguais” quanto procedimentos como a adaptação, a editoração, a história e a crítica literária, todos eles formadores daquilo que o autor chama de a “imagem” de um texto. Com isso, LEFEVERE (1992a-b) situa a adaptação de textos literários para outros meios e linguagens como objeto explícito dos estudos da tradução. O outro desdobramento a que me refiro são as implicações da reflexão pós-moderna para a discussão contemporânea na área. Jacques DERRIDA (1972/1975), por exemplo, questiona a noção de origem estável e propõe a substituição da idéia de tradução enquanto “equivalência” ou “repetição do mesmo” pela noção de “transformação”: “transformação regulada de um texto pelo outro, de uma língua pela outra” (p.31). Cabe aqui novamente o termo “amplo”, posto que, ao falar de “texto”, DERRIDA se refere a amplas formações discursivas, tais como “o texto da psicanálise” (1967/1972), “da lingüística” (1967/1973), “da filosofia” (1972/1991), etc. Nesse sentido, minha tese tematiza a transformação do “texto da literatura” pelo “texto da televisão”, ou vice-versa. Por ser “regulada”, essa transformação não pode ser “neutra”, como preconiza a noção tradicional de “fidelidade” enquanto ideal tradutório. Contestando a possibilidade de uma suposta “neutralidade” nos intercâmbios lingüísticos, Rosemary ARROJO (1993) fala da tradução como um processo de “apropriação” que é constitutivo de toda construção de sentido, seja ela dentro de uma mesma língua, ou entre línguas ou linguagens diferentes (cf. p.59). A partir desse referencial teórico, procuro averiguar, na tese, quais foram os principais fatores que regularam a transformação do romance *Grande sertão: veredas* (doravante *GS:V*), de João Guimarães ROSA (1956/1988), na *MINISSÉRIE* homônima realizada pela Rede Globo de televisão em 1985, i.e., examino de que maneira o “texto televisivo” se apropriou do “texto literário”.

Com a determinação do objeto concreto da análise, estamos uma vez mais diante de “um vasto campo”. Extenso e complexo, o livro de Rosa é considerado pela crítica especializada o mais importante romance brasileiro do século, quicá de toda a literatura nacional (cf. *Folha de São Paulo* [doravante *FSP*], 03/01/99). Talvez por esse motivo, o *GS:V* deu origem a uma literatura de pesquisa

(1997), MORAES (1997), PASSOS (1997b) e XAVIER (1997); (5) trabalhos apresentados em eventos: FARIA (1987) e SOUSA (1987); (6) livros: FERRARA (1981) e BALOGH (1996).

praticamente inesgotável, em cujo bojo são discutidas as mais variadas questões, formando uma espécie de mosaico dos diversos caminhos trilhados pela crítica literária em nosso país.

Ainda que sob outros prismas, os dados relativos ao programa da Rede Globo também se manifestam em dimensões superlativas. Não tanto pela duração da *MINISSÉRIE*: 25 capítulos de extensão variada, correspondendo a cerca de 15 horas de gravação, fora os intervalos comerciais (doravante *MS*, nas citações). É muito para uma análise acadêmica detalhada, mas é pouco no cotejo com uma telenovela, que tem em média 150 capítulos. Feita num momento em que a Rede Globo comemorava seus 20 anos de existência, a minissérie *GS:V* corresponde ao ponto máximo do prestígio e da condição hegemônica da emissora. A produção do programa representou, na época, um recorde mundial em termos televisivos, tanto no tocante a seus custos quanto em relação ao aparato humano e tecnológico envolvido. O mais importante, no entanto, parece-me ser o impacto que o programa causou, quando de sua apresentação. Só nas cidades de São Paulo e do Rio de Janeiro, foram cerca de cinco milhões de espectadores, contra os 180 mil exemplares do livro vendidos até então, em 30 anos (cf. *Isto É*, 18/12/85; *Jornal do Brasil*, 10/11/85; *FSP*, 18/11 e 30/12/85).

Além dessa repercussão direta, a minissérie levou a uma reedição do romance, a qual se esgotou em poucos meses. Na mídia impressa, praticamente todos os veículos de grande circulação no país deram destaque ao programa da Globo, seja através de longas reportagens, de entrevistas com a equipe de produção e consultas a especialistas em Guimarães Rosa, ou da organização de debates, mesas-redondas, etc. Nesse sentido, não há dúvidas de que a minissérie representou um fato de grande relevância na vida cultural do país e contribuiu sobremaneira para dar novo alento àquilo que Walter BENJAMIN (1923/1972) designou por “sobrevida do original”, desta feita não em outra língua ou cultura, mas sim com base em outro sistema textual, de crescente interesse para os estudos da tradução. Para termos uma idéia da repercussão alcançada, basta dizer que, dentre as mais de 100 matérias jornalísticas que coligi para a pesquisa, cerca de 40 títulos tratam diretamente do programa.

Muito diferente é a situação no tocante à crítica especializada. Provavelmente por motivos de natureza técnica e legal, os quais discuto de forma sucinta na tese, apenas dois outros pesquisadores discorreram mais longamente sobre a minissérie, nos treze anos que se passaram desde a apresentação original do programa até a elaboração de meu próprio trabalho. Dessas contribuições, uma foi realizada na área de televisão (BALOGH, 1991 e 1996) e a outra na teoria da literatura (MORAIS, 1997). A abordagem do tema sob o prisma de uma reflexão explicitamente ligada aos estudos da tradução é, portanto, inédita.

Levando em conta a vastidão do tema e o caráter eminentemente transdisciplinar da pesquisa, era necessário encontrar um veio central a ser aprofundado, cumpria achar a vereda certa no imenso campo das possibilidades

múltiplas. Procurei estabelecer esse veio central com base nas questões que mais fortemente mobilizam a discussão na área, dentre as quais se destacam a noção de original, o papel do tradutor e as relações entre os sistemas de chegada e de partida. O caminho percorrido tem por norte a hipótese de que os principais fatores que regulam a transformação do texto literário pelo texto televisivo são, no caso do *GS:V*: (1) a linguagem utilizada pela televisão comercial, cujo desenvolvimento passa por um longo itinerário, que vai do cinema chamado de “primitivo” ao estabelecimento da difusão de TV em largo espectro (*broadcasting*); (2) a função da minissérie dentro da grade de programação da Rede Globo, a qual leva em conta um público-alvo diferenciado e um momento especial vivido pela empresa, que procurava então agregar à sua condição de líder incontestado de audiência o prestígio de produtora de bens culturais de alto nível.

A tese foi dividida em três partes muito distintas. Na primeira delas, composta de cinco capítulos e denominada *O texto televisivo nos estudos da tradução*, discuto, num nível bastante abstrato, o referencial teórico adotado, descartando algumas noções correntes na área e adotando outras, tais como “reescritura”, “transformação” e “apropriação”, já citadas acima.

Na segunda parte, composta de três capítulos agregados sob o título *Do projeto tradutório da Rede Globo como perspectiva de leitura*, procuro estabelecer uma ponte entre a discussão mais ampla dos capítulos anteriores e o objeto concreto da pesquisa. Se o significado não está “no texto” nem é resultado de uma intervenção solipsista do leitor, como argumentado na primeira parte da tese, cumpre averiguar que instâncias legitimam certas leituras e descartam outras, i.e., como se definem o “original” a ser traduzido e o grau de “fidelidade” alcançado na tradução. Para isso, complemento meu instrumental teórico com as noções de “comunidade interpretativa” (FISH, 1980) e “função-autor” (FOUCAULT, 1969/1983).

Foi sob o prisma dessas duas noções que efetuei a análise da documentação jornalística coligida, chegando assim a três tópicos em maior evidência na recepção da minissérie: (1) a chamada “linearização do enredo”, decorrente da eliminação do narrador em primeira pessoa; (2) a estratégia de explicitação utilizada na TV, cujo aspecto mais evidente foi escolha de uma atriz conhecida (Bruna Lombardi) para o papel sexualmente ambíguo de Diadorim; (3) o desenvolvimento temático, sobretudo a partir do complexo que engloba as noções do mal e da culpa. Permeando essas três questões, aflora a aspiração da Rede Globo a ter produzido um programa “fiel” ao texto de Rosa.⁴

⁴ Na divulgação da minissérie, a emissora deu grande ênfase à sua procura pela “fidelidade ao original”, tanto em seu *press release* como nas entrevistas da equipe de produção, e mesmo na apresentação que precedeu o capítulo inicial do programa, a qual foi encerrada com o seguinte comentário do diretor Walter Avancini: “Trabalhamos muito, muito mesmo, em busca da fidelidade que a obra merece. Porque um pouco de Guimarães Rosa nos aproximará a todos da realidade brasileira”. O destaque

Minha pesquisa sugere que a “fidelidade” alcançada pela Globo concerne prioritariamente algumas vertentes críticas privilegiadas pela equipe de produção, de maneira sobredeterminada, em última instância, pelos interesses culturais e empresariais da emissora. Tais interesses encontram sua síntese na função “de prestígio” do formato escolhido na grade de programação.⁵ Simplificando um pouco, pode-se dizer que à minissérie cabe a tarefa de demonstrar a capacidade da Globo em produzir bens culturais de alto nível, conquistando desse modo uma parcela diferenciada do público, avessa a outras formas “menos nobres” de programas.

Na terceira parte da tese, intitulada *A sedução das imagens*, trabalho diretamente com os textos do romance e do programa de televisão, sobretudo em sua edição final (25 capítulos), mas levando em conta também versões intermediárias, como a *SINOPSE* e o *ROTEIRO* dito “definitivo”, com 30 capítulos. A análise desenvolvida nessa última parte da tese visa retomar e aprofundar as questões básicas mais insistentemente discutidas na recepção do programa, já apresentadas acima. Forneço a seguir uma visão geral dessa discussão, sintetizando as questões mais salientes e apresentando exemplos de como foi conduzida a argumentação.

O Capítulo 9 é dedicado ao estudo da narrativa do *GS:V*, desenvolvida na TV de maneira cronológica, linear e impessoal (i.e., “na terceira pessoa”), em oposição ao fluxo de consciência acronológico e aparentemente desordenado do narrador em primeira pessoa do romance. A análise dos dois modos de narrar me levou a concluir que: (1) no romance, a narração de Riobaldo segue suas necessidades retóricas, calcadas numa oposição entre o bem e o mal que visa, em última instância, redimi-lo de sua culpa;⁶ (2) na minissérie, os acontecimentos se organizam em função de uma “trama central”, sobredeterminada no mais das vezes pelo relacionamento entre Riobaldo e Diadorim, submetendo dessa forma os grandes temas do *GS:V* ao desenvolvimento da ação, ou seja, invertendo a relação hierárquica do romance (retórica/temática => ação), no tocante ao motor da narrativa.⁷

dado pela Globo à questão da “fidelidade” repercutiu fortemente na mídia e permeia boa parte do material jornalístico disponível.

⁵ Para determinar as características do formato “minissérie”, recorro a estudos sobre a gênese da chamada “linguagem do cinema” (cf. MACHADO, 1994, 1997) e o desenvolvimento da televisão no Brasil (cf. GUIMARÃES, 1995, 1997), assim como a trabalhos sobre a dimensão empresarial do texto audiovisual (cf. SORLIN, 1977; MELO, 1988). Sobre as especificidades da TV, vide GONZALEZ REQUENA (1988), BALOGH (1991, 1996) e PALLOTTINI (1998).

⁶ Tomo por base um exame dos tipos de ruptura cronológica no romance e de sua relação com as necessidades retóricas do narrador. Vide, por exemplo, os grandes cortes que dão início ou fim aos blocos narrativos maiores (cf. *GS:V*, p.24, p.84, p.266-274).

⁷ Ilustra bem esse princípio o capítulo inicial da minissérie (*MS*, Cap.1), com um episódio de exorcismo que aglutina diversos “causos” esparsos ao longo do livro (*GS:V*, p.2-3, p.14-15, p.533). Ver também o episódio da forca, envolvendo o chefe jagunço Zé Bebelo (*MS*, Cap.14, Bloco [B] 3; Cap.15, B1; *GS:V*, p.61-62).

No Capítulo 10, discuto a estratégia de explicitação evidenciada pela escolha de Bruna Lombardi para o papel de Diadorim como uma característica não só da minissérie *GS:V*, mas antes do texto televisivo de modo mais geral. A mesma lógica, eminentemente comercial, que não permite à TV apresentar um herói homossexual, ainda que apenas virtualmente, torna necessário mitigar outras ambigüidades, de modo a facilitar a identificação com os personagens e o acompanhamento de temas e conflitos relativamente bem delineados.⁸

O Capítulo 11 é dedicado a uma análise de como a televisão se utilizou dos recursos que lhe são próprios – imagem/som, diálogos e ação – para desenvolver alguns dos temas de maior relevância no *GS:V*. Privilegiei na tese a dualidade bem/mal, pelo tratamento que lhe é dado na minissérie e por sua importância nodal no texto do *GS:V*, tanto no romance quanto na TV.

Não havendo aqui o necessário espaço para o devido detalhamento do assunto, apresento a seguir, à guisa de exemplo sucinto, algumas imagens aptas a ilustrar o tratamento dado na minissérie à relação entre os temas da homossexualidade, da culpa e do mal. Trata-se de um episódio ocorrido num lugar chamado Guararavacã do Guaicuí, onde Riobaldo reconhece definitivamente seu amor pelo companheiro (cf. *GS:V*, p.252, p.254; *MS*, Cap.9, B1).⁹

Na primeira cena (Figuras 1-8), temos um diálogo desenvolvido segundo a técnica convencional de campo/contracampo, durante o qual Riobaldo se assusta com os pensamentos que o acometem (cuja natureza erótica transparecem nas imagens).



Figura 1



Figura 2

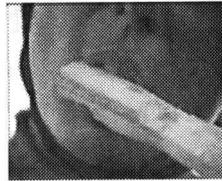


Figura 3



Figura 4

⁸ A culpa que o protagonista Riobaldo procura expiar está intimamente ligada à atração – aparentemente homossexual – que sente pelo companheiro jagunço Diadorim. Enquanto o romance espalha pistas em todas as direções, confundindo o leitor, a TV desde logo fornece ao espectador dados não acessíveis ao personagem (cf. sobretudo *MS*, Cap.2, B3, 2:01 a 4:01 [minuto:segundo]). Sobre a explicitação em outros níveis, vide o supracitado episódio da forca (cf. nota ⁷, p.300), assim como o episódio do fazendeiro “Zabudo” (*GS:V*, p.473-477; *MS*, Cap.22, B2 a Cap.23, B1).

⁹ Utilizei uma placa de vídeo/TV para capturar no computador os respectivos quadros do programa, gravado em fitas VHS. As Figuras 1-28 apresentadas aqui correspondem às Figuras 10.21-48 na tese.



Figura 5



Figura 6



Figura 7



Figura 8

Em seguida (Figuras 9-16), vemos o protagonista fugindo desesperado, numa seqüência que associa o homossexualismo ao pecado. Aqui são utilizados filtros avermelhados (evocação ao demoníaco) por sobre imagens do companheiro (jovem/adulto), interpoladas a outras que remetem ao feio, ou torto, além de um detalhe do olho do personagem (sua interioridade) e de uma fusão que projeta Diadorim em uma árvore – à qual se abraça Riobaldo.



Figura 9



Figura 10



Figura 11



Figura 12



Figura 13

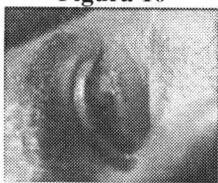


Figura 14



Figura 15



Figura 16

As Figuras 17-20 mostram um Riobaldo que tentou fugir e não conseguiu, prostrado à beira de um riacho. Diadorim detém o controle da situação, o que se expressa por sua posição superior no quadro, com a perspectiva da câmara apontando ora para cima, ora para baixo.



Figura 17



Figura 18



Figura 19



Figura 20

A isso seguem alguns momentos de idílio (Figuras 21-24), nos quais os dois protagonistas banham-se de mãos dadas num riacho – inexistentes no livro, tais cenas ilustram o princípio da expansão do texto literário no processo de sua transformação em ficção televisiva.



Figura 21



Figura 22



Figura 23



Figura 24

Logo a seguir, em desdobramento também adicionado ao relato do livro, os protagonistas encontram-se em uma capela, onde Riobaldo se aproxima de Diadorim, praticamente ajoelhando-se a seus pés, e acaba por pedir auxílio à Nossa Senhora da Abadia, padroeira dos jagunços, para “desafastar” seu “desejo sem cabimento”, seu “amor de cavalo doido, amor endemoninhado, amor por um homem” (*MS*, Cap.9, B2, 5:53). Temos aqui mais uma vez uma composição com Diadorim em posição superior, levando à alternância de perspectiva (câmara alta vs. câmara baixa). O matiz dominante é de cor sombria, e o último quadro expressa o desespero de Riobaldo numa composição que contrapõe o tema da religião (a imagem da Santa) à questão da sexualidade, sugerida também pelas a conotações fálicas advindas das linhas verticais que apontam para o alto.



Figura 25



Figura 26



Figura 27



Figura 28

Em seu conjunto, os quadros que escolhi para sintetizar as diferentes seqüências do episódio da Guararavacã do Guaicuí ilustram um outro princípio básico do texto televisivo, que é a alternância de trechos mais leves com outros mais densos, de modo a construir um ritmo indicado não só a permitir que o espectador possa processar as informações sem estar sob uma pressão contínua (seja numa direção ou noutra), mas que atinja também um amplo leque de interesses e

expectativas em relação ao programa.¹⁰ A esses elementos visuais se associam o diálogo, a música e sobretudo a montagem combinatória dos diferentes códigos e canais, cuja discussão, embora desenvolvida com relação a vários tópicos da pesquisa, não pode ser apresentada aqui em maior detalhe.

No último capítulo da tese, onde retomo de forma sintética vários dos pontos tratados nos capítulos anteriores, procuro mostrar de que maneira a necessidade de adequar o relato televisivo aos interesses da emissora, tal como condensados na minissérie enquanto objeto de prestígio, entrou em choque com a (sincera) aspiração da equipe de produção a ser “fiel a Rosa”, o que resultou em influências divergentes no processo de tomada de decisões na elaboração do programa, da sinopse à versão final, passando pelo roteiro em 30 capítulos. São examinados dois casos em que essa tensão se revela de maneira mais aguda.

Temos primeiramente o episódio do mandiocal envenenado. Situado no relato do *GS:V* ao final da primeira e frustrada tentativa de atravessar o deserto chamado *Liso do Sussuarão*, quando ocorrem cenas de canibalismo, esse episódio teve no *ROTEIRO (R)* tratamento bem mais longo e diferenciado do que na versão televisiva levada ao ar (cf. *R*, Cap.14; *MS*, Cap.12, B3; *GS:V*, p.4, p.43-44). Aqui, predominou a necessidade de explicitação característica do texto televisivo, posto que a ambigüidade sugerida tanto no livro quanto no roteiro sobre a natureza da mandioca – se comestível ou venenosa – foi suprimida na edição final.

O segundo caso diz respeito à história de Maria Mutema, mulher que matou o marido e o padre do arraial, para depois vir a se arrepender e ganhar fama de santa (*GS:V*, p.192-197). Considerado por muitos críticos como uma síntese do livro, esse que é o maior “causo” relatado no *GS:V* foi o episódio que, segundo o roteirista Walter George Durst, causou os maiores problemas para ser integrado à chamada “trama central”, baseada no desenvolvimento da ação. Posto que tanto Durst como o diretor Walter Avancini estavam convictos da importância desse trecho do romance, não mediram esforços para incorporá-lo à narrativa da TV, o que acabou acontecendo.¹¹ No entanto, o episódio resultante dessa valorização apresenta uma estrutura narrativa interna que foge aos padrões do restante do programa, sobretudo por relatar os fatos de modo acronológico e introduzir personagens e eventos sem nenhum vínculo mais direto com a “trama central”. Temos aqui um exemplo de como a valorização de determinados aspectos do “original” pelo tradutor/adaptador pode vir a introduzir alterações no modelo adotado no sistema de chegada – no caso,

¹⁰ Na telenovela, esse princípio gerou os diferentes “núcleos temáticos” com funções específicas: “pobre” vs. “rico”, “cômico” vs. “dramático”, etc.

¹¹ Cf. entrevista de Durst com o autor. Ver também BALOGH (1996, p.143). Levando em conta que tanto o diretor quanto o roteirista do programa tinham grande familiaridade com a literatura crítica sobre o *GS:V*, pode-se atribuir essa valorização do “causo” de Maria Mutema não só às suas respectivas leituras do livro, como também – e talvez sobretudo – ao fato terem ambos interagido com as mesmas “comunidades interpretativas”, no sentido de FISH (1980).

a minissérie de televisão. O que não significa que tal “original” valorizado pela TV seja objeto de consenso da crítica – pelo contrário, o cotejo das diferentes interpretações disponíveis revela que, embora coincidentes quanto à importância desse “causo” para o *GS:V*, as diversas exegeses são em muitos pontos irreconciliáveis entre si.¹²

No todo, creio que a análise desenvolvida fornece dados suficientes para sustentar tanto minha hipótese principal como as subsidiárias. Fiquemos com os exemplos do processo de “linearização do enredo” e da estratégia de explicitação adotada na minissérie, que sugeri serem elementos constitutivos do texto televisivo, tal como o conhecemos hoje (cf. nota⁵, p.358). No primeiro caso, pode-se afirmar que essa linearidade é uma das marcas mais evidentes da narrativa convencional no cinema e na televisão, não como uma característica decorrente da “essência” dessas linguagens, mas como produto de um longo processo histórico. No segundo caso, a explicitação parece estar ligada a aspectos eminentemente comerciais do discurso televisivo. Já no tocante ao desenvolvimento temático, creio que a televisão soube explorar alguns dos aspectos mais salientes na recepção do romance, o que acabou levando à aceitação generalizada da minissérie como “fiel” ao texto de Rosa, *apesar* das transformações fundamentais operadas na estrutura narrativa, sobretudo em questões ligadas aos dois tópicos anteriores.

No entanto, vale lembrar que tais transformações não se produzem na interação entre dois pólos supostamente estáveis, determináveis em sua “essência” por um observador “neutro” e “objetivo”. Ao examinar a literatura especializada sobre Guimarães Rosa e o *GS:V*, pude comprovar a hipótese anti-essencialista de que não se trata aqui pura e simplesmente de um romance complexo, ponto sobre o qual há evidente consenso. Pelo contrário, são os próprios “originais” construídos pela crítica que se mostram parcialmente incompatíveis uns com os outros, de modo que nenhuma tradução poderia ser “fiel” a todas essas leituras do livro.

É esse o caso da análise que fiz da narração no *GS:V*, tendo por critério a perspectiva cronológica subjacente à chamada linearização do enredo na TV apontada pela mídia impressa. Na segmentação do romance, cheguei à conclusão de que nele existem três grandes blocos narrativos, organizados de forma não-linear (cf. nota⁶, p.358). Outros autores, como Francis UTÉZA (1994) e Kathrin ROSENFELD (1992, 1993), para citar apenas dois nomes, chegaram a segmentações distintas, feitas a partir de outros critérios, que levam em conta a não-linearidade cronológica, mas não lhe atribuem o peso pertinente numa análise como a minha, com a finalidade explícita de entender a “linearização”. Compreendo tal diversidade como um sinal claro de que até a própria lógica narrativa atribuída ao original é resultado

¹² Cf. GALVÃO, 1972, p.117-132; 1992, p.39-40; ARROJO, 1984, p.193-225; 1990; 1993, p.177-210; BRAITH, 1990, p.84-89; UTÉZA, 1994, p.135-144, 160-161; PASSOS, 1998, p.178-187.

da perspectiva segundo a qual o abordamos, ou seja, é uma construção que depende do ponto de vista privilegiado pelo leitor – ou tradutor/adaptador.

Semelhante conclusão sobre a parcial incompatibilidade dos diferentes “originais” construídos pela crítica, inclusive por mim mesmo, pode ser tirada a partir da discussão do caso de Maria Mutema no *GS:V*. Creio que esse último tópico desenvolvido na tese (Cap. 12.2) confirma o pressuposto de que a tradução televisiva também não escapa à regra geral, tendendo a se alinhar com uma ou outra leitura do livro, em detrimento das demais. Se tomarmos como parâmetro a construção do episódio de Maria Mutema na TV, poderemos inferir que a minissérie apresenta certas afinidades com a vertente interpretativa que privilegia as dimensões históricas e sociais do romance, na qual se inserem autores como Walnice Nogueira GALVÃO (1972) e Willi BOLLE (1998), afastando-se potencialmente de outras abordagens correntes. Isso porém não significa que a minissérie, como um todo ou somente no tocante a esse episódio específico, só possa ser lida a partir de tal perspectiva. Pelo contrário: outras leituras haverá sempre, até mesmo porque outros espectadores e analistas provavelmente abordarão o programa com base em critérios diferentes daqueles utilizados em minha pesquisa. De qualquer forma, tais leituras divergentes não deixarão de se inserir numa “comunidade interpretativa” (FISH, 1980), i.e., só serão consideradas válidas dentro de um determinado contexto, com base em parâmetros comuns a essa comunidade.

Sem prejuízo dessa última ponderação, cabe ainda mencionar um dado adicional que contribui para corroborar minha hipótese sobre o tipo de “fidelidade” alcançada pela Globo. No final de 1998, a minissérie foi rerepresentada, de forma didatizada, na série *FAIXA comentada* do Canal Futura, televisão por assinatura da Fundação Roberto Marinho (sistema Net). Nos comentários agregados ao programa, a minissérie muitas vezes passa a “ser” o livro, e as estratégias utilizadas pela equipe de produção na TV são equacionadas à intencionalidade do escritor *Guimarães Rosa*. Tal procedimento da *FAIXA comentada* se aplica, dentre outros, ao episódio específico de Maria Mutema, com a atribuição de uma lógica narrativa ao texto que é válida para o programa televisivo, mas que não encontra suporte no desenvolvimento do romance.¹³ Nesse sentido, pode-se dizer que o programa passa a construir/constituir o texto do *GS:V* para o público telespectador, sobretudo para aquela grande parcela não familiarizada com o romance, da mesma forma que a

¹³ No livro, Riobaldo é chamado de volta à realidade pragmática após ouvir o “causo”: “E foi isso que Jôe Bexiguento a mim contou, e que de certo modo me divagasse. Mas, foi ele acabar de contar, e escutamos o assobio combinado dos nossos, e demos resposta (...)” (*GS:V*, p.197). Na TV, o mesmo “causo” serve de estopim para a decisão de Riobaldo de fazer o pacto com o diabo, nas *Veredas mortas*: “LACRAU: Ai ‘tá a história do Padre Ponte, e de Maria Mutema. Ocê entenda como quiser. RIOBALDO: (após pausa) Eu já entendi... LACRAU: Agora já pode dormir? RIOBALDO: Não... agora tem que fazer...” (*MS*, Cap.18, B3, 10:00-26).

literatura crítica já havia antes construído a “essência” do livro e influenciado por essa via as decisões tomadas na elaboração do programa.¹⁴

Generalizando a partir do que ocorreu com o *GS:V*, podemos afirmar que a reescritura televisiva introduz uma série de elementos que certamente terão alguma influência sobre a maneira como abordamos a literatura nesse limiar de um novo século e milênio. Aos estudos da tradução cabe levar isso em conta, para estarmos sintonizados com a época em que vivemos, e para tanto torna-se necessário abrir o leque dos parâmetros que definem a área. De todo modo, as modificações vertiginosas às quais vem sendo submetida a circulação de textos nos dias de hoje podem vir a tornar rapidamente obsoletas quaisquer observações que se façam a esse respeito. É o próprio texto da televisão que muda, saindo de um sistema exclusivamente aberto (*broadcasting*) para a segmentação e diversificação representada pelas diferentes formas de TV por assinatura (*narrowcasting*), pelas novas mídias, e por novas atitudes do leitor diante do texto literário. Creio que, em última instância, esse próprio contexto de permeabilidade das mídias contribuirá para promover um maior intercâmbio entre as diferentes tradições acadêmicas, provavelmente em dimensões muito mais amplas do que aquela abarcada pela presente pesquisa. Espero, no entanto, que a mesma seja útil para estabelecer algum movimento nessa direção.

BIBLIOGRAFIA

- ADAMI, Antonio. **Semiótica das adaptações literárias no cinema e na televisão: análise de Carmem de Carlos Saura**. São Paulo: FFLCH/USP, 1994. (Tese de Doutorado).
- ALVES, Maria Marcelita Pereira. **Do épico ao dramático: uma transposição de códigos. Um estudo sobre problemas de adaptação teatral**. São Paulo: ECA/USP, 1992. (Tese de Doutorado).
- ARROJO, Rosemary. **Jorge Louis Borge's Labyrinths and João Guimarães Rosa's Sertão: images and reality as text**. Baltimore, MD, 1984. (Tese de Doutorado).
- _____. Literariness and the desire for untranslatability; Some reflections on Grande Sertão: Veredas. **TextContext**, n.5, p.75-81, Heidelberg, Julius Gross, 1990.
- _____. **Tradução, desconstrução e psicanálise**. São Paulo: Imago, 1993.
- BALOGH, Ana Maria. **Adaptações: conjunções, disjunções, transmutações. Do literário ao fílmico e ao televisual**. São Paulo: ECA-USP, 1991. (Tese de Livre-Docência).
- _____. A transmutação do literário ao fílmico e ao televisual. **Glotta: Revista de Estudos Linguísticos** n.14, p.35-52. São José do Rio Preto: UNESP, 1992.

¹⁴ Cabe aqui um cotejo com o que diz LEFEVERE (1992a): “para leitores que não podem comparar a tradução com o original, a tradução simplesmente é o original” (p.109-110). Não ter acesso ao original, seja por falta de letramento, seja por falta de hábito de leitura, é o que ocorre com grande parcela do público televisivo brasileiro. Vide, dentro outros: GUIMARÃES (1995, p.2); *RELATÓRIO Sociocultural do Exame Nacional de Cursos* (1998, p.6); *FSP*, 06/12/98 e 17/12/98).

- _____. **Conjunções, disjunções, transmutações. Da literatura ao cinema e à TV.** São Paulo: ECA/USP e Anablume, 1996.
- BASSNETT, Susan, LEFEVERE, André. Introduction: Proust's Grandmother and the thousand and one nights. The 'cultural turn' in translation. In: BASSNETT e LEFEVERE (Eds.) **Translation, history and culture.** London and New York: Pinter Publishers, 1990, p.1-13.
- BENJAMIN, Walter. Die Aufgabe des Übersetzers. In: **Gesammelten Schriften IV.I.** Frankfurt: Suhrkamp, 1972, p.9-21. (1. Druck: 1923).
- BOLLE, Willi. O pacto no Grande Sertão: esoterismo ou lei fundadora? **Revista USP n.36**, p.26-45. São Paulo, dez.1997/jan.-fev.1998. (Dossiê 30 Anos sem Guimarães Rosa).
- BRAITH, Beth. **Literatura comentada: Guimarães Rosa.** São Paulo: Nova Cultural, 1990.
- CANELLAS, Maria Elena Castaneda. **O amor nos tempos do cólera: uma alternativa fílmica.** São Paulo: ECA/USP, 1990. (Dissertação de Mestrado).
- DERRIDA, Jacques. Freud e a cena da escritura. In: _____ **A escritura e a diferença.** São Paulo: Perspectiva, 1972, p.179-227. (Tradução: Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. Original em francês: L'écriture et la différance. Paris: Seuil, 1967).
- _____. **Gramatologia.** São Paulo: Editora Perspectiva, 1973. (Tradução: Miriam Schaiderman e Renato Janine Ribeiro. Original em francês: De la grammatologie. Paris: Minuit, 1967).
- _____. **Posições; semiologia e materialismo.** Lisboa, Plátano Editora, 1975. (Tradução em inglês, por Alan Bass: Positions. Chicago: University of Chicago Press, 1981. Original em francês: Positions. Paris: Minuit, 1972).
- _____. **A farmácia de Platão.** São Paulo: Iluminuras, 1991a. (Tradução: Rogério da Costa. 1e ed.: 1972.)
- FARIA, Gentil Luiz de. Literatura e cinema: dependência ou ruptura? In: **Anais dos 1º e 2º Simpósios de Literatura Comparada.** p.650-656. Belo Horizonte: UFMG, 1987.
- FISH, Stanley. **Is there a text in this class? The authority of interpretative communities.** Cambridge: Harvard University, 1980.
- FERRARA, Lucrécia D'Allessio (Supervisão). **Da literatura à TV.** São Paulo: Centro de Documentação e Informação sobre Arte Brasileira Contemporânea, 1981.
- FOLHA de São Paulo (FSP).** SERVA, Leão. Em minissérie, perigos do grande sertão. 11/08/85.
- _____. REY, Marcos. Tudo é melhor em pequenas doses. Ilustrada, p.21. 30/12/85
- _____. DIMENSTEIN, Gilberto. Brasil idiota, p.3/22. 06/12/98.
- _____. ROSSETI, Fernando, BERNARDES, Betina, DIMENSTEIN, Gilberto e REPORTAGEM local. Aluno não sabe usar o pouco que aprende, p.3/4. 17/12/98.
- _____. REDAÇÃO. Os dez mais! mais!, p.5/5. 03/01/99.
- _____. REDAÇÃO. Grande Sertão é o melhor romance brasileiro. Livro de Guimarães Rosa é eleito o principal no gênero de todos os tempos no país. mais!, p.5/8, 03/01/99.
- _____. REDAÇÃO. Os dez mais! brasileiros, p.5/9. 03/01/99.
- FOUCAULT, Michel. Qu'est-ce qu'un auteur? **Littoral n.9**, p.3-32. Toulouse: Editions Erès, 1983. (Tradução inglesa: What's an author? In: Harari, J. (Ed.): Textual perspectives; perspectives in poststructuralist criticism. London: Methen, 1980. (Conferência na Société Française de Philosophie, proferida em 22/02/69, e publicada no Bulletin de la S.F.P., em sua edição de julho-setembro do mesmo ano).

GALVÃO, Walnice Nogueira. **As formas do falso**. São Paulo: Perspectiva, 1972.

GUIMARÃES, Hélio de Seixas. **Literatura em televisão: uma história das adaptações de textos literários para programas de TV**. Campinas: DTL/IEL/Unicamp, 1995. (Dissertação de Mestrado).

_____. A presença da literatura na televisão. **Revista USP n.32**, p.190-198, São Paulo, 1997.

GONZALEZ REQUENA, Jesus. **El discurso televisivo: espectáculo de la posmodernidad**. Madrid: Catedra, 1988.

JORNAL do Brasil. CAMARGO, Maria Sílvia. Mil minutos de um “Grande Sertão”. 10/11/85.

LEFEVERE, André. **Translation, rewriting, and the manipulation of literary fame**. London and New York: Routledge, 1992a.

_____. (Ed.). **Translation, history, culture: a sourcebook**. London and New York: Routledge, 1992b.

ISTO É. CASTELLO, José. Vereda de sucesso. n.469, p.40-48. 18/12/85.

MACHADO, Arlindo. O vídeo e sua linguagem. In: **Revista USP n.16**, p.6-17, São Paulo, dez./1992 jan./fev.1993. (Dossiê Palavra/Imagem).

_____. **Pré-cinemas & pós-cinemas**. Campinas: Papyrus, 1997.

MELO, José Marques de. **As telenovelas da Globo**. São Paulo: Summus, 1988.

MIRANDA, Ronaldo Coutinho. **Dom Casmurro, uma ópera**. São Paulo: ECA/USP, 1997. (Tese de Doutorado).

MORAES, Tereza de. Do palco à tela, e dos anos 50 aos anos 70: “Eles não usam black-tie”. **Revista Letras n.16**, p.161-173, Campinas, dez. 1997.

MORAIS, Osvaldo José de. **Grande sertão veredas: o romance transformado**. Abordagem do processo e a técnica de Walter George Durst na construção do roteiro televisivo. São Paulo: FFLCH/USP, 1997. (Dissertação de Mestrado).

PALLOTTINI, Renata. **Dramaturgia de televisão**. São Paulo: Editora Moderna, 1998.

PASSOS, Antonio Fernando da Conceição. **Trem de imagens**. Campinas: Faculdade de Educação/Unicamp, 1997a. (Tese de Doutorado).

_____. Cinema & literatura. Instrumentalização crítica e teorias de comunicação: uma linha de pesquisa do mestrado em múltiplos meios. **Cadernos da pós-graduação, vol.1**, n.2, p.21-29. Campinas: Instituto de Artes/Unicamp, 1997b.

PASSOS, Cleusa Rios Pinheiro. **Guimarães Rosa: do feminino e suas estórias**. São Paulo: FFLCH/USP, 1998. (Tese de Livre Docência).

RELATÓRIO sociocultural do Exame Nacional de Cursos. Brasília: INEP. (*Apud* Projeto Aprendiz. Disponível na internet via www.aprendiz.com.br. Arquivo “graduando.doc” capturado em 06/12/98).

ROSA, João Guimarães. **Grande sertão: veredas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988. (1.ed.: Rio de Janeiro: José Olympio, 1956. 2.ed., texto definitivo: 1958).

- ROTEIRO definitivo da minissérie Grande sertão: veredas.** Rio de Janeiro: Central Globo de Produções, 1985. (Impressão: Nildo Mecanografia de Produção Tijuca)
- ROSENFELD, Kathrin H. **Grande sertão: veredas. Roteiro de leitura.** São Paulo: Ática, 1992.
- _____. **Os descaminhos do demo.** Tradição e ruptura em Grande sertão: veredas. São Paulo: Imago, 1993.
- SANTOS, Magnólia Costa. Laclos: as armas de uma adaptação fiel. **Imagens n.3**, p.77-80, Campinas, 1994.
- SINOPSE da minissérie “Grande sertão: veredas”.** In: Morais (1997, Vol. II – Anexo).
- SORLIN, Pierre. **Sociologie du cinéma.** Paris: Aubier Montaigne, 1977.
- SOUSA, Wilton Cardoso. Reflexões sobre a telenovela. In: **Anais dos 1º e 2º Simpósios de literatura comparada.** Belo Horizonte: UFMG, 1987, p.208-228.
- Utéza, Francis. **JGR: metafísica do grande sertão.** São Paulo: EDUSP, 1994. (Tradução: José Carlos Garbuglio).
- Xavier, Ismail. O olhar e a voz: a narração multifocal do cinema e a cifra da História em *São Bernardo*. **Literatura e Sociedade: revista de teoria literária e literatura comparada, n.2**, p.126-138. São Paulo: USP, 1997.

FILMOGRAFIA

- Faixa comentada especial “Grande sertão: veredas”.** Direção de Juarez Precioso. Canal Futura, 1998. (Reapresentação didatizada da minissérie *GS:V* realizada no final de 1998. Programa original, com ligeiros cortes, breves comentários em momentos específicos e discussão mais detalhada depois de cada bloco narrativo. Fitas VHS em parte gravadas da difusão por cabo [Cap.6-25], em parte fornecidas pelo roteirista Aimar Labaki [Cap.1-5]. Cópia dos comentários disponível no acervo de teses da biblioteca do IEL/Unicamp).
- Minissérie “Grande sertão: veredas”.** Direção de Walter Avancini. Rio de Janeiro: Central Globo de Produções, 1985. (Minissérie em 25 capítulos baseada no romance homônimo. 8 fitas VHS gravadas da emissão televisiva pelo roteirista Walter George Durst. Não disponível comercialmente. Cópia disponível no acervo de teses da biblioteca do IEL/Unicamp).