

GABRIELA CARDOSO HERRERA

**A MINISSÉRIE *INCIDENTE EM ANTARES*:
A TRANSPOSIÇÃO DO ROMANCE DE ÉRICO VERÍSSIMO PARA A MÍDIA TELEVISIVA**

CURITIBA
2008

GABRIELA CARDOSO HERRERA

**A MINISSÉRIE *INCIDENTE EM ANTARES*:
A TRANSPOSIÇÃO DO ROMANCE DE ÉRICO VERÍSSIMO PARA A MÍDIA TELEVISIVA**

Dissertação apresentada como requisito
para a obtenção do Grau de Mestre ao
Curso de Mestrado em Teoria Literária do
Centro Universitário Campos de Andrade –
UNIANDRADE.

Orientadora: Profa. Dra. Brunilda Tempel
Reichmann

CURITIBA
2008

TERMO DE APROVAÇÃO

GABRIELA CARDOSO HERRERA

A MINISSÉRIE *INCIDENTE EM ANTARES*: A TRANSPOSIÇÃO DO ROMANCE DE ÉRICO VERÍSSIMO PARA A MÍDIA TELEVISIVA

Dissertação aprovada como requisito para obtenção do grau de Mestre pelo Curso de Mestrado em Teoria Literária do Centro Universitário Campos de Andrade – UNIANDRADE, pela seguinte banca examinadora:

Profa. Dra. Brunilda Tempel Reichmann

Profa. Dra. Célia Maria Arns de Miranda

Profa. Dra. Anna Stegh Camati

Curitiba, 23 de julho de 2008.

AGRADECIMENTOS

À minha mãe, pelas inúmeras conversas até altas horas da madrugada, sempre com sugestões pertinentes.

Ao meu pai, pela paciência de ajudar com a digitação e pelas diversas idas à faculdade e à biblioteca.

Aos colegas de mestrado, que compartilharam angústias e conquistas.

Aos professores da UFPR, em especial à Prof.^a Dr.^a Anamaria Filizola, que abriu meus olhos para a beleza da Literatura.

Às Prof.^{as} Dr.^{as} Anna Stegh Camati e Célia Maria Arns de Miranda, pela inestimável colaboração durante a banca de qualificação.

À minha orientadora, Prof.^a Dr.^a Brunilda Tempel Reichmann, pela disponibilidade, dedicação e amizade.

Enfim, a todos os amigos que colaboraram, MUITO OBRIGADA!

SUMÁRIO

| | |
|---|-----|
| RESUMO | V |
| ABSTRACT | VI |
| INTRODUÇÃO | 1 |
| 1 A TELEDRAMATURGIA NO BRASIL | 12 |
| 1.1 MINISSÉRIES | 16 |
| 1.2 <i>INCIDENTE EM ANTARES</i> | 18 |
| 2 O ROMANCE <i>INCIDENTE EM ANTARES</i> | 24 |
| 2.1 “ANTARES” | 27 |
| 2.2 “O INCIDENTE” | 34 |
| 3 A LITERATURA NAS TELAS | 50 |
| 3.1 DA PALAVRA À IMAGEM | 55 |
| 3.1.1 Brian McFarlane: transferência, adaptação e alternância | 61 |
| 3.1.2 <i>Incidente em Antares</i> : romance, hipotexto e hipertexto | 67 |
| 3.2 DO ROMANCE AO FOLHETIM ELETRÔNICO | 78 |
| 3.2.1 Linearidade e fragmentação | 86 |
| 3.2.2 Folhetinesco | 100 |
| CONCLUSÃO | 118 |
| REFERÊNCIAS | 122 |
| ANEXO | 128 |

RESUMO

Este trabalho de dissertação propõe-se a analisar a transposição de um texto literário para a TV: o romance *Incidente em Antares* (1971), de Érico Veríssimo, e a versão compacta da minissérie homônima, lançada em DVD em 2005, ano de comemoração do centenário de nascimento do escritor gaúcho. No passado, estudos sobre adaptação de obras literárias colocavam o foco na questão da fidelidade da produção audiovisual em relação ao seu texto-fonte. Filmes, telenovelas e minisséries baseados em romances, além de serem analisadas levando em consideração sua fidelidade ao texto de origem, eram vistos como produções de menor valor artístico do que o texto literário. Havia uma supremacia implícita da literatura. Mas, a partir da década de 1990, esta visão cedeu lugar à intertextualidade, pois foi percebido que, como se tratam de mídias diferentes, com linguagens próprias, um estudo simplesmente comparativo, que não leva em conta as particularidades de cada mídia, é inapropriado e pouco produtivo. Robert Stam, Julio Plaza, Claus Clüver e Brian McFarlane são alguns dos teóricos que se baseiam na noção de intertextualidade para tratar de adaptações de textos literários para o cinema. Nenhum deles coloca a literatura como hierarquicamente superior ao cinema, mesmo McFarlane, que parte do texto literário para analisar a sua adaptação fílmica. Ele procura estabelecer o tipo de relação que um filme tem com o romance em que foi baseado. Para isso, McFarlane divide os elementos narrativos de acordo com sua natureza e os categoriza como transferíveis ou adaptáveis, conforme as escolhas do idealizador para representar esses elementos do texto literário nas telas. Os teóricos de cinema utilizados nesta dissertação tratam da transposição de romances para filmes e não para minisséries, portanto, alguns ajustes tiveram que ser feitos para que se adequassem à análise da minissérie, com seu formato específico.

Palavras-chave: Intertextualidade. Adaptação. Fidelidade. Diferentes Mídias.

ABSTRACT

This study aims at analyzing the transposition of a literary text to television: the novel *Incidente em Antares* (1971), by Érico Veríssimo, and the compact version of the miniseries of the same title, released in DVD in 2005, to celebrate the centennial of the Brazilian writer's birth. In the past, adaptation studies were focused on the fidelity of the audiovisual production in relation to its original text. Movies, soap-operas or miniseries based on novels, besides being analyzed in terms of fidelity, were always considered as less valuable than the literary text. There used to be an implicit supremacy of the literature. However, since the 1990s, this criterion of fidelity has been replaced by the most complex notion of intertextuality, because it was brought to discussion that the two media are different, with specific languages, so a comparative study, which does not consider the particularities of each medium is inappropriate and unproductive. Robert Stam, Julio Plaza, Claus Clüver and Brian McFarlane's theories are based on the notion of intertextuality. None of them consider literature as hierarchically superior, even McFarlane, who uses the literary text as a starting point to analyze the filmic adaptation. He establishes the kind of the relation that a film has with the novel in which it was based on. For this, McFarlane divides several narrative elements according to their nature and categorizes them as elements easily transferred or adapted, according to the producer's way of representing the literary narrative elements on screen. The theories of adaptation used in this dissertation deal with filmic transpositions based on novels, therefore these theories suffered some changes to conform to the analysis of the miniseries, which has a specific format.

Key words: Intertextuality. Adaptation. Fidelity. Different Medias.

INTRODUÇÃO

A minissérie *Incidente em Antares*, adaptada do romance homônimo de Érico Veríssimo por Charles Peixoto e Nelson Nadotti, foi transmitida entre 29 de novembro e 16 de dezembro de 1994, às 22h30, pela Rede Globo de Televisão. A história dos sete mortos que, por não serem enterrados, levantam-se dos caixões e voltam à cidade, foi contada em 12 capítulos. Atores consagrados, como Fernanda Montenegro, Paulo Goulart, Marília Pêra, Gianfrancesco Guarnieri, entre outros, participaram da produção, que contou com a direção de Paulo José, co-direção de Nelson Nadotti e direção artística de Carlos Manga.

O livro *Incidente em Antares*¹, publicado em 1971, é o último romance de Érico Veríssimo². O trabalho ficcional do escritor gaúcho, nascido em Cruz Alta, deu-se ao longo de quarenta anos, passando por evoluções e adaptações a novas estéticas. No início de sua produção, o autor compartilhou as indagações de sua geração, a dos escritores que, elaborando e assimilando criticamente o legado do Modernismo inicial, começaram a se fazer notar como pensadores da realidade brasileira a partir dos anos 30 do século XX. Dado relevante na caracterização dessa geração é o grau de comprometimento com as transformações a que o país aspirava para se definir institucionalmente, efetivando a idéia de república, tão deturpada pelos desmandos dos primeiros presidentes do Brasil.

Mas, além disso, os autores de 30 constatarem e elaboram artisticamente uma crise mais ampla e profunda tomando conta do todo das relações nesse período,

¹ VERÍSSIMO, Érico. *Incidente em Antares*. As citações do romance presentes neste trabalho serão extraídas da edição lançada pela Companhia das Letras em 2006, e indicadas pelas iniciais IA, seguidas do número da página.

² As informações sobre biografia e obra de Érico Veríssimo foram retiradas das seguintes fontes (as referências completas estão na seção Referências): *Tempos da literatura brasileira*, de Benjamin Abdala Jr. e Samira Y Campedelli; *Érico Veríssimo: realismo & sociedade*, de Flávio L. Chaves; *Literatura*, de Volnir Santos; *Érico Veríssimo: história e literatura*, de Joaquín Rodríguez Suro, e do volume da coleção *Cadernos de Literatura Brasileira* dedicado a Érico Veríssimo. Além desses livros, foram consultados o próprio romance, que apresenta uma pequena biografia (p. 493-494), e o site feito pelo Governo do Rio Grande do Sul em comemoração ao centenário de nascimento do escritor.

sejam as relações interpessoais (porque a modernidade e os avanços científicos do século XX não trouxeram conforto existencial ao homem desse tempo, antes o contrário), sejam as relações internacionais (porque a forma como terminou a Primeira Guerra Mundial anunciava para breve um novo conflito, mais devastador). Na compreensão e discussão desse contexto, a literatura brasileira se dividiu em duas tendências: uma que se detinha no debate da realidade brasileira, centrando o foco em questões sociais e políticas, o que fica expresso na freqüente tematização das desigualdades regionais do país; outra que se encaminhava para a reflexão sobre os conflitos individuais, com ênfase na investigação psicológica, em meio à descrição de uma crise de valores humanos. É esta segunda tendência a que mais atraiu Érico Veríssimo em seus primeiros trabalhos.

Fixando-se na apreensão dos dramas da pequena burguesia urbana, seus contos e romances publicados nas décadas de 1930 e 1940 primam pela linguagem impressionista, que busca a introspecção, mas que ousa pouco, preferindo a fluidez e a clareza à experimentação estilística. Porém, o romance *Caminhos cruzados* (1935) representa uma inovação dentro da ficção intimista por incorporar os procedimentos de multifacetação do ponto de vista e a técnica do contraponto, gerando a fragmentação da narrativa. De modo geral, prevalece a crônica de costumes temperada com elementos de fluxo de consciência, e o entendimento do momento histórico, em retratos do tempo.

No início da década de 1940, a convite do Departamento de Estado Americano, Veríssimo vai aos Estados Unidos realizar conferências e, em 1943, muda-se com a família para a Califórnia, onde leciona Literatura e História Brasileira por dois anos. Nesta época, ele aprimora seu método de escrever, como afirmou em

entrevista a Celito de Grande³: “a partir de *O resto é silêncio* [1943] dei a meus livros melhor construção, estilo e substância”.

A década de 1950 marca a adoção de um encaminhamento que, sem deixar de valorizar a crônica de costumes, a apreende de um outro prisma, fugindo ao intimismo da década anterior. Mesmo tendo declarado que nunca foi um escritor regionalista⁴, o autor escreveu uma obra-prima do gênero, *O tempo e o vento* (1949-1962). Dividido em três romances – *O continente*, *O retrato* e *O arquipélago* –, a obra conta a História⁵ do Rio Grande do Sul ao longo de dois séculos, por meio da narração de uma saga familiar. Esse pretensioso mural abrangendo uma série de eventos da História gaúcha – que não se colocam como meros panos de fundo ou marcadores circunstanciais do tempo nos romances, e sim como fatores decisivos para os eventos das tramas – torna Érico Veríssimo um dos nomes máximos do romance de dimensão historiográfica no Brasil.

Já bastante conhecido e aclamado, Veríssimo dedicou a parte final de sua produção ficcional ao debate de questões políticas, deixando evidenciada uma postura liberal e democrata. O tema mais recorrente nesse período – iniciado em 1965, com *O senhor embaixador*, e que segue até o final de sua produção – é o da luta pela liberdade individual em face de situações de violência ideológica. O alvo desse debate é a situação política nacional posterior ao golpe militar de 1964, que se caracterizou, ao longo dos vinte anos em que as forças armadas dirigiram o destino do país, pelo autoritarismo e pelo impedimento das liberdades fundamentais para todos os segmentos opositoristas.

³ “Somos todos uns mentirosos”, entrevista a Celito de Grande, *Correio da Manhã*, 1971. Disponível em: <<http://www.estado.rs.gov.br/erico/entrevistas/EntrevistaCelito.pdf>>. Acesso em: 22 out. 2007.

⁴ Na mesma entrevista a Celito de Grande, ao ser questionado se havia abandonado o regionalismo a partir de *O senhor embaixador* (1965), Veríssimo afirma: “Protesto! Nunca fui regionalista. Pelo menos nunca pretendi ser”.

⁵ Neste trabalho, **história** pode se remeter tanto à história oficial quanto à história ficcional, portanto será convencionado que, quando se tratar da primeira, a palavra aparecerá com caixa alta, e com caixa baixa quando se referir ao segundo significado.

Na mesma entrevista a Celito de Grande, o escritor gaúcho expõe a sua idéia sobre a função da literatura:

Fala-se em literatura *engajada*. Ela sempre o é. O autor se engaja na luta política, partidária ou não, na luta religiosa... O escritor se engaja também com o Homem e seus problemas. Acima de tudo o escritor se engaja consigo mesmo. [...] Tudo é uma questão de talento. Se vamos adotar a tese de que só tem validade a arte politicamente engajada, Mozart, Miguel Ângelo e Picasso seriam figuras menores da raça humana. Agora, quero deixar bem claro o meu pensamento. Não vejo como um romancista que escreve sobre esses nossos tempos, possa deixar de focar os problemas sociais e políticos que lhe estão saltando na cara, todos os dias [...] Sou um sujeito perseguido por um sentimento de responsabilidade e culpa. Não consigo ficar indiferente nem calado diante da injustiça social ou individual [...] nem diante da brutalidade e das ditaduras.

Sem deixar de ser incisivo nos comentários críticos à situação de ditadura em que o Brasil vivia, o romancista valeu-se de estratégias que não tornassem aberrantes ou simplistas as suas idéias, tomando também o cuidado de não submeter os enredos ao pensamento político, essencialmente circunstancial, que ele pudesse estar tendo. Nos romances *O senhor embaixador* e *O prisioneiro* (1967), a opção é pelo deslocamento espacial sem que se aliene o problema enfocado. Mesmo compondo, nos dois casos, enredos com ações que se desenvolvem em outros países, a tematização da liberdade em face de arbitrariedades fica evidente, havendo nisso um sentido de metaforização, já que ao tratar, por exemplo, da guerra do Vietnã, em *O prisioneiro*, o alvo de sua discussão é a necessidade de reação aos desmandos dos militares brasileiros.

Em seu último romance, *Incidente em Antares*, Veríssimo optou por um deslocamento de outra natureza, fugindo da necessidade de ambientar a narrativa em outro país. Se nos romances políticos publicados anteriormente o espaço não era o Brasil, talvez com receio da censura, neste romance o recurso usado é o de

tratar de um macrocosmo por meio de um microcosmo, no qual uma vasta galeria de personagens vivencia os problemas sociais do Brasil, denunciados por elementos fantásticos inseridos na narrativa. Assim, o fantástico é utilizado para se fazer uma crítica ao real, a ponto de se perceber, na comparação, que, por vezes, o verdadeiro absurdo é a realidade.

Em 1969, Érico Veríssimo estava trabalhando em um romance, *A hora do sétimo anjo*⁶, que, influenciado por *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881), de Machado de Assis, traria um defunto, no Rio de Janeiro, narrando uma história que retrataria o Brasil a partir da proclamação da República. Mas, como revelou em entrevista a Ney Gстал e Susana Przybylski, em 1971⁷, ao ver, em uma revista dos Estados Unidos, a fotografia de uma greve de coveiros em Nova York – que mostrava, além dos grevistas, vários caixões à espera de serem enterrados – ficou se indagando como seria se aqueles mortos resolvessem se levantar e fazer greve contra os vivos. Mas a idéia lhe caiu no esquecimento, até que:

Dia oito de maio de mil novecentos e setenta. Andava caminhando com minha mulher pelas colinas do Alto Petrópolis quando a idéia me voltou com tanta força que comecei a trabalhar nela mentalmente. [...] Quando cheguei à esquina da Carlos Gomes com a Protásio Alves, o livro já estava estruturado. E o título me veio como que soprado pela brisa daquele belo outono. (IA, p. 8)

Surgia *Incidente em Antares*, que em poucos meses estaria finalizado. O autor abre o romance com uma breve nota inicial, que já fornece uma idéia do tom

⁶ Apesar de algumas idéias para o romance *A hora do sétimo anjo* – que não chegou a ser concluído – terem sido ponto de partida para *Incidente em Antares*, Veríssimo pretendia finalizar o romance, como garante em entrevista a Antonio Hohlfeldt, publicada em 1973 no jornal *Correio do Povo*. Disponível em: <<http://www.estado.rs.gov.br/erico/entrevistas/EntrevistaAntonioHohlfeldt.pdf>> Acesso em: 22 out. 2007.

⁷ Há um pequeno trecho desta entrevista no prefácio da edição do romance publicada pela Companhia das Letras, em 2006. O texto em questão é de Maria da Glória Bordini.

irônico que permeia a narrativa e alerta o leitor para que fique atento à mistura que haverá, em vários níveis, entre o real e o imaginário:

Neste romance as personagens e localidades imaginárias aparecem disfarçadas sob nomes fictícios, ao passo que as pessoas e os lugares que na realidade existem ou existiram são designados pelos seus nomes verdadeiros. (IA, p. 6)

Por se tratar de um romance, está implícito que o incidente que ele conta é ficcional. Ao se deparar com uma obra de ficção, o leitor deve fazer um “acordo ficcional” com ela, como explica Umberto ECO, em *Seis passeios pelos bosques da ficção* (1994, p. 81): “o leitor tem de saber que o que está sendo narrado é uma história imaginária, mas nem por isso deve pensar que o escritor está contando mentiras”. No entanto, na nota introdutória de *Incidente em Antares*, é sugerido que há um conjunto de elementos do real interferindo neste romance. Vista com mais atenção, a nota explica a ocorrência de um procedimento bastante próprio da ficção de Érico Veríssimo, no que ela tem de histórico, já que, como diz a nota, faz parte do interesse do romance a sua relação com fatos, pessoas e lugares da realidade. Isso porque, como ocorre na trilogia *O tempo e o vento*, é traçado um longo painel de dimensões históricas, abrangendo muitos anos e várias gerações de personagens. Essa evolução contextualiza o incidente, o que reafirma a preferência do autor por considerar o elemento contextual ou histórico como principal orientador das ações humanas no tempo, algo que, de certo modo, é um dado unificador do pensamento expresso ao longo de toda a sua obra.

O fato de a evolução histórica fundamentar o incidente justifica a divisão do romance em duas longas partes, cujo conteúdo segue os elementos dos títulos “Antares” e “O incidente”. A primeira parte, formada por 79 capítulos, traz a história da formação da cidade fictícia de Antares, apresenta as duas oligarquias rivais que

dominam econômica e politicamente a cidade por mais de cem anos, além de outras personagens ligadas a estas famílias, e mostra como está a situação de Antares às vésperas do “incidente” – ocorrido na sexta-feira dia 13 de dezembro de 1963 –, anunciando e fundamentando a segunda, “O incidente”, com 102 capítulos, que apresenta, além do dia 13 de dezembro, o que desencadeou o incidente e quais foram as conseqüências.

Henry James, no artigo “The art of fiction” (1884), coloca personagens e incidentes como elementos intimamente ligados⁸. Em *Incidente em Antares*, esta relação entre personagem e incidente se confirma. O incidente em questão não se dá entre os dois clãs rivais, mas é desencadeado pelos sete mortos que, impedidos de serem enterrados devido a uma greve geral, voltam à cidade para, a princípio, exigir o enterro imediato.

A narrativa começa pela história de Antares e não pelo incidente com os mortos. Partindo da cidade até chegar às personagens, foi exatamente assim que funcionou, não só a organização do romance, mas também a sua escritura. Veríssimo, em entrevista a Carlos M. Fernandes, em 1972⁹, conta como a elaboração deste romance foi contrária ao seu usual método de trabalho. Ele, que, geralmente, partia das personagens, ia para as ações e só depois separava qual ação caberia para cada personagem e em que ordem seriam colocadas na narrativa, desta vez tomou outro caminho:

A primeira coisa que fiz foi um desenho em cores da praça central da cidade, onde a parte mais dramática do romance se desenrola. Depois atendi as personagens

⁸ No original: “What is character but the determination of incident? What is incident but the illustration of character?” (JAMES, Henry. “The art of fiction”. Disponível em: <<http://guweb2.gonzaga.edu/faculty/campbell/engl462/artfiction.html>> Acesso em: 21 jan. 2008.)

⁹ Há um pequeno trecho desta entrevista no prefácio da edição do romance publicada pela Companhia das Letras, em 2006. O texto em questão é de Maria da Glória Bordini.

ou, melhor, os candidatos a personagens que batiam à minha porta e pediam um lugarzinho no novo romance. (IA, p. 8-9)

Incidente em Antares, dessa forma, ganha foros de inovação na obra de Érico Veríssimo. Afasta-se do processo de criação usual do autor, indo da concepção às personagens e cenas.

Em 2005, para comemorar o centenário do nascimento de Veríssimo – 17 de dezembro de 1905 – uma versão compacta da minissérie *Incidente em Antares*, transmitida em 1994, com pouco mais de 3h30min de duração, foi lançada em DVD pela Globo Vídeo, em parceria com a Som Livre. Como citado anteriormente, Veríssimo utiliza uma nota introdutória em seu romance, na qual sugere ao leitor ater-se à relação entre real e ficcional. A mesma nota aparece no encarte do DVD. Mas a adaptação para a TV do romance não se ocupa das duas partes do livro de Veríssimo – “Antares” e “O incidente”. A minissérie é focada especificamente no incidente com os mortos, deixando de lado a história da formação de Antares e os elementos da História oficial que permeiam a primeira parte do romance. Apenas alguns vestígios de “Antares” são encontrados na adaptação teledramatúrgica.

Mesmo a segunda parte do romance não é apresentada por completo nos 12 capítulos da minissérie. O recorte feito pelo roteirista excluiu não apenas as 181 páginas que formam “Antares”, mas também as 33 páginas finais de “O incidente”, atendo-se às 255 páginas de narrativa que se passa em apenas três dias: entre os primeiros minutos do dia 11 e o meio-dia do dia 14 de dezembro de 1963.

Muitos textos literários têm sido transpostos para outras mídias, e sempre aparecem críticas positivas e, principalmente, negativas comparando o trabalho literário com sua adaptação. Isso ocorre porque tais análises levam em consideração apenas a questão da fidelidade: o critério de avaliação de uma

adaptação atestando o grau de fidelidade obtido na transposição ao texto fílmico da estrutura do texto literário. Assim, o crítico/espectador tende a colocar a adaptação em uma posição desprivilegiada em relação à obra escrita, pois, além de ignorar o contexto histórico-cultural da obra e de sua tradução audiovisual, não leva em consideração que o trabalho está sendo traduzido para um sistema de signos diferente e que, portanto, deve apresentar estratégias novas.

Em cada releitura é inevitável que se mude a leitura do texto de partida e que o produto seja uma nova obra, principalmente quando são trabalhados com dois sistemas sógnicos diferentes, ou com obras que estão sendo traduzidas para novos contextos culturais e temporais.

A nova crítica sobre adaptação, em vez de se preocupar com as diferenças entre o filme e a obra literária, passou a observar a espécie de adaptação que o filme se propõe a ser. Essas novas teorias privilegiam a adaptação fílmica como prática discursiva, levando em consideração o dialogismo cultural, contextual e textual que a constitui.

A noção de intertextualidade foi incorporada à análise de transposição da literatura para um meio audiovisual, e abriu aos textos literários e cinematográficos infinitas possibilidades, geradas por todas as práticas discursivas desdobradas a partir dos diferentes tipos de intertextos.

A versão compacta da minissérie, lançada em DVD em 2005, servirá de fonte de pesquisa para este trabalho, que pretende analisar a transposição do texto literário de Érico Veríssimo para a mídia televisiva. Para isso, o trabalho será dividido em três capítulos: “A teledramaturgia no Brasil”, “O romance *Incidente em Antares*” e “A literatura nas telas”.

O primeiro, além de fazer uma retrospectiva do surgimento das produções teledramatúrgicas no país e mostrar como elas se tornaram um produto tipicamente brasileiro, contará com duas subdivisões: “Minisséries”, que apresentará como este formato de teledramaturgia ganhou espaço na Rede Globo de Televisão, e como ele utiliza, muitas vezes, textos literários como fonte, e “*Incidente em Antares*”, que tratará, especificamente, da produção desta minissérie, mostrando o lugar que ela ocupa no contexto da teledramaturgia no Brasil.

O segundo capítulo, “O romance *Incidente em Antares*”, fará uma breve análise do romance de Érico Veríssimo, hipotexto, ou texto-fonte, da minissérie *Incidente em Antares*. Para isso, o capítulo terá duas subdivisões, que terão os mesmos títulos das duas divisões do romance de Veríssimo: “Antares”, que apresentará a primeira parte do romance, e “O incidente”, com a segunda parte.

O terceiro, e mais importante, capítulo deste trabalho, “A literatura nas telas”, trará uma análise da tradução intersemiótica do romance de Érico Veríssimo para o formato minissérie. Primeiramente, será apresentado como a noção de fidelidade na análise da transposição de um texto literário para uma mídia audiovisual está cedendo lugar para a intertextualidade. A primeira subdivisão do capítulo, “Da palavra à imagem”, será dividida em duas partes: “Brian McFarlane: transferência, adaptação e alternância” e “*Incidente em Antares*: romance, hipotexto e hipertexto”. Na primeira será apresentada a teoria sobre adaptação do teórico australiano Brian McFarlane, que baseia suas análises no tipo de relação que o filme adaptado de texto literário mantém com o seu texto-fonte, não hierarquizando as diferentes linguagens. Na segunda será analisado o processo de adaptação do texto de Érico Veríssimo do meio literário para o audiovisual, apontando as ferramentas que os

idealizadores da minissérie usaram para contar a história do romance utilizando uma linguagem distinta da textual.

A segunda subdivisão de “A literatura nas telas”, “Do romance ao folhetim eletrônico”, destacará as peculiaridades da teledramaturgia. Suas duas subdivisões trabalharão tanto com as especificidades do formato minissérie, mostrando as diferenças e semelhanças entre ele e a telenovela, quanto com as alterações mais marcantes efetuadas na narrativa de Érico Veríssimo para que ela se adequasse à linguagem própria da teledramaturgia, herdeira dos folhetins do século XIX.

1 A TELEDRAMATURGIA NO BRASIL

Em 1951, apenas um ano depois da primeira transmissão comercial de TV no país, é exibida a primeira produção de teledramaturgia¹⁰ do Brasil, a telenovela *Sua vida me pertence*, produzida pela TV Tupi. A limitação técnica – a impossibilidade de gravar as cenas antecipadamente – fazia com que a telenovela fosse exibida ao vivo e apenas duas vezes por semana, com capítulos de vinte minutos de duração. Com o videoteipe, que permitiu a gravação de programas para transmissões posteriores, surge a primeira telenovela diária, *2-5499 ocupado*, produzida pela TV Excelsior em 1963. No ano seguinte, mesmo ano em que os militares tomaram o poder, o país acompanhou *O direito de nascer*, telenovela que marcou definitivamente a ascensão do gênero.

As produções mexicanas, argentinas e cubanas – com alto teor melodramático e histórias e personagens exóticos – eram a principal referência no início da teledramaturgia do Brasil. Mas, a partir do final da década de 1960, a telenovela brasileira vai ganhando temas e abordagens mais próximos da realidade do país. O grande marco é a telenovela *Beto Rockfeller*, produzida em 1968 pela TV Tupi, que se distanciou do padrão do melodrama: a personagem principal é um anti-herói, que, para subir na vida, comete as mais diversas malandragens. Essa telenovela rompeu também com os diálogos formais das produções tradicionais, introduzindo no texto palavras coloquiais, gírias e expressões tipicamente brasileiras. A partir de *Beto Rockfeller*, foram criadas diversas outras telenovelas

¹⁰ As informações sobre teledramaturgia foram retiradas das seguintes obras (as referências completas estão na seção Referências): *A Hollywood brasileira – panorama da telenovela no Brasil*, de Mauro Alencar; *Memória da telenovela brasileira*, de Ismael. Fernandes; *Almanaque da telenovela brasileira*, de Nilson Xavier, e *Almanaque da TV – 50 anos de memória e informação*, de Ricardo Xavier. Além desses livros, foram consultados os textos “História da telenovela brasileira” e “Telenovelas brasileiras – territórios de ficcionalidade: universalidades e segmentação”, ambos disponíveis na *internet*.

com temáticas que contemplavam situações que, de alguma forma, identificavam-se com a população brasileira.

No final da década de 1960, a Rede Globo de Televisão passou a ter lugar de destaque entre as emissoras do país. A concessão de um canal de televisão no Rio de Janeiro foi pedida pelo jornalista Roberto Marinho, no início da década de 1950, mas só foi conquistada anos mais tarde, sendo outorgada no governo do Presidente Juscelino Kubitschek. Beneficiada pela implantação do sistema de telecomunicações da Empresa Brasileira de Telecomunicações (Embratel), empresa estatal que começara a operar em 1967, a programação da Rede Globo passou a ser exibida em quase todo o território nacional.

Em 1969, a Rede Globo leva ao ar uma telenovela tão moderna quanto *Beto Rockfeller*, *Véu de Noiva*, de Janete Clair, que alcança grande sucesso. Foi a partir deste ano que importantes transformações na emissora atingiram não só a teledramaturgia como também o jornalismo, tendo em vista a consolidação da empresa no ramo da comunicação e a ampliação de sua rede, permitindo-lhe conquistar, dali para frente, uma audiência crescente.

As telenovelas da Rede Globo, a partir de *Véu de Noiva*, seguem uma nova linha da programação ficcional. A presença de Janete Clair na emissora e a contratação, ainda em 1969, de seu marido, o dramaturgo Dias Gomes, permitiu a construção de uma teledramaturgia voltada para uma temática brasileira contemporânea, apresentada com uma linguagem realista e, assim, mais identificada com o público.

A afirmação da telenovela numa perspectiva realista atraiu outros dramaturgos, ligados ao Partido Comunista Brasileiro (PCB) e às experiências culturais dos anos 50 e 60, consolidadas principalmente nos Centros Populares de

Cultura (CPCs), fechados com o golpe militar de 31 de março de 1964. Por essa razão, escritores como o próprio Dias Gomes, Ferreira Gullar e Gianfrancesco Guarnieri, entre outros, ingressaram na Rede Globo, sob a justificativa de que seus trabalhos conseguiriam atingir um público amplo. Dessa forma, procuravam reciclar, no interior da indústria do entretenimento mais bem sucedida do país, já a partir da década de 1970, os ideais de um projeto nacional-popular que marcou intensamente o debate político e cultural nos anos 50 e nos primeiros anos da década de 1960, e cujo objetivo maior naquele momento havia sido o de levar a arte ao povo como forma de conscientizá-lo sobre sua realidade.

Em meados da década de 1970, a Rede Globo apresentava por dia quatro telenovelas, diferenciadas pelos horários: a das seis mostrava tramas amenas, românticas; a das sete trazia histórias leves, geralmente cômicas; a das oito, o horário nobre, enfocava o dia-a-dia, os problemas familiares e as grandes questões, e a das dez apresentava histórias experimentais. Este último horário não vingou e, em 1979, a Globo passou a produzir quatro seriados semanais (*Malu mulher*, *Carga pesada*, *Plantão de polícia* e *O bem-amado*), que substituíram a novela das dez.

A retirada do ar da novela das 10h abriu uma outra porta de experimentação: os seriados [e, posteriormente, as minisséries]. É através deles que hoje se procura fazer uma teledramaturgia diferenciada da telenovela. Essa busca de uma linguagem, com temas não tão comuns aos roteiros folhetinescos, procura atingir um público que até certo ponto se mantém alheio ao universo da telenovela. Serve também para continuar a insistente busca de inovação. (FERNANDES, 1997, p. 24)

Todas essas mudanças não significam, contudo, que a telenovela – ou mesmo a minissérie – tenha abandonado completamente a perspectiva do melodrama. Trata-se de lidar com questões próprias da realidade brasileira,

adotando um tom realista, mas sem perder de vista o entretenimento e o gosto popular, conseguidos em geral por meio do melodrama.

Lampião e Maria Bonita (1982) foi a primeira minissérie produzida pela Rede Globo. Ao resgatar uma temática bastante característica da História brasileira, a minissérie marcou um novo caminho para a teledramaturgia da emissora. Exibidas num horário de menor audiência para um público em princípio mais seletivo, é no interior da programação das minisséries que será construída uma História do Brasil recente, lado a lado com produções que retratam outras fases da História nacional, além de aspectos da sociedade contemporânea. Realizam-se, nesse formato, produções com um investimento maior na qualidade técnica.

A decisão de produzir algumas minisséries abordando fases da recente História nacional surgiu em discussões na Casa de Criação Janete Clair, criada em 1984 com o objetivo de expandir e aperfeiçoar os produtos ficcionais da Rede Globo por meio da descoberta de novos autores e da discussão entre os próprios dramaturgos ligados à empresa. Esse projeto, de autoria de Dias Gomes e que levava o nome da teledramaturga falecida no ano anterior, foi endossado pelo diretor-geral da Rede Globo, José Bonifácio de Oliveira Sobrinho (Boni), e por Daniel Filho, que acabava de assumir a direção da Central Globo de Produção. Sem dúvida, a conjuntura de final do regime militar e de instauração de uma nova ordem sociopolítica tem sua expressão na produção ficcional da emissora, e a reconstrução da História recente se configura como um dos campos no qual se afirma a possibilidade de imprimir um diagnóstico do país, com vistas a um projeto de reinstauração democrática, no qual o universo da moral – privilegiado pela narrativa melodramática – e da política assumem um papel fundamental.

Neste capítulo, será apresentado um panorama geral das minisséries da Rede Globo e como elas, muitas vezes, são adaptações de textos literários brasileiros. Em seguida, será analisado o lugar de *Incidente em Antares* neste contexto.

1.1 MINISSÉRIES

As telenovelas são, ainda hoje – mesmo com o declínio da audiência e as demais opções de teledramaturgia veiculadas no país –, as produções teledramatúrgicas de maior êxito no Brasil, principalmente as da Rede Globo, que têm lugar privilegiado na programação da emissora, e se tornaram inclusive produto de exportação para vários países.

Porém, é preciso lembrar que, até as telenovelas se tornarem diárias, elas eram consideradas programas de menor valor cultural, e tinham posição desprestigiada e inconstante dentro da programação, ao contrário do teatro e do teleteatro, que ocupavam lugar de destaque. O prestígio desses programas – que eram adaptados de obras literárias – traduzia-se em tempo maior na grade de programação, cerca de duas horas, e horários semanais e regulares. Além disso, como afirma Renato ORTIZ, no artigo “A evolução histórica da telenovela” (1988, p. 43-44), eles foram determinantes para que a teledramaturgia também tivesse uma característica artística:

Tanto o teatro quanto o teleteatro introduzem na televisão uma lógica que contrasta com o intuito puro e simples de divertimento ou de maximização da audiência. Eles trazem junto às emissoras uma preocupação cultural e um prestígio que se fundamenta na consagração das obras clássicas, o que confere ao próprio meio televisivo uma aura artística que os programas humorísticos ou as novelas não possuíam.

Dentro desse quadro, é natural que os envolvidos na produção de telenovelas buscassem dar às suas produções mais prestígio e legitimidade cultural por meio da adaptação de obras literárias. Em 1957, com as telenovelas produzidas pelas TV Tupi, *Os três mosqueteiros* e *O corcunda de Notre-Dame*, baseadas nos romances homônimos de Alexandre Dumas e Victor Hugo, respectivamente, autores consagrados da literatura nacional e internacional passaram a ter seus textos adaptados para as telenovelas.

A partir de meados da década de 1980, com raras exceções, coube às minisséries apresentar textos literários adaptados. Na Rede Globo, desde 1982 – quando foi transmitida a primeira minissérie, *Lampião e Maria Bonita* – até o final da década de 1990, foram produzidas 46 minisséries, das quais 24 são transposições para a TV de obras literárias. Nos dois primeiros anos do gênero todos os roteiros foram originais. A primeira adaptação ocorreu em 1984, com a minissérie *Anarquistas graças a Deus*, baseada no romance homônimo de Zélia Gattai. Na época da veiculação da minissérie, as vendas do romance aumentaram em 15 vezes.

No ano seguinte, as três minisséries produzidas foram adaptadas de romances de famosos escritores brasileiros: *O tempo e o vento*, de Érico Veríssimo, *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa, e *Tenda dos milagres*, de Jorge Amado¹¹. Até o final da década de 1980, os roteiros originais prevaleceram, mas de 1990 até 1999¹², ao menos uma das, em média, duas minisséries transmitidas a cada ano é uma adaptação literária – com destaque para *Anos rebeldes* (1992),

¹¹ Jorge Amado é o autor que mais tem obras adaptadas para a televisão: são cinco novelas – *Gabriela* (1975), *Terras do sem fim* (1981), *Tieta* (1989) e *Porto dos Milagres* (2001), produzidas pela Rede Globo, e *Tocaia Grande* (1995), produzida pela Rede Manchete –, quatro minisséries – *Tenda dos milagres* (1985), *Tereza Batista* (1992) e *Dona Flor e seus dois maridos* (1998), da Rede Globo, e *Capitães de areia* (1989), da TV Bandeirantes – e um seriado – *Pastores da noite* (2002), produzido pela Rede Globo.

¹² Com exceção de 1996 e 1997, em que não foi produzida nenhuma minissérie.

adaptada dos romances *1968: o ano que não acabou*, de Zuenir Ventura, e *Os carbonários*, de Alfredo Sirkis. Devido ao sucesso da minissérie, o texto foi lançado em livro. Em 1994, ano da minissérie *Incidente em Antares*, outras duas produções foram ao ar, ambas baseadas em romances: *A madona de cedro*, de Antônio Callado, e *Memorial de Maria Moura*, de Raquel de Queiroz.

Em termos estruturais, as minisséries brasileiras descendem da telenovela, mas possuem como característica principal terem como ponto de partida um “texto fechado”, característica que será analisada no terceiro capítulo deste trabalho. Em termos de tratamento dos elementos narrativos, o fechamento do texto permite ao diretor um trabalho estético e um acabamento temático mais refinados, uma vez que não está tratando com um texto em construção.

O diretor de *Incidente em Antares*, Paulo José, afirma que gosta de trabalhar com adaptações literárias:

[...] é muito bom quando você trabalha em cima de livros, como as minisséries [...] como é o caso de *Madona de cedro*, *Memorial de Maria Moura*, agora *Incidente em Antares* [...] os atores querem fazer, você não precisa nem convidar, as pessoas te ligam dizendo “[...] quero fazer qualquer coisa porque adoro o livro”¹³.

1.2 INCIDENTE EM ANTARES

A minissérie *Incidente em Antares*, “com produção cinematográfica e elenco espetacular”, foi um marco nas produções da Rede Globo. Nunca se tinha gastado tanto – tempo e dinheiro – para uma produção de teledramaturgia, como relata Neuza Sanches, em matéria publicada pela revista *Veja*, em novembro de 1994:

¹³ Paulo José fez este comentário em uma das várias reportagens feitas pelo programa *Vídeo Show* sobre a minissérie *Incidente em Antares*, na época de seu lançamento. Essas reportagens estão disponíveis nos extras do DVD da versão compacta da minissérie, lançado em 2005.

Pálidos, esqueléticos, algo carcomidos pelo estágio da eternidade, eles se levantam do caixão. Vestidos de preto como convém a defuntos frescos, à luz baixa da noite no cemitério, começam a discutir e se xingar – prenúncio das confusões que aprontarão na cidade daí por diante. Parece começo de filme da série *A Noite dos Mortos Vivos*. É a nova minissérie da Globo, *Incidente em Antares*, baseada no livro de Érico Veríssimo, que estréia nesta terça-feira, 29. É a primeira série brasileira da Globo a explorar o filão do realismo fantástico, mesclando pitadas de terror e humor, como já acontecera em novelas como *Saramandaia* e *Fera Ferida*. É também, proporcionalmente, a mais cara produção do gênero na história da TV brasileira. *Incidente em Antares* consumiu 140.000 dólares por capítulo. A minissérie é o ápice da era de megaproduções inaugurada na Globo com *Agosto*, no ano passado, que elevou os programas do gênero a um novo patamar de custos e qualidade. [...] *Incidente em Antares* chega aos 140.000 com uma produção como nunca se viu antes na televisão brasileira. Gastou-se nela o tempo que se leva para rodar um filme. Ao todo, a minissérie demorou um ano para ficar pronta. Só o trabalho de adaptação consumiu quatro meses, contra uma média de dois das minisséries anteriores. Cada ator teve um mês para estudar o roteiro e o seu personagem – muito diferente de uma novela, em que esse prazo é, no máximo, de uma semana.

Incidente em Antares é uma produção do núcleo de teledramaturgia dirigido por Carlos Manga. Ele considera o romance de Érico Veríssimo, que serviu de texto-fonte para a produção televisiva, uma das obras “mais inteligentes feitas por um autor brasileiro”¹⁴. A idéia de adaptar o romance para a minissérie partiu do ator e diretor Paulo José Gómez de Sousa. Gaúcho de Lavras do Sul, Paulo José considera *Incidente em Antares* uma retomada de outra minissérie, que ele mesmo dirigiu em 1985, igualmente baseada em um romance do também gaúcho Érico Veríssimo: *O tempo e o vento*:

¹⁴ Carlos Manga faz esta declaração em um vídeo que consta nos extras do DVD da versão compacta da minissérie, lançado em 2005. Neste vídeo, que é uma apresentação da minissérie, ele e o diretor Paulo José conversam sobre como se deu a produção da obra para a TV, mais de dez anos antes do lançamento dela em DVD.

[...] para mim, fazer o *Incidente em Antares* era a retomada de *O tempo e o vento* [...] *Incidente em Antares* é uma versão paródica de *O tempo e o vento*, que é a História da formação do Rio Grande do Sul [...] *Incidente em Antares* [...] faz uma sátira [...] uma fábula de sete mortos insepultos que vêm na praça pública exigir seu sepultamento. E um pouco de crítica ao Golpe Militar, sem dúvida nenhuma [...]¹⁵

No ano anterior à produção de *Incidente em Antares*, o mesmo núcleo de teledramaturgia fez outra minissérie adaptada de romance: *Agosto*, baseada no livro homônimo de Rubem Fonseca. Também dirigida por Paulo José, a minissérie foi um trabalho primoroso, como relata Ismael FERNANDES, na obra *Memória da telenovela brasileira* (1997, p. 396):

Ficção e realidade se fundem em agosto de 1954 no Rio de Janeiro. A ação tem início no primeiro dia do mês, quando um empresário é assassinado. Esse crime isolado, ao final está intimamente ligado ao atentado da Rua Toneleros contra Carlos Lacerda e o assassinato do presidente Vargas. [...] Grande e perfeito projeto da Rede Globo que recriou a vida cotidiana no Rio de Janeiro nos anos 50 com perfeição absoluta na coreografia, figurinos e comportamento. Com um roteiro fantástico, adequadamente adaptado e com direção segura – Paulo José e Carlos Manga à frente – *Agosto* é um desses produtos televisivos capaz de immortalizar todos aqueles que fizeram parte da minissérie. Apresentada às 22h30 em 16 capítulos a partir de 24 de agosto de 1993.

Provavelmente o fato de essas duas minisséries – *O tempo e o vento* e *Agosto* – terem sido transmitidas antes de *Incidente em Antares* foi decisivo para a forma como ocorreu a adaptação desta última. *O tempo e o vento* apresenta a formação do Rio Grande do Sul focada em duas famílias, Terra e Cambará, e *Agosto* mostra um período político marcante da História recente do Brasil: o mês de agosto de 1954, que culminou com o suicídio do presidente Getúlio Vargas. O

¹⁵ Comentário de Paulo José na mesma apresentação da minissérie, disponível nos extras do DVD da versão compacta da minissérie.

romance *Incidente em Antares* também apresenta, além do incidente com os mortos, a formação da cidade gaúcha de Antares, focada na rivalidade de duas famílias, Campolargo e Vacariano, e a situação política brasileira às vésperas do incidente, principalmente desde a década de 1930, quando Quitéria Campolargo e Tibério Vacariano assumiram a liderança das duas famílias. A minissérie deixa de lado esta apresentação histórica presente no romance e se concentra no incidente com os mortos, em dezembro de 1963.

Além das duas minisséries dirigidas por Paulo José que antecederam *Incidente em Antares*, outras duas também podem ter contribuído para que a história dos mortos que regressam à cidade fosse a parte do romance de Érico Veríssimo adaptada para a minissérie, em detrimento do panorama histórico e político: *Anos dourados* (1986), que apresenta a década de 1950, e *Anos rebeldes* (1992), que mostra o Brasil sob o Regime Militar. Em *Incidente em Antares* é divulgado que o ano é 1963, mas o fato de ser uma sexta-feira 13 é mais destacado, como mostra o texto de uma reportagem da época do lançamento da minissérie¹⁶:

A história tem início [...] numa sexta-feira 13, durante uma greve geral em Antares, cidade da fronteira do Rio Grande do Sul com a Argentina. Sete mortos não são sepultados e voltam para reivindicar o direito de serem enterrados. [...] eles acabam denunciando toda a hipocrisia daquela sociedade. Os mortos são: d. Quita Campolargo, a matriarca da cidade, vivida por Fernanda Montenegro; o advogado Cícero Branco, personagem de Paulo Betti; um pianista frustrado, vivido por Rui Rezende, e dois ativistas políticos – o Barcelona, personagem de Elias Gleiser, e João Paz, papel que coube a Diogo Vilela. O grupo de mortos é completado pela prostituta Erotildes, que coube a Marília Pêra, e por Pudim de Cachaça, uma caracterização caprichada de Gianfrancesco Guarnieri. O elenco se completa com Paulo Goulart e Nicete Bruno, que fazem Tibério e Lanja Vacariano, os mandachuvas de Antares, Cláudio Corrêa e Castro, no papel do prefeito corrupto da

¹⁶ Reportagem feita pelo programa *Vídeo Show*, disponível nos extras do DVD da versão compacta da minissérie, lançado em 2005.

cidade, e Valéria Monteiro, estreando em ficção como Valentina, mulher do juiz corrupto vivido por Carlos Eduardo Dolabella. Regina Duarte tem uma participação especial: ela é a telefonista Shirley, que não está no romance de Érico Veríssimo, mas que na série conta a história.

Apesar dos equívocos da reportagem – a história da minissérie começa no dia 11 e não no dia 13, e a personagem Shirley não conta a história, somente retoma alguns acontecimentos, além de existir sim no romance de Érico Veríssimo, tendo sido apenas ampliada na adaptação para a TV – pode-se perceber que a volta dos mortos à cidade é o foco central de *Incidente em Antares*. Mas a denúncia que eles fazem da sociedade não deixa dúvidas de que Antares funciona como um microcosmo do Brasil, que apresenta as mesmas mazelas da pequena cidade gaúcha, não só na época anterior ao Golpe Militar, mas quando do lançamento do romance. A estratégia de Érico Veríssimo em utilizar o fantástico como forma de escapar à censura da época é evidente, sendo esse o modo encontrado para falar do autoritarismo dos militares.

A encenação do passado significa uma forma de falar sobre o presente. Nesse sentido, uma minissérie ambientada em um passado recente também trata de uma crítica à sociedade e à política atuais. Enquanto Érico Veríssimo publicou seu romance em pleno regime militar, a minissérie foi ao ar num momento em que ainda estava se consolidando uma nova ordem – democrática – pós-regime militar. Exibida em 1994, a minissérie remete a um período de tensão pré-golpe militar, e foi realizada num momento de escândalos políticos que assolaram o país e que afastaram do poder o primeiro presidente da República eleito desde 1960.

A minissérie retoma, no ano de 1994, uma problemática novamente ligada à hipocrisia social e às práticas de corrupção e tráfico de influências, a partir do conflito básico estabelecido entre os mortos, insatisfeitos com sua situação de não

poderem ser enterrados, e os vivos, cabendo àqueles, originários de diferentes estratos sociais, o papel de desmascarar a política reinante. Mesmo em 2005, quando a minissérie foi lançada em DVD, Carlos Manga a apresentou da seguinte forma: “quem sabe, num momento de tanta burrice neste país, [...] vocês podem se divertir em casa vendo uma coisa inteligente, de Érico Veríssimo e Paulo José”¹⁷.

O texto literário de Érico Veríssimo, fonte para a minissérie, será apresentado brevemente no próximo capítulo.

¹⁷ Declaração de Carlos Manga na já citada apresentação da minissérie, disponível nos extras do DVD da versão compacta da minissérie, lançado em 2005.

2 O ROMANCE *INCIDENTE EM ANTARES*

Na “fábula política”¹⁸ de Érico Veríssimo, dividida em duas partes, mesclam-se acontecimentos reais e irreais, como é anunciado na já comentada nota introdutória do romance. Na primeira parte é apresentado ao leitor, além do surgimento da cidade fictícia de Antares, o progressivo acomodamento das duas facções – os Campolargos e os Vacarianos – frente às oscilações da política nacional. Aqui, o real e o irreal ficam por conta de os acontecimentos e as personagens terem referencial histórico ou não. Esta história ficcional é permeada tanto de referentes históricos, como a Guerra dos Farrapos, a Guerra do Paraguai e o Estado Novo, como de personagens com existência empírica, como Getúlio Vargas e Jânio Quadros. Mesmo com tantos referentes históricos, o autor afirma que não se dedica a pesquisas intensivas quando produz uma obra com essas características, com receio de que elas tomem um lugar desnecessário na narrativa:

Sou fraco em matéria de pesquisas de qualquer natureza. Preguiça e falta de método. Um romancista é antes de tudo um intuitivo. Para *O tempo e o vento* fiz o mínimo de pesquisas. Não me arrependo disso. É muito perigoso para o romance quando o autor sabe demais sobre uma região ou uma época histórica. Sua tendência é usar tudo que sabe, isto é, atravancar páginas do romance com móveis e utensílios etc. (ÉRICO VERÍSSIMO, p. 32)¹⁹

Na segunda parte é mostrado o incidente. Morrem sete pessoas na cidade, incluindo a matriarca dos Campolargo, mas uma greve geral, à qual até os coveiros aderiram, impede o enterro dos mortos. Então os defuntos levantam-se de seus esquifes e voltam à cidade para reivindicarem o direito de serem enterrados. Como o pedido não é atendido, os mortos denunciam as mazelas dos moradores da cidade,

¹⁸ Expressão utilizada por Antonio Candido, no ensaio “A nova narrativa” (p. 209), publicado em 1987 na coletânea *A educação pela noite e outros artigos*, para se referir a *Incidente em Antares*.

¹⁹ Afirmação feita em entrevista a Rosa Freire d’Aguilar, publicada em 1973 na revista *Manchete*. Trechos desta e de diversas entrevistas são encontrados no volume dedicado a Érico Veríssimo da coleção *Cadernos de Literatura Brasileira*, publicado pelo Instituto Moreira Salles em 2003.

principalmente da elite. O mau cheiro que exala dos corpos espelha a podridão da sociedade de Antares, um microcosmo do país. Nesta parte, o real e o irreal não mais dizem respeito a fatos históricos ou ficcionais, mas sim se eles se encaixam no real ou no sobrenatural.

O presente do narrador principal²⁰ é o ano de 1970, data que aparece no final do penúltimo capítulo: “sete anos após aquela terrível sexta-feira 13 de dezembro de 1963” (IA, p. 488). Para contar a história de Antares, o narrador retorna até a primeira metade do século XIX e, a partir daí, entremeando a história da cidade e de seus moradores com a História do Brasil, volta cronologicamente até o presente do narrado, com especial destaque ao dia do incidente.

Essa retomada de mais de cem anos de História – de 1830 até as vésperas do incidente de 13 de dezembro de 1963 – é feita na primeira parte do romance e, quanto mais o tempo vai se aproximando do dia do incidente, mais detalhadamente os acontecimentos são narrados. A família Vacariano aparece na página 18, os Campolargo na página 24, o século XX começa na página 36; a Primeira Guerra Mundial está resumida em meia página (IA, p. 42), mas o período de 1925 até 1945 ocupa 22 páginas, mais quatro são dedicadas à reeleição de Getúlio Vargas e 21 ao seu segundo governo, e da posse de Juscelino Kubitschek, em 1955, até o ano do incidente – 1963, durante o governo de João Goulart – mais de 30 páginas são utilizadas.

Assim, à medida que se desenvolve a primeira parte do romance, o tempo se escoia cada vez mais lentamente: a sua contagem chega a ser feita por meses e

²⁰ Em *Incidente em Antares*, há várias vozes narrativas e um narrador em terceira pessoa, que neste trabalho receberá o epíteto de narrador principal, não por ser hierarquicamente superior às demais vozes narrativas, mas por narrar a maior parte do romance e por, algumas vezes, interagir com o leitor.

dias. Já na segunda parte do romance, que engloba alguns dias mas compõe mais da metade da narrativa, a contagem do tempo é feita por horas, e mesmo por minutos: começa pouco depois da meia-noite do dia 11 de dezembro de 1963 (IA, p. 200) e acaba na primeira hora do ano de 1964 (IA, p. 485). Os dois últimos capítulos representam um novo salto no tempo, e chegam ao presente da narrativa.

O espaço do romance *Incidente em Antares* é, em quase sua totalidade, a cidade fictícia de Antares. Veríssimo, em entrevista a Hermilo Borba Filho²¹, conta como surgiu a cidade:

Logo que decidi escrever o romance, estendi no chão uma carta geográfica do Rio Grande do Sul e comecei a procurar um local para a minha cidade fictícia. Resolvi “fundá-la” junto duma curva do rio Uruguai, um pouco acima de São Borja (não conheço “pessoalmente” a região missioneira do Rio Grande do Sul). Perguntou-me um leitor como era que uma cidade maior do que Itaqui e Quaraí, com uma indústria que empregava cerca de mil operários, não estava no mapa. (ÉRICO VERÍSSIMO, p. 31)

O caráter regional de *Incidente em Antares* deve ser entendido pela necessidade, para os interesses de coerência interna do livro, de uma caracterização do modo de vida dos antarenses, descrevendo-os como típicos gaúchos de fronteira, que vivem às margens do rio Uruguai. Mas essa caracterização é, por si, quase sempre secundária para os interesses da trama. A delimitação do universo social e cultural do fictício município de Antares considera o fato de a localidade reproduzir e repercutir, em seu dia-a-dia, os problemas do Brasil.

Nas duas subdivisões deste capítulo, serão apresentadas as duas partes do romance, “Antares” e “O incidente”, respectivamente.

²¹ Trechos desta e de diversas entrevistas são encontrados no volume dedicado a Érico Veríssimo da coleção *Cadernos de Literatura Brasileira*, publicado pelo Instituto Moreira Salles em 2003.

2.1 “ANTARES”

“Antares”, a primeira parte do romance, apresenta o cenário e o contexto histórico do incidente que será apresentado na segunda parte. É mostrada a história da cidade de Antares, desde que ainda se chamava Povinho da Caveira, e as brigas entre as duas oligarquias que comandam a região, Vacarianos e Campolargos.

A narrativa começa com uma introdução ao romance: depois de falar de fósseis pré-históricos encontrados na região de Antares e de relatar o descontentamento dos antarenses pelo fato de o município não aparecer nos mapas, o narrador principal, onisciente, num adiantamento estratégico, anuncia o teor de seu relato:

O incidente que vai se narrar, e de que Antares foi teatro na sexta-feira 13 de dezembro do ano de 1963, tornou essa localidade conhecida e de certo modo famosa da noite para o dia – fama um tanto ambígua e efêmera, é verdade – não só no estado do Rio Grande do Sul como também no resto do Brasil e mesmo através de todo o mundo civilizado. [...] Bem, mas não convém antecipar fatos nem ditos. Melhor será contar primeiro [...] a história de Antares e de seus habitantes, para que se possa ter uma idéia mais clara do palco, do cenário e principalmente das personagens principais, bem como da comparsaria, desse drama talvez inédito nos anais da espécie humana. (IA, p. 17)

Os episódios iniciais de Antares remontam ao ano de 1830, e desde então se estabelece a oposição entre os fundadores do lugar, definidos de antemão como rivais: Francisco Vacariano e Anacleto Campolargo. Com o tempo, formam-se clãs oponentes, que iniciam uma batalha sangrenta e interminável pelo poder local. Com o passar das gerações, vai se fortalecendo a rivalidade, motivo de muitos assassinatos e vinganças mútuas.

[...] entre as duas dinastias antarenses, a dos Vacarianos e a dos Campolargos, começou uma feroz rivalidade, que deveria durar quase sete decênios, com

períodos de maior ou menor intensidade, ao sabor de acontecimentos de ordem política, econômica ou puramente pessoal. (IA, p. 25)

Paralelamente a essa intriga que os separa, vai-se desenhando o cenário histórico em que tudo se deu, e nesse ponto a história do conflito entre Vacarianos e Campolargos se confunde com a História do Brasil. Há que se notar o fato de as duas famílias assumirem distintos pontos de vista em relação aos acontecimentos históricos que se colocam como pano de fundo para a rivalidade e que, além disso, são motivos diretos para os confrontos. Em questões como a Revolução Farroupilha e a Revolução Federalista, os clãs defenderam partidos opostos, acirrando as animosidades. Mesmo na Guerra do Paraguai, quando Vacarianos e Campolargos “lutaram juntos contra a ‘indiarada de Solano Lopes’”, os representantes das duas famílias, ao voltarem a Antares, encontraram uma forma de discordar: “cada um deles reclamava para si a dúbia glória de ter matado com um pontão de lança o ditador Solano Lopes [...] A História, porém, desmentiu ambos” (IA, p. 26-27).

A já citada nota introdutória do romance, que destaca a inter-relação entre ficção e realidade na narrativa, é especialmente significativa no que se refere à participação de personagens reais na trama. As figuras históricas são empregadas para fornecer uma linha do tempo e, assim como as informações históricas, conferem verossimilhança e fluência à narrativa.

Essas personagens reais, apesar de terem sido devidamente ficcionalizadas pelo autor, foram caracterizadas pelos trejeitos que identificam a sua imagem pública, útil para os interesses de veracidade na ficção. Uma das personagens reais do romance – e, talvez, a mais importante delas, pois é a que mais convive com as personagens ficcionais – é Getúlio Vargas. “Homem sereno, de feições e maneiras agradáveis”, Getúlio, “membro da prestigiosa família Vargas, de São Borja” (IA, p.

47), é unificador e pacificador dos ânimos de Antares. A sua atuação na narrativa marca as relações entre os clãs oponentes em meados da década de 1920, quando se preparava, a partir do Rio Grande do Sul, o movimento que viria a depor os mandatários da Primeira República. Antes que se estabeleça, também em relação a isso, divergências entre os clãs, Getúlio Vargas vai a Antares propor unidade entre as forças rivais, em prol dos interesses do Estado. O tratado de paz entre representantes das famílias é estabelecido com a intervenção de Vargas, que tinha forte interesse político nesse ato:

[Vargas] usou de artimanhas tais que [...] conseguiu reunir Xisto Vacariano e Benjamim Campolargo na casa dum amigo comum [...] Os dois velhos inimigos naturalmente não se apertaram as mãos [...] Olhavam para Getúlio Vargas com uma expressão de censura [...] O deputado de São Borja, abrindo o seu sorriso mais sedutor [...] – Perdoem-me pela “traição” – disse ele. – Quando os fins são bons, às vezes temos de fechar os olhos à natureza dos meios. [...] Estou aqui a mandado de meu pai. O velho Manuel me fez portador de um pedido [...] Os amigos hão de concordar que os tempos estão mudando. [...] Precisamos pacificar definitivamente o Rio Grande para podermos enfrentar unidos o que vem por aí... [...] Pois o velho Manuel apela para os senhores [...] para que façam as pazes [...] Se não quiserem fazer as pazes em atenção ao meu pai ou a mim, reconciliem-se então pelo amor ao Rio Grande. [...] Os dois anciãos levantaram-se com certa má vontade [...] e, sem se olharem cara a cara, trocaram o simulacro de um aperto de mão. Getúlio então abraçou-os a ambos, agradeceu-lhes e felicitou-os pelo gesto [...] vamos agora ao “tratado de paz”. Acho necessário, indispensável mesmo, que mandemos publicar [...] uma declaração conjunta assinada por ambos os amigos, explicando ao eleitorado do Rio Grande o motivo e o sentido desta reconciliação [...]. (IA, p. 47-51)

Porém, a morte dos dois patriarcas ocorre na mesma semana da reconciliação promovida por Getúlio Vargas. Benjamin Campolargo morre no mesmo dia de “edema agudo no pulmão”, e Xisto Vacariano, uma semana depois, “com o ventre rasgado de uma cornada de um boi chucro” (IA, p. 51). Ironicamente, a

reconciliação dos antigos adversários redonda na morte de ambos e, com seu desaparecimento, encerra-se uma era de força e “Antares entrou assim no seu Eoceno político” (IA, p. 51). Na família Vacariano, o primogênito Tibério assume as rédeas. Já Zózimo Campolargo, o único filho homem de Benjamin, não demonstra “nenhuma vocação para liderança”, a qual passa para a sua esposa, e prima, Quitéria. Ela e a mulher de Tibério Vacariano, d. Briolanja, sempre mantiveram relações cordiais e foram elas, muito mais do que Vargas ou qualquer outro fator, que consolidaram “a paz entre Campolargos e Vacarianos” (IA, p. 52).

Os acontecimentos mais importantes da vida de Antares, que preparam ou explicam o incidente, são contemporâneos a Tibério Vacariano e Quitéria Campolargo, havendo um especial acento na descrição dos costumes, comportamentos e preferências políticas não só dos membros das duas famílias, mas dos demais antarenses, entre as décadas de 30 e 60. Assim é que se narra o enriquecimento de Tibério, graças às negociatas que empreende no Rio de Janeiro, durante o período Vargas.

Érico Veríssimo criou algumas formas de os habitantes de Antares – e, conseqüentemente, os leitores – se inteirarem dos acontecimentos políticos nacionais. Uma delas é por Lucas Faia, diretor do jornal local, *A verdade*, que faz soar uma sirene na redação do jornal cada vez que surgem novidades. Por exemplo, quando acontece o atentado contra Carlos Lacerda:

Sempre que havia uma notícia importante relativa ao crime, ele [Lucas Faia] fazia funcionar uma sirene e em breve atraía uma pequena multidão à frente do quadro-negro em que ele pregava um papel com os dizeres do último telegrama recebido pelo jornal. Foi assim que a população de Antares acompanhou dia a dia, quase hora a hora, o desenvolvimento das investigações. (IA, p. 91)

Outra forma é pelos comentários da “rodinha da Imaculada”. Alguns homens de Antares se reúnem diariamente, às 10h, para tomar chimarrão na Farmácia Imaculada Conceição, e neste lugar comentam as novidades, como o suicídio de Vargas. Um trecho da famosa carta-testamento é lido e comentado:

Vocês leram direito esta carta? – perguntou o cel. Vacariano ao chegar à roda. [...] Representa o último e maior golpe político do Homem. Custou-lhe a vida, é verdade, mas foi mais uma vitória do mago de São Borja. Escutem...

[...] *Eu vos dei a minha vida. Agora ofereço a minha morte. Nada receio. Serenamente dou o primeiro passo no caminho da eternidade e saio da vida para entrar na História.* [...]

O Getúlio com esta carta [...] salva-se como homem e como estadista, encontra uma saída honrosa para uma situação pessoal difícil, apresenta-se como um mártir do povo, candidata-se à História, vinga-se dos inimigos atirando nos ombros e na consciência deles o seu próprio cadáver. (IA, p. 103)

A terceira forma de os habitantes de Antares tomarem conhecimento das notícias novas era em reuniões nas sedes locais dos partidos políticos. Tibério Vacariano era chefe local do PSD e Zózimo Campolargo comandava a UDN. A renúncia de Jânio Quadros foi comentada pelo cel. Vacariano e, assim como a carta-testamento de Vargas, trechos da mensagem que Jânio deixou ao povo brasileiro também estão presentes na narrativa:

Ouçam esta frase: *Fui vencido pela reação e assim deixo o governo.* Que significa isto? Que reação? Por que não fala claro? *Nestes sete meses cumpri o meu dever...* Bolas! Não fez mais do que a sua obrigação. [...] *Forças terríveis se levantaram contra mim e me infamam ou me intrigam, até com a desculpa de colaboração.* Mas que forças são essas? Por que não diz claro ou se cala para sempre? (IA, p. 129-130)

Assim, enquanto se desenrolam importantes fatos da vida nacional, entendidos por sua repercussão em Antares – como, por exemplo, o suicídio de

Getúlio Vargas, o desenvolvimentismo do período Kubitschek, a construção de Brasília, a eleição e a renúncia de Jânio Quadros, e o turbulento governo de João Goulart – dão-se a conhecer os moradores da cidade e suas relações e reações à guerra entre os clãs.

A primeira parte do romance, além de mostrar a história da cidade de Antares e de seus habitantes mais célebres, mostra a situação social da cidade meses antes do incidente, que ocorre em dezembro de 1963. Estudantes do Centro de Pesquisas Sociais, liderados pelo professor Martim Francisco Terra, escolhem Antares para servir de fonte de pesquisa para o livro *Anatomia duma cidade gaúcha de fronteira*. O objetivo da pesquisa, como explicou o professor Terra, era:

[...] saber que tipo de cidade é Antares, como vive a sua população, qual o seu nível econômico, cultural e social, os seus hábitos, gostos, opiniões políticas, crenças religiosas, as suas... vamos dizer, superstições, em suma... tudo! (IA, p. 140)

Durante as cinco semanas em que as pesquisas foram realizadas, a maioria dos moradores tentou agradar o grupo de estudantes, mas depois do lançamento do livro, ao se contatar que as mazelas sociais da cidade foram apontadas, principalmente a pobreza da favela da Babilônia, “os gafanhotos” – como ficaram conhecidos os pesquisadores, porque “vinham em bando, no verão, em tempo de seca e com jeito de praga” (IA, p. 139) – são tachados de comunistas, mesmo que suas pesquisas tenham sido financiadas pela Ford Foundation – o computador usado “para o processamento dos dados” colhidos em Antares “é de fabricação americana e portanto acima de qualquer suspeita de esquerdismo” (IA, p. 146) –, e o professor Terra torna-se *persona non grata* na cidade.

Partes do livro são lidas e comentadas pelos pró-homens de Antares em uma reunião convocada. Ironicamente é colocada a posição do livro, servindo de metáfora para o papel da literatura numa sociedade sob censura: diferente dos meios de comunicação como jornais, rádio ou televisão, que alcançam milhares de pessoas, a literatura tem pouco consumo e, por isso, não se apresenta como uma ameaça ao sistema. Talvez por isso, *Incidente em Antares*, mesmo com toda a sua crítica social, não foi barrado pela censura quando do seu lançamento, em plena ditadura militar:

– [...] na opinião dos ilustres amigos, que devemos fazer diante de todas essas... esses... insultos e mentiras? Aprovam a idéia de publicarmos um protesto nos jornais?

– Não [...] Seria chamar a atenção e o interesse de muita gente sobre esse livro, que, de outro modo, passaria completamente despercebido. (IA, p. 154)

No final da primeira parte, o leitor ainda tem acesso ao ponto de vista de Martim Terra, através do diário que escreve durante sua estada em Antares, no qual apresenta outras personagens que serão significativas na segunda parte da obra. No “Jornal de Antares” – nome que Terra dá a seu diário – o professor, que se tornou amigo do pe. Pedro-Paulo, tece comentários sobre vários moradores de Antares: o “amável” dr. Lázaro com sua “santidade leiga”; o “empertigado” dr. Falkenburg e seu sorriso de “desdém ou ironia”; o prefeito e “orquidófilo amador” Vivaldino Brazão; o jornalista Lucas “Lesma” Faia, com “vaselina na voz, nos gestos e nas idéias”; o colunista social Scorpio; o “esquisitão” pianista Menandro Olinda; o conservador pe. Gerôncio; o prof. Libindo Olivares e seu “auto-engrandecimento social e cultural”; a “lúcida e bem informada” d. Quitéria Campolargo; o “chefão” Tibério Vacariano, entre outros (IA, p. 162-186).

Vários documentos históricos, ficcionais ou não, aparecem na primeira parte do romance. Assim, elementos do mundo real permeiam o ficcional e, no decorrer da narrativa, misturando elementos reais e ficcionais, “como se deve, o leitor já não sabe muito bem onde está” (ECO, 1994, p. 131).

Por trazer elementos da História oficial, o mundo ficcional de *Incidente em Antares* é marcado por efeitos de realidade, de forma que o leitor é levado a refletir a respeito dos eventos criados como se fossem reais. Assim, ao entrar na segunda parte do romance, já estará mergulhado neste mundo ficcional calcado no real e, apesar de se deparar com o insólito – a volta à cidade de sete mortos – não perderá a referência à realidade.

2.2 “O INCIDENTE”

Depois de uma longa preparação, com a retomada da história do município de Antares, tem início a narração do incidente que dá título ao romance. Num mesmo dia, acontecem sete mortes na cidade, de pessoas de diferentes condições sociais e econômicas, que compõem um painel social de Antares: a matriarca d. Quitéria Campolargo; o advogado corrupto dr. Cícero Branco; o maestro Menandro Olinda; o sapateiro anarco-sindicalista José Ruiz, vulgo Barcelona; o “subversivo” João Paz, o bêbado Pudim de Cachaça e a prostituta decadente Erotildes.

O fato deflagrador do tumulto, que acaba com a paz na cidade, é o impedimento aos enterros, devido a uma greve geral dos trabalhadores, à qual aderem os coveiros. Na falta de outro recurso, os corpos são deixados nos caixões, em frente ao cemitério municipal até que se resolva a situação. Mas o inesperado se dá quando os mortos se revoltam contra o aviltamento de que estão sendo vítimas e

decidem voltar à cidade, dispostos a conseguirem, por meio de intimidações, o direito a um sepultamento respeitoso.

Destaca-se nesse grupo, assumindo-se como porta-voz das reivindicações dos mortos, o advogado Cícero Branco, que lidera a reação ao descaso que os mortos estão recebendo das autoridades. A sua iniciativa para obter o que almeja é infalível: possuindo provas contra todos os poderosos de Antares – que estão, de um modo ou de outro, envolvidos em corrupção –, ele vai, em nome dos mortos, até o prefeito, ameaçando publicar o que sabe, para escandalizar os moradores. Estabelece-se o prazo até o meio-dia para que a greve seja resolvida e aconteçam os enterros.

Porém, antes mesmo de se findar o prazo, e mesmo sem revelarem o que ameaçou o advogado, os mortos espalham o pânico e a intranqüilidade entre os antarenses, e as autoridades vêm-se em maus lençóis para conterem a ação dos insepultos e as reações exaltadas – e enojadas – da população. Os mortos passam a conviver com os vivos, o que leva os líderes do município a tentarem acordos com os coveiros e com os mortos. Mas nenhuma das partes abre mão de suas reivindicações, e os poderosos ficam à mercê dos que os pressionam. Enquanto isso, a população, apavorada, assiste a uma série de desmaios, crises de nervos, partos prematuros, filas intermináveis diante dos confessionários, etc. Teme-se que seja o fim dos tempos.

Vencido o prazo estabelecido por Cícero, os mortos cumprem o que ele havia anunciado e, numa cena antológica, reúnem-se no coreto, no centro de Antares, e começam a revelar à população estupefata os podres dos poderosos e mesmo dos mais simples do povo, revelando também os erros deles mesmos. O

acerto de contas tem ares de Juízo Final, porque todos temem ser citados no inventário das atrocidades dos antarenses.

É notável que a história do romance *Incidente em Antares* é permeada de elementos fantásticos. Já no primeiro capítulo, o próprio narrador principal não só transcreve os adjetivos “insólitos, lúridos e tétricos”, que teriam sido empregados por um jornalista local dado a barroquismos de linguagem, como classifica, ele mesmo, os acontecimentos a serem narrados como “fantásticos” (IA, p. 17).

Quando do lançamento do romance, em entrevista o jornal *Opinião*²², Érico Veríssimo tece comentários sobre o realismo mágico latino-americano, mas não insere seu romance neste gênero:

Todos os impossíveis que nos narra o incomparável Gabriel García Márquez em *Cem anos de solidão* tornam-se uma realidade que o leitor aceita. Não creio que eu tenha feito propriamente “realismo mágico” em *Incidente em Antares*. [...] O realismo mágico verdadeiro é desses romances hispano-americanos (Cortazar, Llosa, Carpentier, Borges... e quantos outros mais?). É todo um clima que pervaga o romance ou o conto do princípio ao fim. Se acredito que esse “realismo mágico” pode ser um caminho para a nossa ficção? Ora, todos os caminhos nos estão abertos. É muito perigoso traçar roteiros definitivos para qualquer literatura. Pensemos, por exemplo, no Rio Grande do Sul, na nossa paisagem verde e desafogada, na nossa população de origem européia, na nossa pobreza folclórica, na nossa quase ausência de “mistério à flor da terra” e havemos de concluir que o realismo mágico seria algo de postiço. (ÉRICO VERÍSSIMO, p. 38)

Embora Veríssimo não aceite que *Incidente em Antares* pertença ao realismo mágico latino-americano, não dá para negar que o romance rompe com o esquema tradicional do romance realista e apresenta aspectos insólitos.

Tzvetan Todorov, em *Introdução à literatura fantástica* (2004), faz um estudo detalhado e consistente das características formais que dão valor à literatura

²² Trechos desta e de diversas entrevistas são encontrados no volume dedicado a Érico Veríssimo da coleção *Cadernos de Literatura Brasileira*, publicado pelo Instituto Moreira Salles em 2003.

fantástica. Todorov entende que a definição do fantástico dá-se, necessariamente, em relação a outros dois gêneros: o estranho e o maravilhoso. Se, por um lado, o estranho, após instituir um certo desequilíbrio entre a realidade e o sobrenatural, aproxima-se do real no sentido em que cada fato é definido e explicado por meio de parâmetros naturais e científicos, constituintes da realidade humana de certo tempo e espaço; por outro, o maravilhoso traz a naturalização do insólito, pois pertence a um mundo imaginário e impossível para a realidade humana (sempre marcado no tempo e no espaço de sua definição). Portanto, quando a incerteza não permite que se estabeleça nem o estranho nem o maravilhoso, instaura-se o fantástico. “O fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural” (TODOROV, 2004, p. 31).

Delimitados seus contornos, Todorov coloca o que deve ser o ponto máximo do fantástico, ou seja, a característica de produzir no leitor a hesitação entre um mundo real e outro sobrenatural, provocando um equilíbrio instável. Caso o equilíbrio seja rompido de um ou de outro lado, o fantástico acaba, passando a ser estranho ou maravilhoso. E são os aspectos da obra fantástica que permitem que a hesitação constante na narrativa seja possível que Todorov explicita em sua obra.

Incidente em Antares não produz a hesitação no leitor no sentido de duvidar que os sete mortos saem de seus esquifes e retornam à cidade. Porém, ao mesmo tempo, o leitor não chega a nenhuma conclusão de como os mortos – que claramente não ressuscitam, já que seus corpos continuam em processo de decomposição – voltam a andar e falar, características exclusivamente de seres vivos.

Como explica Todorov, quando o evento sobrenatural se dá em um mundo diferente do real, ele passa a ser maravilhoso. Isto não ocorre em *Incidente em*

Antares. A cidade de Antares, apesar de ser fictícia, não apresenta nenhuma característica que a desvirtue do mundo real. E Veríssimo, desde o início da narrativa, ao inserir fatos históricos, personagens reais e diferentes vozes narrativas, foi ressaltando cada vez mais a realidade da cidade. Já quando o evento insólito recebe uma explicação natural ou científica, ele passa a ser estranho. No romance também não há esta explicação. Algumas personagens tentam elucidar a volta dos mortos como sendo um caso de alucinação coletiva, mas o leitor não compartilha esta leitura.

Todorov também afirma que a inserção do fantástico em um texto é parcial, pois está presente apenas nos acontecimentos que precedem a inclinação para o mundo maravilhoso ou o mundo estranho. De forma ideal, entretanto, a hesitação seguiria do começo ao fim. A grande dificuldade na perpetuação do fantástico durante toda uma obra, principalmente tratando-se de formas mais extensas como a do romance, é devido a este perigoso e instável equilíbrio. “O fantástico dura apenas o tempo de uma hesitação” e “pode se desvanecer a qualquer instante” (TODOROV, 2004, p. 47-48).

Segundo Todorov, o fantástico só está presente na narrativa enquanto há uma hesitação, não podendo se manter até o final. Mas, em *Incidente em Antares*, não é explicado, mesmo no final da obra, como os mortos conseguem andar e falar, mas sem terem voltado à vida. Quando é visitado pelo defunto de Cícero Branco, o prefeito lhe questiona como aquilo é possível. A resposta, “Não se explica” (IA, p. 286), é representativa do gênero fantástico, já que se houvesse alguma explicação, natural ou sobrenatural, não haveria mais o fantástico, e sim o estranho ou o maravilhoso, respectivamente.

Para Todorov, o texto só é fantástico quando é capaz de manter no leitor um sentimento de hesitação, no que é contestado por estudiosos como Felipe Furtado, que acreditam que não pode estar apenas no leitor a possibilidade de, pela identificação com o narrador, surgir a hesitação diante do insólito.

Furtado, em *A construção do fantástico na narrativa* (1980), parte da teoria de Todorov e, de certa forma, preenche os vazios deixados por ele, pois define e descreve o fantástico a partir dos elementos internos constitutivos do gênero, e sua conseqüente realização textual. Logo de início, FURTADO (1980, p. 15) propõe que se determine o gênero a partir de:

Uma organização dinâmica de elementos que, mutuamente combinados ao longo da obra, conduzem a uma verdadeira construção de equilíbrio difícil [...] é da rigorosa manutenção desse equilíbrio, tanto no plano da história como no do discurso, que depende a existência do fantástico na narrativa.

Para Furtado, a narrativa fantástica, ao lado das narrativas maravilhosa e estranha, faz parte da “literatura do sobrenatural”, pois nela os temas dominantes são aqueles que tratam daquilo que está além do conhecido pela experiência, pelos sentidos. A essência do fantástico está na temática sobrenatural expressa pela coexistência de elementos que aparentemente não poderiam ser recíprocos – o extranatural e o mundo empírico –, sem que o texto explicita a aceitação ou a exclusão de um deles. Isso ocorre em *Incidente em Antares*: há a presença do sobrenatural em um espaço totalmente realista.

Furtado acredita que a ambigüidade expressa no fantástico não é uma característica preexistente, mas uma construção que o torna um gênero distinto dos demais. O discurso fantástico é, então, composto por recursos de construção narrativa que expressam essa ambigüidade. É essa construção que define o gênero, e não um sentimento das personagens, do narrador ou do leitor. Portanto, para

FURTADO (1980, p. 40-41), a hesitação enquanto característica definidora do fantástico, defendida por Todorov, é algo limitador:

Um texto só se inclui no fantástico quando, para além de fazer surgir a ambigüidade, a mantém ao longo da intriga, comunicando-a às suas estruturas e levando-a a refletir-se em todos os planos do discurso. [...] Longe de ser o traço distintivo do fantástico, a hesitação do destinatário intratextual da narrativa não passa de um mero reflexo dele, constituindo apenas mais uma das formas de comunicar o leitor a irresolução face aos acontecimentos e figuras evocados.

Segundo FURTADO (1980, p. 51-52), o fantástico se vale de convenções bastante rígidas, pois uma pretensa liberdade narratológica poderia ser perigosa:

Longe de resultarem da completa e desenfreada liberdade de imaginação que quase sempre procuram aparentar, a história e o discurso fantástico são, pelo contrário, objeto de calculada contenção e de forte censura interna. [...] Como toda obra intensamente invadida pelo verossímil, ela entrega-se a cada passo a um sem-número de normas, de esquemas, de códigos previamente definidos pela mentalidade dominante da época em que foi produzida e pelos seus reflexos literários cristalizados no gênero em que se inclui.

Ao camuflar essa rigidez narrativa, o fantástico recorre a artifícios para expressar a verossimilhança do texto e, assim, confundir o leitor diante do fato sobrenatural, do acontecimento insólito: são os recursos à autoridade, isto é, processos que buscam adequar os dados insólitos à realidade objetiva. O testemunho de personagens que gozem de prestígio referencialmente à realidade exterior, o recurso a documentos ou a referências factuais advindas de várias áreas do conhecimento, o testemunho do narrador-personagem (em especial em primeira pessoa) são alguns dos processos que contribuem para contaminar e cooptar o leitor.

Em *Incidente em Antares*, Veríssimo recorre a recursos de autoridade. Por exemplo, o pe. Pedro-Paulo, que é apresentado como uma personagem “confiável”, e com um senso crítico apurado, ao ser colocado como uma das vozes narrativas – há trechos de seu diário transcritos no romance –, dá ao leitor garantias para acreditar no evento insólito.

Porém, para FURTADO (1980, p. 64), essa verossimilhança disfarçada ocorre por meio de uma “*racionalização* de tudo que de alucinante acontece na narrativa”. Mesmo sendo o fantástico um gênero que questiona a razão, esta é utilizada a fim de localizar o leitor em uma área flutuante, onde o sobrenatural e o insólito são potencializados não pela sua manifestação, mas pela tentativa de enquadrá-los em esferas racionais, pois:

Embora a racionalização convincente represente um perigo supremo para o Fantástico, isso não impede que o texto “explicado” evidencie muitas vezes, na parte que a antecede, o conjunto das características do gênero, podendo, até, constituir um modelo apreciável de vários aspectos da sua construção. (FURTADO, 1980, p. 65)

Em *Incidente em Antares*, a presença dos mortos na cidade, no início, causa um grande temor na população. Mas este temor não impede que todos queiram ouvir, sem se aproximar muito, as denúncias que os mortos fazem do coreto da praça. Porém, não há a racionalização do elemento fantástico em *Incidente em Antares*: há poucas tentativas (frustradas) de tentar explicar como os mortos voltaram à “vida”, mas nenhuma delas coerente. O que ocorre é uma ignorância geral de como o evento sobrenatural acontece, inclusive por parte dos mortos, mas ninguém questiona a veracidade dele. A conclusão máxima a que se chega, na qual alguns acreditam, é que se trata do Juízo Final, ou seja, uma saída que não faz parte do mundo natural.

O elemento fantástico em *Incidente em Antares* também não é questionado pelo leitor. Mortos que, apesar de não terem voltado à vida, pois não têm batimentos cardíacos nem respiração, assumem características de seres vivos, como andar e falar, representam uma discordância com o mundo real, a qual caracteriza o fantástico. Porém, o evento insólito do romance representa mais do que apenas um desvio da realidade, provocando hesitação no leitor. Ao insólito apresentado pelos sete mortos, atribui-se uma voz que passa a ser o principal interesse da narrativa: a crítica social.

Ao voltarem à cidade, o desejo dos mortos é um enterro digno. Como este desejo não é cumprido, eles – além de permanecerem no coreto da praça, atraindo ratos e urubus – resolvem denunciar a sociedade antarense. Como Antares representa um microcosmo do Brasil, a denúncia se torna nacional. Antonio CANDIDO, em *Literatura e sociedade* (2000, p. 5), afirma que:

[...] quando estamos no terreno da crítica literária somos levados a analisar a intimidade das obras, e o que interessa é averiguar que fatores atuam na organização interna, de maneira a constituir uma estrutura peculiar. Tomando o fator social, procuraríamos determinar se ele fornece apenas matéria (ambiente, costumes, traços grupais, idéias), que serve de veículo para conduzir a corrente criadora (nos termos de Lukács, se apenas possibilita a realização do valor estético); ou se, além disso, é elemento que atua na constituição do que há de essencial na obra enquanto obra de arte (nos termos de Lukács, se é determinante do valor estético)..

Incidente em Antares pertence ao segundo grupo de obras, aquelas em que o fator social é fundamental, embora o romance não seja apenas uma obra de denúncia.

A escolha de Veríssimo para a data da volta dos mortos a Antares, 13 de dezembro de 1963, não é aleatória. Além de se tratar de uma sexta-feira 13, que

tradicionalmente é sinal de mau agouro, dia 13 de dezembro de 1968 é a data da publicação do Ato Institucional n.º 5, que promoveu o fim das liberdades individuais no Brasil. Veríssimo optou por datar o incidente exatamente cinco anos antes do AI-5 e alguns meses antes do Golpe Militar de 1964, porque, além de a data não passar despercebida, em 1963 as greves ainda eram permitidas, tornando a história verossímil, mas já pairava no Brasil uma ameaça de tomada do poder pelos militares.

Nas décadas de 1960 e 1970, o gênero fantástico foi usado no Brasil como forma de burlar a censura e denunciar metaforicamente o regime militar, mas com menos freqüência do que nos demais países da América Latina que também sofriam com ditaduras militares. Como afirma Silviano Santiago, no artigo “Prosa literária atual no Brasil”, escrito na década de 1980:

Houve uma pequena e camuflada resposta da literatura às imposições da censura e repressão feitas pelo regime militar: a prosa de intriga fantástica e estilo onírico em que o intrincado jogo de metáforas e símbolos transmitia uma crítica radical das estruturas de poder no Brasil, tanto a estrutura ditatorial centrada em Brasília como as microestruturas que reproduziam no cotidiano o autoritarismo do modelo central. (SANTIAGO, 1989, p. 32)

Flávio Loureiro CHAVES, em *Érico Veríssimo: realismo & sociedade* (1981, p. 115), diz que o recurso ao elemento fantástico em *Incidente em Antares* “não faz senão acentuar o caráter *realista* da narrativa”, pois os mortos, justamente por isso, “podem enxergar as suas [da cidade] mazelas e, mais ainda verbalizá-las sem qualquer ordem de limitação”. Na opinião dele, “o modelo realista de narrativa é ‘realista’ não por fazer a fotografia integral da realidade, mas por submetê-la constantemente à análise objetiva e à revisão crítica” (CHAVES, 1981, p. 110). Assim, o realismo, como modo de representação ficcional da realidade, deve ser

visto como um comportamento, como a expressão de uma ética do narrador em relação aos fatos narrados. A argumentação torna aceitável o seguinte paradoxo: *Incidente em Antares*, a despeito da presença de elementos francamente sobrenaturais na trama, é romance realista justamente por ultrapassar a barreira da verossimilhança e com isso revelar, essencialmente, a realidade social.

CHAVES (1981, p. 112) afirma ainda que Veríssimo sempre esteve comprometido com a denúncia da “falência do humanismo neste território onde o homem liberal é cada vez mais um solitário previamente condenado”. Contudo, os últimos romances de Érico Veríssimo teriam substituído o otimismo dos primeiros por “uma desencantada visão do mundo presente”, desencanto que chegaria ao extremo de, em *Incidente em Antares*, o princípio da responsabilidade social, “antes transparente na ação de alguns personagens [...] agora só pode ser enunciado pelos mortos” (CHAVES, 1981, p. 116).

As revelações dos mortos provocam uma verdadeira revolução na cidade: dr. Lázaro procura o pe. Pedro-Paulo para se confessar; o prefeito tem que dar explicação à mulher; dr. Quintiliano não consegue mais dominar sua esposa Valentina, que se revela contra o papel que vem representando; o delegado Inocêncio briga com o filho, que sai da cidade, enfim, alguns moradores de Antares, por alguns instantes, saem de suas cômodas vidas e revêem alguns conceitos.

Nesse ponto, a maior dificuldade das autoridades é tentar conter a repercussão que o incidente possa ter fora dos domínios da cidade. É decretada a censura prévia, e as vias de comunicação com o resto do mundo são cortadas. Mas a cena absurda ganha ingredientes de maior violência descritiva quando acontece, nesse meio tempo, a invasão dos ratos, atraídos pelo odor putrefato dos cadáveres. Além disso, entre os vivos acontecem muitas confusões por causa das revelações

feitas pelos mortos. O desespero de todos chega ao ponto de o próprio povo organizar-se para o combate aos mortos.

Devido ao que provocam, os mortos são rejeitados pelos antarenses, e, ao raiar do dia, vinte homens com os rostos cobertos por lenços dão tiros contra os urubus do coreto, atiram garrafas e pedras contra os mortos, e exigem que eles voltem aos caixões. Dr. Cícero diz aos outros mortos que eles são indesejados na cidade e propõe o retorno aos caixões. Então, eles seguem em direção ao cemitério, cobertos por uma nuvem de moscas. Enquanto isso, pressionados pelas circunstâncias, os coveiros decidem retomar suas atividades, e uma assembléia, comandada por Geminiano, encerra a greve. Antares prepara-se para retomar seu ritmo de sempre.

Os defuntos são finalmente enterrados. Ventos fortes varrem a cidade, carregando o mau cheiro deixado pelos mortos e aos poucos tudo vai voltando à normalidade. Enquanto isso, as autoridades tentam produzir uma versão para o incidente. Assim, quando o pessoal da imprensa de Porto Alegre chega a Antares para documentar o fenômeno, o prefeito nega tudo e inventa outra história: tudo fora um artifício para promover a cidade, que terá uma festa agropastoril. No entanto, várias versões surgem, pois os moradores insistem em contar o que viram e ouviram. Até a imprensa mundial se manifesta. Procurado, o pe. Pedro-Paulo mostra-lhes o que realmente interessa: não os mortos, mas os “subvivos” da favela da Babilônia.

Com a intenção de apagar o incidente dos anais da cidade e da memória de seus habitantes, os pró-homens de Antares se unem e surge a “Operação Borracha”. Os aliados da campanha são: o tempo, lavando e apagando tudo, e o bom senso, negando a possibilidade de mortos falarem, transformando tudo em

lenda. Lucas Faia, jornalista de Antares insiste em publicar um artigo sobre o ocorrido, pois todos viram o que aconteceu, mas os chefes da cidade não permitem, para seu desespero.

A “Operação Borracha” se inicia e, em pouco tempo, as pessoas (com poucas exceções) começam a duvidar do ocorrido, a ponto de pensarem em alucinação coletiva. Na festa de Ano Novo, a cidade toda se diverte: a “Operação Borracha” foi um sucesso, e a vida retornou à normalidade.

A dramática questão abordada no relato dessa “normalidade” readquirida é o fato de ter-se perdido, com o que o incidente oferecia, a oportunidade de transformações na realidade antarense. A hipocrisia, com o assentimento covarde e resignado do povo, prevalece, fazendo com que se camufle a violência que está por trás dos instrumentos e ações de manutenção dessa tranqüilidade, benéfica apenas aos conformistas.

Ainda que a princípio o incidente seja narrado como fato incontestável vivenciado por inúmeras testemunhas, no final do romance, a “Operação Borracha” atinge um grau de perfeição que, após alguns anos, ninguém se lembra mais do acontecimento insólito e a vida volta totalmente à costumeira e pacata rotina de cidade pequena, com sua *high society* cada vez mais exibicionista, e com os poderosos (e corruptos) nos lugares de sempre. O “esquecimento” passa a colocar em dúvida se de fato houve ou não um absurdo (e por isso improvável) incidente na pequena cidade, se não foi apenas fruto de uma histeria coletiva, como declararam os estudiosos do assunto, e, enfim, se a vida segue seu rumo normal, a morte volta definitivamente à escuridão do seu mundo, impenetrável e indesejável aos vivos.

Retornando à cidade com Xisto Vacariano, o prof. Martim Terra é ameaçado e aconselhado pelo cel. Vacariano e pelo prefeito a sair da cidade. Na despedida,

acompanhado pelos seus amigos Xisto e pe. Pedro-Paulo, ele antevê a chegada da revolução de 64, que está na iminência de acontecer.

Enfim chega março de 1964 e a revolução se instala, reafirmando os valores da sociedade capitalista, empurrando para longe os socialistas. Na cidade, cada um vai seguindo o seu destino: uns morrem (cel. Vacariano e pe. Gerôncio), alguns são promovidos (delegado Inocêncio e juiz Quintiliano), outros são perseguidos pelo novo governo (Geminiano, pe. Pedro-Paulo, prof. Terra), outros perdem seus cargos (prefeito Vivaldino).

Com o forte impedimento da notificação do incidente, e sem provas contundentes do ocorrido, foram apagadas suas marcas, e as notícias que os de fora puderam ter nunca foram capazes de dimensionar o que se passou naquele dia de 1963. Esta passagem, que situa também o presente da narrativa, bem afastado dos eventos narrados, atesta a forma como os antarenses encaram o incidente:

Sete anos após aquela terrível sexta-feira 13 de dezembro de 1963, pode-se afirmar, sem risco de exagero, que Antares esqueceu o seu macabro incidente. Ou então sabe fingir muito bem. (IA, p. 488)

A seqüência final do romance – como o todo do complexo metafórico desenvolvido ao longo da trama – faz alusão a uma realidade brasileira desse período, simbolizada no clamor emudecido por liberdade, que é, ou poderia ser, o que restou, em certa medida, do que se apresentou no incidente. Mas é difícil que se dêem ouvidos a esse clamor, que é por liberdade individual e cultural, contra o obscurantismo a que as sociedades estão condenadas sempre que prevalece a lei do mais forte ou mais violento:

Como [...] nada é perfeito neste mundo, às vezes na calada da noite vultos furtivos andam escrevendo nos seus muros e paredes palavras e frases politicamente

subversivas [...] Numa destas últimas madrugadas [os guardas municipais] abriram fogo contra um estudante que [...] tinha começado a pintar um palavrão num muro [...] na manhã seguinte, empregados da prefeitura [...] começaram a raspar do muro o palavrão [...] Aconteceu passar por ali nessa hora um modesto funcionário público que levava para a escola, pela mão, o seu filho de sete anos. [...] O pequeno [...] para mostrar aos circunstantes que já sabia ler, olhou para a palavra de piche e começou a soletrá-la em voz muito alta:

– Li-ber...

– Cala a boca, bobalhão! – exclamou o pai, quase em pânico. E puxando com força a mão do filho, levou-o, quase de arrasto, rua abaixo. (IA, p. 489)

O recurso de utilizar elementos fantásticos, apresentados com destaque em seu último romance, pode indicar que Érico Veríssimo se refugiou na metaforização para poder passar sua mensagem de crítica social. O mesmo fez a minissérie *Incidente em Antares*: utilizou-se do fantástico – junto com o humor – para criticar não somente a sociedade antarense de 1963, mas, principalmente, a sociedade brasileira de 1994, que ainda apresentava as mesmas falhas. Segundo Antonio CANDIDO (2000, p. 20-21), este é um dos motivos de a arte ser social: “produzir sobre os indivíduos um efeito prático, modificando a sua conduta e concepção do mundo, ou reforçando neles o sentimento dos valores sociais”.

O romance de Érico Veríssimo foi adaptado para a televisão em 1994. A minissérie *Incidente em Antares* recupera alguns dados da primeira parte do romance, mas está quase integralmente baseada em “O incidente”, ou seja, na parte do romance em que o fantástico está presente. A produção da minissérie tinha consciência de que o elemento fantástico do romance não o colocava em um mundo sobrenatural, pelo contrário, ressaltava a realidade do país, representado pelo microcosmo Antares, e manteve essa relação na transposição do livro para a TV:

É uma história fantástica [mas] não é num clima sobrenatural, não são espectros fantasmas que vêm do outro mundo. É uma história realista, aconteceu em Antares: eles morreram, não foram enterrados e voltaram para resolver sua própria morte. Então, essa chance de poder voltar e arredondar a própria vida na morte é a coisa fantástica que tem nesse livro.²³

O próximo capítulo deste trabalho tratará do processo de adaptação do texto literário para um meio audiovisual. Além disso, apresentará as especificidades da teledramaturgia em contraste com o cinema, e as particularidades do formato minissérie.

²³ Paulo José fez este comentário em uma das várias reportagens feitas pelo programa *Vídeo Show* sobre a minissérie *Incidente em Antares*, na época de seu lançamento. Essas reportagens estão disponíveis nos extras do DVD da versão compacta da minissérie, lançado em 2005.

3 A LITERATURA NAS TELAS

Apesar de a obra em questão – *Incidente em Antares* – não ter sido adaptada para o cinema e sim para a televisão, a análise da adaptação começa com a tradução intersemiótica de literatura para cinema. O motivo, além de filme e teledramaturgia serem meios audiovisuais e apresentarem linguagens semelhantes – apesar das diferenças, que também serão apontadas neste capítulo, na subdivisão “Do romance ao folhetim eletrônico” –, é que a adaptação de literatura para cinema conta com um material teórico superior, tanto quantitativa como qualitativamente.

Literatura e cinema são mídias com inúmeras características diferentes, mas também com muita semelhança, como afirma Assis BRASIL, em *Cinema e literatura (choque de linguagens)* (1967, p. 11): “O cinema é a arte que mais próxima está – ou mais se aproxima – da literatura”. Devido a esta proximidade, principalmente em questão de narrativa, o cinema, desde seu início no final do século XIX, utiliza a literatura como fonte²⁴. As adaptações fílmicas de obras literárias consagradas asseguram público que, ao menos, quer saber como foi transposta para a tela a história já conhecida. Ao mesmo tempo, uma obra literária já aclamada traz mais expectativa, assim, a popularidade ou respeitabilidade de uma mídia interfere na outra.

Teóricos estão sempre tentando estabelecer correspondências entre vários aspectos da narrativa que são manifestados nas duas mídias. A literatura, com sua tradição e longevidade, é uma fonte inesgotável de material para o cinema. Também é importante considerar que, no início, a crítica cinematográfica era formada por críticos literários, que trouxeram suas ferramentas para analisar os filmes. Mas, por

²⁴ Uma prova de que os textos literários sempre foram utilizados como fonte para filmes é que, desde o início das premiações do Oscar – prêmio oferecido anualmente, desde 1927, pela *Academy of Motion Picture Arts and Sciences* (Academia de artes e ciências cinematográficas) – mais de três-terços dos prêmios de melhor filme do ano foram dados para adaptações de obras literárias.

esta razão, muito da análise das adaptações da literatura para o cinema se baseia na comparação entre os dois, exigindo-se fidelidade do filme em relação ao texto literário.

É evidente que, quando um espectador conhece o texto literário fonte da adaptação, automaticamente faz comparações entre as obras e, na maioria das vezes, não leva em consideração a complexa ligação entre elas. O desconhecimento do intrincado processo de adaptação leva a análises que apontam o filme como uma leitura equivocada (e medíocre) do romance.

Ainda hoje, muitas vezes, mesmo a crítica se deixa conduzir pela fidelidade que uma transposição fílmica deve ter em relação à obra literária, devido a uma falta de metodologia para se analisar as adaptações e fazer julgamentos objetivos sobre o processo de transpor um texto para outro meio, levando em conta, em primeiro lugar, que são meios com linguagens distintas.

Por se tratar de meios distintos, nem se poderia falar em fidelidade, quanto mais colocá-la como único princípio metodológico para se analisar uma adaptação. Brian MCFARLANE, na obra *Novel to film: an introduction to the theory of adaptation* (1996, p. 11)²⁵, afirma que podem ser feitas muitas relações entre literatura e cinema, não apenas levando em conta a fidelidade. Na verdade, ele julga que o estudo das adaptações é empobrecido pela fidelidade, em conjunto com a relevância que se dá à impressão pessoal do que deveria ser o texto filmado e o sentido implícito de supremacia da obra literária.

Dizer que um filme não é bem realizado porque é “infiel” em relação ao texto-fonte ocorre quando o espectador não consegue confrontar a sua leitura do

²⁵ No original: “There are many kinds of relations which may exist between film and literature, and fidelity is only one – and rarely the most exciting”.

texto com a leitura do idealizador²⁶ do filme, ou seja, quando o espectador tem em mente uma “leitura correta”: a sua.

Este tipo de discurso não vai além do paralelismo entre texto literário e filme, sem se deter nas várias leituras do texto, e muito menos na possibilidade de que a leitura do idealizador não coincida com a da maioria dos leitores/espectadores. Por isso, McFarlane julga o uso da fidelidade como instrumental para avaliar um filme adaptado de texto literário como uma “empresa condenada”, já que o crítico que recai na fidelidade não quer dizer outra coisa além de “esta leitura do original não é como a minha nisso e naquilo” (MCFARLANE, 1996, p. 9)²⁷.

E quem é o autor de um filme adaptado? MCFARLANE (1996, p. 35)²⁸ considera a autoria como um dos temas mais complexos da análise da adaptação. A autoria – ao transpor uma obra literária para o cinema – corresponde ao trabalho de leitura, interpretação e reescritura do texto pelo roteirista, para sua posterior realização pela equipe de produção do filme, liderada pelo diretor²⁹. Assim, a autoria passa da idéia do escritor como ser individual e máxima autoridade sobre seu texto, a uma construção coletiva, na qual o diretor desempenha seu trabalho autoral com a ajuda do roteirista, do diretor de fotografia, dos câmeras, do editor, etc.

Além disso, a crítica, mesmo a mais intelectual, foca a avaliação do filme na supremacia implícita do texto literário. Por isso, deve-se insistir no valor do filme

²⁶ Neste trabalho, tanto em relação a obras cinematográficas quanto teledramatúrgicas, será utilizado o termo “idealizador” e não diretor, pois nos estudos mais recentes sobre adaptação, a autoria já não é discutida apenas em relação ao diretor – ela é uma autoria compartilhada entre diretor, roteirista, editor, fotógrafo, etc.

²⁷ No original: “[...] the fidelity approach seems a doomed enterprise and fidelity criticism unilluminating. That is, the critic who quibbles at failures of fidelity is really saying no more than: ‘This reading of the original does not tally with mine in these and these ways’”.

²⁸ No original: “The issue of *authorship*, always complex in film, is especially so in relation to the film version of a literary work”.

²⁹ Embora a produção fílmica seja um processo extremamente colaborativo, por contar com a participação de profissionais diversos, existe o chamado “cinema de autor”. Geralmente trata-se do diretor: como ele tem acesso direto a todo o processo, imprime no filme marcas de sua personalidade. Godard, Bergman e Kubrick são bons exemplos de diretores que fizeram “cinema de autor”. Robert STAM, na obra *Introdução à teoria do cinema* (2003, p. 102), refere-se ao “cinema de autor” como “autorismo”.

como forma artística e na convergência existente entre as artes. Deste modo, ficam fora do discurso sobre adaptação expressões como “violação do original”, “traição” e “fidelidade ao espírito da obra”. O trabalho do pesquisador deve ser muito mais rigoroso e compreender que uma adaptação não satisfatória se deriva da falta de entendimento sobre o trabalho narrativo nos dois meios, das diferenças irreduzíveis entre os dois e da falta de êxito na hora de distinguir o que se deve ou não **transferir e adaptar**³⁰.

Cada meio trabalha com seus signos específicos. Enquanto o objeto da literatura é a palavra, mais especificamente a palavra escrita, o cinema tem a imagem como elemento de base de sua linguagem. Alberto Manguel, na obra *Lendo imagens: uma história de amor e ódio* (2001), conta que Gustave Flaubert nunca permitiu que seus livros tivessem ilustrações, pois, segundo o romancista francês, “a descrição literária mais bela é devorada pelo mais reles desenho” (MANGUEL, 2001, p. 20). Com este exemplo, percebe-se que imagens e palavras não podem ser comparadas, muito menos se falar em fidelidade entre elas, como explica Marcel MARTIN, na obra *A linguagem cinematográfica* (2003, p. 23):

Convém aqui falar das relações da imagem com a palavra [...] tal comparação revela-se evidentemente falsa, se pensarmos que a palavra, como o conceito que ela designa, é uma noção geral e genérica, ao passo que a imagem tem uma significação precisa e limitada: o cinema jamais mostra “a casa” ou “a árvore”, mas “tal casa” particular, “tal árvore” determinada.

Porém, embora o cinema seja uma prática áudio-visual por excelência, sua narrativa baseia-se na vasta experiência da literatura, que também se utiliza da

³⁰ Termos usados por Brian McFarlane, na citada obra *Novel to film: an introduction to the theory of adaptation* (1996) – “transfer” e “adaptation proper” – e que serão utilizados na análise da transposição para a TV do romance *Incidente em Antares*.

narrativa. Assim, vários elementos, como enredo, personagens, tempo, lugar, voz narrativa e gênero, são comuns aos dois meios, por ambos serem narrativos.

Já que o romance e o filme são, respectivamente, os mais populares modos de narrativa dos séculos XIX e XX, não é surpreendente que cineastas procurem explorar as formas de respostas incitadas pelos romances e tenham visto neles materiais já prontos (e testados), sem se preocuparem com o quanto da popularidade original está atrelada ao modo escrito.

Desde meados da década de 1990, as análises de adaptações literárias para o cinema vêm levando em conta que, quando o espectador vê um filme adaptado de uma obra literária que já conhece, nunca conseguirá resgatar no cinema a experiência que teve ao ler o livro. Do mesmo modo, a experiência que teve ao ver o filme também não pode ser igualada à da leitura. Assim, a fidelidade está sendo deixada de lado nos estudos de adaptações, e se está valorizando a intertextualidade, como afirma Robert STAM, na obra *Introdução à teoria do cinema* (2003, p. 234):

As discussões mais recentes sobre as adaptações cinematográficas de romances passaram de um discurso moralista sobre fidelidade ou traição para um discurso menos valorativo sobre intertextualidade. As adaptações localizam-se, por definição, em meio ao contínuo turbilhão da transformação intertextual, de textos gerando outros textos em um processo infinito de reciclagem, transformação e transmutação, sem um claro ponto de origem.

A transferência da maioria das ações da trama, a função das personagens principais, o uso do espaço e do tempo são fatores pelos quais se poderia dizer que o filme é “fiel” ao romance. Todavia, no estudo da adaptação – e não da fidelidade – pode-se destacar a mudança no final da história ou no foco narrativo, a inclusão ou omissão de uma personagem secundária, a ênfase ao período ou ao espaço em que

se passa a trama, além de serem inseridos elementos próprios do cinema, e que promovem um grande poder no nível de enunciação, como trilha sonora, efeitos de imagens, realce de cores, etc.

Então, em vez de recorrer à difusa dicotomia fiel/infiel, é mais apropriado estudar a transformação dos eventos e das personagens, assim como descrever os elementos literários que funcionam dentro do texto fílmico, e não sujeitar o filme unicamente aos requisitos do texto literário, para não continuar com a subordinação do cinema ante a literatura.

3.1 DA PALAVRA À IMAGEM

Teorias recentes sobre adaptação de uma obra literária para o cinema, baseadas em intertextualidade, trazem novas formas de comparação entre as duas mídias. Elas apresentam leituras mais sofisticadas em relação à adaptação, pois colocam o texto literário original como uma das fontes do filme.

O lingüista Mikhail Bakhtin, na década de 1930, cria o conceito de dialogismo. Segundo ele, a língua, enquanto discurso, tem uma propriedade intrínseca, o dialogismo: as palavras de um falante estão sempre e inevitavelmente entremeadas pelas palavras do outro, ou seja, para elaborar um discurso, o falante necessariamente se utiliza do discurso do outro (FARACO, 1996). Antoine COMPAGNON, na obra *O demônio da teoria* (1999, p. 111), afirma que “a intertextualidade está [...] colocada naquilo que Bakhtin chama de dialogismo, isto é, as relações que todo enunciado mantém com outros enunciados”. Na década de 1960, Julia Kristeva, ao fazer uma análise da obra de Bakhtin a respeito do dialogismo na interpretação de textos literários, utilizou o termo intertextualidade. Segundo Leyla PERRONE-MOISÉS, no livro *Texto, crítica, escritura* (1978, p. 63):

“Todo texto é absorção e transformação de uma multiplicidade de outros textos”, diz Kristeva, na esteira de Bakhtin. Entende-se por intertextualidade este trabalho constante de cada texto com relação aos outros, esse imenso e incessante diálogo entre obras que constitui a literatura. Cada obra surge como uma nova voz (ou um novo conjunto de vozes) que fará soar diferentemente as vozes anteriores, arrancando-lhes novas entonações.

A partir de então, a intertextualidade inclui o estudo das influências literárias que nutrem um texto literário, superando a unidirecionalidade do termo “influência” e dando uma ênfase especial aos processos de criação e, principalmente, de recepção. Dentro da poética da intertextualidade, é estudado, por exemplo, a forma como um autor se apropria de um texto preexistente, transformando-o em seu, utilizando-se de diferentes mecanismos, como a citação, a referência, a paródia, o pastiche, etc.

No estudo das adaptações de textos literários para o cinema, o emprego de uma abordagem que privilegie as negociações intertextuais, não como algo já fixo, mas como processos que transitam entre as diversas modalidades discursivas, enriquece não só a produção artística, mas a análise dela. O que importa são as possíveis interações entre os elementos de cada sistema de signo e suas significações.

Um importante teórico de cinema que, como já citado, utiliza a noção de intertextualidade para analisar filmes é Robert Stam. Na obra *Introdução à teoria do cinema* (2003), ele, que não se considera um teórico e sim “um usuário e um leitor crítico da teoria” (STAM, 2003, p. 12), utiliza diversas delas para falar sobre adaptação.

Ele parte da noção de dialogismo de Bakhtin, que se define por meio da necessária relação de qualquer enunciado com os demais enunciados. Assim, a “interseção de superfícies textuais” (STAM, 2003, p. 225), pela qual é constituída

qualquer texto, transformou o autor em um agente condutor de textos e discursos preexistentes. Nesse sentido, STAM (2003, p. 230) observa que:

O dialogismo opera no interior de qualquer produção cultural, seja ela culta ou inculta, verbal ou não-verbal, intelectualizada ou popular. O artista cinematográfico, nessa concepção, torna-se um orquestrador, o amplificador das mensagens em circulação emitidas por todas as séries – literárias, visuais, musicais, cinematográficas, publicitárias etc.

Segundo ele, a intertextualidade passa a ser vista como uma prática intensamente ativa, fruto de decisões e limitações dos interlocutores nela envolvidos, além de não se limitar a um único meio: “ela autoriza reações dialógicas com outros meios e artes, tanto populares quanto eruditos” (STAM, 2003, p. 227). Por isso, pode-se afirmar que “o intertexto da obra de arte inclui não apenas outras obras de arte de estatuto igual ou comparável, mas todas as ‘séries’ no interior das quais o texto individual se localiza” (STAM, 2003, p. 226), séries estas não apenas do meio artístico, mas de todos os meios a que o texto se refere.

Além de retomar Bakhtin, Stam também se refere à noção de transtextualidade proposta por Gérard Genette, em 1982, na obra *Palimpsestos: a literatura de segunda mão* (2003). A partir da noção de intertextualidade, Genette cria uma classificação para as práticas intertextuais. Ele amplia o termo intertextualidade, substituindo-o por transtextualidade – “tudo que o coloca [o texto] em relação manifesta ou secreta com outros textos” (GENETTE, 2003, p. 7). Para ele, há cinco formas de transtextualidade: intertextualidade – “presença efetiva de um texto no outro”–, paratextualidade – relação “menos explícita e mais distante”, que o texto tem com título, subtítulos, prefácios, notas, orelha, epígrafes, ilustrações, etc., que “fornecem ao texto um aparato [...] e por vezes um comentário [...], do qual o leitor [...] nem sempre pode dispor tão facilmente como desejaria e pretende” –,

metatextualidade – presença de um comentário analítico sobre um texto em outro, “por excelência, a relação crítica” –, architextualidade – relação silenciosa, de caráter puramente taxonômico, que articula apenas uma menção paratextual, “que [...] em larga medida orienta e determina o horizonte de expectativa do leitor e, portanto, da leitura da obra“, mas que pode ou não ser aceita por ele – e hipertextualidade – “toda relação que une um texto B [hipertexto] a um texto anterior A [hipotexto]”, cujo resultado é a transformação direta ou indireta do primeiro texto (GENETTE, 2003, p. 9-19). Os cinco tipos não são estanques e sem “comunicação ou interseções”, pelo contrário, suas relações são numerosas e decisivas:

a arte de “fazer o novo com o velho” tem a vantagem de produzir objetos mais complexos e mais saborosos do que os produtos “fabricados”: uma função nova se superpõe e se mistura com uma estrutura antiga, e a dissonância entre esses dois elementos co-presentes dá sabor ao conjunto. (GENETTE, 2003, p. 91)

STAM (2003, p. 233-234) utiliza as cinco categorias transtextuais de Genette, destacando a hipertextualidade como a mais relevante ao estudo da adaptação fílmica:

O termo “hipertextualidade” possui uma rica aplicação potencial ao cinema, especialmente aos filmes derivados de textos preexistentes de forma mais precisa e específica que a evocada pelo termo “intertextualidade”. A hipertextualidade evoca, por exemplo, a relação entre as adaptações cinematográficas e os romances originais, em que as primeiras podem ser tomadas como hipertextos derivados de hipotextos preexistentes, transformados por operações de seleção, amplificação, concretização e atualização.

Para Stam, a hipertextualidade viabiliza o estudo das operações transformadoras que podem partir de um texto a outro, ou seja, essa categoria transtextual privilegia as transformações ocorridas do hipotexto até chegar ao hipertexto. Segundo ele, as adaptações se localizam no “contínuo turbilhão da

transformação intertextual, de textos gerando outros textos em um processo infinito de reciclagem, transformação e transmutação, sem um claro ponto de origem” (STAM, 2003, p. 234).

Stam propõe que, ao se estudarem as relações possíveis entre literatura e cinema, devem-se considerar, não apenas a adaptação fílmica, mas também todas as principais obras nela envolvidas. Assim, deve-se discutir seu caráter hipertextual em três grandes esferas: contexto, intertexto e texto.

Ao se delinear o contexto da adaptação, podem-se considerar algumas questões entre romance e filme, tais como: tempo transcorrido, contexto sócio-político retratado, circunstância de sua produção, meio de veiculação, natureza do público, afinidade ou não de ideologia e estética, ocorrência de atualização do tema, crítica social, censura, subversão ou releitura, emprego de novas tecnologias, entre outras questões afins.

Já ao se retratar o intertexto fílmico, Stam aconselha analisar os gêneros específicos e não-específicos tratados pela adaptação e as conseqüências estilísticas de se mantê-los, ou subvertê-los.

Por fim, a última esfera a ser abordada trata das questões textuais ocorridas e, para essa finalidade, a transtextualidade de Genette oferece um amplo suporte teórico. O que se propõe é considerar, por exemplo, se, partindo-se do hipotexto, o texto fílmico eliminou, adicionou, subverteu, ampliou ou inverteu cenas, capítulos, episódios, personagens, ou se houve transformação de ideologia, tema, estética ou na própria narrativa.

GENETTE (2003, p. 51) propõe várias formas de hipertextualidade, dentre elas a transposição, uma “transformação séria” que, segundo ele, é “sem nenhuma dúvida, a mais importante de todas as práticas hipertextuais”, pois:

A transposição [...] pode se aplicar a obras de vastas dimensões [...], cuja amplitude textual e a ambição estética e/ou ideológica chegam a mascarar ou apagar seu caráter hipertextual, e esta produtividade está ligada, ela própria, à diversidade dos procedimentos transformacionais com que ela opera. (GENETTE, 2003, p. 53)

Para GENETTE (2003, p. 55), a forma mais evidente de transposição é a tradução, que “consiste em transportar um texto de uma língua para outra”. Ampliando o sentido de língua para linguagem, a transposição de um romance para uma minissérie pode ser considerada uma tradução, na medida em que transporta uma história de uma linguagem (a literária) para outra (a teledramatúrgica). Além disso, assim como ocorre com a adaptação, teorias mais recentes sobre tradução refutam a noção de fidelidade: “nenhuma tradução pode ser absolutamente fiel e todo ato de traduzir altera o sentido do texto traduzido” (GENETTE, 2003, p. 57).

Pode-se usar o termo tradução para se referir à transposição do texto da linguagem literária para a fílmica. Julio Plaza vai um pouco mais além, ele utiliza a expressão “tradução intersemiótica” em sua tese de doutorado. Esta expressão foi usada pela primeira vez por Roman Jakobson, no ensaio “Aspectos lingüísticos da tradução” (1969). Neste texto, Jakobson aponta três tipos fundamentais de tradução: a intralingual, que ocorre dentro do próprio idioma, como as simplificações ou as paráfrases; a interlingual, que é a transposição de um idioma para outro, e a intersemiótica, quando a passagem ocorre de um código para outro. Este terceiro tipo que foi desenvolvido por Plaza em sua tese, *Tradução intersemiótica*, publicada em 2003.

Para PLAZA (2003, p. 45), a “tradução entre os diferentes sistemas de signos”, ou tradução intersemiótica, segundo Plaza, tampouco está relacionada com a fidelidade, pois é um “trânsito criativo” (PLAZA, 2003, p. 1), ou seja, está intimamente ligada com criação:

A criação neste tipo de tradução determina escolhas dentro de um sistema de signos que é estranho ao sistema do original. Essas escolhas determinam uma dinâmica na construção da tradução, dinâmica esta que faz fugir a tradução do traduzido, intensificando diferenças entre objetos imediatos. A TI [tradução intersemiótica] é, portanto, estruturalmente avessa à ideologia da fidelidade. [...] numa tradução intersemiótica, os signos empregados têm tendência a formar novos objetos imediatos, novos sentidos e novas estruturas que, pela sua própria característica diferencial, tendem a se desvincular do original. (PLAZA, 2003, p. 30)

Portanto, ao se transpor um texto literário para uma minissérie, é inevitável mudanças no original. Além de contar com elementos audiovisuais, a narrativa da minissérie precisa seguir algumas características específicas da teledramaturgia.

A transposição de um signo estético num meio determinado para outro meio tecnológico deve obedecer os recursos normativos (signos de lei) do novo suporte, seus sistemas de notação. [...] A operação de passagem da linguagem de um meio para outro implica em consciência tradutora capaz de perscrutar não apenas os meandros da natureza do novo suporte, seu potencial e limites, mas, a partir disso, dar o salto qualitativo, isto é, passar de mera reprodução para produção. (PLAZA, 2003, p. 109)

Para se analisar como foi feita a transposição (ou tradução intersemiótica) do romance de Érico Veríssimo para a minissérie *Incidente em Antares*, será utilizado o instrumental teórico de Brian McFarlane. Além disso, especificidades do formato minissérie serão apontadas, adaptando e ampliando a teoria de McFarlane – que se detém apenas a análises fílmicas – para a teledramaturgia.

3.1.1 Brian McFarlane: transferência, adaptação e alternância

O já citado teórico de cinema Brian McFarlane utiliza-se da noção de intertextualidade para estudar a adaptação para o cinema de uma obra literária. A intertextualidade é, para ele, um recurso no qual o investigador deve se fixar para

levar em conta tanto os elementos presentes no filme que pertencem ao texto-fonte, como tudo aquilo que não pertence, de modo que se aplica a função de intertexto também para o mundo extraliterário. A intertextualidade oferece a McFarlane a possibilidade de não se limitar ao discurso da fidelidade, que empobrece a análise³¹.

Ele, na obra *Novel to film: an introduction to the theory of adaptation* (1996), além de, como já mencionado, posicionar-se contra a noção de fidelidade, propõe uma metodologia para estudar o processo de transposição de romance para filme, estabelecendo o tipo de relação que um filme tem com o romance em que foi baseado.

Ele classifica os elementos que serão transpostos de um texto literário para o cinema como transferíveis ou adaptáveis. A **transferência** refere-se aos elementos narrativos do romance que são mais facilmente, e de forma mais semelhante, transpostos ao filme, enquanto **adaptação propriamente dita** diz respeito aos elementos narrativos do hipotexto, ou texto-fonte, para os quais se mostra mais difícil encontrar equivalentes fílmicos, quando eles são encontrados (MCFARLANE, 1996, p. 13)³².

McFarlane categoriza os elementos da narrativa como funções, seguindo os postulados de Roland Barthes, que determinou que tudo o que existe em um texto são funções, que, em diferentes graus, adquirem um significado. Barthes distingue dois tipos de funções narrativas: as **distribucionais** e as **integracionais** e, embora ele não estivesse preocupado com o cinema em sua discussão, esta distinção é

³¹ No original: "The stress on fidelity to the original undervalues other aspects of the film's intertextuality. By this, I mean those non-literary, non-novelistic influences at work on any film, whether or not is based on a novel. To say that a film is based on a novel is to draw attention to one [...] element of its intertextuality, but it can never be the only one" (MCFARLANE, 1996, p. 21).

³² No original: "[...] there is a distinction to be made between what may be *transferred* from one narrative medium to another and what necessarily requires *adaptation proper*. [...] 'transfer' will be used to denote the process whereby certain narrative elements of novels are revealed as amenable to display in film, whereas the widely used term 'adaptation' will refer to the process by which other novelistic elements must find quite different equivalences in the film medium, when such equivalences are sought or available at all".

utilizada por McFarlane para diferenciar no que pode ser transferido de romance para filme e o que deve ser adaptado.

Para as funções distribucionais, Barthes dá o nome de **funções** propriamente ditas, e as integracionais ele chama de **índices**. As funções distribucionais têm relação direta com as ações da trama, enquanto que os índices estão relacionados com informações psicológicas das personagens, representações de lugares, etc. As funções são horizontais e implicam realizar uma ação, os índices são verticais e implicam ser ou estar (MCFARLANE, 1996, p. 13)³³. Os tipos de transferência mais relevantes para a transposição de romance para filme, segundo McFarlane, são os que correspondem às funções, mais do que os índices, embora alguns elementos deles também possam ser transferíveis.

Mais além, Barthes subdivide as funções em **cardeais** e **catalizadoras**. As primeiras são os “pontos de ruptura”³⁴ da narrativa transferida de romance para filme e têm conseqüências diretas na trama, já que criam os momentos cruciais na narrativa. Essas funções cardeais são primordialmente transferíveis e McFarlane afirma que, quando uma função cardeal é omitida ou alterada na versão fílmica do romance, isso pode ocasionar ataques da crítica e insatisfação do espectador (MCFARLANE, 1996, p. 14)³⁵.

Segundo McFarlane, quando o idealizador se propõe a fazer uma adaptação “fiel”, ele deve preservar as funções cardeais. Mas, mesmo se forem mantidas, elas podem ser “deformadas” se as catalizadoras que as envolvem forem alteradas. As funções catalizadoras são relacionadas a pequenas ações, e trabalham como

³³ No original: “To distributional functions, Barthes gives the name of *functions proper*; integrational functions he calls *indices*. The former refers to actions and events; they are ‘horizontal’ in nature, [...] they refer to a functionality of *doing*. *Indices* [...] embraces, for instance, psychological information relating to characters, data regarding their identity, notations of atmosphere and representations of place. Indices are ‘vertical’ in nature, [...] they do not refer to operations but to a functionality of *being*”.

³⁴ No original: “Cardinal functions are the ‘hinge-points’ of the narrative” (MCFARLANE, 1996, p. 13).

³⁵ No original: “when a major cardinal function is deleted or altered in a film version of the novel [...], this is apt to occasion critical outrage and popular disaffection”.

complementos ou como embasamento para as funções cardeais (MCFARLANE, 1996, p. 14)³⁶. Ambas as funções – cardeais e catalizadoras – apresentam aspectos da história que podem ser apresentados verbalmente ou audiovisualmente, ou seja, elas geralmente são diretamente transferíveis de uma mídia para a outra.

Assim como as funções distribucionais, os índices integracionais também apresentam duas subdivisões: **índices** propriamente ditos e **informantes**. Só os informantes podem ser transferidos diretamente de romance para filme, pois são eles os que dão informações sobre nomes, idades e profissões das personagens, caracterização física do espaço e das personagens, etc., e, por isso, compartilham algumas características das funções catalizadoras. O que Barthes designa como funções cardeais e catalizadoras constitui o conteúdo formal da narrativa, e os índices informantes, em seu papel de nome-habilidade, ajudam a dar corpo a este conteúdo formal no mundo ficcional, dando especificidade à sua abstração. Os índices estão relacionados ao psicológico das personagens e ao tom do romance, são mais indefinidos do que as funções distribucionais, e, portanto, geralmente exigem adaptação propriamente dita (MCFARLANE, 1996, p. 14)³⁷.

É importante notar que, no processo de transposição do romance para o filme, vários elementos do texto – sejam catalizadores, índices, informantes ou mesmo cardeais – sofrem modificações, isto é, são adaptados pelo idealizador.

McFarlane nota que Barthes posteriormente, na obra *S/Z*, modificou esta classificação. Porém, para o que McFarlane pretende, a primeira classificação é

³⁶ No original: “Catalysers [...] work in ways which are complementary to and supportive of cardinal functions”.

³⁷ No original: “Among the integrational functions, which Barthes subdivides into *indices proper* and *informants*, only the latter may be directly transferred. Whereas the former relate to concepts such as character and atmosphere, are more diffuse than the functions proper, and are therefore more broadly open to adaptation rather than to comparative directness of transfer [...] They [informants] include [...] names, ages and professions of characters, certain details of the physical setting, and, in these senses and in their own ways, share the authenticating and individuating functions performed in other respects by catalysers, and they are often amenable to transfer from one medium to another”.

mais útil, pois a distinção entre funções narrativas distribucionais e integracionais fornece uma divisão mais acessível e prática para estabelecer o que pode ser transferido de um meio a outro.

Além de utilizar as funções narrativas de Barthes, outro conceito importante relacionado à intertextualidade usado por McFarlane – e que servirá para analisar aspectos da adaptação do romance *Incidente em Antares* para a minissérie – é o da **alternância**. Ele recupera a idéia de Raymond Bellour, o qual analisa filmes mudos a partir do conceito de alternância, que é a utilização de recursos próprios do cinema – como som, fotografia, edição, ambientação, etc. – para dar ao texto fílmico um estilo diferente do literário. Praticamente todas as narrativas fílmicas apresentam alternância, mas ela é mais enfatizada nas narrativas baseadas em oposições (bem x mal, força x fraqueza, individual x coletivo, etc.).

Assim, o conceito de alternância, geralmente serve como recurso da enunciação, já que é um poder particular que o idealizador tem para “recompôr” a trama à sua maneira: enfatizando a oposição de personagens por suas caracterizações, estabelecendo variação entre espaços e tempos, ou simplesmente oferecendo um paralelismo visual mediante efeitos de movimentos de câmera e combinação de tipos de plano.

McFarlane se refere à alternância como um recurso da prática cinematográfica que opera no nível da diegese narrativa e do código de enunciação, e destaca a sua capacidade exclusivamente cinematográfica sem uma equivalência possível no romance convencional.

Segundo McFarlane, uma transposição de romance a filme recorre à capacidade de alternância que oferece o código fílmico para incluir ações

simultâneas em lugares distintos, ou manipular a sucessão de tempos por meio do uso de cortes, *fade in/out*, etc. Também pode demonstrar as mudanças do espaço, mediante o uso de cores, tipos de plano e movimentos de câmera, sons, ou utilizar a edição para alternar diálogos, ou seja, valer-se de elementos próprios do sistema fílmico. A atenção para o uso desses elementos próprios do meio audiovisual, em análises sobre a transposição da narrativa literária para a fílmica, evita que essas análises se baseiem no “improdutivo impressionismo” (MCFARLANE, 1996, p. 200)³⁸.

Estruturalmente, McFarlane divide a alternância em oposições de macro-nível e oposições de micro-nível. Segundo ele, a diegese cinematográfica desenvolve os seguintes binarismos em nível macro: cenas filmadas no interior x cenas filmadas no exterior, lugares e experiências privadas x lugares e experiências públicas, ambiente cômico x ambiente dramático, e recriação do belo x recriação do feio. Apesar de não oferecer muitos exemplos, o teórico é suficientemente claro para indicar a insistência que pode chegar a ter um filme em matéria de oposições que regulam sua estrutura e seu significado, oferecendo uma textura particular a partir de contrastes em função do argumento e da enunciação, que oferecem ao expectador uma complexidade baseada na contraposição. Este nível serve basicamente para contrastar ambientes, psicologias, emoções, entre outros, e seu poder dependerá da agilidade que tenha o idealizador para recuperar e transformar os contrastes que

³⁸ No original: “[...] the screen’s capacity for alternating between events occurring simultaneously at different places and its general reliance on processes of alternation; [...] the decisions that are made about matters of *mise-en-scène*, music, and other sound effects: all these, and more, operating in varying combinations, constitute elements of the film’s enunciatory system. And it is a system inevitably more complex than that which obtains in novels, if only in this sense that the paradigmatic choices required of the film-maker embrace several codes [...] at any given moment. It is possible by close attention to particular corresponding scenes from novel and film to see what the film-maker has achieved by way of equivalence or how he has departed from the original. Such attention is not only possible but important if one is to avoid the unproductive impressionism that undermines so much of the writing about adaptation”.

aparecem na obra literária, e que vão desde a mudança do ponto de vista até a divergência entre ambientes ou representações físicas.

Por outro lado, as alternâncias de micro-nível são as oposições articuladas pelos diferentes códigos cinematográficos: primeiro plano x plano geral, plano subjetivo x plano objetivo, *travelling* x plano fixo, dentro do campo x fora do campo, iluminação x escuridão, diálogo x silêncio.

Como método de análise, McFarlane indica que não é necessário descrever com rigor todas as dualidades possíveis que surgem num filme, mas ressalta a importância de descrever as que sejam mais sugestivas e efetivas na recepção do filme, e que dêem à trama uma textura dramática mais complexa graças ao processo de alternância que atua a favor da adaptação (MCFARLANE, 1996, p. 68)³⁹.

Para analisar a minissérie *Incidente em Antares* será usada a teoria de McFarlane, principalmente a diferença entre o que pode ser transferido do texto literário para o filme e o que deve ser adaptado. Mas, como ele trabalha com filme e não com teledramaturgia, adaptações na teoria serão necessárias para que ela possa ser usada na transposição para a TV.

3.1.2 *Incidente em Antares*: romance, hipotexto e hipertexto

A minissérie *Incidente em Antares*, baseada no romance homônimo de Érico Veríssimo, será analisada a seguir, levando-se em conta, principalmente, a teoria de Brian McFarlane. Ele, utilizando Barthes, fala em funções distribucionais, que são aquelas funções narrativas do romance mais susceptíveis a serem transferidas para

³⁹ No original: "The film, while generally maintaining the [novel's] chief events, gives them a rich dramatic texture through the process of alternation, which is also its chief way of cinematizing the contrastive elements it has transferred from the novel".

o filme (MCFARLANE, 1996, p. 24)⁴⁰. Elas são divididas em dois tipos: cardeais, que representam momentos cruciais da narrativa, e catalizadoras, que dão suporte às cardeais.

As funções distribucionais cardeais trabalham tanto seqüencialmente quanto conseqüencialmente, e cada função cardeal leva a um desenvolvimento da história, tanto para outra ação, quanto para uma situação de mudança (MCFARLANE, 1996, p. 48)⁴¹. Baseada nesta definição de função cardeal, percebe-se que, no romance *Incidente em Antares*, há diversas funções cardeais, tanto na primeira quanto na segunda parte. Porém, como dito anteriormente, a minissérie apresenta apenas uma parte do romance, portanto o hipotexto, ou texto-fonte, não é todo o texto de Veríssimo, ele se restringe ao incidente. O tempo relatado é curto – desde a madrugada do dia 11 de dezembro de 1963 até pouco depois do meio-dia do dia 14. Apenas as duas cenas finais fogem desses três dias: a morte de Tibério Vacariano e a seqüência final, que apresenta uma festa na praça central de Antares. Nessas duas cenas não há tempo demarcado, mas se supõe que a morte do cel. Vacariano ocorre pouco depois do incidente – ainda na noite do dia 14 – e a festa, semanas depois – provavelmente no início de 1964.

Dentro da parte do romance que foi transposta para a TV, focada no incidente e, portanto, nos mortos, podem ser considerados como funções cardeais os seguintes cinco eventos: impedimento dos enterros, “acordar” dos mortos, volta deles à cidade, denúncias feitas no coreto da praça e volta dos mortos aos caixões. A greve é a função catalizadora mais relevante da primeira função cardeal, pois foi ela que impediu os enterros. Já a segunda função cardeal tem duas importantes

⁴⁰ No original: “[...] Barthes’s ‘distributional functions’ [...] are those most directly susceptible to transfer to film”.

⁴¹ No original: “[cardinal functions] work both *sequentially* and *consequentially*. [...] the cardinal functions [...] clearly leads to a further development in the story, either to another action [...] or to a changed situation”.

funções catalizadoras: o ladrão, que abre o caixão de d. Quitéria, “acordando-a” e permitindo que ela saia de seu esquife para abrir o caixão seguinte, do dr. Cícero, e a conversa dos mortos do lado de fora do cemitério, quando eles planejam a volta à cidade. Esta volta é a próxima função cardeal, e tem como principais funções catalizadoras o susto da população, que teme o Juízo Final, e a visita que os sete mortos fazem a seus “afetos e desafetos” antes de se reunirem no coreto, cenário da próxima função cardeal. A denúncia feita pelos mortos no coreto da praça é o clímax tanto do romance quanto da minissérie. Ela está relacionada com diversas funções catalizadoras, com destaque à reação dos vivos diante das denúncias. A última função cardeal – volta dos mortos aos caixões – foi ocasionada pelo ataque ao coreto, feito por um grupo de moradores, e causou o “esquecimento” do incidente, suas principais funções catalizadoras.

A primeira parte do romance também apresenta diversas funções cardeais – por exemplo, as brigas entre as duas famílias, o acordo de paz solicitado por Getúlio Vargas, os pesquisadores em Antares, etc. – mas, nesta análise, ela será considerada como uma grande função cardeal, que tem partes retomadas durante toda a transposição da segunda parte do romance para a TV.

Este trabalho não pretende analisar todas as funções cardeais e suas catalizadoras. Nesta subdivisão será analisado como a omissão de toda a primeira parte do romance – primeira função cardeal – afetou o início da narrativa da minissérie. Ainda não serão vistas as especificidades do formato minissérie, que serão apresentadas na próxima subdivisão, apenas serão apontadas as ferramentas que o idealizador usou para transformar o início da segunda parte do romance no início da história.

Enquanto o romance, em sua primeira parte, relata a história do surgimento de Antares, “que tipo de cidade era [...] e que espécie de gente habitava e governava ao tempo em que ocorreu o macabro incidente” (IA, p. 137), servindo como apresentação do cenário e das personagens do incidente, a minissérie já começa na antevéspera do dia 13 de dezembro, não trazendo um preâmbulo para localizar o espectador. Por isso, as primeiras cenas da minissérie trazem muito mais informações que os primeiros capítulos da segunda parte do romance, para que o espectador, sem ter a primeira função cardeal, possa compreender o contexto da história.

De certo modo, como já mencionado, parte dessa função cardeal, principalmente no que diz respeito à apresentação da recente História do Brasil, foi apresentada em algumas das minisséries anteriores a *Incidente em Antares*. As narrativas de *Anos dourados*, *Anos rebeldes* e *Agosto* se passam nas décadas de 1950 e 1960, mesmo período apresentado na primeira parte do romance de Veríssimo, e que antecede o incidente com os mortos.

No capítulo que abre a primeira parte do romance, o leitor é avisado que o incidente que será narrado é algo sobrenatural, um “momento de susto e angústia coletiva” (IA, p. 17). Na minissérie, desde a primeira tomada⁴², é caracterizado o clima lúgubre da narrativa: aparece a lua cheia encoberta por nuvens e ouve-se um uivo. Em seguida, é mostrada em primeiríssimo plano a primeira página do jornal antarense *A verdade*. A manchete em destaque é: “Antares em crise! Assembléia geral põe a cidade em xeque. Greve decretada para 12 horas de amanhã”. Pode-se

⁴² É cabível fazer uma diferenciação entre cena e tomada. Neste trabalho, **cena**, que poderá tanto se referir à minissérie quanto ao romance, é cada uma das partes que forma a narrativa. Ela poderá ser contínua ou interpolada por outras cenas e depois retomada. Já **tomada** só será usada para tratar da minissérie, pois se trata do intervalo entre a ligação da câmera e o corte da gravação. Portanto, uma tomada pode constituir toda uma cena, mas o mais comum é que esta seja formada por diversas tomadas, assim como uma narrativa, que pode ser constituída de apenas uma cena, mas que usualmente é formada por várias.

também ler, abaixo do nome do jornal, o nome de seu fundador, Lucas Faia, e a data da publicação: sábado, 11 de dezembro de 1963⁴³ – no romance, o jornal é mais antigo, “fundado em 1902” (IA, p. 38), e a manchete sobre a greve é mais sucinta: “Greve Geral em Antares” (IA, p. 205).

A tomada seguinte é também do jornal, mas mais afastada, ampliando a visão do espectador. O jornal está preso em um mural e, devido ao forte vento, sai voando. Há um *fade out* da imagem, seguido por um *fade in*⁴⁴, que faz aparecer, pela janela de um sobrado, a silhueta do prof. Menandro Olinda. Ele, ao piano, tenta tocar a *Appassionata*⁴⁵, de Beethoven. O sobrado fica em frente à praça principal, informação que é passada ao espectador por uma trajetória⁴⁶ da câmera até o prédio da prefeitura, também na praça, de onde sai o cel. Vacariano, segurando seu chapéu, para que o forte vento não o carregue. Ele, acompanhado pela câmera, ainda em trajetória, atravessa a praça e vai em direção à telefônica de Antares. É nesta hora que aparece pela primeira vez, no centro da praça, o coreto, cenário de destaque na história.

⁴³ Nota-se um equívoco da produção da minissérie: se o incidente ocorre na sexta-feira, 13 de dezembro de 1963, o dia da semana que deveria constar no jornal do dia 11 é quarta-feira, e não sábado. Além disso, o jornal deveria ser ou do dia 10 de dezembro, porque anuncia a greve para “amanhã”, ou do dia 11, mas anunciá-la para “hoje”. A greve deve ter início no dia 11, pois a morte de d. Quitéria Campolargo ocorre logo após o início da greve – meio-dia do dia 11 – e seu velório ocorre até às 16h do dia seguinte, quando seu esquife sai em cortejo até o cemitério. Apenas no dia seguinte, 13 de dezembro, os mortos retornam à cidade.

⁴⁴ Com a “finalidade cinematográfica de sugerir transição de tempos e espaços diferentes” (PEREIRA, 1981, p. 54), o *fade out* é o obscurecimento da imagem, obtido pelo fechamento da entrada de luz (diafragma) da câmera, e o *fade in*, ao contrário, é o clareamento da imagem, obtido pela abertura do diafragma.

⁴⁵ *Appassionata* é o “nome popular” da *Sonata n. 23 em Fá menor op. 57*, de Ludwig van Beethoven, e foi apresentada pela primeira vez em 1806. É uma sonata para piano em três movimentos, e sua execução completa dura aproximadamente 23 minutos. Informações retiradas do site <<http://www.all-about-beethoven.com/apasionata.html>> Acesso em: 16 abr. 2008.

⁴⁶ Trajetória é a mistura de *travelling* e panorâmica. O *travelling* é um “deslocamento da câmera durante o qual permanecem constantes o ângulo entre o eixo óptico e a trajetória do deslocamento” (MARTIN, 2003, p. 47). Já panorâmica é uma “rotação da câmera em torno de seu eixo [...], sem deslocamento do aparelho” (MARTIN, 2003, p. 51).

A cena é cortada para o interior do sobrado do prof. Menandro. Uma câmera *plongée*⁴⁷ mostra o pianista, que, revoltado por não conseguir tocar a *Appassionata*, bate nas teclas do piano. Esta posição da câmera realça a angústia do músico, pois “tende [...] a apequenar o indivíduo, a esmagá-lo moralmente [...] fazendo dele um objeto preso a um determinismo insuperável” (MARTIN, 2003, p. 41). A angústia é ainda mais ressaltada com um primeiro plano de seu perfil:

Sem dúvida, é no primeiro plano do rosto humano que se manifesta melhor o poder de significação psicológico e dramático do filme, [...] a câmera sabe esquadrihar as fisionomias, lendo nelas os dramas mais íntimos. [...] O primeiro plano corresponde (salvo quando tem um valor simplesmente descritivo e funciona como uma ampliação explicativa) a uma invasão do campo da consciência, a uma tensão mental considerável, a um modo de pensamento obsessivo. [...] O primeiro plano sugere [...] uma forte tensão mental do personagem. (MARTIN, 2003, p. 39-40)

Então volta para a cena do cel. Vacariano, que chega à telefônica. Em seu interior, a telefonista Shirley dorme. Ele a acorda e cobra a ligação que pediu para Porto Alegre, pois precisa, com urgência, falar com o governador. Ela avisa que o vento derrubou um poste e a ligação vai demorar. Esta é a primeira cena da minissérie que também está presente no hipotexto. Ela é o primeiro momento catalizador para a função cardeal da narrativa representada pelo impedimento do enterro: o cel. Vacariano quer falar com o governador para conter a greve antes que ela aconteça.

A cena seguinte da minissérie é na delegacia. O delegado Inocêncio Pigarço liga para a telefonista e pede uma ligação urgente para o dr. Lázaro, no hospital. A porta da sala de interrogatório é aberta e se pode ver em seu interior um preso, João Paz, desmaiado, muito machucado devido à tortura a que foi submetido. O delegado

⁴⁷ Câmera *plongée* ou alta filma “de cima”, e “forçosamente estará voltada para baixo, como quem dá um mergulho” (PEREIRA, 1981, p. 48). O contrário – uma câmera que filma de baixo e, portanto, estará “voltada para cima” (PEREIRA, 1981, p. 48) – é conhecida como *contra-plongée*.

fala para o médico que “o imbecil forçou a mão” (PAULO JOSÉ, 2005, 2min)⁴⁸ e ele responde que verá o que pode fazer. Quando o dr. Lázaro coloca o telefone no gancho, pode-se ver o ano “1963” escrito na capa do guia dos telefones, que está embaixo do aparelho. Dessa forma a data é destacada e, conseqüentemente, o contexto histórico que a acompanha.

Retorna para a cena da telefônica. Shirley consegue fazer a ligação para o cel. Vacariano. Ele vai ao telefone e pede para falar com o governador. O espectador não ouve o outro lado da ligação, apenas o cel. Vacariano, que se diz chefe político de Antares. A ligação cai. O coronel vai à porta e maldiz o vento, que segundo ele “sempre dá azar”. Neste momento, passa em frente à telefônica os bêbados Pudim de Cachaça e Alambique, cantando.

Em contraposição à música vulgar cantada pelos bêbados, é retomada a cena do interior do sobrado do prof. Menandro, onde aparece a partitura da *Appassionata* e as mãos do pianista percorrendo as teclas do piano. Ao falhar mais uma vez, uma nova tomada passa a mostrar sua silhueta vista pela janela do sobrado. Ele volta a bater nas teclas do piano. Então há uma tomada geral do coreto, seguida de cenas de paisagens, já com o raiar do sol.

Nesta pequena seqüência de cenas que inicia a minissérie – e que dura menos de 4 minutos – muito já é mostrado para o espectador, tanto da primeira parte do romance, quanto do hipotexto da minissérie: o clima sombrio da história – destacado pela lua cheia, pelos uivos, pelo assovio do vento, acompanhado do comentário sobre o mau agouro que ele traz, pela silhueta do pianista e o som que ele produz ao piano, e pelo preso torturado –, a greve iminente, a arrogância dos poderosos da cidade e a complacência do médico. Também são apresentados

⁴⁸ Paulo José não é o único diretor de *Incidente em Antares*. Ele contou com a co-direção de Nelson Nadotti e a direção artística de Carlos Manga. Porém, por Paulo José ser o diretor geral da produção, apenas o nome dele aparecerá nas referências à minissérie.

alguns personagens e cenários, em especial o sobrado do prof. Menandro, que, tanto no interior quanto no exterior, segue grande parte das descrições que são apresentadas no diário do prof. Terra, ainda na primeira parte do romance, quando ele vai conhecer o “maestro”, “o esquisitão que mora no andar superior do sobradinho com fachada de azulejo, numa das quadras da praça” (IA, p. 162):

Conheço esta sala. Talvez duma peça de teatro. Ou dum romance. [...] O tapete, tipo persa, muito póido e desbotado. Móveis antigos. O piano de cauda [...] Um divã com uma coberta de veludo grená. Velhas cadeiras estofadas de brocado cor de ouro velho, mas já muito seboso e esfiapado. (IA, p. 177)

O cenário apresentado na narrativa do romance é uma função integracional informante, ou seja, informa dados de significação imediata, que são facilmente transpostos para a narrativa audiovisual. Segundo MCFARLANE (1996, p. 15)⁴⁹, os informantes podem ser vistos como o primeiro passo em direção à mimese no romance e no filme. Em *Incidente em Antares*, não só o sobrado de Menandro, mas quase todos os cenários do romance foram transferidos para a minissérie sem maiores mudanças. Por exemplo, para reconstruir a fictícia Antares na minissérie de forma a ser o mais “fiel” possível à criada por Veríssimo, a produção usou, além de descrições do romance, o desenho original da cidade feito pelo escritor. Em Pelotas, Rio Grande do Sul, foi gravada a maioria das cenas externas que não se passam na praça central de Antares, a qual precisou ser construída no PROJAC⁵⁰, como explica o diretor Paulo José:

[o centro foi feito em cidade cenográfica] porque nenhuma cidade pôde oferecer as condições necessárias que a gente precisava para trabalhar três-quartos do programa aqui na praça, com o coreto aqui no meio, a igreja, a prefeitura, a casa

⁴⁹ No original: “Perhaps informants may be seen as a first, small step towards mimesis in novel and film, the full mimetic process relying heavily on the functioning of the indices proper”.

⁵⁰ PROJAC (sigla de Projeto Jacarepaguá) é o centro de produções da Rede Globo, localizado em Jacarepaguá, no Rio de Janeiro.

dos Campolargo, enfim. Depois, no Rio Grande do Sul, [...] cemitério, favela, a zona da prostituição, as margens do rio Uruguai [...] ⁵¹

Porém, retornando à sala do sobrado do prof. Menandro, é de se notar que o que mais chama a atenção no cenário construído para a minissérie – a foto da mãe do pianista com os olhos perfurados – não aparece desta forma no romance. Há sim fotos da mãe do prof. Menandro com os olhos furados, mas elas estão em um álbum, que ele mostra ao prof. Terra. Como não há esta cena na minissérie, e para destacar a dramaticidade da fotografia e o papel importante da mãe do pianista em seu estado de desequilíbrio psicológico, a foto fica em lugar de destaque no cenário: sobre o piano, como que sempre “encarando” o pianista.

[...] Menandro resolve mostrar-me fotografias de seus pais, num álbum com capa de veludo e fecho prateado. – Esta é a minha mãe quando solteira... [...] Este é o meu velho. Ao lado dele, a minha mãe de novo, logo depois de casada. Aqui está ela quando grávida. O senhor deve estar notando que os olhos de todas as fotografias da minha genitora estão furados. Eu lhe explico. Foi uma travessura minha quando tinha treze anos. Preguei um prego... bem, mas isso não vem ao caso. Era uma bela mulher, não? (IA, p. 179-180)

Portanto, pode-se afirmar que a mudança na função informante, geralmente transferível, ocorreu para destacar o psicológico da personagem, que precisa ter uma adaptação propriamente dita. O estado psicológico de Menandro, que também foi realçado pela câmera *plongée* e pelo primeiro plano de seu perfil, pertence a uma das categorias da função integracional: é um índice propriamente dito, ou seja, está relacionado à caracterização subjetiva das personagens e à atmosfera da narrativa. Esta é a função narrativa que exige adaptação propriamente dita, pois depende das ferramentas do meio em que é narrada, ou, como explica MCFARLANE (1996, p.

⁵¹ Paulo José explicou a “construção” da cidade de Antares em uma das várias reportagens feitas pelo programa *Vídeo Show* sobre a minissérie, na época de seu lançamento. Essas reportagens estão disponíveis nos extras do DVD da versão compacta da minissérie, lançado em 2005.

20)⁵², envolve complicados processos de adaptação porque seus efeitos estão ligados ao sistema semiótico no qual é apresentada.

Segundo McFarlane, a adaptação propriamente dita é o nível no qual o idealizador precisa encontrar equivalentes visuais para efeitos literários que são “intransigentemente dependentes do meio lingüístico”. Para apresentar uma versão da história nas telas, o idealizador precisa manipular os códigos especificamente fílmicos, tanto de cada tomada – movimentos de câmera e arranjo do cenário –, quanto da produção como um todo – como as cenas serão dispostas no filme (MCFARLANE, 1996, p. 57)⁵³.

Outra ferramenta usada pelo idealizador para destacar a angústia do prof. Menandro foi a alternância entre a canção que os bêbados cantavam na rua e a sonata que o pianista tentava tocar. Esta oposição entre as músicas vulgar e erudita é uma alternância de macro-nível que serve para ressaltar o desequilíbrio psicológico da personagem, algo que precisa ser adaptado da linguagem literária para a fílmica, e não simplesmente transferido de uma a outra. Enquanto no romance, o leitor tem acesso direto à mente das personagens, o idealizador da minissérie, para quem foi negado este fácil acesso da linguagem literária, para apresentar o psicológico do prof. Menandro aos espectadores, pode se valer do “extraordinário poder da alternância”, contrastando elementos objetivos para destacar traços subjetivos (MCFARLANE, 1996, p. 67)⁵⁴.

⁵² No original: “[indices] involve intricate process of adaptation because their effects are closely tied to the semiotic system in which they are manifested – that is, *enunciation*”.

⁵³ No original: “the level [of adaptation proper] either at which it [the film] must seek visual equivalents for novelistic effects intransigently dependent upon the linguistic medium, or, more importantly, at which it manipulates the specifically cinematic codes in presenting its version of the shot. This will refer chiefly to two matters: what is within the individual shot (i.e. the product of *mise-en-scène* and camera movement) and how the shots are joined (i.e. the product of *montage*)”.

⁵⁴ No original: “[...] discursive prose can take us inside the minds of [the] characters (a convention allowed the novelist), the film-maker, denied this ease of access, can exercise ‘the extraordinary power of alternation’ with an agility beyond the novelist’s scope in presenting contrasting points of view and contrasting physical representations”.

Na adaptação para a TV do romance *Incidente em Antares*, poucas coisas foram realmente adaptadas, pois há pouco psicológico na narrativa de Érico Veríssimo: são os diálogos que comandam. Talvez esta seja a característica mais marcante para a “maneira cinematográfica de [Veríssimo] apresentar as histórias”⁵⁵: por meio das falas que as personagens são apresentadas e não pelos meandros psicológicos. Jean Roche, na resenha “*Incidente em Antares – o romance de um moralista*”, publicada no jornal *Correio do povo* em 1972, afirma que:

Insistimos em salientar, antes de mais nada, a arte com que Érico Veríssimo faz falar seus personagens. [...] Se Érico possui tal domínio do estilo direto, isso prova que é sincero quando nos diz, em conversas particulares e em entrevistas dadas aos jornalistas, que vê agir e sobretudo que ouve seus personagens falarem: estes, de alguma forma, lhe ditam os seus propósitos, que ele transcreve mais ou menos como faria um estenógrafo. [...] Há, pois, necessidade de justificar a extensão do diálogo em *Incidente*? Absolutamente, porque ela é consequência da construção do romance, especialmente na segunda parte, com o retorno dos protagonistas à cidade sempre cheia de vida.

Porém, apesar de não necessitar muitas adaptações por conta do pouco de psicológico que é apresentado no romance, a minissérie *Incidente em Antares* exige adaptações propriamente ditas na forma da narrativa literária. McFarlane detém sua análise no meio fílmico, mas a transposição audiovisual do romance de Veríssimo se dá para a teledramaturgia, que apresenta características específicas. O foco da próxima subdivisão deste trabalho está nas especificidades do formato minissérie e como a teoria fílmica de McFarlane pode ser adaptada para dar conta dessas particularidades.

⁵⁵ Comentário feito por Volnir Santos, na obra *Literatura* (1977).

3.2 DO ROMANCE AO FOLHETIM ELETRÔNICO

Como dito anteriormente, a teoria sobre adaptação de literatura para um meio audiovisual utilizada neste trabalho diz respeito à transposição de um texto literário para o cinema. Embora ela, desde o início, tenha sido ajustada para dar conta da análise de uma minissérie, a diferenciação dos meios audiovisuais e a apresentação das particularidades das minisséries merecem maior atenção.

A construção narrativa de filmes, telenovelas e minisséries segue basicamente o mesmo padrão. Nos três, o narrador do romance é substituído pelo diretor. Segundo Renata PALLOTTINI, em *Dramaturgia de televisão* (1998, p. 167), “a pergunta básica que um diretor deve fazer a si mesmo [é]: *como eu vou narrar o que está no texto?*”, pois é tarefa dele “buscar meios expressivos, utilizando a linguagem própria da televisão, para alcançar os objetivos comuns de roteiro, direção, fotografia”.

O olho do diretor é, de forma simplificada, a câmera, no sentido de ser ela que “escolhe” o que será mostrado ao espectador e a forma como será mostrado, como afirma MARTIN (2003, p. 31): “a filmadora é uma criatura móvel, ativa, uma personagem do drama. O diretor impõe seus diversos pontos de vista ao espectador”. Não é só pelo que é dito pelas personagens que a narrativa é feita, os elementos cênicos também ajudam a contar a história. A câmera descreve um lugar, marca uma época, um clima, um ambiente, salienta ao espectador acontecimentos que merecem mais destaque, detalhes que não podem passar despercebidos, etc. “As câmeras não passeiam porque têm rodinhas; elas se movem para cumprir uma função [...] ajudar a contar a história” (PALLOTTINI, 1998, p. 174).

A câmera também ajuda a caracterizar a personagem, de acordo com sua forma de criar a imagem, de utilizar enquadramentos e posições de tomadas. De

acordo com PALLOTTINI (1998, p. 172), a câmera “chega a *judgar* o personagem, dando-lhe foros de herói, vilão, ingênuo, vencedor, por meio de sua seleção expressiva”. Mas, a câmera sozinha não completa a narração, é necessário que existam ações e diálogos: “a narração total, o conjunto formado por áudio e vídeo [...] é o que produz, afinal, toda a história” (PALLOTTINI, 1998, p. 172).

Mas a construção narrativa não é o único elemento a ser analisado quando se está comparando as linguagens do cinema e da televisão. Paulo A. Pereira apresenta um quadro com comparações entre os códigos “televisivo em fita gravada” e “cinematográfico” (PEREIRA, 1981, p. 28). O espaço e o tempo idealizados prevalecem nos dois meios, assim como a “imagem conjugada em movimento”. Neste quadro, a única diferença diz respeito à produção: o televisivo é produzido por “gravação e produção”, enquanto o cinematográfico apresenta um “processo mecânico-ótico-fotoquímico e eletrônico” (PEREIRA, 1981, p. 28). Porém, mais adiante, ele diz que as diferenças entre os dois meios são muito mais profundas:

Cinema e TV são meios de comunicação de massa totalmente distintos, tomando-se aqui a palavra “meio” com seu significado não só de “veículo”, como também com o de “meio ambiente de comunicação”. (PEREIRA, 1981, p. 29)

É evidente que as experiências de assistir a um filme no cinema ou em casa são distintas, ainda que seja a mesma produção. Se o que for visto em casa for uma telenovela, ou minissérie, as diferenças ficam ainda mais acentuadas. Esses “espetáculos fracionados” (PALLOTTINI, 1998, p. 112) exigem formas de atrair o espectador diariamente e não apenas uma vez, como um filme. Além disso, devem ser redundantes por serem transmitidos pela televisão, um aparelho que se encontra em casa e, por isso, não prende totalmente o espectador, que tem outros assuntos

que chamam sua atenção. Como garante PALLOTTINI (1998, p. 37), o espectador “não tem, em sua casa, descompromissado, à vontade, a atenção total de quem vai ao teatro ou ao cinema. Desliga-se, esquece, volta a se ligar, a recordar”, por isso a necessidade de repetição na telenovela, e também na minissérie, embora em menor grau. Os fatos novos não podem ser apresentados apenas uma vez, pois o espectador pode estar preocupado com outra coisa durante a revelação, ou perder um capítulo, e isso não deve fazer com que ele perca a continuidade da história, o que o levaria a não assistir mais ao programa. Os fatos devem ser repetidos, de formas diferentes, até que a audiência esteja ciente deles.

Além dessas diferenças de “meio ambiente de comunicação”, a teledramaturgia é menos valorizada que o cinema. Embora ambos os meios sejam vistos como indústria, alguns filmes, principalmente os alternativos, já alcançaram o patamar de arte, e o mesmo não acontece com a teledramaturgia. Esta visão está marcada no já comentado texto de Neuza Sanches, publicado na revista *Veja* quando do lançamento de *Incidente em Antares*. Embora ela valorize a produção, deixa claro que a minissérie não pode ser considerada uma forma artística:

Incidente em Antares teve um orçamento de cerca de 1,7 milhão de dólares. Mais ou menos o custo de um filme brasileiro de porte médio. Dada a entressafra do cinema nacional que, com raras exceções, vive uma fase de produções medíocres, minisséries como *Incidente em Antares* são o que há de melhor em termos de veiculação da cultura brasileira para um público amplo. Dizer, no entanto, que com isso a televisão vem ocupar o lugar do cinema nacional seria uma impropriedade. Literatura é arte. Cinema é arte (ou pode ser). Televisão não é arte. Ao retratar o Brasil, um filme é capaz de colocar em circulação novas idéias sobre o país, como em *Terra em Transe* e *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, de Glauber Rocha, duas desconcertantes meditações sobre a nossa realidade. Não é possível o surgimento de um gênio como Glauber na TV Globo. Minisséries como *Incidente em Antares* constituem um produto de primeira linha, exibem uma linguagem perfeitamente alinhada com o veículo (e, nesse sentido, de alta qualidade), divertem, fazem com

que o espectador se interesse em ler o livro que lhe deu origem, mas não são capazes de trazer uma visão inédita sobre o país – privilégio reservado apenas às obras de arte.

Partindo das atuais teorias sobre transposição de literatura para outras mídias, não é possível deixar de considerar a minissérie uma obra de arte, ou, mais especificamente, uma mídia, já que a classificação de uma obra como arte ou não também deixou de ser um fator relevante. Claus Clüver, no artigo “*Inter textus / inter artes / inter media*”⁵⁶, diz que a tendência nos estudos comparativistas entre literatura e outras mídias é incluir a “transposição intersemiótica” na noção de intertextualidade, ou seja, a intermedialidade. Neste conceito, mídia não se refere apenas aos meios de comunicação de massa, como TV, rádio e jornal, mas a outras “disciplinas relevantes”, como a “mídia Literatura”. Dessa forma, a noção de arte é substituída pela noção de mídia, e como todas as “expressões e formas de comunicação” são mídias, a dicotomia “arte tradicional x novas mídias” desaparece, incentivando “contatos entre representantes de todas as disciplinas envolvidas”. Assim, como diversas disciplinas trabalham com o mesmo objeto, há a possibilidade de intercâmbio de idéias e métodos de pesquisa entre elas. Com isso, ampliam-se as perspectivas de estudos, apesar de eles surgirem, geralmente, de especialistas em Literatura, o que tem colocado esta mídia como a predominante nos “Estudos Intermediáticos”⁵⁷, baseados na noção de intermedialidade, um conceito cuja teorização, segundo Clüver, ainda se encontra em estágios iniciais.

Essas teorias, que partem da noção de intertextualidade, cada vez mais desconsideram o papel central do texto. Assim, percebe-se que a transposição de

⁵⁶ Artigo publicado em *Aletria*: revista de estudos de literatura. v. 14. Belo Horizonte: POSLIT, Faculdade de Letras da UFMG, 2007 (p. 11-41).

⁵⁷ Nome proposto por Clüver para substituir o atual “Estudo Interartes”.

um texto literário para um meio audiovisual não é apenas um trabalho intertextual, porque são sistemas de signos distintos, e, mais além, diferentes mídias.

Considerando que o foco deste trabalho é a minissérie *Incidente em Antares*, é cabível diferenciar não apenas o cinema da teledramaturgia em geral, mas também as minisséries das telenovelas, principal produto da teledramaturgia brasileira.

Brian MCFARLANE (1996, p. 145)⁵⁸, ao falar de filmes, diz que a novela (gênero literário caracterizado pela extensão⁵⁹) talvez seja a melhor forma para o idealizador que deseja um filme “fiel” ao texto literário, já que não faz com que o idealizador precise diminuir drasticamente a história de um longo romance, nem precise inventar novos eventos para um conto. É diferente com *Incidente em Antares*, por ser uma minissérie: o texto de Veríssimo foi cortado, mas não por ser muito longo para “caber” na minissérie e sim pela escolha do idealizador de focar a narrativa no incidente com os mortos. A parte do romance que serviu de hipotexto foi transposta para a minissérie praticamente na íntegra, com pequenas modificações que ficaram por conta das especificidades do formato minissérie e do final (que foi alterado em relação ao livro, mas sem modificar o fato de a normalidade ter voltado a Antares depois dos enterros: as denúncias dos mortos não surtiram efeito para a sociedade em geral).

⁵⁸ No original: “Perhaps the novella, too short to demand of the film-maker the drastic excisions invariably required by the film version of a full-length novel and too long to need the invention of new episodes which the transposition of a short-story into a full-length film is likely to require, is the most congenial fictional form for the ‘faithful’ adaptor”.

⁵⁹ No dicionário *Houaiss*, a definição de “novela”, sob a rubrica “literatura”, é “narrativa breve, maior do que um conto e menor do que um romance, e que se caracteriza por apresentar uma espécie de concentração temática em torno de um número restrito de personagens [A novela surge na Idade Média como um relato das aventuras de um herói mais ou menos individualizado, e diferencia-se, desse modo, do caráter épico da *canção de gesta* que a antecede.]”.

A minissérie é uma “história curta mostrada em episódios, em seqüência, cujo conhecimento total é necessário à apreensão do conjunto” (PALLOTTINI, 1998, p. 53). Se, por um lado, ela pode ser considerada uma mininovela, por outro pode ser considerada um filme longo, pois divide semelhanças e diferenças com os dois tipos de produção.

Apesar dos vários pontos que assemelham a minissérie da telenovela, além do fato de aquela ser geralmente mais curta, o ponto que mais difere as duas é que a minissérie, via de regra, já está totalmente escrita quando começam as gravações, independente de ela ser baseada ou não em um texto literário. Segundo PALLOTTINI (1998, p. 28), a minissérie “é uma obra fechada, definida em sua história, peripécias e final [...] Não comporta [...] modificações [...] a serem feitas no decurso do processo e do trabalho”, como acontece com as telenovelas brasileiras.

Já virou um lugar-comum dizer que a telenovela é uma “obra aberta”, que vai se modificando dependendo da reação do espectador. Mas, segundo Umberto Eco⁶⁰, classificar uma obra como “aberta” tem um sentido diferente deste, e é cabível elucidar a diferença. Para Eco, a “obra aberta” é aquela que não se mostra como uma obra concluída, mas se supõe que possa ser finalizada no momento em que é lida. Isso exige, por um lado, um leitor mais ativo, pois há várias possibilidades de interpretação dos significados. Ele deve estar preparado para enfrentar a obra, que por sua vez deve ter características de inovação, formais ou de conteúdo. Não é o que acontece com a telenovela e seu espectador: “obra aberta”, neste caso, refere-se à possibilidade de o autor alterar sua obra a partir dos acontecimentos do dia e da resposta da audiência.

⁶⁰ Em *Obra aberta* (1990), Umberto Eco abre a possibilidade de vários sentidos para uma obra literária. Mas isso não quer dizer que eles sejam aleatórios, pois, segundo Eco, o autor mantém certo controle sobre o leque de significados diferentes que abre ao leitor, que, por sua vez, tem sua responsabilidade com relação à obra aumentada, já que ela ficará mais complexa de acordo com sua(s) leitura(s).

Hoje, a minissérie é um tipo de programa que, geralmente, tem menos capítulos do que uma telenovela⁶¹, com continuidade, cuja unidade se completa na visão da totalidade dos capítulos, que possuem a mesma forma de um capítulo de telenovela. Mas, em sua técnica de escrita, é ao filme que ela se assemelha mais. Além de ter sua escrita pronta antes da gravação, “a minissérie supõe apenas uma trama importante, desenvolvida ao longo dos capítulos, e não a multiplicidade de tramas que caracteriza a telenovela” (PALLOTTINI, 1998, p. 29). Apesar de não ter tramas paralelas, a minissérie apresenta narrativas secundárias, menos importantes, que se desenvolvem concomitantemente à trama central e ajudam a prender o espectador.

No Brasil, a minissérie surgiu com o nome de telerromance, expressão criada pela TV Cultura, que levou ao ar vários telerromances e telecontos. Segundo PALLOTTINI (1998, p. 28), “tratava-se de programa com a duração de dez capítulos ou pouco mais, em que se apresentava, usando a linguagem da TV, um romance consagrado da literatura mundial, de preferência brasileira”.

Como comentado anteriormente, é comum que as minisséries da Rede Globo sejam adaptações de obras literárias. Segundo Sandra Reimão, na obra *Livros e televisão* (2004):

Nas minisséries, o recurso a tramas e personagens advindos de romance de escritores brasileiros parece ter duas funções básicas: a primeira delas seria fornecer personagens e enredos mais sólidos que os da média das telenovelas, muitos deles com traços de “época” ou regionalismos que se destacam em uma produção que se propõe ser mais cinematográfica que televisiva. Uma segunda função que as minisséries parecem ter, especialmente as oriundas de adaptações literárias, é a de atuarem como forma de legitimação do veículo TV no conjunto das

⁶¹ Há exceções, por exemplo: a telenovela *O fim do mundo* (1996) teve apenas 35 capítulos, enquanto que a minissérie *A casa das sete mulheres* (2003) teve 52.

produções culturais nacionais, no sistema cultural brasileiro como um todo, um sistema que, cada vez mais, gravita em torno desse meio. (REIMÃO, 2004, p. 29)

As minisséries, devido à alta qualidade de produção, conquistaram um público mais seletivo do que as telenovelas e, com isso, maior prestígio. O fato de serem grandes divulgadoras de obras literárias adaptadas para a TV também contribuiu para o lugar de destaque das minisséries. O leitor fica interessado em conferir como foi feita a adaptação da história já conhecida e, muitas vezes, o contrário também ocorre: quando minisséries baseadas em romances estão sendo transmitidas, muitos espectadores querem conhecer o seu hipotexto literário.

A semelhança mais evidente entre a minissérie e a telenovela – além de ambas serem produzidas e transmitidas pela televisão e, por isso, possuírem a mesma linguagem televisiva – é a divisão em capítulos, característica dos folhetins do século XIX, que será analisada na próxima subdivisão do trabalho (“O folhetinesco em *Incidente em Antares*”). A história que está sendo contada deve ser distribuída ao longo de toda a duração de forma que a audiência se mantenha interessada. Para isso, devem ser criados “ganchos”, que servem para gerar expectativa. Como afirma PALLOTTINI (1998, p. 120), o “gancho” “trata-se de um meio mais ou menos nobre, de fazer com que o espectador volte a procurar o capítulo no dia seguinte”. O gancho deve ser ainda mais atrativo se for o final do último capítulo da semana. Nas minisséries da Rede Globo, em geral, este capítulo é apresentado às sextas-feiras e a minissérie só é retomada na terça-feira da semana seguinte, acentuando ainda mais a importância do gancho final da semana.

Como este trabalho está utilizando a versão compacta da minissérie, os ganchos não serão analisados. As especificidades da teledramaturgia que serão

apresentadas nas subdivisões seguintes são a linearidade do tempo do narrado e a fragmentação das cenas, além de traços folhetinescos relativos à temática.

3.2.1 Linearidade e fragmentação

As já analisadas primeiras cenas da minissérie, além de apresentarem ao espectador o tom da narrativa, lugares e personagens importantes, trazem duas características marcantes da teledramaturgia: a linearidade do tempo da narrativa e a fragmentação das cenas. Enquanto no texto literário de Veríssimo algumas cenas não seguem a ordem cronológica e não há cenas apresentadas simultaneamente, na minissérie é diferente.

Como, geralmente, a narrativa de uma minissérie aparece de forma linear, os *flashbacks* (ou analepses) são usados diferentemente das narrativas dos romances. *Flashback*⁶² ou “volta ao tempo” (PEREIRA, 1981, p. 67) é definido, no dicionário *Houaiss*, com a rubrica “cinema, literatura, teatro”, como sendo uma “interrupção de seqüência cronológica pela interpolação de eventos ocorridos anteriormente”. Em telenovelas e minisséries, o tempo da história geralmente é linear do começo ao fim. Por isso, o *flashback* é pouco usado para mostrar alguma informação nova, fora da diegese, a menos que ela faça parte de algum mistério que será revelado no último capítulo, como a morte de alguma personagem. Os *flashbacks* são sim usados em teledramaturgia, mas para reprisar alguma cena marcante: por exemplo, quando uma personagem recorda um acontecimento que já foi anteriormente ao ar. As imagens dessas lembranças sempre recebem algum tratamento diferenciado de cor, ou de som, para que o espectador, mesmo que não tenha assistido aos capítulos anteriores, saiba que aquele é um desvio do tempo

⁶² Neste trabalho, ao se tratar da minissérie, só será considerado *flashback* quando aparecer a cena. Quando há apenas a retomada oral dos acontecimentos, não levará este nome.

linear, uma retomada do passado. Então, ao contrário da literatura, que tem como principal ferramenta a escrita com seus variados tempos,

Toda imagem fílmica [...] está no presente: o pretérito perfeito, o imperfeito, eventualmente o futuro, são apenas o produto de nosso julgamento colocado diante de certos meios de expressão cinematográficos cuja significação aprendemos a ler. (MARTIN, 2003, p. 23-24)

Um elemento marcante no romance *Incidente em Antares* são as mortes dos sete personagens. Apesar de os mortos serem o elemento central da narrativa, suas mortes não são funções cardeais: elas funcionam como catalizadoras não só para o impedimento dos enterros, mas também, e principalmente, para a função cardeal dos mortos no coreto, denunciando as mazelas da sociedade antarense. Essas sete mortes não são descritas no tempo linear em que acontecem, todas são lembradas, ou pelos próprios mortos, ou por outras personagens. Não é definida a ordem das primeiras cinco mortes – prof. Menandro, Barcelona, João Paz, Erotildes e Pudim de Cachaça –, apenas é relatado que a morte de d. Quitéria foi a sexta do dia e que o dr. Cícero morreu na saída do velório dela, portanto foi o último.

Na minissérie, todas as mortes são mostradas no tempo da narrativa em que acontecem, com exceção de Erotildes, que só aparece depois de morta, quando seu caixão é aberto por Cícero Branco – e então é sabida que a causa da morte foi tuberculose, devido ao descaso do dr. Lázaro em providenciar o antibiótico necessário. Esta escolha do idealizador reforça o papel central dos sete mortos na minissérie: o espectador toma contato com eles desde o início da obra, percebe qual era a postura deles enquanto vivos e como cada um tinha modos de vida e ideologias diferentes.

O primeiro que morre é João Paz. Quando o delegado liga para o dr. Lázaro, o espectador vê que o preso está muito machucado. Na verdade, ele já está morto e

o médico não consegue reavivá-lo. A cena do atendimento a João Paz e da decisão do que fazer com o corpo – que é levado ao hospital para simular uma morte natural – é uma das únicas da minissérie que não segue a ordem linear da narrativa⁶³. Ela aparece quando os mortos estão no coreto, denunciando as mazelas da sociedade antarense.

No romance, a morte de João Paz é divulgada no quinto capítulo de “O incidente” – “faleceu no hospital” (IA, p. 213) –, mas o leitor só tem certeza da *causa mortis* dez capítulos depois, quando os mortos saem de seus esquifes e conversam do lado de fora do cemitério. É o próprio João Paz quem relata: “Fui torturado e assassinado na cadeia municipal pelos carrascos do delegado Inocêncio Pigarço” (IA, p. 246). Esta informação não chega a surpreender o leitor, que já havia sido informado pelo pe. Pedro-Paulo, ainda na primeira parte do romance, que “o delegado de Antares [...] é um homem cruel, um torturador de presos políticos” (IA, p. 195). Na minissérie há uma inversão: o espectador sabe desde o início como ele morreu. A surpresa vem quando o dr. Cícero abre o caixão de João Paz e diz que ele morreu de embolia pulmonar.

A segunda morte que aparece na minissérie é a de Pudim de Cachaça, mas não é mostrado seu corpo morto como no caso de João Paz. No início da manhã do dia 11, ele chega à casa bêbado e pede comida a sua mulher, Natalina. Percebe-se que a câmera está levemente inclinada, reforçando a falta de equilíbrio da personagem por causa da bebida. Ao espectador é mostrada a esposa despejando todo o conteúdo de um vidro de veneno na panela de comida e, ao meio-dia, quando a greve se inicia, aparece Natalina algemada, sendo levada pela polícia à delegacia. Assim, fica sugerida a morte de Pudim.

⁶³ As outras são todas cenas do prof. Menandro, lembrando sua mãe, seu recital e sua morte.

No romance, o leitor só fica sabendo da morte do “maior beberrão de Antares” – e mesmo da sua existência na narrativa – quando ele sai de seu esquife e é o último defunto a ser apresentado aos demais pelo dr. Cícero. Mesmo ele só é informado de que foi assassinado por sua mulher neste momento, fato em que não acredita. Depois de ter a garantia do advogado sobre a veracidade de seu assassinato, Pudim torce para que a esposa não seja presa, pois assume seus erros: “Sempre fui uma peste. Pobre da Natalina! Tomara que não botem ela na cadeia” (IA, p. 248).

O terceiro a ter a morte apresentada na minissérie é o prof. Menandro Olinda. Nas já comentadas cenas iniciais – que marcam o tom sombrio da história – ele aparece várias vezes, seja apenas a sua silhueta pela janela do sobrado em que vive sozinho, seja no interior de sua sala, onde tenta, sem sucesso, tocar a *Appassionata*. É bem marcada a melancolia e o desespero do pianista, tanto pelas expressões do autor, quanto pelo cenário em que se encontra. A angústia é tanta que culmina com seu suicídio, no início da manhã do dia 11, após passar a noite toda tentando tocar a sonata de Beethoven.

A cena de sua morte é uma das mais dramáticas da minissérie. Primeiro aparece no chão, abaixo dos penais do piano, a capa do programa de seu recital, no Theatro São Pedro, de Porto Alegre, em 1935, onde ele é apresentado como “O prodígio de Antares”. Em seguida, gotas de sangue pingam sobre o livreto. A tomada seguinte é um primeiro plano do teclado do piano, onde também há sangue. Então, cai sobre as teclas uma navalha e, logo depois, o antebraço esquerdo do pianista, com o pulso ensangüentado. O resto do corpo permanece fora da visão do espectador.

No romance, o prof. Menandro é o segundo a ter sua morte anunciada ao leitor. Dr. Lázaro conta ao casal Vacariano que o pianista “cortou as veias dos pulsos”. O suicídio não causa nenhuma surpresa ao cel. Vacariano, apenas a forma: “Engraçado, para mim ele sempre teve cara de quem ia se enforcar” (IA, p. 213). Já d. Quitéria, quando vê que ele é um dos outros seis mortos que estão, como ela, insepultos, repreende-o: “Então isso é coisa que um cristão faça, maestro?” (IA, p. 245). Mas ele explica que não tinha a intenção de se matar, apenas queria punir suas mãos:

a quem cabia a culpa de meu fracasso? A minhas mãos, essas ingratas! [...] Se eu quisesse me matar mesmo, tomaria veneno... ou meteria uma bala no crânio. Mas não! Cortei os pulsos com uma navalha. Assassinei as minhas mãos. (IA, p. 258)

Assim, percebe-se que a tomada em que aparece apenas o antebraço do pianista caindo nas teclas ensangüentadas do piano reforça a idéia do livro: que ele queria apenas matar as mãos.

Na minissérie, a morte da d. Quitéria Campolargo é a quarta a aparecer. Como no romance, ela morre de infarto no miocárdio. Mas as circunstâncias de sua morte são alteradas.

Como dito anteriormente, a primeira parte do romance apresenta Antares desde os primórdios até as vésperas do incidente de dezembro de 1963. A história da cidade gira em torno, principalmente, das duas ricas famílias rivais, Campolargo e Vacariano. Na minissérie, com exceção de alguns vestígios, a primeira parte do livro foi suprimida e, portanto, a importância das duas famílias e a antiga rivalidade entre elas, que “acabou” com a interferência de Vargas, na década de 1920, ficaria esquecida. Porém, os chefes das duas famílias, Quitéria Campolargo e Tibério Vacariano, permanecem como personagens centrais em “O incidente” e, por

conseqüência, na minissérie, portanto precisam ser contextualizados. O cel. Vacariano aparece logo no primeiro capítulo da segunda parte do romance, mas o nome de d. Quitéria só vai surgir no quinto capítulo, quando é anunciado o seu ataque cardíaco e morte: “A Quita teve um ataque do coração. Está malíssima. [...] Sinto muito ter de dar-lhes uma tristíssima notícia. Dona Quitéria acaba de expirar” (IA, p. 212-213). O que ocasionou o ataque cardíaco foi a notícia do início da greve: “começou a sentir umas pontadas no peito logo depois que ouviu a notícia de que a greve geral tinha estourado” (IA, p. 212), portanto logo após o meio-dia do dia 11 de dezembro.

Na minissérie, d. Quitéria também morre logo após o início da greve, mas são mostradas cenas de sua manhã, nas quais ela é apresentada como uma das líderes da cidade, retomando muitas informações da primeira parte do romance, primeira função cardeal da narrativa de Érico Veríssimo. A primeira cena de d. Quita se passa em seu casarão. Na primeira tomada, em primeiro plano, ela arruma uma mantilha na cabeça. Depois, vira seu rosto para trás e a câmera acompanha o seu olhar, mas sem deixar de filmá-la: ela apenas sai de foco, e o que é focalizado é um retrato pendurado na parede atrás dela. A pintura é percebida imediatamente como a de um parente, pois foi feita com os traços do rosto da atriz: é um homem, de farda, com um tapa-olho. O leitor do romance reconhece que o retrato é de seu antepassado Benjamin Campolargo, que lutou na Guerra do Paraguai, não só pela descrição “Benjamin [...], que havia perdido um olho no combate corpo a corpo, trazia as divisas de major e uma medalha militar” (IA, p. 26), mas também pela informação de que havia mesmo um retrato de Benjamin na mansão dos Campolargos – “Tibério lançou um olhar oblíquo para o retrato do velho Benjamin” (IA, p. 107). Em seguida, d. Quita atravessa um corredor, acordando suas filhas e

genros para que eles convoquem os Legionários da Cruz para uma procissão contra a greve, que sairá ao meio-dia da igreja matriz e irá até o sindicato. Enquanto dá essas instruções, d. Quita caminha até a sala, pega um retrato de John Kennedy de cima do piano e diz a célebre frase: “Não perguntem o que o país pode fazer por vocês, mas o que vocês podem fazer pelo país”⁶⁴ (PAULO JOSÉ, 2005, 6min).

Na primeira parte do romance, quando o prof. Terra é convidado para um chá na mansão dos Campolargos, d. Quitéria demonstra sua admiração pelo presidente estadunidense, como relata o professor em seu diário:

D. Quitéria é uma mulher lúcida e bem informada sobre política estadual, nacional e internacional. Tem uma admiração ilimitada pelo presidente John F. Kennedy, cujo retrato autografado vejo numa moldura de prata em cima dum piano de cauda. [...] “Quero bem a esse menino”, diz d. Quita. (IA, p. 186)

Na próxima cena da minissérie em que d. Quitéria aparece, ela está na igreja, discursando para os Legionários da Cruz contra a greve. Neste discurso, além de se posicionar contrária à paralisação, d. Quita faz referência ao passado de sua família:

Minha família está em Antares há mais de um século e meio. Nós, os Campolargo, somos tradicionalistas sim, e sempre lutamos pelos nossos direitos sim. Mas, nem por isso nós deixamos de respeitar a religião, a família, a moral. Não posso admitir essa pregação pela baderna que andam fazendo aqui em Antares. E se eles nos atacarem, vamos de cruces, rosários e estandartes na cabeça deles, ou em outra parte qualquer. Vamos então até o sindicato para converter esses infiéis, antes que a cólera de Deus caia sobre Antares. (PAULO JOSÉ, 2005, 10min)

⁶⁴ A frase original de John Kennedy é “Ask not what your country can do for you, ask what you can do for your country” e foi dita em seu discurso de posse como presidente dos Estados Unidos, em Washington, a 20 de janeiro de 1961. O texto completo está disponível em: <<http://www.jfklibrary.org/Historical+Resources/Archives/Reference+Desk/Speeches/JFK/003POF03Inaugural01201961.htm>>. Acesso em: 16 abr. 2008.

Apesar de, no romance, os Legionários da Cruz não fazerem uma procissão contra a greve, é mostrado, ainda em “Antares”, que o grupo fazia procissões de protesto. D. Quita conta ao prof. Terra – e este relata em seu diário – como surgiu a idéia de fundar os Legionários da Cruz, e diz que eles fariam uma procissão contra um comício que Leonel Brizola faria na cidade; dados da primeira parte do romance aproveitados pelo roteirista quando adaptou para a TV a segunda parte:

[...] um dia pensei assim: o povo brasileiro não é de esquerda, mas de centro. [...] então convoquei uma reunião de amigas e amigos, pessoas que podiam ajudar no empreendimento. [...] expus a finalidade da nossa sociedade... clube, grupo ou coisa que o valha. Fui logo dizendo que não propunha a criação dum centro recreativo, mas duma frente ativa de luta, dum corpo militante para enfrentar não só os pelegos do Jango e do Brizola como também todos os tipos de esquerdismo, viessem de onde viessem... [...] e que a nossa guerra não era só política como religiosa e moral. Precisávamos combater também a dissolução de costumes. [...] Nosso lema [...] devia ser Deus, Pátria e Família. [...] daqui a três semanas o Leonel Brizola vai discursar num comício trabalhista e nacionalista aqui na praça da República [...] Nesse dia todas as mulheres católicas de Antares, tendo à frente as Legionárias da Cruz, vão dissolver esse comício! [...] Sairemos da igreja para a praça cantando com toda a força de nossos pulmões o Queremos Deus. Vamos fazer tanto barulho, que ninguém poderá ouvir o Brizola e os outros oradores! (IA, p. 188-190)

Na próxima cena da minissérie, enquanto soam 12h no relógio da igreja, a procissão sai em direção à praça, cantando. Ao mesmo tempo, toda a cidade pára em função da greve, inclusive Barcelona, o sapateiro. Ele observa a procissão e é insultado por d. Quita quando faz chacota da manifestação, já que muitos maridos vão até suas esposas que estão participando da procissão e as obrigam a irem para casa. Este embate entre d. Quitéria e Barcelona reforça as posições políticas e sociais das duas personagens apresentadas no romance: ele adepto do “anarco-sindicalismo” (IA, p. 244), e ela contra “todos os tipos de esquerdismo” (IA, p. 189).

D. Quitéria não se intimida e continua a cantar, puxando a procissão. Então ela sofre um ataque-cardíaco e desfalece. Logo em seguida, a cena passa ao escritório do dr. Cícero, onde ele, o prefeito e o cel. Vacariano fazem os últimos acertos de mais um golpe contra o dinheiro público. Eleutéria, esposa de Cícero (que no romance se chama Efigênia), chega e avisa sobre a morte de Quitéria Campolargo. Ela, o prefeito e o cel. Vacariano saem do escritório, e Cícero desliga o gravador escondido que gravava toda a negociação fraudulenta – gravação que será usada, no coreto, para denunciar os envolvidos. Esta cena no escritório do advogado também não aparece nesta ordem no romance, ela só é conhecida pelo leitor na cena do coreto – “Tudo quanto dissemos naquela reunião ficou nitidamente gravado numa fita magnética” (IA, p. 357). Assim, o espectador da minissérie fica sabendo, desde antes das denúncias no coreto, como os poderosos de Antares, em especial o cel. Vacariano, enriqueceram às custas de falcatruas.

As retomadas de informações da primeira parte do romance de Veríssimo para apresentar características das personagens, apesar de não fazerem parte do hipotexto da minissérie – a segunda parte do romance –, não podem ser consideradas adaptações ou invenções do idealizador. Elas fazem parte da criatividade do idealizador, que inseriu informações da primeira parte do romance em momentos importantes da segunda parte, enriquecendo a minissérie. Praticamente todas as retomadas da primeira parte do romance são funções integracionais informantes, que são facilmente transferidas de uma mídia a outra.

Mas não é só a primeira parte do romance que dá ao idealizador material para enriquecer a transposição do hipotexto para a TV, comentários de personagens, na segunda parte do romance, que não foram transferidos para as mesmas cenas na minissérie, foram aproveitados em outras ocasiões. Dois

exemplos são: a idéia do delegado de atear fogo ao coreto – que será retomada mais adiante, na subdivisão “Folhetinesco” – e quando os mortos se olham no espelho e não aparecem seus reflexos. Esta última, que apresenta um elemento fantástico, foi uma ótima oportunidade para a Rede Globo utilizar “numa escala inédita na história das minisséries, o arsenal de equipamentos de computação gráfica”⁶⁵ que tinha sido adquirido nos anos anteriores. Neuza Sanches explica como foi feita a filmagem dessas cenas:

Para obter tal efeito, primeiro, filmou-se o personagem. Depois, o espelho. A fusão das imagens foi feita no computador. Numa cena sensacional, a prostituta Erotildes (Marília Pêra), um dos cadáveres ambulantes da história, volta para casa, onde encontra sua amiga e companheira de profissão Rosinha – ainda pertencente ao mundo dos vivos. As duas se falam. Durante a conversa, Erotildes se senta à frente do espelho de uma penteadeira antiga. Rosinha passa por ela, mas somente o reflexo da viva aparece no espelho. A cena é rápida, um relance, mas tem impacto suficiente para deixar qualquer um impressionado.⁶⁶

No romance não há nenhuma cena em que os mortos se olham no espelho, mas a idéia é sugerida por uma das personagens, ao comentar sobre “vampiros e fantasmas”: “dizem que as figuras deles não aparecem nunca em espelhos” (IA, p. 457). Assim, o idealizador recorreu a uma informação existente no romance, numa cena que não foi transposta para a TV, para construir cenas da minissérie.

Retornando às sete mortes, a quinta apresentada na minissérie é a do próprio Cícero Branco. Como já citado, no romance ele é o último a morrer, na saída do velório de d. Quitéria. A notícia de sua morte é quase imediata para o leitor, pois ela é anunciada pelo prefeito ao cel. Vacariano, enquanto os dois ainda estão no velório. O interesse deles por Cícero é devido ao dinheiro da transação ilícita que

⁶⁵ Informação dada por Neuza Sanches, na já comentada reportagem publicada pela revista *Veja* sobre a minissérie.

⁶⁶ Trecho da referida reportagem.

estava ainda com o advogado, testa-de-ferro dos dois poderosos. Na minissérie pouco é alterado: a cena da conversa entre o prefeito e o cel. Vacariano se mantém, apenas é mostrada a morte de Cícero. No caminho entre o velório e sua casa, “teve um troço e caiu de repente. A mulher, que ia com ele, começou a gritar” (IA, p. 218).

Na minissérie, depois da morte de Cícero aparece a morte de Barcelona. Na cena, dentro de sua sapataria, ele passa mal e desfalece. No romance, ele é o terceiro a ter a morte divulgada ao leitor, mas só quando há a apresentação dos mortos ao lado de fora do cemitério é que se vai saber a *causa mortis*: “ruptura de aneurisma” (IA, p. 244). Na minissérie, o sapateiro, durante a conversa com os outros mortos do lado de fora do cemitério, nem se interessa em saber a causa de sua morte, pois, para ele, a morte é algo natural e, se chegou a sua hora, não é necessário saber como ela aconteceu: agora que já está morto, nada mais pode ser feito para mudar esta situação.

A cena seguinte à da morte de Barcelona é na telefônica, onde Shirley conta a uma amiga que só naquele dia aconteceram sete mortes em Antares. Como só foram apresentadas seis mortes, ao espectador que não conhece o livro a sétima morte ficará em suspense até a hora que o caixão de Erotildes for aberto por Cícero Branco, na madrugada do dia 13.

No romance, Shirley não anuncia as sete mortes. Na minissérie, ela aparece narrando acontecimentos, não apenas nesta ocasião: a personagem Shirley é um dos recursos utilizados para retomar os acontecimentos do capítulo anterior. O pesquisador de teledramaturgia Ismael Fernandes diz que a telefonista Shirley “passa o tempo todo contando os últimos acontecimentos da cidade”. Ela “foi utilizada [...] como um recurso para que, a cada novo capítulo, o anterior fosse lembrado” (FERNANDES, 1997, p. 449). Como a versão da minissérie utilizada

neste trabalho é a compacta e não a completa, este recurso não será analisado, mas ele é um exemplo de como, para contar a mesma história, diferentes meios se utilizam de diferentes recursos, como afirma MCFARLANE (1996, p. 23)⁶⁷: compartilham a mesma história, mas se distinguem pelas diferentes estratégias de enredo.

Outro recurso utilizado em teledramaturgia que se diferencia da narrativa do romance é a fragmentação das cenas. No já comentado primeiro capítulo de “O incidente”, aparece a telefonista Shirley e o cel. Vacariano na telefônica, enquanto ela tenta fazer uma ligação para Porto Alegre a pedido dele. No romance, a cena é curta e não é interrompida. Já na minissérie, além de a cena ser interpolada por outras, ela é bem mais longa: há, antes de Shirley conseguir completar a ligação, uma tentativa frustrada – o cel. Vacariano começa a falar, mas a linha cai. Esta fragmentação das cenas reforça tanto o suspense quanto a idéia de sincronicidade dos acontecimentos, pois, quando uma cena é interpolada por outras, e a narrativa é linear, subentende-se que elas estão acontecendo ao mesmo tempo.

Outro exemplo significativo de cena fragmentada é a do “acordar” dos mortos, seguida pela saída deles de seus esquifes, importante função cardeal do romance e que foi transferida para a minissérie sem maiores alterações, exceto o fato de ela ter sido fragmentada. Na minissérie, um ladrão abre o caixão de d. Quitéria para roubar suas jóias, e ela “acorda”. Com medo, ele foge e ela sai de seu esquife, para em seguida abrir o próximo caixão – do dr. Cícero. O mesmo acontece no romance, mas então o advogado abre todos os outros caixões e os mortos se levantam, para depois serem apresentados a d. Quita. Na minissérie, para manter o suspense e a surpresa que causa a abertura de cada caixão, os mortos vão sendo

⁶⁷ No original: “Novel and film can share the same story, the same ‘raw materials’, but are distinguished by means of different plot strategies which alter sequence, highlight different emphases, which – in a word – defamiliarize the story.”

“libertados” um por um. Além disso, ao serem abertos os caixões um por um – e os mortos serem mostrados em primeiro plano – o cuidadoso trabalho de maquiagem feito nos atores que representam os mortos é destacado.

O diretor Paulo José conta que a principal preocupação dos produtores da minissérie era em não deixá-la com um aspecto muito amedrontador, por causa da presença dos mortos⁶⁸:

[...] ele [Érico Veríssimo] fez uma paródia que, ao mesmo tempo, [...] é contundente, mas é [...] engraçada, divertida [...] Então, um dos cuidados do Manga [...] durante o processo de trabalho, na caracterização [...] era que não ficasse repugnante, de tal maneira que podia afastar o espectador [...] Uma minissérie de 12 capítulos, seria insuportável [...] ficar com os mortos durante três semanas na tua casa [...] tinha que ser [...] um tratamento com uma certa delicadeza da morte deles.⁶⁹

O trabalho cuidadoso de maquiagem das personagens mortas é um dos pontos-altos da produção televisiva, como relata Ismael Fernandes:

Os recursos utilizados para a minissérie foram de primeira linha, destacando a maquiagem especial para a causa de cada morte: Quita Campolargo (Fernanda Montenegro), matriarca da cidade, recebeu um tom amarelado na sua pele, pois morreu do coração; o anarquista Barcelona (Elias Gleiser) ficou todo pálido; João Paz (Diogo Vilela), jovem pacifista, foi torturado, ficando bem machucado; o poderoso advogado Cícero Branco (Paulo Betti) morreu de aneurisma cerebral, obtendo uma mancha avermelhada; envenenado pela mulher, o bêbado Pudim da Cachaça (Gianfrancesco Guarnieri) ficou com o corpo mal costurado em virtude da necropsia que lhe foi feita. Para o suicídio do pianista Menandro Olinda (Rui Resende), o efeito ficou para o momento do corte dos pulsos; e para a prostituta

⁶⁸ Talvez por esta razão, na minissérie, a personagem Erotildes, que morreu como indigente e foi enterrada com avental do hospital em que estava internada – e que no romance permanece assim –, em visita a sua amiga Rosinha é arrumada para “se apresentar na praça”. Além disso, ao mesmo tempo, a roupa colorida e a forte maquiagem reforçam o fato de ela ter sido prostituta e dão a ela uma aparência mais alegre, menos sombria, que reforça a sua personalidade.

⁶⁹ Paulo José faz esta declaração em um vídeo que consta nos extras do DVD da versão compacta da minissérie, lançado em 2005. Neste vídeo, que é uma apresentação da minissérie, ele e o diretor de núcleo, Carlos Manga, conversam sobre como se deu a produção da obra para a TV, mais de dez anos antes do lançamento dela em DVD.

Erotildes (Marília Pêra), morta de tuberculose, lhe restaram grandes olheiras. (FERNANDES, 1997, p. 450)

No romance, a cena completa do “acordar” dos mortos, desde a abertura do caixão de d. Quitéria até o retorno aos esquifes, para esperar o dia amanhecer, toma cinco capítulos consecutivos. Na minissérie, com exceção das aberturas dos caixões terem sido de um a um, o restante da cena é muito semelhante à do romance. O grande diferencial são as cenas interpoladas. Algumas delas têm relação com o que está acontecendo com os mortos: quando d. Quita percebe que teria sido enterrada sem suas jóias, pois suas filhas não atenderam seu último desejo, aparece, na mansão dos Campolargos, as filhas e os genros brigando para dividir as jóias; quando o dr. Cícero conta a João Paz que sua esposa também seria interrogada pelo delegado Inocêncio, aparece Ritinha sendo tirada de sua casa e levada pela polícia, e quando o advogado quer ver as horas e percebe que está sem seu relógio, aparece sua esposa o dando de presente a seu novo amante. Porém, há cenas que não remetem aos mortos, mas que estão intercaladas na cena deles para dar a idéia de sincronicidade das ações: Tibério visitando a amante e brigando com os grevistas, pe. Pedro-Paulo escrevendo seu diário e Valentina discutindo com seu marido.

Outro fator interessante com relação a esta cena dos mortos “acordando” é que os créditos da minissérie – com os nomes dos atores e da produção – não aparece no início da obra. A abertura, que foi apresentada no final do primeiro bloco em cada um dos 12 capítulos da versão completa da minissérie, na versão compacta aparece apenas uma vez: quando o ladrão coloca o foco de sua lanterna no rosto de d. Quitéria e ela abre os olhos. A escolha dos produtores da versão compacta de ter colocado os créditos nesta hora foi muito pertinente: o incidente,

que é a volta dos mortos à “vida”, inicia-se no momento em que a primeira morta abre os olhos, assim como a minissérie, que se inicia de fato depois da abertura.

Porém, como já citado, essas alterações – linearidade da narrativa e fragmentação das cenas – não se constituem, na teoria de McFarlane, adaptações propriamente ditas. Elas não afetam as funções cardeais: são pequenas modificações na ordem como as funções catalizadoras são apresentadas, não modificando a ordem geral da história, que é determinada pelas funções cardeais, com suas características de seqüencialidade e conseqüencialidade (MCFARLANE, 1996, p. 48). As adaptações propriamente ditas no texto de Veríssimo para ele se enquadrar ao formato da minissérie dizem respeito à temática do folhetim utilizada pelo idealizador, e que será analisada na próxima subdivisão.

3.2.2 Folhetinesco

Brian McFarlane, como já explicado, não estuda a adaptação de um texto literário para a teledramaturgia e sim para o cinema. Portanto, ele não trata de elementos específicos da linguagem da minissérie, como a utilização da temática folhetinesca. Porém, em se tratando de teledramaturgia, quando o idealizador cria novas histórias paralelas à principal do romance – sem alterar as funções cardeais e as personagens principais da narrativa literária – para que a transposição “caiba” no formato da minissérie, pode-se concluir – baseado na afirmação de MCFARLANE (1996, p. 26)⁷⁰ que é no nível de adaptação propriamente dita que se pode determinar o quanto o idealizador criou seu próprio trabalho naquelas áreas em que a transferência não é possível – que ele está fazendo uma adaptação propriamente

⁷⁰ No original: “The film version of a novel main retain all the major cardinal functions of a novel, all its chief character functions, its most important psychological patterns, and yet, at both micro- and macro-levels of articulation, set up in the viewer acquainted with the novel quite different responses. The extent to which this is so can be determined by how far the film-maker has sought to create his own work in those areas where transfer is not possible”.

dita. Mas esta adaptação não diz respeito a aspectos psicológicos das personagens ou ao tom da narrativa, e sim ao formato de teledramaturgia, que pede histórias paralelas, que ajudam a atrair o espectador. Como afirma Ana Silva Médola, no artigo “As influências das relações interculturais na produção da ficção televisiva brasileira”⁷¹, sobre a estrutura narrativa das telenovelas:

A estrutura narrativa da *telenovela* é romanesca, construída a partir de um núcleo narrativo central, e com vários outros núcleos narrativos secundários, cujos programas narrativos giram em torno do núcleo central [...] Observa-se que, apesar de a telenovela ter um núcleo central, podemos considerar como estratégia discursiva o fato deste núcleo não estar sempre em evidência no decorrer de sua veiculação, de modo que o programa narrativo mais importante do núcleo central se torna o mais expandido e deve ter o seu desfecho apenas no final. Paralelamente, outros programas narrativos secundários transcorrem mais ou menos expandidos ou condensados, de acordo com a audiência obtida.

As minisséries, apesar de não terem sua construção ligada diretamente à audiência, por se tratar de uma obra fechada (ver “Do romance ao folhetim eletrônico”), compartilham a característica de possuírem núcleos narrativos secundários, embora em menor quantidade que as telenovelas. Além deste traço em comum, como já foi visto, a principal semelhança entre telenovelas e minisséries é que ambas são divididas em capítulos e que são necessários “ganchos” para manter o espectador interessado em assistir a história. Essas duas características são heranças dos folhetins do século XIX.

Resultado do “casamento da imprensa com a literatura” (TINHORÃO, 1994, p. 7), o folhetim surgiu na França, em meados da década de 1830. Caracterizou-se por um tipo de divulgação particular da cultura de massa: era oferecido aos leitores,

⁷¹

Artigo disponível em: <www.labcom.ubi.pt/livros/labcom/pdfs/ACTAS%20VOL%202.pdf#page=145>. Acesso em: 10 jun. 2008.

em fragmentos, nos rodapés dos jornais; e era lido, tanto por aqueles que dominavam a escrita e a leitura oficiais, quanto relatado por anônimos narradores por meio do hábito secular de contar histórias.

No dicionário *Houaiss*, **folhetim**, além de significar “romance ou novela, publicado regularmente em periódicos, em fragmentos ou capítulos”, também tem uma conotação pejorativa: “obra literária considerada de pouco valor literário, destinada a leitores menos exigentes”. Porém, segundo Marlyse Meyer, no livro *Folhetim: uma história* (1996), a segunda definição só está relacionada com a terceira fase⁷² do romance folhetim, que se iniciou em 1871. Na verdade, mesmo na terceira fase, há vários tipos de folhetim, mas o principal é o que tem forte influência do melodrama, gênero teatral muito popular no século XIX. Este foi o que se tornou mundialmente conhecido, imitado, e que recebeu, muitas vezes, qualificadores negativos. A autora afirma que, ainda que todos os folhetins sejam tratados com a “rubrica infamante” de folhetinesco, o folhetim da terceira fase é ainda mais desprezado e deslegitimado que seus precedentes. “Confunde-se [...] com suas [...] sempre pejorativas alcunhas: ‘romance dos crimes do amor’, ‘romance da vítima’. O romance da desgraça pouca é bobagem, em suma” (MEYER, 1996, p. 218). É neste modelo desvalorizado de folhetim que a autora se prende em sua análise:

Um gênero desprezado, que irá se multiplicar na diversidade dos veículos para além do tradicional ir e vir entre as páginas do jornal e do livro, e do livro ao palco do melodrama, espalhando-se pelos fascículos e, reproduzindo-se no cinema, nos cine-romances, nas fotonovelas, nas novelas de rádio, até alcançar seu mais assumido e brasonado descendente: a telenovela. (MEYER, 1996, p. 234)

⁷² A primeira fase, que durou do surgimento até 1850, trazia essencialmente histórias de mistérios e vinganças, e a segunda fase (de 1851 a 1871) apresentava histórias de aventuras, muitas vezes inverossímeis. Nenhuma delas tinha os traços melodramáticos que caracterizam o que geralmente se conhece como folhetim.

O folhetinesco é utilizado no “folhetim eletrônico” (TINHORÃO, 1994, p. 40) como “estruturador e agenciador” de uma história pensada para se estender no tempo, apresentada em “picadinhos” cotidianos a um espectador que, tal como o leitor/ouvinte do folhetim, é, ao mesmo tempo, destinatário e determinador dos rumos da história. “Pois é prioritária a exigência de quem consome e paga: o caro leitor de ontem, o distinto público de hoje, sem esquecer os patrocinadores da novela” (MEYER, 1996, p. 234-235).

Como afirma Ismael Fernandes, não é necessário conhecer todas as telenovelas brasileiras, ou pelo menos a maioria delas, para saber como o gênero funciona. Há fórmulas básicas, com características folhetinescas, que são seguidas:

Uma grande história de amor no centro, rodeada por conflitos familiares. Um mistério ou um segredo que o público desconhece e os personagens não, ou vice-versa. O passado influenciando decisivamente no presente. Os sonhos e a ascensão de uns, e a decadência e a tristeza de outros. O choque de classes, resumido na sofrível mistura de pobres e ricos. Um sucesso depende de o autor saber trabalhar essas fórmulas básicas. O objetivo é claro: atingir o grande público, rapidamente. Assim, essas histórias são apresentadas pura e simplesmente como folhetim clássico, inconfundível, sempre buscando reforço nas emoções primárias, em que os dramas familiares são o trecho mais comumente usado. (FERNANDES, 1997, p. 22-23)

A telenovela, por mais moderna que pretenda ser e por mais distante que esteja dos temas do folhetim e do melodrama, não escapa da “receita salvadora: ganchos, suspenses, chamadas, retrospectos, acaso, coincidências” (MEYER, 1996, p. 235).

No século XIX havia folhetins de diversas durações e, segundo Meyer, os longos subentendem “técnicas narrativas e modos de leitura mais grosseiros”, que impedem “uma visão de conjunto por parte de um leitor pouco preocupado com

coerência narrativa”, por isso, os jornais com público “socialmente mais elevado ou com veleidades culturais” preferem folhetins mais curtos (MEYER, 1996, p. 231). No Brasil, o mesmo ocorre hoje em relação a telenovelas e minisséries. Estas atraem um público mais seletivo. Porém, os folhetins curtos e longos compartilham as mesmas características, também presentes na telenovela:

[...] a série, o fragmento, o tempo suspenso que reengata o tempo linear de uma narrativa estilhaçada em tramas múltiplas, enganchadas no tronco principal, compondo uma “urdidura aliciante”, aberta às mudanças segundo o gosto do “freguês” [...] Precioso freguês que precisa ficar amarrado de todo jeito, amarrado por ganchos, chamadas, puxado por um suspense que as antecipações anunciadas na imprensa especializada e até cotidiana não comprometem, na medida em que a curiosidade é atraída tanto pelo “como” quanto pela expectativa dos diversos reconhecimentos que dinamizam as tramas. (MEYER, 1996, p. 387)

As minisséries apresentam muitas dessas características, mas não todas. A principal diferença é que o espectador não tem influência decisiva no rumo da história. A minissérie é uma obra fechada, concluída antes de ir ao ar. Mas há também o citado “freguês que precisa ficar amarrado de todo jeito” e, como ele não influencia a narrativa na medida em que ela se desenrola, outras artimanhas precisam ser usadas para prendê-lo.

Em *Incidente em Antares*, além da já comentada fragmentação das cenas – que gera suspense, ativa a idéia de simultaneidade entre os acontecimentos e faz esses acontecimentos durarem mais tempo, ou mesmo passarem de um capítulo ao outro –, outros procedimentos do folhetim são usados: a presença na narrativa tanto de uma história de amor quanto da figura do herói. Nenhuma delas existe no romance de Érico Veríssimo. Não que não haja casais ou embates entre o bem e o mal, mas nenhum deles faz parte do foco central da narrativa usada como hipotexto, que é a presença dos mortos no coreto da cidade e a denúncia que eles fazem da

sociedade. Então, o roteirista ampliou pequenas sugestões do romance e as transformou nesses dois aspectos folhetinescos indispensáveis: o casal apaixonado e a oposição entre o herói e o vilão.

Porém, nenhuma dessas características folhetinescas foi apresentada de forma tradicional. O modelo folhetinesco, melodramático, foi parodiado pelo idealizador da minissérie, ou seja, foi imitado com “inversão irônica”. No dicionário *Houaiss*, **paródia** significa “obra literária, teatral, musical etc. que imita outra obra, ou os procedimentos de uma corrente artística, escola etc. com objetivo jocoso”. Mas não é este o significado utilizado para o que ocorreu com a apropriação do folhetinesco pela minissérie.

A teórica Linda Hutcheon, na obra *Uma teoria da paródia* (1989), diz que a palavra paródia, desde sua origem, tem dois sentidos: a palavra grega “paródia” é formada por *odos*, que quer dizer “canto”, e *para*, que possui dois significados: “contra”, dando o sentido de contracanto, ou “ao longo de”, dando um sentido de canto paralelo. Dessa forma, para HUTCHEON (1989, p. 17), paródia não pode ser entendida apenas como uma recriação ridicularizada de uma obra: “A paródia é [...] uma forma de imitação caracterizada por uma inversão irônica [...] A paródia é, noutra formulação, repetição com distância crítica, que marca a diferença em vez da semelhança”. Em *Incidente em Antares*, a paródia não tem conotação jocosa, ela é um “canto paralelo”.

Hutcheon afirma que a paródia está sempre ligada à ironia: ela pode ser uma paródia intertextual ou de formas literárias. É esta última que a minissérie *Incidente em Antares* faz com a forma folhetinesca: ela está presente, mas com mudanças significativas. A mais marcante é que os conflitos típicos do melodrama não são resolvidos de forma satisfatória no final, característica principal das

telenovelas: não há final feliz para o casal apaixonado, e o vilão sai vitorioso do embate com o herói na minissérie. O casal apaixonado é formado pelo pe. Pedro-Paulo e por Valentina, esposa do juiz Quintiliano, e o embate entre o bem e o mal é gerado pelo conflito do líder sindicalista Geminiano, na figura do herói, e do cel. Vacariano, representando o vilão. São essas criações do idealizador, baseadas em sugestões do próprio romance, que neste trabalho são consideradas, utilizando os termos de McFarlane, adaptações propriamente ditas, apesar de serem índices, não se referirem diretamente à caracterização psicológica das personagens nem à atmosfera da narrativa. As adaptações dizem respeito à linguagem da teledramaturgia, que exige transformações no hipotexto.

No romance há apenas um encontro entre o pe. Pedro-Paulo e Valentina, em um jantar na casa dela, oferecido por seu esposo, o juiz Quintiliano, ao pe. Pedro-Paulo e ao prof. Terra, quando este fazia pesquisas em Antares para seu livro. Mas eles não ficam sozinhos por nenhum instante, pelo menos não é relatado nada a respeito pelo professor, em seu diário. Esta passagem do diário do prof. Terra é a única que aparece na segunda parte do romance e descreve Valentina. Até este momento, seu nome é apenas citado, como uma das pessoas que está na praça ouvindo as denúncias dos mortos.

A mulher do juiz, que impressionou o pesquisador, é descrita como uma “*pantera açaimada*”, não por ela ter algo de felino, mas sim por ter uma fera dentro de si, reprimida “*pelo casamento, pelo marido convencional, pelas obrigações maternas, pelos preconceitos das pequenas cidades*” (IA, p. 424). O professor lastima que nada possa tirá-la desta situação devido aos filhos, que seguram a corrente que prende a pantera:

E, haja o que houver, ela continuará enrodilhada no seu borralho. Que lástima! Não me conformo com a idéia de que esse magnífico espécime humano tenha de passar o resto da vida fazendo o papel de gata doméstica. Não há justiça na Terra. (IA, p. 425)

Já o pe. Pedro-Paulo aparece ainda na primeira parte do romance, pois se tornou grande amigo do prof. Terra durante a estada deste em Antares. O padre é engajado politicamente, tem idéias liberais, preocupa-se com os pobres, não se incomoda por ser conhecido como “*padre vermelho*” ou “*padre comunista*” – apesar de estar seguro de que um dia o “*mandarão cantar em outra freguesia*” – e é descrito pelo prof. Terra como tendo olhos “*perigosamente bonitos para um padre*” (IA, p. 192-194).

Apenas por estas características as duas personagens já estariam habilitadas a se tornarem o casal apaixonado na minissérie folhetinesca. Mas há ainda um comentário do prof. Terra que reforça esta idéia: “*O pe. Pedro-Paulo fica um tanto perturbado na presença dessa mulher*” (IA, p. 423). Além disso, uma cena do romance, que também aparece na minissérie, é a do pe. Pedro-Paulo escrevendo seu diário. Ao final do relato, escreve o nome “Valentina”, “em letras de imprensa” (IA, p. 445). A partir desses pequenos estímulos do romance, o roteirista criou uma história de amor que alterou o destino de Valentina.

Ainda mais significativo é o bilhete “anônimo” das irmãs Balmacedas, as maiores fofoqueiras da cidade, que o juiz Quintiliano recebe no romance. No recado, elas afirmam que sua esposa se encontra com o padre: “Sua esposa e o jovem pe. Pedro-Paulo são vistos freqüentemente juntinhos como dois namorados. [...] Cuidado com os chifres, doutor” (IA, p. 434). Valentina fica brava com o marido por ele acreditar em tal acusação, conta que ainda gosta dele, mas ele lhe diz que é visível o interesse do padre por ela. Porém, ela responde que a preocupação do

marido não é se o caso existe mesmo ou não, é em manter sua reputação, o “perigo de passar por marido enganado pela mulher... e logo com um padre... e um padre com idéias ditas esquerdistas” (IA, p. 435).

Na versão compacta da minissérie há alguns encontros entre o pe. Pedro-Paulo e Valentina. Os dois primeiros não passaram de olhares no velório e no cortejo de Quitéria Campolargo. No livro, nenhuma das duas personagens está presente no velório de d. Quitéria e apenas o padre é mostrado no cortejo. Porém, são muito plausíveis esses encontros de longe, já que o velório da matriarca dos Campolargos “foi o mais concorrido de quantos havia memória na crônica da cidade” (IA, p. 214) e o seu cortejo reuniu muitos antarenses. Outro momento na minissérie em que os dois aparecem quando muitas pessoas estão reunidas é durante a denúncia dos mortos na praça central de Antares. Mas desta vez os dois chegam juntos, permanecem próximos todo o tempo e vão embora juntos. Eles chegam à praça vindo da creche que o pe. Pedro-Paulo toma conta, na favela da Babilônia. Valentina o ajuda com as crianças, o que também poderia acontecer no romance.

Porém, as cenas mais significativas dos dois na minissérie são as que mais fogem da narrativa de Érico Veríssimo: cenas em que Valentina contribui com o padre para ele ajudar Ritinha, a esposa de João Paz, grávida de cinco meses. A primeira vez que eles se encontram é numa dessas situações. Na manhã do dia 13, o padre vai buscar Ritinha na delegacia. Ela tinha sido presa na noite anterior para passar pelo mesmo tipo de interrogatório por que passou seu marido. Ritinha sai fraca da delegacia e é amparada pelo padre. Valentina passa de carro pelos dois e oferece carona. Depois de deixarem Ritinha em casa, Valentina e o pe. Pedro-Paulo conversam no carro, rumo à creche. Nesta ocasião, é sabido que os dois se

conhecem há algum tempo, pois fizeram faculdade juntos, mas que desde aquela época não tinham conversado a sós. Pode-se perceber que há um interesse mútuo.

Valentina também auxilia na fuga de Ritinha para a Argentina. João Paz pede ao pe. Pedro-Paulo que ajude sua mulher a atravessar o rio e chegar à Argentina, onde alguns amigos a receberiam. Ao chegar com Ritinha ao rio, para pegar o barco, o padre vê Valentina, que diz que também quer fugir para a Argentina. Ele parte de barco com as duas, mas, ao chegarem ao meio do rio, a patrulha os pára. Ritinha se esconde e Valentina finge que ela e o padre estão namorando no barco, para despistar os guardas, que liberam o “casal”. Eles chegam ao outro lado do rio, onde há pessoas esperando por Ritinha. Valentina desiste de fugir e volta para casa. Mas não demora para que ela realmente fuja da cidade, de carro, levando os filhos, o que não ocorre no romance, em que ela continua com o marido, que é transferido “para uma entrância superior à de Antares” (IA, p. 487). Na minissérie, antes de ir embora, Valentina passa na creche para se despedir do padre, com um beijo. Logo após a sua partida, o padre é preso e não fica claro o seu final, mas provavelmente ele é morto pelo carrasco do delegado Inocêncio, já que quando ele chega à delegacia um corpo está sendo carregado para fora, certamente mais uma vítima de tortura. No romance, o padre também é “investigado, interrogado pela polícia política”, mas acaba sendo “transferido pelas autoridades eclesiásticas para uma paróquia remota e obscura” (IA, p. 487).

Outra personagem que tem seu final um pouco alterado e, com isso, muda o contexto do final da narrativa, é o cel. Vacariano. Ele, apesar de não ser um dos mortos, é uma das personagens principais tanto do romance quanto da minissérie, e está muito mais relacionado com o incidente com os mortos do que o pe. Pedro-Paulo ou Valentina. Porém, a oposição entre o cel. Vacariano e Geminiano criada na

minissérie não afeta as funções cardeais da narrativa – centradas nos mortos – e, portanto, não pode ser considerada uma função catalizadora⁷³.

O embate entre o herói Geminiano e o vilão Tibério também surge de uma sugestão do romance. No texto de Érico Veríssimo há apenas dois encontros entre os dois, um na primeira e outro na segunda parte. No da primeira parte, Tibério vai cruzar a praça e nela Geminiano fala para alguns operários. O coronel chega a torcer para que algum deles o provoque, para revidar “a bala”. Porém, Geminiano limita-se a lhe dar um respeitoso “boa noite”, o que deixa o cel. Vacariano “meio derrotado” (IA, p. 135).

O encontro da segunda parte do romance acontece na porta do cemitério de Antares, quando o cortejo chega com o caixão de dona Quitéria e é impedido pelos grevistas de ser enterrado. O cel. Vacariano se exalta e parte para cima de Geminiano, o líder dos grevistas. Esta cena aparece com as mesmas características na minissérie:

Tibério Vacariano [...] atirou-se contra o líder grevista, já de revólver em punho. Geminiano quebrou o corpo, segurou a mão direita de se agressor, ergueu-a para o ar e em poucos segundos desarmou-o. Depois, sem dizer palavra, encostou-lhe na cara a mão espalmada e empurrou-o com força, fazendo-o cair sentado no chão. [...] O chapéu caído no solo, a seu lado, ofegante, babando-se de ódio, Tibério Vacariano olhava para Geminiano, que, com a maior pachorra, tirava as balas do seu revólver [...] Geminiano meteu as balas no bolso e depois atirou a arma aos pés do patriarca da família Vacariano, que já agora se erguia [...] – Guarde essa porcaria, velho bobo! E convença-se de que os tempos mudaram. Antares não é mais propriedade sua. (IA, p. 227-228)

A briga dos dois é seguida de uma promessa de vingança do cel. Vacariano: “Nunca nenhum homem me derrubou [...] Canalha! Ele me paga... Não perde por

⁷³ Apenas a briga entre Tibério e Geminiano na porta do cemitério, cena presente no romance e que será analisada a seguir, é uma função catalizadora.

esperar” (IA, p. 235). Muito mais do que a briga, este juramento propiciou ao idealizador da minissérie criar (ou ampliar) o antagonismo entre os dois. Na minissérie, a primeira vez que os dois se enfrentam é na prefeitura, pouco antes de a greve começar. Geminiano é chamado pelo prefeito para negociar uma forma de evitar a greve iminente. Os representantes das indústrias de Antares – onde a maioria dos grevistas trabalha – também foram chamados. Mas não foi possível chegar a um acordo.

No início da cena todos estão sentados – cel. Vacariano, Geminiano e os três estrangeiros representantes das indústrias locais – exceto o prefeito, que fala na tentativa de que se chegue a um acordo e a greve seja evitada. Nem os representantes das indústrias nem Geminiano querem ceder. Tibério então se levanta e, numa tomada em primeiro plano com a câmera em *contra-plongée*, destacando sua autoridade, cospe no chão, provocando Geminiano. O líder dos operários se levanta e, também em primeiro plano com a câmera em *contra-plongée* – ou seja, sendo apresentado hierarquicamente igual ao cel. Vacariano – depois de receber uma baforada de cigarro do coronel, exige respeito. Então Tibério ameaça Geminiano, dizendo que se a greve realmente acontecer, ela será terminada “a bala”. O líder grevista vai embora sem dizer nada, o que faz com que o cel. Vacariano ache que conseguiu o que queria. Porém, a cena seguinte mostra Geminiano na rua, chamando todos os operários para a greve.

A cena da prefeitura também aparece no romance, mas ela acontece depois de a greve ser iniciada e, principalmente, sem a presença do cel. Vacariano. Ao olhar para o líder sindical, o prefeito analisa que “aquele operário tinha envergadura de chefe, era inteligente, obstinado, atrevido” (IA, p. 210). Esta descrição de

Geminiano também contribui para que, na minissérie, ele apareça como um antagonista à altura do cel. Vacariano.

Outro embate entre os dois na minissérie se dá em frente ao sindicato. De madrugada, depois de sair da casa de sua amante Cléo, que aparece na primeira parte do romance – “a rapariga mais linda do mundo”, que Tibério decidiu, doze anos antes do incidente, tornar “sua amante exclusiva, montar casa para ela” (IA, p. 81 e 83) –, o cel. Vacariano, sozinho, resolve combater Geminiano, que está reunido com os demais operários no sindicato. O coronel atira contra o casarão e se surpreende quando muitos operários, também armados, aparecem nas portas e janelas. Geminiano sai do sindicato e manda o “velho bobo” voltar para casa. O líder sindical não quer briga, o que enfurece ainda mais o líder dos Vacarianos.

Para se vingar, Tibério planeja uma emboscada para Geminiano. O coronel vai ao bordel de Venusta, outra personagem que aparece na primeira parte do romance – “uma cinqüentona de carnes balofas e muito alvas”, “exageradamente pintada”, dona de um bordel que “ficava numa ruela pouco iluminada” (IA, p. 79-80) –, e se informa que Geminiano vai lá todas às sextas-feiras. Então, combinado com o delegado, o cel. Vacariano manda dois capangas ao bordel para matarem Geminiano. Mas, quando os homens estão preparados para atirar, pouco antes do meio-dia do dia 13, o líder dos grevistas é salvo pelo morto Barcelona, que vai ao bordel e assusta os capangas, que fogem.

Na minissérie, o último embate entre o herói e o vilão, e que dá a vitória final a este, também ocorre em frente ao sindicato e já faz parte das cenas finais, nas quais o cel. Vacariano toma posição central nos acontecimentos. Ele vai ao sindicato, acompanhado pela polícia armada, e exige o final da greve. Os grevistas

não têm outra solução a não ser obedecerem. Geminiano também se rende, mas acaba preso.

No romance, o coronel também termina numa posição mais favorável do que a de Geminiano, que “caçado pela polícia do novo governo [militar]”, precisou atravessar “o rio às pressas” e se exilar na Argentina (IA, p. 485). O coronel, apesar de não viver por mais muito tempo, posicionava-se a favor da ditadura militar, como relata o prof. Terra em seu diário: “*O velho Tibério (ele próprio me confessou isso claramente) é a favor duma ditadura militar como último recurso para salvar o que ele chama de ‘democracia brasileira’*” (IA, p. 195).

Na minissérie, não foi apenas em relação a Geminiano e aos grevistas que Tibério saiu vitorioso, também em relação aos mortos. No romance, ele não faz parte do grupo de homens que ataca o coreto, arremessando, “contra os sete cadáveres”, “pedras, garrafas vazias e pedaços de madeira pesada” (IA, p. 447). Esta cena é uma função catalizadora, pois, como citado anteriormente, é devido ao ataque ao coreto que os mortos decidem voltar a seus caixões, a última função cardeal da narrativa. Já na minissérie, é o cel. Vacariano quem comanda o ataque e, além de atirar contra os mortos, ainda incendeia o coreto, idéia que, no romance, é sugerida pelo delegado – “se a coisa dependesse só de mim, eu encharcava o coreto de gasolina e prendia fogo nele” (IA, p. 437) – mas acaba não sendo colocada em prática.

Depois de o grupo do cel. Vacariano ter ateado fogo no coreto, os mortos percebem que não são bem-vindos na cidade e decidem retornar aos caixões. Então, o cel. Vacariano passa por cima da autoridade do prefeito para acabar com a greve (a já comentada cena na entrada do sindicato). Depois que tudo voltou ao normal, quando os jornalistas da capital chegam a Antares – eles foram chamados

pelo prefeito para cobrirem o retorno dos mortos à cidade – o cel. Vacariano se apresenta como prefeito e os convida para um churrasco, afirmando que tudo não passou de um mal-entendido.

Pouco depois, quando o coronel está na casa de sua amante, ele tem um ataque cardíaco e vê, aos pés da cama, o fantasma de d. Quitéria, que foi buscá-lo. A cena seguinte, a última da minissérie, é um plano geral da praça de Antares, palco do incidente, já sem o coreto, que foi queimado. Nela, há uma festa: as pessoas estão reunidas para a inauguração de uma estátua, no lugar do coreto. Em *voice-over*⁷⁴, o diretor da minissérie, Paulo José, narra os acontecimentos:

Até hoje não se sabe se o famoso incidente em Antares aconteceu mesmo, ou se tudo não passou de uma alucinação coletiva. E no lugar do velho coreto, onde foram denunciadas tantas falcatruas e hipocrisias, ergue-se hoje uma estátua em homenagem ao mais famoso herói de sua história [tira-se o pano, a estátua é de Tibério Vacariano]. (PAULO JOSÉ, 2005, 3h34min)

Então, os fantasmas de Tibério e Quitéria aparecem na janela de um dos casarões em frente à praça e, ironicamente, finalizam a narrativa:

QUITÉRIA CAMPOLARGO: Muito bem, Tibé. Muito bem. Quem diria, hein, que depois de morto tu te tornarias um homem digno.

TIBÉRIO VACARIANO: Redículo, redículo. (PAULO JOSÉ, 2005, 3h35min)

Na minissérie, Tibério Vacariano termina a narrativa como o grande vitorioso. Porém, apesar de seu importante lugar, ele não é o protagonista da história. Este papel cabe aos sete mortos, símbolos do realismo fantástico presente

⁷⁴ *Voice-over* (ou *vox off*, “voz vinda ‘de fora’”, segundo Pereira) é a locução feita “sob a forma de narrador alheio à ação [...] pela voz de um personagem do filme ou por terceiros” ou a locução de “pensamento ou lembrança em voz alta. Vê-se o rosto do ator e, sem que este mexa os lábios, ouve-se sua voz” (PEREIRA, 1981, p. 71).

na obra e que, segundo os idealizadores da minissérie, é o elemento de destaque da narrativa, como anunciado no encarte do DVD da versão compacta da minissérie:

Através da saga dos sete mortos, Érico Veríssimo buscou em *Incidente em Antares*, publicado em 1971, marcar a época que o Brasil vivia. [...] Embora tenha características de uma crítica política, *Incidente em Antares* conquista todos pelo realismo fantástico dos acontecimentos.

Assim, conclui-se que, apesar das alterações, o idealizador manteve o principal do texto literário de Érico Veríssimo que foi usado como hipotexto para a minissérie: as funções cardeais, focadas nos mortos e, conseqüentemente, no elemento fantástico. As denúncias dos mortos no coreto da praça, como no romance, não surtiram o efeito que se esperaria delas, o poder da elite de Antares continuou a prevalecer.

A presença do folhetinesco em *Incidente em Antares*, segundo um “estudioso da linguagem televisiva”, em texto publicado pela revista *Veja*, empobreceu o texto literário de Veríssimo. Ele afirmou que a minissérie, embora um produto de “alta qualidade” para o padrão televisivo, nunca será uma obra de arte porque “tudo o que aparece na televisão se submete, em maior ou menor grau, à estética do folhetim”:

Essa estética reza, por exemplo, que se tenha um par romântico, custe o que custar. Por isso, os adaptadores de *Incidente em Antares*, Nelson Nadotti e Charles Peixoto, superdimensionaram o personagem de Valéria Monteiro [Valentina], quase invisível no livro. Na minissérie, ela é apaixonada por um padre da Igreja progressista, Pedro Paulo, representado por Alexandre Borges.⁷⁵

⁷⁵ Opinião de José Teixeira Coelho Netto, manifestada na já citada matéria de Neuza Sanches, “Salto de qualidade: com produção cinematográfica e elenco espetacular, *Incidente em Antares* agita os padrões globais”. *Veja*, São Paulo, nov. 1994.

O fato de a minissérie, adaptada da obra de Veríssimo, utilizar-se da estética do folhetim para criar situações que não estão presentes no romance – e, com isso, fazer com que o texto se enquadre no formato minissérie – não faz com que sua adaptação seja melhor ou pior do que, por exemplo, se ela tivesse sido feita para o cinema, que não necessita do tom folhetinesco como as narrativas fracionadas. Além disso, como visto anteriormente, o casal formado por Valentina e Pedro-Paulo, representantes da estética do folhetim, não surgiu ao acaso: o idealizador da minissérie utilizou (e ampliou) sugestões presentes no próprio texto de Érico Veríssimo.

A reportagem em questão é de 1994. Talvez este comentário não aparecesse hoje, pois, a partir de meados dos anos 90, a fidelidade ao original deixou de ser o maior critério da produção e da crítica cinematográficas. Hoje se fala em tradução intersemiótica, baseada em criação (e criatividade), transferência de funções narrativas do texto literário para o fílmico, e adaptação de conteúdos e formas para que uma história, contada apenas com palavras, possa também ser transmitida utilizando-se um meio audiovisual. E se o espectador conhece o hipotexto literário da produção audiovisual, a sua análise não pode ser empobrecida pela questão da fidelidade, pelo contrário, ele deve enriquecer a sua leitura de ambas as obras. Genette, ao tratar de hipotexto e hipertexto, afirma que um hipertexto pode ser lido sem que o seu texto-fonte seja conhecido, mas que, ao conhecer o hipotexto, a leitura do hipertexto será mais complexa:

Todo hipertexto [...] pode [...] ser lido por si mesmo, e comporta uma significação autônoma e, portanto, de uma certa maneira, suficiente. Mas suficiente não significa exaustiva. Há em todo hipertexto uma *ambigüidade* [...]. Essa ambigüidade se deve precisamente ao fato de que um hipertexto pode ao mesmo tempo ser lido por si mesmo, e na sua relação com seu hipotexto. [...] Mas [o] desconhecimento [do hipotexto] retira sempre o hipertexto de uma dimensão real [...] O hipertexto

ganha, portanto, sempre [...] com a percepção de seu ser hipertextual. (GENETTE, 2003, p. 87-89)

Portanto, a leitura intertextual independe do autor, ela está focada acima de tudo no leitor. E ela não precisa ter apenas a direção hipotexto-hipertexto, pode fazer o caminho inverso: a minissérie *Incidente em Antares* pode influenciar a leitura do texto de Érico Veríssimo, um romance que, segundo Jean Roche:

[...] conseguiu proporcionar-nos sensações estranhas e inesperadas. Mas acima de tudo um êxito [...] a tentativa de descrever e denunciar as estruturas sociais arcaicas ou injustas partindo do fantástico e não do real. Desta maneira, ele nos faz compreender que Antares não poderia ser uma cidade perfeita senão sendo inteiramente imaginária, resolve contradições que confundiram a narração dos fatos e dá o legítimo valor a cada ornato que a ação bordou na trama do tempo, mostrando-nos que correspondem à composição, ou melhor ainda, que são a composição, e que todos são necessários, ligados como estão à arquitetura do romance.⁷⁶

⁷⁶ Comentário feito na já citada resenha “*Incidente em Antares* – o romance de um moralista”, publicada no jornal *Correio do povo*, em 1972.

CONCLUSÃO

Incidente em Antares é o último romance que o “contador de histórias”⁷⁷ Érico Veríssimo publica, em 1971. Nele se alternam a fantasia, a releitura de fatos históricos e a denúncia do contexto sócio-político. O livro foi lançado sete anos depois do Golpe Militar, três anos depois do AI-5 e, não por acaso, o incidente narrado acontece no dia 13 de dezembro de 1963, uma sexta-feira, mesmo dia da instauração do Ato Institucional. Érico Veríssimo, em entrevista a Carlos M. Fernandes⁷⁸, na época do lançamento de *Incidente em Antares*, afirma que se arriscou: “Acho que nele [no romance] ofereço largas superfícies vulneráveis e brinco com fogo” (ÉRICO VERÍSSIMO, p. 31).

O romance, dividido em duas partes, mistura, em vários níveis, o real e o imaginário. A primeira, “Antares” – que se utiliza de elementos históricos –, anuncia e fundamenta “O incidente” – no qual aparece o elemento fantástico –, segunda parte.

Na fictícia cidade de Antares, fronteira do Brasil com a Argentina, é apresentado o progressivo acomodamento das duas facções rivais, Campolargo e Vacariano, frente às oscilações da política nacional, e a união delas, promovida por Getúlio Vargas na década de 1930, e reforçada, anos depois, em face da “ameaça comunista”, como é conhecida pelos senhores da cidade, a classe operária que reivindica seus direitos.

No final de 1963, meses antes do Golpe Militar, em meio a uma greve geral, sete mortos são impedidos de serem enterrados. Os coveiros se negam a realizar o

⁷⁷ No texto “Um escritor diante do espelho” publicado na revista *Realidade*, em 1966, Érico Veríssimo afirma: “Tenho dito e escrito repetidamente que me considero, antes de mais nada, um contador de histórias” (ÉRICO VERÍSSIMO, p. 28). Trechos deste texto e de diversas entrevistas são encontrados no volume dedicado a Érico Veríssimo da coleção *Cadernos de Literatura Brasileira*, publicado pelo Instituto Moreira Salles em 2003.

⁷⁸ Trecho de entrevista também presente na referida publicação do Instituto Moreira Salles.

enterro, a fim de aumentar a pressão sobre os patrões. Rebelados, os sete defuntos voltam à cidade para exigir o enterro. Como a exigência não é cumprida – e passando por cima do pânico causado na população pelo retorno dos mortos –, eles contam todos os podres da cidade, principalmente os da elite. Como as personagens são cadáveres, livres, portanto, das pressões sociais, podem criticar violentamente a sociedade. Porém, as denúncias, que poderiam promover mudanças significativas na sociedade, não surtem o efeito pretendido e, dias depois, caem no esquecimento.

A fictícia Antares funciona como um microcosmo do Brasil, que apresenta os mesmos problemas sociopolíticos, criticados por Veríssimo. Em 1994, quando o romance foi adaptado para a TV, a crítica ainda servia para o contexto nacional da época. O mesmo aconteceu com a versão compacta da minissérie, lançada em DVD em 2005: os problemas do país ainda são espelhados no romance.

A adaptação de obras literárias para filmes é comum desde o surgimento do cinema. O mesmo acontece com o uso da literatura na teledramaturgia. Na Rede Globo, principal produtora de teledramaturgia do Brasil, o formato teledramatúrgico que mais se utiliza de textos literários são as minisséries. Algumas telenovelas também se valem de textos literários, mas invariavelmente essas produções se afastam mais dos hipotextos, pois alterações na história vão sendo feitas à medida que o retorno da audiência exige. Já as minisséries trabalham com um texto fechado e, às vezes, têm a filmagem completa antes de irem ao ar.

O uso de romances brasileiros como fonte para as minisséries valoriza as produções, uma vez que a adaptação para a TV se impregna do valor e do prestígio cultural do escritor e da obra literária. Dessa forma, o uso de obras literárias conhecidas atrai, além do espectador comum, um público mais seletivo para as

minisséries, que já conhece o texto-fonte e se interessa em acompanhar como ele foi transposto para a mídia televisiva. Mas este público – e, muitas vezes, a crítica especializada – geralmente analisa se a adaptação para a TV se manteve fiel à obra literária, e leituras baseadas no critério fidelidade empobrecem a adaptação.

Após o surgimento das teorias da recepção, fica difícil falar em fidelidade, uma vez que para isso deve-se pressupor uma leitura “única e correta” para o texto literário, cabendo ao adaptador descobrir o “verdadeiro” sentido do texto e transferi-lo para uma nova linguagem e um novo veículo. Essa visão nega a própria natureza do texto literário, que é a possibilidade de suscitar interpretações diversas e ganhar novos sentidos com o passar do tempo e a mudança das circunstâncias.

Além disso, não se pode esquecer que a adaptação requer uma transfiguração de termos semânticos e que adaptar não é apenas realizar uma transposição de conteúdos: implica também a elaboração de uma nova estrutura comunicativa.

Teóricos do cinema, como os citados Robert Stam e Brian McFarlane, utilizam-se da idéia de intertextualidade nas análises de adaptações de textos literários para filmes. Essas teorias, com adaptações por se tratar de um meio audiovisual diferente do cinema, foram utilizadas no estudo da minissérie *Incidente em Antares*, baseada no romance de Érico Veríssimo.

A teoria de McFarlane, além de se posicionar contra a noção de fidelidade, propõe, a partir da terminologia de Roland Barthes, analisar as traduções intersemióticas partindo da diferenciação de funções narrativas do romance que podem ser transferidas para o meio audiovisual, daquelas que necessitam adaptação propriamente dita. As primeiras são, geralmente, compostas por funções distribucionais (cardeais e catalizadoras), ou seja, que representam as ações, e por

funções integracionais informantes, que dizem respeito às características físicas de lugares e personagens. Já as que necessitam de adaptação são os índices, funções integracionais que apresentam o psicológico das personagens e o tom da narrativa, elementos que precisam ser apresentados de formas diferentes na linguagem literária – construída apenas por palavras – e na linguagem fílmica – que conta com imagem, som, etc.

Neste trabalho foram analisadas as primeiras cenas da versão compacta da minissérie *Incidente em Antares*, que trazem mais informações ao espectador que o início do hipotexto; as sete mortes, que são apresentadas na narrativa linear da minissérie, e não apenas comentadas como no romance, reforçando o papel central dos mortos na história, e a fragmentação da narrativa, para, de forma diferente do romance, apresentar ações simultâneas. Além disso, foram apontados os elementos de temática folhetinesca, que precisaram ser inseridos na narrativa de Veríssimo para que ela se inserisse no formato teledramatúrgico, que exige elementos que prendam o espectador no decorrer das transmissões, no caso três semanas.

A produção televisiva *Incidente em Antares* – apesar de ter inserido na narrativa elementos folhetinescos típicos do formato minissérie – manteve-se “fiel” à segunda parte do romance de Érico Veríssimo, pois transferiu para a tela as funções cardeais do principal hipotexto, centradas nos mortos, e as principais funções catalizadoras que embasam as cardeais. Ao mesmo tempo, houve um grande trabalho criativo do idealizador, que, além de transferir o texto literário para um meio audiovisual, retomou informações da primeira parte do romance – a qual não diz respeito ao incidente com os mortos – em momentos importantes da minissérie, enriquecendo a minissérie.

REFERÊNCIAS

ABDALA JR. Benjamin; CAMPEDELLI, Samira Y. *Tempos da literatura brasileira*. São Paulo: Ática, 1986.

ALENCAR, Mauro. *A Hollywood brasileira – panorama da telenovela no Brasil*. Rio de Janeiro: Senac, 2002.

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Souza. São Paulo: Nova Cultural, 1987. (Os pensadores)

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Trad. Márcio Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988.

_____. *S/Z*. Trad. Lea Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

BENJAMIN, Walter. “Teses sobre a filosofia da história”. In: KOTHE, Flávio (org.) *Walter Benjamin*. São Paulo: Ática, 1991.

BORELLI, Sílvia Helena. “Telenovelas brasileiras – territórios de ficcionalidade: universalidades e segmentação”. Disponível em: <<http://www.eca.usp.br/alaic/chile2000/16%20GT%202000Telenovela/silviaBorelli.doc>> Acesso em: 21 jan. 2008.

BRASIL, Assis. *Cinema e literatura (choque de linguagens)*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967.

BROOKE-ROSE, Christine. *A rhetoric of the unreal: studies in narrative & structure, especially of the fantastic*. New York: Cambridge Paperback Library, 1983.

CAMPEDELLI, Samira. *A telenovela*. São Paulo: Ática, 2001.

CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987.

_____. *Literatura e sociedade*. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.

CAPELLARI, Marcos A. Ficção e história: fato, imaginação e representações. *Margens*. São Paulo, ano 2, n. 4, p. 50-63, set. 2006.

CHAVES, Flávio L. *Érico Veríssimo: realismo & sociedade*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1981.

CHIAMPI, Irleamar. *O realismo maravilhoso*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

CLÜVER, Claus. "*Inter textus / inter artes / inter media*". In: ALETRIA: revista de estudos de literatura. v. 14. Trad. Elcio L. Cornelsen. Belo Horizonte: POSLIT, Faculdade de Letras da UFMG, 2007.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria*. Trad. Cleonice P. Mourão e Consuelo F. Santiago. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

DICIONÁRIO eletrônico Houaiss da língua portuguesa 1.0.7, 2004.

ECO, Umberto. *Obra aberta*. Trad. Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 1990.

_____. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

ERICO VERISSIMO. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2003. (Cadernos de Literatura Brasileira)

FARACO, Carlos A. *Uma introdução a Bakhtin*. Curitiba: UFPR, 1996.

FERNANDES, Ismael. *Memória da telenovela brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1997.

FERRER, José L. S. *El realismo mágico en la novela hispanoamericana*. Madrid: Anaya, 1990.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. Trad. Salma T. Michail. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

FURTADO, Felipe. *A construção do fantástico na narrativa*. Lisboa: Horizonte, 1980.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Trad. Luciene Guimarães e Maria Antônia Coutinho. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

GOVERNO do Rio Grande do Sul: centenário de nascimento de Érico Veríssimo. Disponível em: <www.estado.rs.gov.br/erico>. Acesso em: 22 out. 2007.

HISTÓRIA da telenovela brasileira. Disponível em: <http://br.geocities.com/site_espelhomagico/historia.html>. Acesso em: 21 jan. 2008.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia*. Trad. Teresa L. Pérez. Lisboa: Edição 70, 1989.

JAKOBSON, Roman. “Aspectos lingüísticos da tradução”. In: *Lingüística e comunicação*. Trad. Isidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1969.

JAMES, Henry. “The art of fiction”. Disponível em: <<http://guweb2.gonzaga.edu/faculty/campbell/engl462/artfiction.html>>. Acesso em: 21 jan. 2008.

LEITE, Lígia Chiappini M. *O foco narrativo (ou a polêmica em torno da ilusão)*. São Paulo: Ática, 1997.

LUKÁCS, George. *The historical novel*. London: Merlin Press (s.d).

MACHADO DE ASSIS, José Maria. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Porto Alegre: L&PM, 1999.

MACHADO, Roberto. *Foucault, a filosofia e a literatura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000.

MANGUEL, Alberto. *Lendo imagens: uma história de amor e ódio*. Trad. Pedro M. Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Brasiliense, 2003.

MCFARLANE, Brian. *Novel to film: an introduction to the theory of adaptation*. New York: Oxford, 1996.

MÉDOLA, Ana Sílvia Lopes. “As influências das relações interculturais na produção da ficção televisiva brasileira”. Disponível em: <www.labcom.ubi.pt/livros/labcom/pdfs/ACTAS%20VOL%202.pdf#page=145>. Acesso em: 10 jun. 2008.

MEMÓRIA Globo. Disponível em: <www.memoriaglobo.com.br>. Acesso em: 10 jun. 2008.

MEYER, Marlize. *Folhetim: uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

NEDEFF, Beatriz A. *Inventividade na TV: a invenção do Brasil*. Curitiba, 2007. Dissertação (Mestrado). Tuiuti.

ORTIZ, Renato. "A evolução histórica da telenovela". In: ORTIZ, Renato; BORELLI, Sílvia H. S.; RAMOS, José M. O. *Telenovela: história e produção*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

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

_____. "Minissérie ou telenovela". Disponível em: <<http://revcom2.portcom.intercom.org.br/index.php/Comedu/article/view/4042/3793>> Acesso em: 21 jan. 2008.

PEREIRA, Paulo Antônio. *Imagens do movimento: introduzindo ao cinema*. Petrópolis: Vozes, 1981.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Texto, crítica, escritura*. São Paulo: Ática, 1978.

PLAZA, Julio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

ORTIZ, Renato; BORELLI, Silvia H. S. e RAMOS, José M. O. *Telenovela: história e produção*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

REUTER, Yves. *Introdução à análise do romance*. Trad. Ângela Bergamini. São Paulo: Martins Fontes, 1995. (Coleção Leitura e Crítica)

ROCHE, Jean. "Incidente em Antares" – o romance de um moralista. *Correio do Povo*. Porto Alegre, Caderno de Sábado, p. 3, 19 fev. 1972.

SANCHES, Neuza. Salto de qualidade: com produção cinematográfica e elenco espetacular, *Incidente em Antares* agita os padrões globais. *Veja*, São Paulo, nov. 1994.

SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

SANTOS, Volnir. *Literatura*. Porto Alegre: Sagra, 1977.

SCHOLLES, Robert; KELLOGG, Robert. *A natureza da narrativa*. Trad. Gert Meyer. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1977.

SOUSA, Rosana H. *Incidente em Antares: uma sátira brasileira*. Curitiba, 2005. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal do Paraná. Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes.

STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Trad. Fernando Mascarello. Campinas: Papirus, 2003.

_____. *O espetáculo interrompido: literatura e cinema de desmistificação*. Trad. José Eduardo Moretzsohn. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

SURO, Joaquín Rodríguez. *Érico Veríssimo: história e literatura*. Porto Alegre: D.C. Luzzatto Editores, 1985.

TINHORÃO, José Ramos. *Os romances em folhetim no Brasil*. São Paulo: Duas Cidades, 1994.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Trad. Maria Clara C. Castello. São Paulo: Perspectiva, 2004.

VERÍSSIMO, Érico. *Incidente em Antares*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

WATT, Ian. "Realismo e forma romanesca". In: *Literatura e realidade*. Trad. Tereza Coelho. Lisboa: Dom Quixote, 1984.

WEINHARDT, Marilene. "O romance histórico na ficção brasileira recente". In: CORREA, Regina (org.) *Nem fruta nem flor*. Londrina: Humanidades, 2006.

WHITE, Hayden. *Tópicos do discurso*. Trad. Alípio de Franca Neto. São Paulo: Edusp, 2001.

XAVIER, Nilson. *Almanaque da telenovela brasileira*. São Paulo: Panda Books, 2007.

XAVIER, Ricardo. *Almanaque da TV – 50 anos de memória e informação*. São Paulo: Objetiva, 2000.

ENTREVISTAS

“A discussion with Hayden White”, entrevista de Hayden White a Richard J. Murphy. Disponível em: <<http://elnarrativista.blogspot.com/2007/01/discussion-with-hayden-white.html>> Acesso em: 21 jan. 2008.

“Uma outra mágica”, entrevista de Érico Veríssimo a Antonio Hohlfeldt, *Correio do Povo*, 1973. Disponível em: <<http://www.estado.rs.gov.br/erico/entrevistas/EntrevistaAntonioHohlfeldt.pdf>>. Acesso em: 22 out. 2007.

“Somos todos uns mentirosos”, entrevista de Érico Veríssimo a Celito de Grande, *Correio da Manhã*, 1971. Disponível em: <<http://www.estado.rs.gov.br/erico/entrevistas/EntrevistaCelito.pdf>>. Acesso em: 22 out. 2007.

ANEXO – FICHA TÉCNICA

TÍTULO: *Incidente em Antares*

LANÇAMENTO: 1994 (DVD com versão compacta lançado em 2005)

DURAÇÃO: 12 capítulos (3h36min, na versão compacta)

BASEADO EM: *Incidente em Antares* (1971), romance de Érico Veríssimo

ADAPTAÇÃO: Charles Peixoto e Nelson Nadotti

DIREÇÃO GERAL: Paulo José

CO-DIREÇÃO: Nelson Nadotti

DIREÇÃO ARTÍSTICA: Carlos Manga

DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA: Elton Menezes

DIREÇÃO DE IMAGEM: Marcos A. Ferreira Pinto

DIREÇÃO DE PRODUÇÃO: José Roberto Sanseveriano

DIREÇÃO MUSICAL: Mariozinho Rocha

EDIÇÃO: Manoel Jorge

EFEITOS VISUAIS: Eduardo Hafen

ABERTURA: Hans Donner e Ruth Reis

CENOGRAFIA: Keller Veiga

FIGURINO: Helena Gastal

ILUMINAÇÃO: Alberto Rodrigues Martins

MAQUIAGEM: Vavá Torres e Graça Lopes Torres

ELENCO:

| | |
|-------------------------------|---------------------------|
| Alexandre Borges | Padre Pedro-Paulo |
| Araci Cardoso | Natalina |
| Ariel Coelho | Alambique |
| Betty Faria | Rosinha |
| Carlos Eduardo Dolabela..... | Juiz Quintiliano do Vale |
| Cláudio Corrêa e Castro | Prefeito Vivaldino Brazão |
| Diogo Vilela | João Paz |
| Eliane Giardini | Eleutéria |
| Elias Gleizer..... | Barcelona |
| Eva Todor | Venusta |
| Fernanda Montenegro | Quitéria Campolargo |
| Flávio Migliaccio | Padre Gerônimo |
| Gianfrancesco Guarnieri | Pudim de Cachaça |
| Giovana Gold..... | Rita Paz |

Ivan Cândido..... Dr. Lázaro Bertioaga
 Jacqueline Laurence..... Solange
 Luiz Salém..... Lucas Faia
 Marília Pêra Erotildes
 Mauro Mendonça..... Geminiano Ramos
 Nani Venâncio Cléo
 Nicette Bruno..... Briolanja Vacariano
 Oswaldo Loureiro..... Delegado Inocêncio Pigarço
 Paulo Betti Cícero Branco
 Paulo Goulart..... Tibério Vacariano
 Regina Duarte..... Shirley Terezinha
 Rui Rezende..... Menandro Olinda
 Valéria Monteiro..... Valentina

Adolfo Prado, Adriana Carneiro, Alexandra Marzo, Ana Kutner, Andrea Dantas, Andrea Guerra, Antonio Carnevale, Bernadete Castro, Carlos Loffler, Camilo Bevilaqua, Cândido Damm, Carla Daniel, Carlos Abel, Carlos Seidl, Cláudia Moras, Daniela Hochmann, David Herman, David Pond, Edelweiss Lemos, Eduardo Canuto, Ênio Santos, Gilles Gwizaek, Guilherme Piva, Heloísa Perissê, Ivone Gomes, Jorge Cherques, Josette Babo, Laura de Vison, Luciana Migliaccio, Luiz Henrique Nogueira, Magali West, Marcela Leal, Marcelo Valle, Marcos França Filho, Maria Helena Pader, Maria Ribeiro, Mariane Vicentini, Naria Helena Pader, Nestor de Montemar, Odenir Fraga, Pai Mei Chu, Paulo Goulart Filho, Quenya Costa, Renata Moreno, Renato Reston, Sandro Isaac, Silvia Salgado, Vanessa Cardoso, Victor Castiel e Winnie Fellows.