

O TEMPO CRONOLÓGICO E PSICOLÓGICO NA ADAPTAÇÃO AUDIOVISUAL DE *INCIDENTE EM ANTARES*, DE ÉRICO VERÍSSIMO

Francisco Marcelino da Silva
(UFC)

INFORMAÇÕES SOBRE OS AUTORES

Francisco Marcelino da Silva é doutorando em Estudos da Tradução pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução - POET - da Universidade Federal do Ceará. Mestre em Estudos da Tradução pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução - POET - da Universidade Federal do Ceará (2020-2023). licenciado em Letras Língua Portuguesa e suas Literaturas pela Universidade Federal do Ceará (2016), possui curso de extensão - Básico em Inglês pela Universidade Federal do Ceará (2017), possui curso de extensão em Inglês Upper-Intermediate pela Universidade Federal do Ceará (2018), cursa licenciatura em Letras Inglês e suas Literaturas pela Universidade Federal do Ceará (2018). Tem experiência como monitor da disciplina de Linguística: Funcionalismo pelo Programa de Iniciação à Docência - PID (2015), também tem experiência em pesquisa de Literatura de Língua Portuguesa pelo Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica - PIBIC (2016), e por fim tem experiência com o Programa Institucional de Bolsa de Iniciação à Docência - PIBID Inglês (2019) todos pela Universidade Federal do Ceará. E-mail: marcelino.jr06@gmail.com.

RESUMO

O presente trabalho foca em como o elemento temporal – tanto o cronológico quanto o psicológico – é abordado em *Incidente em Antares*, de Érico Veríssimo, e na adaptação fílmica homônima. O tempo é um dos componentes basilares na obra literária acima referida, tendo em vista que a primeira parte do livro, *Antares*, dedica-se a contar desde a fundação do “Povinho da Caveira” até o estabelecimento da cidade de Antares. A segunda parte do livro, *Incidente em Antares*, diferentemente da primeira, que transpõe séculos, decorre em apenas três dias – de 12 a 14 de dezembro de 1963, com ênfase na sexta-feira treze do referido mês. Busca-se analisar como a percepção do tempo cronológico se dá em relação aos instrumentos de mensuração do tempo (Elias, 1998) – relógios, fenômenos naturais etc. – e do “psicológico ou tempo vivido” (Nunes, 1995), que se entrecruza com um futuro almejado, são experimentados pelas sete personagens principais. Para a análise da adaptação fílmica (obra de chegada), valeu-se do conceito de tradução intersemiótica (Plaza, 2003) e da teoria da adaptação (Stam, 2006/2008) a fim de entender como os elementos cinematográficos foram utilizados para representar a passagem

ABSTRACT

The present work focuses on how time - psychological and chronological as well - is seen in *Incidente em Antares*, by Érico Veríssimo, and its filmic adaptation of the same name. Time is one the fundamental components of the novel mentioned before, taking into account the first part of the book, *Antares*, “Povinho da Caveira ” until the establishment of The second part of the book, *Incidente em Antares*, differently from the first one that goes through the centuries, takes place throughout three days - from December 12th to the 14th of 1963 with emphasis on Friday the 13th of the referred month. We aim at analyzing how the perception of chronological time occurs bearing in mind the instruments to measure the time (Elias, 1998) – such as watches, clocks, natural phenomena - and “lived or psychological time” (Nunes, 1995) that come across each other concerning the desired future which is experienced by the seven main characters. In order to analyze the filmic adaptation (target-work), we take into consideration the discussions on intersemiotic translation (Plaza, 2023) and adaptation studies (Stam, 2006/2008) to understand how the cinematographic elements were used to represent the passage of time and, consequently, how the protagonists, the



temporal e, conseqüentemente, como os protagonistas, os defuntos, experienciam o tempo do aquém-túmulo por estarem inseridos na cronologia de Antares, tratando-se, portanto, de uma análise qualitativa. Ao fim, espera-se entender melhor as escolhas e as estratégias tradutórias empregadas e a eficácia obtida através delas, levando em consideração a obra fonte e a obra de chegada.	corpses, experience time in this world since they are inserted in the chronology of Antares a qualitative research. In the end, we expect to better understand the choices and the translation strategies applied and the efficacy obtained through them, considering the source-work and target-work.
--	--

PALAVRAS-CHAVE	KEY-WORDS
Estudos da Tradução; Estudos da Adaptação; <i>Incidente em Antares</i> ; Passagem de tempo.	Translation Studies; Adaptation Studies, <i>Incidente em Antares</i> ; Time passage.

INTRODUÇÃO

Érico Veríssimo foi um dos escritores que mais se destacou no contexto do Rio Grande do Sul. Conhecido por suas obras históricas como *O tempo e o vento*, narrativa na qual retrata a formação do povo sul-rio-grandense. Para além de escritor, Veríssimo foi tradutor da Revista Globo, professor de Literatura Brasileira da Universidade de Berkeley, na Califórnia, e chegou a assumir o Departamento de Intercâmbio Cultural da União Pan-Americana, em Washington. Porém, o próprio autor se definia como antes de mais nada, um contador de histórias. (Veríssimo, 1967, p.163 apud Bastos, 2008).

A última obra escrita por Veríssimo, *Incidente em Antares*, é uma narrativa de cunho fantástico por suas personagens principais se tratarem de sete mortos insepultos que reivindicam enterros dignos para si próprios. Para além do episódio fantástico, o romance trabalha bastante com o aspecto temporal desde a divisão em duas partes, sendo a primeira intitulada *Antares*, na qual se narra eventos da fundação do povoado até o estabelecimento da cidade, na segunda parte que, por sua vez, narra o incidente em Antares.

Assim, para que a história narrada seja considerada fantástica, deve-se criar um espaço similar ao que o leitor habita, um espaço que se verá assaltado pelo fenômeno que transtornará sua estabilidade. É por isso que o sobrenatural vai supor sempre uma ameaça à nossa realidade, que até esse momento acreditávamos governada por leis rigorosas e imutáveis. [...] A narrativa fantástica põe o leitor diante do sobrenatural, mas não como evasão, e sim, muito pelo contrário, para interrogá-lo e fazê-lo perder a segurança diante do mundo real. (Roas, 2014, p.31).

Antes de adentrarmos mais profundamente nas questões temporais, vale ressaltar que há uma discrepância considerável entre a primeira e a segunda partes do romance. Aquela se delonga por mais de um século, apresentando diversos fatos históricos brasileiros que se entrelaçam com a fictícia cidade do Rio Grande do Sul, enquanto esta se desenrola em três dias – de 12 a 14 de dezembro de 1963 – e, por vezes, o tempo



histórico/físico é colocado em segundo plano devido ao tempo psicológico ou vivido, já que o enfoque é dado pelas perspectivas dos defuntos-protagonistas.

Incidente em Antares possui duas adaptações audiovisuais, sendo elas a minissérie e o filme homônimo, ambos de 1994. A minissérie foi realizada primeiro, e o filme é um recorte desta, logo, o material audiovisual é o mesmo, porém com alguns cortes, constituindo, dessa forma, um novo produto. Levando em consideração a extensão desta pesquisa, optou-se por analisar apenas a adaptação fílmica.

O conceito de tradução intersemiótica utilizado será aquele cunhado por Roman Jakobson de que “[...] a tradução intersemiótica ou transmutação consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não-verbais.” (Jakobson, 1969, p.64-65). Valer-se-á também da noção de adaptação utilizada por Stam (2006/2008) e dos critérios elencados por Linda Hutcheon (2006). Além, é claro, da obra seminal no que diz respeito à tradução intersemiótica, *Tradução intersemiótica*, de Júlio Plaza (2003).

Para as discussões sobre o tempo, suas representações, medições e interpretação, vale-se dos conceitos e questionamentos trazidos por Norbert Elias (1998), em sua obra *Sobre o tempo*, e por Benedito Nunes (1995), em *O tempo na narrativa*. Dessa forma, buscaremos analisar quais estratégias tradutórias foram empregadas na adaptação audiovisual em questão.

Nas seções seguintes, iremos explorar e aprofundar alguns conceitos relativos às questões temporais a fim de melhor entendermos como tais concepções ou manifestações aparecem tanto na obra de partida (livro) quanto na obra de chegada (adaptação fílmica). Algumas perguntas norteadoras da análise serão: De que forma o tempo físico/cronológico e psicológico/vivido é traduzido na obra de chegada? Qual ou quais instrumentos são utilizados para aferir e mensurar a passagem temporal?

Espera-se, portanto, compreender a eficiência dos recursos utilizados e, caso seja possível, verificar se há ou não um padrão recursivo, no que diz respeito aos atos tradutórios, que seja prevalente a outros e que impacto exerce sobre o produto tradutório final.

1 REVERBERAÇÕES E DEMARCAÇÕES TEMPORAIS

A segunda parte da narrativa, que trata do incidente em si, começa com uma demarcação temporal, “[...] naquela quarta-feira, 11 de dezembro de 1963[...]”, que é um prelúdio para o episódio fantástico que irá se instaurar em Antares nos próximos dias. Quando as sociedades fazem marcos temporais, neste caso se valendo do calendário,



estabelecem uma relação intrínseca com o mundo a sua volta, como vemos em Elias (1998, s.n.):

Nesse caso, a natureza não mais se reduz a um mundo de objetos externos ao indivíduo, nem a sociedade a um círculo de estranhos no qual o indivíduo se integraria, por assim dizer, por acaso. O tempo dos calendários ilustra com simplicidade essa pertença do indivíduo a um universo onde existe uma profusão de outros seres humanos, ou seja, uma realidade social, e múltiplos processos físicos, ou seja, um mundo natural.

Mas do que se trata o acontecimento fantástico desta narrativa? Sete defuntos insepultos, dentre os quais se encontram pessoas – ou cadáveres, como preferiam – das mais diversas camadas sociais do povo antarense, decidem reivindicar um enterro digno para cada um deles. Os zumbis, para utilizar um termo mais em voga, são: D. Quitéria Campolargo, o advogado Cícero Branco, o maestro Menandro Olinda, o sapateiro Barcelona, João Paz, a prostituta Erotildes e o beberrão Pudim de Cachaça. Todas as mortes se dão no dia 12 de dezembro, e, no dia seguinte, a famigerada ressurreição.

Pensando, primeiramente, na maneira como o seu rosto se dá a ver, podemos identificar materialidades que nos remetem a um mesmo conjunto de enunciados. O reconhecimento desses corpos nos coloca diante das seguintes materialidades: o semblante do zumbi é caracterizado, principalmente, pelo seu olhar vazio, suas olheiras extremamente marcadas, o seu aspecto apodrecido e a sua aparência ameaçadora. (MACIEL; MILANEZ, 2015, p.30).

Marcelino Silva (2023) coaduna com a descrição feita por Maciel e Milanez (2015) sobre a materialidade dos zumbis, mas ressalta que em *Incidente em Antares* tais personagens não demonstram dispor de nenhuma necessidade fisiológica - fome, sede etc - ou qualquer outra fisicalidade como dor, por exemplo.

Depois que todos os mortos-vivos saem dos seus caixões e confabulam sobre o que fariam em relação aos seus enterros, questiona-se sobre o tempo, que horas seriam e como poderiam mensurar a passagem de tempo se nenhum deles dispunha de um dos instrumentos tão caro para esta aferição, o relógio. Na cena seguinte, algo um tanto quanto inesperado acontece, desconsiderando toda a cena macabra de mortos discutindo no cemitério às quatro da manhã, porque Quitéria Campolargo se utiliza da natureza para se orientar temporalmente, uma ação não tão comum em sociedades mais desenvolvidas como a de Antares. Através da observação de alguns corpos celestes, supõe-se que horas seria.

– Nunca tive relógio na vida – confessa Pudim de Cachaça.

– Pra falar a verdade, nunca me preocupei com o tempo.

D. Quita consulta suas estrelas:



- Deve ser quase quatro da madrugada.
- Que horas serão no relógio de Deus? – pergunta a ninguém Menandro Olinda.
- Que dia será hoje no Seu calendário?
(Veríssimo, 2005, p.234).

Nesta mesma passagem, a fala do Pudim de Cachaça nos permite fazer questionamentos sobre como o tempo é apreendido pelas pessoas dos diferentes estratos sociais, tendo em vista que ele não se preocupava com o tempo quando era vivo, a ponto de não possuir um relógio, pode ser um indício de que nem todos vivem no e ao mesmo tempo, apesar de pertencerem à mesma cronologia.

Outro ponto a se ressaltar no enredo é a marcha fúnebre dos sete mortos, partindo do cemitério até o centro da cidade. Mais uma vez, realidade e temporalidade entrecruzam-se, formando um novelo com o ressoar do sino que convoca os fiéis para o compromisso religioso da manhã com a horrenda passeata. Como afirma Elias (1998), “os instrumentos de medição do tempo, seja qual for a sua natureza, sempre transmitem mensagens.”

A brônzea voz do sino da nossa matriz chamava os fiéis para a missa das sete quando os sete mortos, em sinistra formatura, desceram sobre a cidade, ao longo da popular rua Voluntários da Pátria, semeando o susto, o pavor e o pânico. (Veríssimo, 2005, p.249).

Imbuídos de tais significações, as ferramentas de mediação temporal, neste caso, o sino das igrejas, é demasiado comum nas cidades interioranas de todo o Brasil, fato que promove a aproximação da obra com o real-objetivo ao mesmo tempo em que demonstra como determinadas culturas constroem suas relações temporais.

Passemos, então, para a percepção que as personagens têm do tempo, já que nem sempre tempo cronológico/físico corresponde fidedignamente ao tempo psicológico/vivido. Como diz Nunes (1995, p. 23), “o tempo físico, o tempo psicológico, o tempo histórico e o tempo linguístico são formas diferentes do tempo real.”

Uma das diversas inquirições que podem ser feitas é: como o tempo é percebido pelos cadáveres, tendo-se em mente que, para tais, o transcorrer inevitável dos ponteiros do relógio não parece exercer nenhuma ou quase nenhuma influência sobre eles. Ao mesmo tempo, todos estão preocupados com o quando vai acontecer o tão esperado enterro. “*Afinal de contas, que é o tempo e o calendário para quem já está na Eternidade?*” (Veríssimo, 2005, p. 547, grifo nosso).

Por outro lado, o povo antarense sente-se apressado em resolver o caos gerado pelos indesejados visitantes do além-túmulo que ao mesmo tempo em que provocam pânico e terror, empesteiam a cidade com o cheiro de morte e putrefação.



Vossa presença ofende nossos olhos, nosso senso olfativo, nosso senso estético, nossos corações, nosso espírito! — Aponta dramaticamente para o céu. — Contemplai os urubus que já voam agourentamente sobre a praça, atraídos pela vossa carniça. Estais pondo em grave perigo a vida do povo de Antares. Em breve essas aves negras estarão arrancando os olhos de nossas criancinhas com seus bicos e garras. (Veríssimo, 2005, p.324).

A resolução do episódio deu-se em torno de 24 horas desde o aparecimento dos *zombies*, o que é um tempo até rápido, considerando as proporções dos acontecimentos. Porém, o andamento da narrativa parece seguir uma cadência bem mais lenta do que na primeira parte do livro. ¹Os próprios costumes dos habitantes de Antares são alterados como, por exemplo, o uso de máscaras e panos para se proteger dos odores pestilentos da morte. Há subitamente uma invasão de roedores – ratos e ratazanas – em decorrência da presença insólita dos mortos.

“Só quatro horas? — Por que não? Eu morri em questão de segundos.” (Veríssimo, 2005, p.349, grifo nosso). A resposta do prefeito Vivaldino Brazão traz à tona mais uma vez como determinada quantidade de tempo pode ser entendida como sendo pouca ou muita, dependendo quase que exclusivamente da relação dos indivíduos com o tempo e como este exerce seu poder sobre aqueles, ou seja, uma relação de via dupla.

Ainda sobre a intrínseca relação da humanidade com o tempo, percebe-se que a influência humana sobre o devir temporal pode ser constatada na maneira como a história é ou não registrada. Um belo exemplo é a “*operação borracha*” do fim do livro. “Podemos contar com vários aliados nessa campanha, a saber: o tempo, que tem uma função de borracha e de água, pois aos poucos vai apagando e lavando tudo... [...] — O diabo é que o tempo leva tempo para passar.” (Veríssimo, 2005, p.566).

Na seção seguinte, veremos de que formas foram traduzidas as diversas noções temporais na adaptação fílmica e se as estratégias foram adequadas ao gênero textual/discursivo, lembrando sempre das peculiaridades dos meios semióticos da obra de partida (livro) e da obra de chegada (filme).

2 A ADAPTAÇÃO DO(S) TEMPO(S) EM INCIDENTE EM ANTARES

Como já foi anteriormente assinalado, nos concentraremos na adaptação fílmica de *Incidente em Antares*, mas não poderíamos deixar de tecer alguns comentários sobre a

¹ Levando em consideração que a primeira parte da narrativa desenrola-se de meados de 1800 a 1963, além de perpassar diversos acontecimentos históricos brasileiros que estão engendrados com a formação e desenvolvimento da cidade de Antares.



minissérie – primeira adaptação audiovisual da obra de partida – realizada pela Rede Globo em parceria com a Rede Brasil Sul (RBS), com autoria de Nelson Nadotti e Charles Peixoto, direção geral de Paulo José e Nelson Nadotti e direção artística de Carlos Manga. Como o filme deriva da série, ambas as produções datam de 1994.

Vale a pena ressaltar todo o cuidado e estudo feito para a produção da minissérie, como a utilização das anotações, dos documentos e dos rascunhos de Veríssimo. Segundo o site da *Memória Globo*, até mesmo o desenho da cidade fictícia de Antares feito pelo autor foi usado como base para a construção dos cenários, para a estruturação do roteiro e para guiar o esquema de direção da minissérie. A minissérie levou um mês para ser gravada, tendo suas locações em Pelotas, Rio Grande do Sul, e no Rio de Janeiro, nas cidades de Petrópolis e Niterói. A cidade cenográfica foi construída em Jacarepaguá e arquitetada por Keller Veiga. As gravações internas se deram nos estúdios da Cinédia. Foram, no total, 33 cenários e 12 mil metros quadrados de construções. (Silva, 2023, p. 30 e 31).

Partimos de alguns conceitos básicos sobre os tipos de fenômenos tradutórios, como aqueles cunhados por Jakobson (1969, p.64), *“distinguimos três maneiras de interpretar o signo verbal: ele pode ser traduzido em outros signos da mesma língua, em outra língua, ou em outro sistema de símbolos não-verbais.”*

No caso da tradução intersemiótica de obras literárias para o cinema, a interpretação dos signos verbais por signos não verbais, tais como a música, o som, a imagem, o gesto etc., é uma ferramenta importante para a recodificação do texto da língua de partida. (Amorim, 2013, p.17).

Em Plaza (2003), percebemos que a abordagem teórica adotada baseia-se nos estudos semióticos de Charles Peirce, o qual também entende a tradução intersemiótica como uma forma de retextualização, desprendendo-se, assim, de conceitos como fidelidade e possibilitando a interpretação do processo tradutório como um trabalho original. Além de se considerar as transformações dos códigos, formas e convenções feitas no processo tradutório/adaptativo em si.

Aqui, o tradutor se situa diante de uma história de preferências e diferenças de variados tipos de eleição entre determinadas alternativas de suportes, de códigos, de formas e convenções. O processo tradutor intersemiótico sofre a influência não somente de procedimentos de linguagem, mas também dos suportes e meios empregados, pois que neles estão embutidos tanto a história quanto seus procedimentos. (Plaza, 2003, p.10).



Ressaltamos também as contribuições feitas por Stam (2006) sobre as discussões de uma “pretensa fidelidade” das adaptações aos textos de partida, o que é por ele entendido como uma questão de recepção, pois os textos que são tidos como cópias em certo momento podem ser avaliados como originais em outro.

Numa perspectiva derridiana, o prestígio aural do original não vai contra a cópia, mas é criado pelas cópias, sem as quais a própria idéia de originalidade perde o sentido. O filme enquanto “cópia”, ademais, pode ser o “original” para “cópias” subseqüentes. Uma adaptação cinematográfica como “cópia”, por analogia, não é necessariamente inferior à novela como “original”. A crítica derridiana das origens é literalmente verdadeira em relação à adaptação. O “original” sempre se revela parcialmente “copiado” de algo anterior; A Odisséia remonta à história oral anônima, Don Quixote remonta aos romances de cavalaria, Robinson Crusóé remonta ao jornalismo de viagem, e assim segue ad infinitum. (Stam, 2006, p. 22).

Stam (2008), dando um passo além dos estudos da tradução, focando-se nos estudos da adaptação de obras literárias para o cinema, tratando, dessa forma, de conceitos pertinentes aos processos e estratégias adaptativas.

O tropo da adaptação como uma “leitura” do romance-fonte, inevitavelmente parcial, pessoal, conjuntural, por exemplo, sugere que, da mesma forma que qualquer texto literário pode gerar uma infinidade de leituras, assim também qualquer romance pode gerar uma série de adaptações. Dessa forma, uma adaptação não é tanto a ressuscitação de uma palavra original, mas uma volta num processo dialógico em andamento. O dialogismo textual, portanto, auxilia-nos a transcender as aporias da “fidelidade”. (Stam, 2008, p. 21).

Como já mencionamos anteriormente, os critérios de Hutcheon (2005) sobre a classificação do que seriam uma adaptação nos foram bastante úteis. “Em² resumo, adaptação pode ser descrita da seguinte forma: Uma transposição conhecida de outro(s) trabalho(s) reconhecível(eis); uma apropriação/resgate criativa e interpretativa; e um engajamento intertextual ampliado com o trabalho adaptado.” (tradução do autor) (Hutcheon, 2006, p.8).

Agora que os nortes teóricos já foram demarcados, passaremos para a análise em si de como a questão temporal foi trabalhada na adaptação audiovisual - fílmica, mais precisamente - de *Incidente em Antares*.

² In short, adaptation can be described as the following:

An acknowledged transposition of a recognizable other work or works A creative and an interpretive act of appropriation/salvaging An extended intertextual engagement with the adapted work (HUTCHEON, 2005, p.8)

3 ANÁLISE DA ADAPTAÇÃO AUDIOVISUAL DE *INCIDENTE EM ANTARES*

Nesta seção, faremos as análises dos excertos supracitados, comentando as escolhas adotadas pelos tradutores/adaptadores da obra *Incidente em Antares*, relacionando as estratégias ao aporte teórico adotado para a análise. Cada cena será introduzida por um título que indicará qual trecho da obra de partida estamos nos referindo.

Cena do cemitério

Como se é esperado, a linguagem cinematográfica dispõe de outros meios que não a linguagem verbal para retratar aquilo que foi descrito em palavras. Durante o conluio sepulcral, a câmera foca o céu estrelado, fazendo menção à consulta que Quitéria Campolargo faz para se orientar sobre as horas. A matriarca segue falando sobre a ida para a cidade quando o sol raiasse. O *take* seguinte é o do alvorecer em Antares, que além do sol, está repleta de névoa como um vaticínio do que estaria por vir.

Figuras 1 e 2 – Céu estrelado e amanhecer em Antares.



Fonte: <https://globoplay.globo.com/v/6403199/programa/?s=02h55s>

Consideramos, portanto, que a substituição da fala pela linguagem não-verbal, neste caso, a imagética, foi bastante produtiva, pois consegue transmitir a mensagem esperada e expressar outros aspectos visuais, como a ambientação noturna do cemitério e o alvorecer que desperta os mortos-vivos, que são agregados por meio do processo de transmutação, isto é, a mudança de sistema semiótico.

Sino da igreja

O “despertar” dos mortos acontece devido ao ressoar dos sinos da igreja, que são responsáveis por chamar os fiéis para a missa matinal e, dessa vez, por avisar aos defuntos que já amanheceu e que é chegada a hora de dirigir-se para o centro da cidade.

A escolha de associar o tilintar do sino ao acordar dos mortos foi bastante pertinente por provavelmente já ser um barulho comum aos cidadãos antarenses, mas que ganha uma



nova camada de significação dentro da história. No texto de partida, não há nenhuma relação entre o barulho dos sinos e o despertar dos mortos, todavia ao conectar tais acontecimentos na obra de chegada, o tradutor obteve certo efeito do transcendente, pois os sinos – antecessores dos despertadores – acordam os vivos e são instrumentos do despertar dos defuntos desta vez.

Figura 3 – O despertar dos mortos ao badalar dos sinos



Fonte: <https://globoplay.globo.com/v/6403199/programa/?s=02h55s>

Urgência do enterro

O advogado Cícero Branco comunica a urgência que ele e os clientes - os demais defuntos - possuem de serem enterrados o mais rápido possível, dando um prazo bem curto, em torno de quatro horas. A prosódia e o tom de como a frase é pronunciada pelo ator que interpreta a personagem faz com que a sensação temporal seja quase tátil, além de ameaçadora.

Como estamos considerando o aspecto temporal no centro de nossa análise, devemos ressaltar que, nesta cena em questão, houve uma omissão da quantidade de tempo dado pelo advogado Cícero Branco, mas que pode ser “materializada” pelo desempenho artístico do intérprete da personagem ao se colocar numa postura inquisidora e de imposição.

Figura 4: A exigência do enterro em até 4 horas.



Fonte: <https://globoplay.globo.com/v/6403199/programa/?s=02h55s>

Operação borracha

No filme, não se discorre sobre a *operação borracha*, que consistia numa manobra política em manipular os meios de comunicação a fim de se desmentir qualquer rumor ou notícia sobre os acontecimentos metafísicos em questão, nem tão pouco se menciona como os estranhos acontecimentos foram apagados pela passagem dos anos – ou do tempo se assim quiserem. O mesmo acontece com a supressão de diversos questionamentos sobre tempo, eternidade e fluxo temporal, cremos que tais decisões tradutórias se devem à duração de que dispõe um filme se comparada a de uma minissérie ou ainda a de um livro.

De todas as escolhas tradutórias, aquelas que dizem respeito ao fim da adaptação fílmica foram as que nos pareceram mais dissonantes no que diz respeito aos acontecimentos e manobras articuladas pelas personagens que foram excluídas, nem sequer mencionadas na obra de chegada. Ressaltamos esta ausência por se tratar de um fenômeno que fomentaria as elucubrações sobre o tempo e os efeitos deste sobre a história.

O final do filme nos proporciona, ainda que de maneira diferente, uma reflexão sobre como o tempo é um instrumento que pode ser utilizado para registrar uma história que nem sempre condiz com a realidade, como a do Coronel Vacariano, homenageado como herói, apesar de todas as falcatruas e trapaças cometidas por ele e por seus companheiros políticos.

Ainda que não seja o foco de nossa análise, é válido que se comente sobre um aspecto demasiado importante para a obra de chegada, a trilha sonora ou os efeitos sonoros. Nos momentos em que se enfocam os mortos-vivos, a música de um piano é tocada, criando o ambiente sobrenatural e cadenciando também o ritmo de caminhada daqueles. Efeito este que é um trunfo da linguagem cinematográfica e que não poderia ser transmitido plenamente pela linguagem verbal ainda que se tentasse mimetizar o som por meio de representações gráficas.

Figura 5: Estátua em homenagem ao Coronel Vacariano



Fonte: <https://globoplay.globo.com/v/6403199/programa/?s=02h55s>

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em suma, podemos analisar de que formas foram realizadas as estratégias de tradução do livro *Incidente em Antares* para a adaptação fílmica homônima. Considerando os critérios de classificação de Hutcheon (2006), podemos considerar o filme como uma “transposição conhecida de outro trabalho reconhecível” ou até mesmo como uma “apropriação criativa e interpretativa” que corrobora com a abordagem de Stam (2008) que entende a adaptação como uma leitura particular e interpretativa, o que torna possível uma grande variedade de adaptações da mesma obra de partida.

Conseguimos verificar de que maneiras os tempos psicológico e cronológico foram transpostos para a linguagem audiovisual, além de nos atermos aos diferentes instrumentos de medição/aferição do transcorrer temporal. Os aportes teóricos utilizados foram de grande valia para discutir sobre a problemática do tempo, mas queremos ressaltar a presença de outros símbolos interessantíssimos para pesquisas futuras como, por exemplo, os aspectos da liberdade política e como as escolhas tradutórias as aproximam ou as afastam do texto-fonte.

Ressaltamos mais uma vez que a escolha pela análise comparativa entre livro e filme se deu devido à extensão deste, tendo em vista que a minissérie tem mais liberdade para se estender, considerando as características próprias a este gênero textual. Ademais, a minissérie foi a adaptação da qual se derivou o objeto que foi analisado nesta breve pesquisa.

Por fim, esperamos, por meio deste artigo, contribuir para a pesquisa em adaptação audiovisual no Brasil e do Brasil, sobretudo ao instigar as pesquisas sobre as adaptações da literatura brasileira para os mais diversos suportes, dentre os quais, destacamos as minisséries e filmes.



REFERÊNCIAS

AMORIM, Marcel Alves de. *Da tradução intersmiótica à teoria da adaptação intercultural: estado da arte e perspectivas futuras*. Itinerários, Araraquara, n. 36, p.15-33, jan./jun. 2013.

BASTOS, Alcmeno. *O jogo do real e do irreal em Incidente em Antares, de Érico Veríssimo*, 2008.

ELIAS, Nobert. *Sobre o tempo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

HUTCHEON, Linda. *A theory of adaptation*. London; New York: Routledge, 2006.

JAKOBSON, Roman. *Aspectos linguísticos da tradução*. In: _____. *Linguística e comunicação*. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1969.

MILANEZ, Milton; MACIEL, Renata C.B. O corpo do zumbi no cinema: quem somos nós nesse horror hoje?. In: MILANEZ, N (org.); BARROS-CAIRO, C (org.); GAMAKHALIL, M.M. (org.). *Espaços, corpos e subjetvidades insólitas e horríficas na literatura e no cinema*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2015.

NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1995.

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

ROAS, David. *A ameaça do fantástico: aproximações teóricas*. Tradução Julián Fuks. 1. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

SILVA, Francisco Marcelino da. *A tradução dos símbolos de morte e de liberdade na adaptação audiovisual de Incidente em Antares, de Érico Veríssimo*. Orientadora: Izabel Cristina Cordeiro Lima Costa. 2023. 108 f. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução) – Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução, Centro de Humanidades, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2023.

STAM, Robert. *Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade*. Ilha do Desterro, Santa Catarina, n. 51, p. 19-053, 2006.

STAM, Robert. *A literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação*. Tradução: Marie-Anne Kremer e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

VERÍSSIMO, Érico. *Incidente em Antares*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2005.

REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS



INCIDENTE EM ANTARES. Direção: Paulo José. Adaptação: Charles Peixoto e Nelson Nadotti. Produção da Rede Globo em parceria com a Rede Brasil Sul (RBS), 1994. (120 min)

Título em língua inglesa:

The psychological and chronological time in the audiovisual adaptation of *Incidente em Antares*, by Érico Veríssimo.]