



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA TRADUÇÃO

FRANCISCO MARCELINO DA SILVA

**A TRADUÇÃO DOS SÍMBOLOS DE MORTE E DE LIBERDADE
NA ADAPTAÇÃO AUDIOVISUAL DE *INCIDENTE EM ANTARES*,
DE ÉRICO VERÍSSIMO**

FORTALEZA

2023

FRANCISCO MARCELINO DA SILVA

A TRADUÇÃO DOS SÍMBOLOS DE MORTE E DE LIBERDADE
NA ADAPTAÇÃO AUDIOVISUAL DE *INCIDENTE EM ANTARES*,
DE ÉRICO VERÍSSIMO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Estudos da Tradução. Área de concentração: Processos de Retextualização.

Orientadora: Profa. Dra. Izabel Cristina Cordeiro Lima Costa.

Coorientador: Prof. Dr. Rafael Ferreira da Silva.

FORTALEZA

2023

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Sistema de Bibliotecas
Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

- S58t Silva, Francisco Marcelino da.
A tradução dos símbolos de morte e liberdade na adaptação audiovisual de incidentes em antares, de Érico Veríssimo / Francisco Marcelino da Silva. – 2023.
109 f. : il. color.
- Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução, Fortaleza, 2023.
Orientação: Prof. Dr. Izabel Cristina Cordeiro Lima Costa.
1. Estudos da Tradução. 2. Tradução Intersemiótica. 3. Morte. 4. Liberdade. I. Título.
- CDD 418.02
-

FRACISCO MARCELINO DA SILVA

A TRADUÇÃO DOS SÍMBOLOS DE MORTE E DE LIBERDADE
NA ADAPTAÇÃO AUDIOVISUAL DE *INCIDENTE EM ANTARES*,
DE ÉRICO VERÍSSIMO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Estudos da Tradução. Área de concentração: Processos de Retextualização.

Aprovada em: 31/05/2023.

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Izabel Cristina Cordeiro Lima Costa (Orientadora)

Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. Rafael Ferreira da Silva (Co-orientador)

Universidade Federal do Ceará (UFC)

Profa. Dra. Lilian Cristina Barata Pereira Nascimento
Universidade Federal do Pará (UFPA)

Profa. Dra. Marinês Lima Cardoso
Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ)

AGRADECIMENTOS

A Deus, por me proporcionar muito mais do que eu poderia imaginar.

Aos meus pais, Cilda e Nivaldo, e, aos meus tios, Rogério e Nonata, que sempre investiram em meus estudos e me incentivaram a continuar nesta jornada de aprender a aprender.

Ao meu amigo Felipe Paiva, sem ele, eu provavelmente não saberia da existência da POET. Cito especialmente meus amigos e companheiros de jornada na POET: Manoela Azevedo, Judas Tadeu, Zilmara e Suélen Najara, sem vocês esta jornada teria sido impossível.

Aos meus amigos Alberto, Letícia, Maria, Neto e Nilze, vocês foram um grande incentivo na época da preparação para a seleção. Letícia e Maria, obrigado por não me deixarem desistir antes mesmo de tentar.

À Karine, grato por todo apoio, incentivo e admiração demonstrada a mim, sua fé em mim me ajudou a continuar nos momentos mais difíceis e cansativos. Ao Renato Camilo, nem sei pelo que agradecer, pois tanto são os motivos. Obrigado por permanecer!

Às minhas amigas Adna, Ester e Mariana, o meu grupo da Letras, da fé, do coração. Meninas, obrigado por aguentarem os meus surtos, desesperos e por cada mensagem de conforto nessa árdua caminhada. Quero fazer uma menção especial à Mariana, minha dupla nesse quarteto, que nas agruras da vida cotidiana tem tornado a caminhada mais leve e engraçada.

Ao Kelvis pelos momentos de escuta, incentivo e gentileza em todos os momentos. Às Profa. Dra. Lilian Cristina Barata Pereira Nascimento e Profa. Dra. Marinês Lima Cardoso pelas valiosas contribuições feitas ao trabalho após a leitura do texto e por todo cuidado e empatia demonstrada.

À minha orientadora, a professora Dra. Izabel Lima Costa, por todo o acolhimento e disponibilidade em me ouvir e dar crédito às minhas ideias, aos meus pensamentos caóticos e múltiplos. Obrigado por cada elogio – os primeiros do meu mestrado – e por cada recomendação, crítica e incentivo. A morte une nossas pesquisas, mas quero desfrutar bastante da vida acadêmica ao seu lado.

Ao meu co-orientador, o professor Dr. Rafael Ferreira, por ser um humano e um profissional tão empático e disposto a ajudar o outro. Você me mostrou que a academia é mais que o Lattes, que é possível unir excelência e solidariedade. Orgulhoso e privilegiado é como me sinto por aprender de perto, espero caminhar contigo por muito tempo.

RESUMO

O presente trabalho se deteve sobre a análise da obra de partida *Incidente em Antares*, de Érico Veríssimo para a minissérie homônima que foi produzida pela rede Globo de televisão (1994) – obra de chegada – mais precisamente enfocaremos os símbolos de Morte e de Liberdade para realizar o recorte do nosso corpus já que seria inviável realizar uma análise mais ampla do nosso objeto de pesquisa. No que concerne aos teóricos da Tradução, utilizamos os conceitos cunhados por Jakobson (1969) sobre os diferentes tipos de tradução – intralingual, interlingual e intersemiótica; Plaza (2003) com a sua obra basilar sobre tradução intersemiótica e Stam (2000/2008) que já se concentra mais nos estudos adaptativos para o audiovisual, especialmente, para o cinema. No eixo temático da Morte, seguimos o caminho traçado pelo historiador francês Ariès (2012), pois acreditamos ser de grande valia o estudo de como se dá a relação entre os vivos e seus mortos – sendo este o enredo do nosso *corpus*, já que investigamos a ressurreição de sete mortos e seus embates com os habitantes de Antares – e por fim, no eixo temático da Liberdade, buscamos entender de que maneira a liberdade individual, coletiva, social e política, partindo de alguns conceitos trazidos por Rousseau (2011), pode ser experienciada pelas camadas distintas da sociedade representadas pelos nossos sete mortos: Quitéria Campolargo, Cícero Branco e Menandro Olinda representando a burguesia; Barcelona (José Ruiz) e João Paz como parte da classe trabalhadora; e Pudim de Cachaça e Erotildes como os marginalizados socialmente. A relação que os sete mortos estabelecem com a própria Morte e com a perda e/ou ganho de Liberdade serão o fio condutor da nossa análise, além de, obviamente, as representações destas na minissérie.

Palavras-chave: estudos da tradução; tradução intersemiótica; morte; liberdade.

ABSTRACT

The present work focused on the analysis going from the source text *Incidente em Antares* by Érico Veríssimo to the TV series of the same name that was produced by Globo Television Company (1994) – the target text – more specifically it will be emphasized the symbols of Death and Freedom on our corpus because it would be unsustainable to do a wider analysis of our research object. Concerning Translation theoreticians, we will use the concepts developed by Jakobson (1969) about the different kinds of translation – intralingual, interlingual and intersemiotic; Plaza (2003) with his fundamental work and Stam (2000/2008) that leans towards the Adaption Studies in the audiovisual field, especially, to the cinema. On the studies about Death, we will follow the path made by the French historian Ariès (2014) because we believe to be worthy to understand the study of how is the relation between the living and the dead – bearing in mind that the corpus of our narrative investigates the resurrection of seven dead people and their conflicts with the citizens of Antares – and finally on the studies about Freedom, we seek to acknowledge better the individual, collective, social and political freedom, based on some Rousseau`s (2011) concepts, experienced by distinct social strata represented by the seven dead people: Quitéria Campolargo, Cícero Branco and Menandro Olinda representing the bourgeoisie; Barcelona (José Ruiz) and João Paz as part of the working class; and Pudim de Cachaça and Erotildes the social excluded ones. The connection established between the seven corpses with Death itself and with the lost and/or gain of Freedom will be common thread of our analysis, and also, of course the representation of them in the TV series.

Key-words: translation studies; intersemiotic translation; death; freedom.

LISTA DE FIGURAS

- Figura 01 – Morte de João Paz por tortura.
- Figura 02 – Morte de Pudim de Cachaça por envenenamento.
- Figura 03 – Morte de Menandro Olinda por suicídio.
- Figura 04 – Morte de Quitéria Campolargo por ataque cardíaco.
- Figura 05 – Morte de Cícero Branco por derrame cerebral.
- Figura 06 – Morte de Barcelona por aneurisma.
- Figura 07 – Despertar de Quitéria Campolargo por um ladrão de joias.
- Figura 08 – Despertar de Cícero Branco por Quitéria Campolargo.
- Figura 09 – Despertar de Barcelona
- Figura 10 – Despetar de Menandro Olinda.
- Figura 11 – Despertar de João Paz.
- Figura 12 – Despertar de Pudim de Cachaça.
- Figura 13 – Despertar de Erotildes.
- Figura 14 – Marcha fúnebre dos mortos-vivos.
- Figura 15 – Menandro Olinda volta à sua casa para tocar a *Apassionata*.
- Figura 16 – Quitéria Campolargo volta à sua casa para visitar sua família.
- Figura 17 – Cícero Branco visita a sua viúva em sua antiga casa.
- Figura 18 – Barcelona vai à delegacia assustar ao delegado e aos policiais.
- Figura 19 – Erotildes vai visitar sua amiga e ex-colega de profissão.
- Figura 20 – João Paz visita sua esposa Ritinha.
- Figura 21 – Pudim de Cachaça visita seus velhos companheiros de bebedeira.
- Figura 22 – Os sete mortos reúnem-se no coreto para julgar os vivos.
- Figura 23 – A população de Antares frente a frente com os mortos no coreto.
- Figura 24 – Discurso de Cícero Branco em favor dos mortos insepultos.
- Figura 25 – Discurso de Barcelona sobre a *high society* antarense.
- Figura 26 – Discurso de Erotildes sobre seus nobres clientes.
- Figura 27 – Discurso de Pudim de Cachaça em favor de sua esposa.
- Figura 28 – Discurso de Quitéria Campolargo sobre sua epifania pós-morte

Figura 29 – Testemunho corporal de João Paz.

Figura 30 – Peste de ratos que assola a cidade de Antares.

Figura 31 – Expulsão dos mortos do coreto com fogo.

Figura 32 – Fuga de Ritinha para Argentina em busca de uma vida melhor.

Figura 33 – Estátua em homenagem ao Coronel Vacariano como o herói de Antares.

LISTA DE TABELAS

Tabela 01 – Personagens que compõem a elite de Antares no texto-fonte.....	64
Tabela 02 – Personagens que compõem a classe trabalhista de Antares no texto-fonte.....	66
Tabela 03 – Personagens que compõem a classe marginalizada de Antares no texto-fonte.....	66
Tabela 04 – Apresentação e descrição das mortes das personagens centrais de <i>Incidente em Antares</i> no livro.....	68
Tabela 05 – Ordem de ressurreição dos mortos no livro.....	73
Tabela 06 – Visitação póstuma dos defuntos aos seus entes queridos e desafetos.....	81

“Às vezes neste mundo é preciso mais coragem para continuar vivendo do que para morrer.” (VERÍSSIMO, 2005)

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	14
2 ESTADO DE ARTE.....	21
2.1 Trabalhos anteriores que tiveram com o objeto de pesquisa <i>Incidente em Antares</i>.....	24
2.2 Serialidade da televisão brasileira.....	25
2.3 Contextos de produção da minissérie <i>Incidente em Antares</i> e demais minisséries da Tv Globo em épocas próximas.....	28
2.4 O elenco estrelado de <i>Incidente em Antares</i>.....	30
2.5 Outras personagens e papéis importantes na carreira dos atores que interpretam as sete personagens centrais de <i>Incidente em Antares</i>.....	31
3 ESTUDOS DA TRADUÇÃO: SURGIMENTO, PERCURSO HISTÓRICO E DESENVOLVIMENTOS DAS ÁREAS DE PESQUISA.....	35
3.1 Estudos Descritivos da Tradução.....	36
3.2 A convergência das fronteiras das Mídias: Estudos de Intermídia e Intermidialidade, de Claus Clüver.....	39
3.3 O conceito de <i>Ekphrasis</i> e os Estudos Interartes.....	42
3.4 Adaptação x Tradução Intersemiótica pela perspectiva de Claus Clüver.....	44
3.5 As fronteiras das mídias no debate contemporâneo sobre intermidialidade segundo a perspectiva de Irina Rajewsky.....	45
4 ARCABOUÇO TEÓRICO.....	48
5 PERCURSO METODOLÓGICO.....	52
5.1 Questões de pesquisa.....	52
5.2 Objetivos.....	53
5.2.1 <i>Objetivo geral</i>.....	53

5.2.2	<i>Objetivos específicos</i>	25
6	ANÁLISE DO CORPUS	54
6.1	Adaptação audiovisual em termos Stamnianos: fidelidade x interpretatividade	55
6.2	O gênero e modo fantástico e a adaptação de obras fantásticas para o audiovisual	58
6.3	Tradução dos signos de morte e de liberdade em Incidente em Antares	61
6.4	Descrição das sete personagens no livro Incidente em Antares e na minissérie homônima	63
6.5	A morte e suas representações (de liberdade)	67
6.6	A liberdade e suas prisões (sociais)	97
7	CONSIDERAÇÕES FINAIS	104
	REFERÊNCIAS	106

1 INTRODUÇÃO

Começamos com alguns questionamentos, pois acreditamos que toda pesquisa parte de questionamentos sobre fenômenos – sejam eles quais forem – que, neste caso, são fenômenos linguísticos. Assim sendo, passemos, então, para a inquirição do nosso objeto de estudo: a tradução dos símbolos de morte e de liberdade em uma das adaptações audiovisuais da obra *Incidente em Antares*, de Érico Veríssimo.

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 se retrata a formação do povo sul-rio-grandense. Para além de escritor, Veríssimo foi tradutor da Editora Globo de Porto Alegre, 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)

Porém, antes de adentrarmos nas questões de pesquisa, se faz necessário tecer alguns comentários sobre a escolha do objeto de estudo e a sua importância. O livro *Incidente em Antares* foi lançado em 1971, durante um período de forte repressão social e política, que por sua vez acarretou muitos movimentos revolucionários em todo o Brasil. Sabemos por meio da História que a maneira pela qual o Estado reagia aos que se rebelavam era com extrema violência, o que conseqüentemente gerava morte. Ao longo dos últimos três anos – 2020-2023 –, especialmente, estivemos imersos mais uma vez em um cenário político e social caótico, atravessamos uma pandemia que já causou milhões de morte no mundo todo. Se a vida imita a arte ou vice-versa, não importa tanto, só nos resta lamentar nossos mortos e lutar por nossa liberdade.

Acreditamos que fomos imbuídos pelo espírito da época em que a pesquisa estava sendo elaborada e desenvolvida, pois nós tanto como indivíduos quanto sociedade tivemos que lidar diariamente não apenas com os símbolos de morte, mas com a morte em si, real e patente. Também foi extremamente fundamental que aprendêssemos a conviver com a falta da liberdade de ir e vir por motivos óbvios em um estado pandêmico, no qual mais do que nunca os símbolos de liberdades foram almejados intensamente, sabendo, contudo, da importância de proteger e aos outros. Sentimentos estes experimentados pelas personagens da nossa obra em análise em maior ou menor grau.

A última obra de Veríssimo tratará também destes temas de cerceamento da liberdade individual e coletiva – pelo menos, em vida – e de que maneira a Morte pode ser um instrumento de empoderamento das personagens que, em vida, não tinham voz nem vez na sociedade antarense. O que primeiro nos atraiu para a narrativa de Veríssimo foi o caráter fantástico da obra – do gênero textual/modo. Façamos, assim, a primeira pergunta: De que forma o fantástico contribui para o processo de tradução intersemiótica da obra de partida até a obra de chegada?

Doravante nos referiremos à obra *Incidente em Antares* por meio da sigla IA. O livro IA é constituído de duas partes, sendo a primeira intitulada *Antares*, na qual se faz um extenso apanhado histórico sobre a cidade de Antares, mas não apenas isso. Trata-se também de uma explanação do contexto sociopolítico da época e de que maneira tais acontecimentos impactam a fictícia cidade do Rio Grande do Sul. Na segunda parte do livro, que é a mais longa, enfoca-se o *Incidente em Antares*, que dá nome a esta seção textual. De forma bastante resumida, o incidente que ocorre é o levante de sete mortos que reivindicam o seu sepultamento e ameaçam perpetrarem o caos caso não sejam atendidos.

Agora se torna claro a “fantasticidade” do enredo de IA, ao introduzir o leitor em um espaço-tempo bastante demarcado por fatos e acontecimentos históricos na primeira parte da obra de partida. Quando o narrador apresenta os estranhos acontecimentos, que se dão de 12 a 14 de dezembro de 1963, o leitor é pego de supetão por uma alteração ou quebra do que chamamos de realidade corriqueira.

Teóricos que pesquisam sobre o fantástico como Todorov (1989), Bessière (2001), Jackson (2009), Furtado (1980/2011), Roas (2014), apesar de divergirem na abordagem de análise – quer considerem o fantástico como gênero, modo ou baseiem a sua identificação na hesitação ou ambiguidade do texto – têm um denominador comum: a irrupção do sobrenatural no cotidiano é que perverte a suposta ordem natural do mundo.

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. (ROAS, 2014, p.31.)

Devemos ressaltar que as adaptações audiovisuais de IA detêm-se sobre a segunda parte do texto fonte. Há quatro traduções intersemióticas: a minissérie, de 1994, que foi produzida 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; uma versão para DVD da minissérie, publicada em 2005 em homenagem ao centenário de Érico Veríssimo; o filme deriva da minissérie e ambas as produções datam de 1994. A adaptação fílmica não é uma obra original em termos de produção, pois se constitui de recortes/*takes* da minissérie, já que esta foi produzida anteriormente, ainda que se constitua como outro produto; e, por fim, temos a peça teatral da Companhia Casarão Teatro que foi apresentada no Centro Cultural Banco do Brasil no Rio de Janeiro, ficando em cartaz dos dias 03 a 27 de agosto de 2006. A adaptação audiovisual para o teatro contou com a direção de Adriano Garib e com a dramaturgia de Maurício Mendonça. Dessa vez, a narração tem como pano de fundo o século XXI. Antares agora é uma cidade grande e imersa no caos moderno a ponto de o motivo de os defuntos não serem enterrados não é mais a greve dos coveiros de uma pacata cidade da região Sul, mas sim a guerra entre policiais e criminosos, que cercaram o cemitério no qual os mortos deveriam ser enterrados.

Apesar de haver quatro adaptações audiovisuais da obra de partida, nós nos deteremos sobre a minissérie que foi compactada em formato de DVD, levando em consideração a maior extensão do gênero textual se comparado ao gênero filme. A minissérie original contou com 12 episódios que foram transmitidos de 29 de novembro de 1994 a 16 de dezembro do mesmo ano, compactada em uma versão para DVD com duração de 3h36min.

Queremos deixar explícito que não é o foco do nosso trabalho analisar a fidelidade ou o distanciamento de tal conceito nas obras de chegada, mas sim verificar de que forma se deu o processo tradutório e quais foram as estratégias e os recursos utilizados para a realização da adaptação em foco, a minissérie compactada em DVD. Mas por qual (ou quais) perspectiva(s) será analisado tal processo tradutório? Pela perspectiva das sete personagens principais, sendo elas: Dona Quitéria Camporlago, Cícero Branco, Menandro Olinda, João Paz, Barcelona, Erotildes e Pudim de cachaça. Concordamos com Plaza (2008) quando afirma que o processo tradutório não se reduz a uma suposta fidelidade, mas sim ao que emerge deste processo de transposição sógnica entre os meios semióticos, criando, dessa forma, um novo construto linguístico.

A operação tradutora como trânsito criativo de linguagens nada tem a ver com a fidelidade, pois ela cria sua própria verdade e uma relação fortemente tramada entre seus diversos momentos, ou seja, entre passado-presente-futuro, lugar-tempo onde se processa o movimento de transformação de estruturas e eventos. (PLAZA, 2008, p.1)

Quanto às questões de processo tradutório de cunho intersemiótico e adaptativo, ressaltamos agora autores que serão importantes no decorrer da análise dessa pesquisa. O conceito de tradução intersemiótica utilizado será aquele que Jakobson cunhou, 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-nos-emos também da noção de adaptação utilizada por Stam (2013 *apud* AMORIM, 2020). Além, é claro, da obra seminal no que diz respeito à tradução intersemiótica, *Tradução intersemiótica*, de Júlio Plaza (2003). Tendo em vista que nos valeremos de conceitos como o de tradução intersemiótica, adaptação audiovisual e tantos outros termos, queremos definir cada um deles e de que forma nos valeremos da concepção, conceito de cada um para esta pesquisa.

Selecionamos alguns trechos do livro/cenas da minissérie compactada em DVD para realizar uma averiguação mais detalhada sobre como é feita a representação da morte, de cadáveres e qual a relação dos seres viventes com os conhecidos que não mais pertencem a este plano da existência. Podemos destacar desde já o conluio sepulcral dos mortos-vivos, no qual se discute sobre quais medidas deveriam ser tomadas sobre o enterro; a marcha macabra para o coração da cidade de Antares; a exposição póstuma dos vivos; e a represália dos vivos para com seus mortos.

Semelhantemente, iremos interpretar a fonte da qual provém a liberdade, ou pelo menos, a aparente liberdade gozada pelas personagens principais de IA. Houve de fato grandes mudanças em relação ao status de liberdade delas? Se sim, como está ligado ao fator morte? E quais os significados de liberdade para o público leitor da época, levando em consideração o contexto de repressão político-social?

Detenhamo-nos um pouco sobre o símbolo da Morte. Em seu livro *Historia da morte no Ocidente: da Idade Média aos nossos dias*, Ariès (2014) traz diversas informações sobre a relação do Homem com a Morte e como, ao longo da história, tal relação foi sendo modificada. Os posicionamentos das pessoas ante a morte nos ajudarão a compreender melhor como as personagens tanto do livro quanto da minissérie lidam com os seus mortos – ainda que sejam pessoas fictícias, as duas obras representam, de certa maneira, como o homem real reage a sua finitude. Ariès (2014) retrata como a humanidade foi se alheando da morte com o advento da modernidade e como este afastamento causou um senso de mistério e medo sobre o processo de decadência natural do ser humano.

[...] a partir do século XIX, as imagens da morte são cada vez mais raras, desaparecendo completamente no decorrer do século XX; o silêncio que a partir de então, se entende sobre a morte significa que esta rompeu seus grilhões e se tornou uma força selvagem e incompreensível. (ARIES, 2014, p.153).

No que diz respeito à representação dos mortos na televisão/cinema, vejamos algumas das materializações da morte que denotam veementemente a estranheza diante de um cadáver que, ao invés de jazer em seu túmulo, se move mesmo contra todas as leis físicas e naturais. Um termo muito em voga é o de zumbi, que talvez nos sirva aqui unicamente para designar o estado dos mortos-vivos, já que os zumbis de IA não possuem nenhum desejo ou necessidade fisiológica, como, muitas vezes, é retratado pelos zumbis de outras produções cinematográficas e televisivas. Maciel e Milanez (2015) nos dão uma descrição física da aparência comumente associada aos zumbis, que corroboram as características apresentadas nas obras fonte e alvo desta análise.

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)

Passemos, então, para o segundo símbolo, o de liberdade. Trataremos do símbolo de liberdade, mas sobre quais aspectos nos ateremos? Nas obras em questão, a liberdade, ou melhor, a falta de liberdade política, ideológica e social é questionada e apresentada como um dos grandes problemas da sociedade de Antares.

"Numa destas últimas madrugadas abriram fogo contra um estudante que, com broxa e piche, tinha começado a pintar um palavrão num muro da rua Voluntários da Pátria. Na calçada, no lugar em que o rapaz caiu, ficou uma larga mancha de sangue enegrecido, na qual a imaginação popular — talvez sugestionada por elementos da esquerda — julgou ver a configuração do Brasil. (É assim que nascem os mitos.) Cedo, na manhã seguinte, empregados da prefeitura vieram limpar a calçada dessa feia mácula, e quando começaram a raspar do muro o palavrão, aos poucos se foi formando diante deles um grupo de curiosos. Aconteceu passar por ali nessa hora um modesto funcionário público que levava para a escola, pela mão, o seu filho de sete anos. O menino parou, olhou para o muro e perguntou: — Que é que está escrito ali, pai? — Nada. Vamos andando, que já estamos atrasados... O pequeno, entretanto, 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." (VERÍSSIMO, 2005, p.460)

Rousseau (2011), no primeiro livro da obra *Contrato Social*, diz que “renunciar à liberdade é renunciar à qualidade de homem, aos direitos de humanidade e mesmo aos próprios deveres.” O que nos leva a pensar sobre como a sociedade da fictícia cidade do Rio Grande do Sul era habitada não por pessoas, mas por mortos funcionais. Ao passo que os defuntos gozavam da liberdade pós-morte, o que os tornava ironicamente mais humanos que os próprios “vivos.”

Agamben, em seu livro *Estado de exceção*, discute sobre este conceito e acaba por definir este estado como um estado de anomia, no qual, a lei e sua aplicação encontram um vácuo. Cita-se, nesta obra do filósofo italiano, um artigo da constituição da Itália que diz: *quando os poderes públicos violam as liberdades fundamentais e os direitos garantidos pela Constituição, a resistência à opressão é um direito e um dever do cidadão*. Podemos entender tais artigos e cláusulas da constituição italiana como um instrumento que tem a finalidade de prevenir outros ataques contra a democracia como vimos nos governos autoritários e despóticos que tomaram o poder durante o século XX em diversas partes do mundo.

Como já foi citado no início desta seção, o que nos trouxe até este objeto de estudo em primeiro lugar foi o fato da obra se tratar de um livro fantástico. Tive contato com este gênero literário/modo narrativo durante o período de graduação, no qual pude desenvolver um trabalho envolvendo parte desse objeto de pesquisa – a morte – mas em um contexto em que era associada a outros temas, como: a mulher, o mal e o diabo. A fim de traçar um percurso mais claro de como se deu o contato com o nosso objeto de estudo, se faz necessário relatar que fui bolsista do Programa Institucional de Bolsa de Iniciação Científica (PIBIC) no projeto de Literatura Portuguesa intitulado *A absurda inconsistência da escrita: Relações entre a Narrativa Fantástica, a Mulher, a Morte e o Mal*. Como se tratava de um projeto sobre Literatura Portuguesa, o enfoque foi o de analisar narrativas do Romantismo e Modernismo português que tocassem nos temas acima expostos e analisar quais as mudanças ocorreram historicamente sobre tais temáticas.

Partindo deste contato prévio com o tema da morte, optou-se por analisá-lo conjuntamente com o tema da liberdade devido à íntima relação estabelecida no nosso *corpus*. Vale ressaltar que, mesmo com a familiaridade com o tema, não se achou, até o momento, nenhuma outra pesquisa que desenvolvesse a relação entre os pares morte/liberdade de maneira tão intrínseca.

A investigação desenvolvida aqui é de caráter qualitativo, ou seja, nos deteremos sobre os conceitos e concepções que nortearam as escolhas e os atos tradutórios realizados pelos adaptadores e diretores da minissérie compactada para DVD, porque, por meio do estudo e análise das decisões tomadas pelos tradutores, poderemos mensurar o nível de intencionalidade da manutenção ou afastamento do texto de partida. Como afirma Plaza, (2008, p.12), as diversas linguagens e meios artísticos se comunicam constantemente, porém a tradução intersemiótica se diferenciara pela intencionalidade neste processo de diálogo mais intencional e explicitado pelo processo tradutório em si:

Contudo, todos os fenômenos de interação semiótica entre as diversas linguagens, a colagem, a montagem, a interferência, as apropriações, integrações, fusões e re-fluxos interlinguísticos dizem respeito às relações intersemióticas mas não se confundem com elas. Trazem, por assim dizer, o gérmen dessas relações, mas não as realizam, via de regra, intencionalmente. Nessa medida, para nós, o fenômeno da TI estaria na linha de continuidade desses processos artísticos, distinguindo-se deles, porém, pela atividade intencional e explícita tradução.

Destacamos ainda a importância de se estudar uma obra de autoria brasileira, tendo em vista que se faz necessário cada vez mais o incentivo a pesquisa em nosso país, e nada melhor que nos valermos de autores, obras e produções nossas para tal feito. Dentro da mesma temática, podemos destacar *Memórias póstumas de Brás-Cubas*, que traz um defunto-autor que narra como foi sua vida até chegar o momento de sua morte. Livro este que também veio a se tornar uma adaptação audiovisual, um filme, neste caso.

E por fim, as sessões subsequentes deste trabalho discorrerão sobre o estado da arte, os estudos da tradução, o arcabouço teórico, o percurso metodológico, as questões de pesquisa e os objetivos gerais e específicos, a análise do *corpus* e as referências bibliográficas, respectivamente.

2 ESTADO DA ARTE

Buscamos trabalhar com a tradução intersemiótica, isto é, a transposição de determinado conteúdo formal (verbal/textual) para outro meio semiótico. Nossa abordagem enfoca as adaptações audiovisuais, que ainda nos parece um termo guarda-chuva para diversos gêneros discursivos, por exemplo, adaptação fílmica, série, seriado e minissérie, dentre os quais, nos interessa este último por ter sido o gênero discursivo escolhido para a tradução de *Incidente em Antares*. Acreditamos ser muito pertinente a reflexão de Santos (2017) sobre uma formação educativa em relação aos gêneros televisivos e como estes influenciam não somente a recepção da obra, mas também na produção dela.

Duarte (2004, 2007) estabelece critérios para analisar e conhecer a gramática televisiva apresentada nas grades de programação das emissoras. Para a autora, os gêneros e formatos ancoram as experiências de recepção, por meio das indicações de leitura (genéricas) e circunscrevem as condições de produção dos produtos televisivos estabelecidos pelas lógicas de formato, capazes assim de orientarem um processo específico de construção de sentido. (SANTOS, 2017, p.19)

Percebemos que a escolha do formato para o qual foi adaptado o texto de partida possui relações mais abrangentes do que aquelas estabelecidas com os tradutores/adaptadores, levando em consideração também o público-alvo ou os telespectadores, para ser mais preciso. O que pode nos levar a considerar sobre uma contribuição, ainda que indireta, da audiência no produto final e, conseqüentemente, no processo tradutório.

Sendo assim, há, de antemão, várias possibilidades de transformações de um meio ao outro, sendo um deles a tradução intersemiótica, porque os filmes são novos signos baseados em outros signos e, conseqüentemente, produtores de novos Interpretantes que, por sua vez, produzem outros signos em um processo infinito que Peirce chama de semiose. (CURADO, 2007, s.n)

É de extrema importância que entendamos em que contexto se deu a produção televisiva e audiovisual no Brasil, pois, como veremos a seguir, não foi à toa que diversas obras da literatura brasileira foram adaptadas, principal e majoritariamente, pela Rede Globo de televisão.

Como afirma Sidorenko (2015), desde o surgimento das primeiras transmissões televisivas na década de 1950, pela TV Tupi, de São Paulo, a televisão se tornou um meio de alcance de grande parcela da população – considerando aqueles que dispunham do poder aquisitivo para obter um aparelho televisor – por meio de um sinal aberto e em

rede nacional. Guardadas as devidas proporções, desde o advento da televisão no cenário nacional, a população tem se valido deste meio para se informar, para formar sua opinião e para ter acesso a alguns entretenimentos antes restritos a uma parcela ainda menor dos cidadãos brasileiros, porque como nos apresenta Balogh (2002), o Brasil não dispunha de uma divisão de capital cultural entre as diversas camadas da sociedade devido aos fatores econômicos e sociais em questão.

[...] num país tão profundamente marcado pelas desigualdades socioeconômicas e em que os bens da cultura são acessíveis a uma reduzida parcela da população, população esta que conta com alto índice de analfabetos, a televisão constitui o principal meio formador de opinião, além de proporcionar entretenimento acessível à maioria da população. (BALOGH, 2002, p.19).

Sidorenko (2015) comenta ainda sobre o processo evolutivo da televisão brasileira desde o seu advento em 1950, o qual destaca a criação do “Código Brasileiro de Telecomunicações”, em 1962; A “Embratel” é criada em 1965 e o “Ministério de Comunicações” em 1967; Em 1969, ocorre à primeira transmissão via satélite e, em 1972, a primeira transmissão em cores; e mais recentemente a digitalização do sinal das emissoras que vem ocorrendo desde 2007.

Voltemos, então, a falar sobre o gênero minissérie a fim de entendermos melhor de que forma ele se encontra conectado com a história da televisão brasileira. Além disso, veremos de onde deriva este gênero discursivo-televisivo e como foi e ainda é bastante produtivo dentro do nosso país como ressalta Sidorenko (2015) que o gérmen das minisséries já se fazia presente nas primeiras telenovelas devido à sua extensão e duração reduzidas como a do gênero aqui enfocado.

As minisséries estão presentes nas grades das emissoras desde o surgimento da televisão, Conversani e Botoso consideram que o surgimento das minisséries se deu nas primeiras telenovelas, “pois elas eram curtas, com cerca de vinte capítulos e, inicialmente, apresentadas durante alguns dias da semana” (CONVERSANI e BOTOSO, 2008, p.1), como é o caso de “Sua vida me pertence” (Walter Foster – 1951) a primeira novela exibida pela TV Tupi ao vivo, apenas 2 vezes por semana e em 15 capítulos de 20 minutos. (SIDORENKO, 2015, p.16)

Logo, podemos perceber que as telenovelas permitiram o florescimento das minisséries, pois já compartilhavam de algumas características formais, como a curta extensão dos capítulos e a periodicidade que se restringia a alguns dias da semana. A minissérie, por sua vez, possui a vantagem de ser gravada completamente antes da sua

exibição diferentemente das telenovelas, sem falar do apelo estético e de conteúdo mais apurados e seletivos. Sidorenko (2015) destaca que as primeiras produções das minisséries acabaram modelando como se daria o desenvolvimento deste gênero emergente em relação ao formato, periodicidade e refinamento estético.

Em 1982, *Lampião e Maria Bonita* (Aguinaldo Silva e Doc Comparato – 1982) consolidam a linguagem audiovisual das minisséries. A partir de então com um formato mais curto que as novelas, as minisséries possibilitaram um maior refinamento estético e de conteúdo à teledramaturgia, já que era possível gravar todos os episódios antes de eles irem ao ar, o que era dificultado em produções maiores como as telenovelas. A teledramaturgia ganhava assim um novo formato próprio dos brasileiros, nossas minisséries são exibidas em sequência, parando apenas aos fins de semana e, mais contemporaneamente, também às segundas-feiras. (SIDORENKO, 2015 p.17)

Ainda sobre as diferenças entre as minisséries e as telenovelas, faz-se necessário lembrar que devido à diferença de extensão e, por consequência, de duração, quando se perde um episódio de uma minissérie haverá um grande impacto sobre o entendimento do enredo da narrativa, diferente de quando se perde o capítulo de uma telenovela que, devido ao formato da sua trama, nos permite uma compreensão global da estória.

No que tange às traduções intersemióticas/adaptações audiovisuais de obras literárias, nos parece haver uma predileção por se valer do gênero minissérie para atualizar as obras de partida para as obras de chegada. É isso que nos sugere o grande volume de minisséries de cunho literário no acervo das grades televisivas, o que difere se nos voltarmos para um gênero adjacente, como é o caso da adaptação fílmica de obras literárias. Sidorenko (2015) pontua o grande volume de produções audiovisuais baseadas em obras literárias e que se valeram do gênero minissérie em grande parte.

A adaptação de textos literários para o texto audiovisual é recorrente nas minisséries, Sandra Reimão (2004, p.28) aponta que de 1982, ano em que as minisséries se consolidam, até 1997 foram produzidas 26 adaptações literárias para o formato de minissérie nas principais emissoras do país (TV Globo, TV Manchete e TV Bandeirantes). Em nossa pesquisa inicial elencamos, só nos últimos anos (2010-2013), pelo menos nove produções do gênero nas duas maiores emissoras do país que mantêm um projeto de dramaturgia (TV Globo e TV Record). (SIDORENKO, 2015, p.19.)

Depois deste breve apanhado sobre a formação e disseminação desse meio de comunicação tão importante, a televisão, além de entendermos um pouco mais sobre a construção do público, da grade televisiva e do gênero minissérie veremos na seção

seguinte outros trabalhos que de alguma forma trabalharam com alguma parte do corpus da nossa pesquisa.

2.1 Trabalhos anteriores que tiveram como objeto de pesquisa *Incidente em Antares*.

Durante a pesquisa observamos que tanto o livro quanto a adaptação audiovisual e televisiva, mais especificamente a minissérie que foi transmitida pela Rede Globo de televisão e compactada para DVD, originou um volume considerável de trabalhos que discorreram sobre o livro de Érico Veríssimo, levando em consideração a popularidade nacional do autor e de sua obra.

Desses trabalhos gostaríamos de destacar alguns dos quais se encaixam em programas de pós-graduação de Letras e de Teoria Literária. Valendo-nos dos critérios de temporalidade e proximidade com a nossa pesquisa, começaremos pelo trabalho da Gabriela Cardoso Herrera, intitulado “*A minissérie Incidente em Antares: a transposição do romance de Érico Veríssimo para a mídia televisa*”, de 2008, o qual foi um norte para nossa atividade de pesquisa no sentido daquilo que já foi realizado em termos de pesquisa sobre o objeto já referido e por poder nos apresentar uma nova perspectiva sobre o processo tradutório do texto fonte (livro IA) para o texto alvo (minissérie televisa compactada para DVD). Observa-se que a proposta de Herrera foi realizar uma análise mais global da transposição entre os meios semióticos, logo, não se aprofunda em temas específicos como o da morte e o da liberdade, como fazemos neste estudo.

O segundo trabalho que citamos é o da Bruna Silva Ferreira, que trabalhou com os temas que fazem parte do nosso objeto de pesquisa, a morte e a liberdade em duas obras de Veríssimo: *O prisioneiro* e *Incidente em Antares*. O título da dissertação de Ferreira, de 2012, é “*Morte e Liberdade na obra de Érico Veríssimo: O prisioneiro e Incidente em Antares em perspectiva bakhtiniana*.” Na sua pesquisa, Ferreira evidencia o diálogo dos mortos e entre os mortos a fim de ressaltar o conceito de polifonia tão caro a Bakhtin, tratando, assim, da função articuladora do discurso, sendo a morte o fio condutor dos dois romances analisados. Toda a discussão sobre o tema da morte desemboca no outro signo em destaque, o da liberdade, obtida com o auxílio daquela. Ressaltamos que os pontos levantados aqui dizem respeito aos romances, ou seja, não se discorre sobre a tradução intersemiótica.

O terceiro estudo que trataremos é o de Leandro Fachin, de 2013, que tem como título “*As representações ideológicas nas vozes polifônicas das personagens de Incidente em Antares, de Érico Veríssimo.*” Em sua dissertação, Fachin vai se debruçar, especialmente, sobre o conceito de polifonia de Bakhtin, assim como Ferreira também o fez, mas agora o foco é quais segmentos sociais são representados pelas vozes dos cadáveres, o que conseqüentemente permite a apresentação de perspectivas ideológicas distintas, além de ressaltar o contexto sócio-histórico do golpe militar de 1964 que é suscitado durante toda a narrativa, ainda que de forma velada. É extremamente intrigante como a morte, um suposto elemento apaziguador das diferenças entre os seres humanos, permite que a mesma hierarquia da vida ultrapasse o além-túmulo na “*tanatocracia antarense*”, tendo em vista as posições que eram ocupadas pelas personagens principais da narrativa antes e depois da morte.

O quarto texto é a tese de doutorado de Gisele de Oliveira Bosquesi, de 2017, com o título “*A crítica social por meio do fantástico em Incidente em Antares, de Érico Veríssimo, e o Io e Lui, de Alberto Moravia.*” Bosquesi enfoca outro elemento demasiado caro ao nosso objeto de estudo que é o fantástico enquanto gênero/modo literário e a relação deste com o real ou aquilo que se entende por realidade. O fantástico é um gênero muito profícuo no que concerne à crítica social, pois ele é afeito a temas tidos como tabu sociais, como afirmam diversos teóricos do gênero dos quais destacamos Furtado (1980), Todorov (1989), Jackson (2009). Roas (2014).

Agora que já conseguimos ter uma visão mais ampla de como o nosso objeto de pesquisa ou parte dele foi estudado, avaliado e reescrito por outros textos acadêmicos, nos deteremos na sessão subsequente no caráter das produções seriadas da televisão brasileira e de que forma podemos diferenciá-las.

2.2 Serialidade da televisão brasileira

É importante que saibamos diferenciar as principais características das produções seriadas a saber: a telenovela, a minissérie e o seriado. Para tanto, nos valem das definições trazidas por Poma e Viégas (2009), que afirmam ser a telenovela uma obra aberta, a qual narra uma história que se divide em capítulos que são inter-relacionados. A minissérie, por sua vez, trata-se de uma obra fechada, isto é, o seu desenvolvimento e seu final já estão determinados antes mesmo de sua produção e exibição, também se divide em capítulos, porém não é sujeita a alterações ao longo da

trama. E por fim, o seriado consistiria em uma sequência de narrativas com os mesmos personagens e cenários, no qual a problemática tem seu início, desenvolvimento e desfecho em cada episódio.

Antes de falarmos das minisséries que surgiram, em grande parte, como adaptações de obras literárias brasileiras, devemos ressaltar o papel das telenovelas que pavimentaram o caminho para a possibilidade de se produzir o grande número de minisséries que temos até os dias de hoje, sendo que uma parcela considerável foi adaptação de romances nacionais, o que Reimão (2021) caracteriza como uma estratégia de se valer de autores já consagrados, como José de Alencar e Machado de Assis, para dar crédito à prática de tradução intersemiótica ainda incipiente em território nacional.

Entre 1951 e 1963, enfocando as telenovelas não diárias veiculadas em São Paulo, tem-se 164 produções, sendo que cerca de 95 delas eram adaptações literárias e destas, 16 eram adaptações de romances de autores brasileiros. Os romances brasileiros adaptados, pelas TVs de São Paulo entre 1951 e 1963 foram: em 1952, a TV Paulista, canal 5, adaptou *Senhora e Diva*, de José de Alencar, *Helena*, de Machado de Assis, e *Casa de Pensão*, de Aluísio Azevedo e, em 1953, *Iaiá Garcia*, de Machado. *A Muralha*, de Dinah Silveira de Queiroz, recebeu duas versões (Record, 54 e Tupi, 58); *Éramos Seis*, de M. José Dupré, também foi adaptado pela Record em 58, e a Tupi, em 1959, adaptou *O Guarani*, de José de Alencar. Em 1961 foram apresentados: *Gabriela*, de J. Amado (Tupi); *Helena*, de Machado (Paulista); *Olhai os Lírios do Campo* (Tupi) e *Clarissa* (Cultura), de Érico Veríssimo. Em 1962, *A Muralha*, de D. S. Queiroz, recebe sua terceira versão televisiva seriada (Cultura) e *Senhora*, J. Alencar, sua segunda (Tupi). Em 1963, a TV Paulista produziu *O Tronco do Ipê*, de Alencar. (REIMÃO, 2021, p.8.)

A partir das décadas de 80 e 90, há certo distanciamento entre as telenovelas e as obras literárias, como afirma Reimão (2021), pois o gênero já bem desenvolvido e difundido no cotidiano do povo brasileiro não necessita mais de um ponto de apoio, deixando, dessa forma, o gênero discursivo-televisivo minisséries como o espaço no qual e pelo qual se dariam as adaptações literárias para a “telinha”.

Dos anos 1980 para cá, parece que as minisséries, produtos de maior prestígio e sofisticação no conjunto da produção televisiva ficcional seriada, é que passam, então, a ser o espaço da adaptação de romances de autores nacionais com ênfase para este fato. Nas minisséries, o recurso a tramas e personagens advindos de romances 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 a 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 produções culturais nacionais, no sistema cultural brasileiro como um todo, um sistema que, cada vez mais, gravita em torno desse meio. (REIMÃO, 2021, pp.13-14.)

A abertura da televisão brasileira às minisséries não se resumiu apenas ao fato de as telenovelas não estarem mais interessadas em adaptar os textos literários, mas também pela formação de uma (tele)audiência mais refinada e que buscava consumir um produto mais trabalhado em termos de estética, e além, é claro, de completar a grade da Tv Globo que deixou de exibir as novelas das 22h e passou a exibir as minisséries quase que exclusiva e prioritariamente nesse horário. Como afirmam Poma e Viégas (2009), as minisséries surgem de uma falta, ausência deixada e percebida na grade televisiva brasileira, possibilitando, desse modo, a experimentação e formação deste gênero televisivo.

Assim, as minisséries surgem como contraponto à ausência de cultura na televisão. Consideradas um marco da teledramaturgia brasileira – apontadas como um produto de excelência em termos de qualidade estética – elas têm sido responsáveis por levar ao conhecimento do público brasileiro episódios da história do país, bem como obras literárias a que grande parte da população não tem acesso. (POMA, VIÉGAS, 2009, p.4.)

No que concerne às inovações em relação a este gênero televisivo, a Tv Globo tem feito algumas experimentações nos formatos das minisséries, criando, assim, novos gêneros dos quais podemos citar as microsséries *O auto da compadecida* e *Hoje é dia de Maria* como exemplos.

Vale ressaltar, ainda, que desde o advento das minisséries na Tv Globo, em 1982, há a preponderância da adaptação audiovisual de obras literárias como afirmam Poma e Viégas (2009) e de autores de renome como Guimarães Rosa, Rachel de Queiroz, Erico Veríssimo apenas a fim de citar alguns escritores brasileiros.

Das minisséries produzidas pela Rede Globo, de 1982 até o início de 2009, são resultado de adaptações literárias: *Anarquistas, graças a Deus, Meu destino é pecar, A máfia no Brasil e Rabo de Saia* (1984), *O tempo e o vento, Tenda dos milagres e Grande sertão: veredas* (1985), *Memórias de um gigolô* (1986), *O primo Basílio* (1988), *Riacho Doce, La mamma* (1990), *O sorriso do lagarto* (1991), *Tereza Batista* (1992), *Agosto* (1993), *A madona de cedro, Memorial de Maria Moura, Incidente em Antares* (1994), *Engraçadinha: seus amores e seus pecados* (1995), *Dona Flor e seus dois maridos e Hilda Furacão* (1998), *Luna caliente* (1999), *A muralha* (2000), *Os Maias e Presença de Anita* (2001), *A casa das sete mulheres* (2003), *Mad Maria* (2005), *A pedra do reino* (2007), *Queridos amigos e Capitu* (2008). . (POMA, VIÉGAS, 2009, p.6)

Um dado interessante e relevante é que a extinta Rede Manchete foi a emissora de televisão que mais apresentou produções nesses formatos, como vemos em Botoso e Conservani (2009). Segue a lista das minisséries exibidas pela Rede Manchete:

O fantasma da ópera, de Paulo Afonso de Lima e Jael Coaracy, baseada na obra de Gaston Leroux, direção de Del Rangel (1991), *O guarani*, de Walcyr Carrasco, baseada no romance de José de Alencar, direção de Jayme

Monjardim (1991), *Floradas na serra*, de Geraldo Vietri, baseada no romance de Dinah Silveira de Queiroz, direção de Nilton Travesso (1991), *Na rede de intrigas*, de Geraldo Vietri, direção de Henrique Martins (1991), *O farol*, de Paulo Halm, baseado em um conto de Oswaldo Orico, direção de Álvaro Fugulin (1991), *Ilha das bruxas*, de Paulo Figueiredo, direção de Henrique Martins (1991), *Filhos do sol*, de Walcyr Carrasco e Eloy Santos, direção de Henrique Martins (1991), *Rosa dos ramos*, de Walcyr Carrasco e Rita Buzzar, direção de Del Rangel (1990), *Mãe de Santo*, de Paulo César Coutinho, direção de Henrique Martins (1990), *O canto das sereias*, de Paulo César Coutinho, direção de Jayme Monjardim (1990), *Escrava Anastácia*, de Paulo César Coutinho, direção de Henrique Martins (1990), *A rainha da vida*, de Wilson Aguiar Filho e Leila Miccolis, direção de Walter Campos (1987), *Tudo em cima*, de Bráulio Pedroso e Geraldo Carneiro, direção de Ary Coslov (1985), *Santa Marta Fabril S. A.*, escrita e dirigida por Geraldo Vietri, baseada na peça teatral de Abílio Pereira de Almeida (1984); *Viver a vida*, de Manoel Carlos, direção de Mário Márcio Bandarra (1984), *Marquesa de Santos*, de Wilson Aguiar Filho, direção de Ary Coslov (1984). No total, a Manchete exibiu 16 minisséries e somente 6 delas foram adaptações de textos literários (brasileiros e estrangeiros). (BOTOSO; CONSERVANI, 2009, p.8.)

Queremos destacar aqui os autores brasileiros que tiveram certa relevância quando analisamos a quantidade de obras adaptadas de cada um deles para a televisão brasileira. Fazem parte deste grupo: Jorge Amado, Nelson Rodrigues, Érico Veríssimo e Dias Gomes. Interessante notar como a adaptação audiovisual se valeu de autores renomados e de seus trabalhos para pavimentar e abrir novos caminhos para este gênero que estava surgindo na década de 80 na grade televisiva brasileira como ressaltam Botoso e Conservani (2009).

Dentre os autores mais adaptados encontram-se Jorge Amado, com quatro obras adaptadas: *Tenda dos milagres* (1985), *Tereza Batista* (1990), *Dona Flor e seus dois maridos* (1998), *Pastores da noite* (2002). Em seguida, aparecem Nelson Rodrigues, com duas obras: *Meu destino é pecar* (1984), *Engraçadinha* (1995); Érico Veríssimo, com *O tempo e o vento* (1985) e *Incidente em Antares* (1994); Dias Gomes, com *O pagador de promessas* (1988) e *Decadência* (1995). (BOTOSO; CONSERVANI, 2009, p.8.)

Após termos nos aprofundados nos gêneros televisivos seriados – telenovela, série e seriado – e quais as características de cada um e como diferem entre si, vamos entender um pouco mais sobre o contexto de produção da minissérie *Incidente em Antares* e de outras minisséries produzidas na mesma época na próxima sessão.

2.3 Contextos de produção da minissérie *Incidente em Antares* e demais minisséries da Tv Globo em épocas próximas.

Entendemos que se faz necessário uma análise não apenas da minissérie *Incidente em Antares* de maneira isolada, pois o contexto em que foi produzida e as

minisséries que a precederam e a sucederam podem ser de grande valia para uma melhor compreensão dos critérios adotados pelas emissoras de televisão, em especial a Tv Globo, e em que momento o objeto de nossa análise chega às “telinhas” dos brasileiros e de que maneira essa obra de tradução intersemiótica contribuiu para a reflexão dos temas de morte e de liberdade, tendo sempre em mente, à época, a ditadura civil-militar a qual nosso país foi submetido.

Tomemos como exemplo o ano de 1994, na rede Globo de televisão, ano no qual a minissérie de *Incidente em Antares* foi ao ar. Neste mesmo ano, duas outras adaptações de obras literárias são realizadas, *A Madona de Cedro* e *Memorial de Maria Moura*. *A Madona de Cedro* de autoria de Antônio Callado, adaptação de Walter Negrão e colaboração de Charles Peixoto e Nelson Nadotti com direção de Tizuka Yamazaki e que foi exibida de 26 de abril a 06 de maio do mesmo ano, às 22h30, com um total de 08 capítulos, e *Memorial de Maria Moura*, de Rachel de Queiroz, que foi adaptada por Jorge Furtado, Carlos Gerbase e Ênio Povoas, com direção de Roberto Farias, Mauro Mendonça Filho e Denise Saraceni e que foi exibida de 17 de maio a 17 de junho do mesmo ano, também às 22h30 e contando com 24 capítulos. A adaptação do *Memorial de Maria Moura* foi vencedora do Grande Prêmio da Crítica da Associação Paulista dos Críticos de Arte em 1994.

Falemos sobre um ponto, talvez não tanto explorado, a disputa entre as produções televisas dentro da grade televisiva da rede Globo, que fez, por exemplo, a minissérie *Incidente em Antares* ter a sua estreia adiada de junho para novembro devido a Copa do Mundo de Futebol de 1994, sem falar de outras mudanças no horário de transmissão sem aviso prévio ou até mesmo o atraso de horas em outras produções como nos relata Rondini (2007).

Dentro da grade de programação a concorrência com a exibição de futebol tem gerado uma série de reveses para as minisséries. A transmissão de jogos de futebol foi a maior responsável pelo deslocamento de horário das minisséries para depois das 23 horas. *A casa das sete mulheres* quase que semanalmente entrou após as 23 horas em função dos jogos de quarta-feira. *A madona de cedro*, de 1994, já em seu segundo capítulo sofreu um atraso de mais de uma hora e foi ao ar às 23h40 pelo mesmo motivo. A questão não se restringiu aos deslocamentos nos horários e chegou mesmo à mudança de dias e meses. *Incidente em Antares*, totalmente pronta em junho, que foi adiada para novembro em função da Copa do Mundo de 1994 [...] (RONDINI, 2007, p.4.)

Fizemos este breve resumo de como se deu a produção da minissérie *Incidente em Antares* a fim de compreendermos melhor quais temáticas estavam em voga naquele

ano, além de entender questões mais específicas como a data de estreia, as mudanças efetuadas devido a outros eventos e programações da grade televisiva que acabam por interferir direta ou indiretamente nas minisséries. Não podemos esquecer também que a discussão sobre liberdade e repressão violenta abordadas no livro representou um capítulo não tão distante da nossa história nacional se se pensar em quando a minissérie foi ao ar, em 1994.

Na penúltima sessão deste capítulo, falaremos sobre os atores e atrizes de renome que compuseram o elenco da minissérie *Incidente em Antares*, pois como veremos houve um grande investimento de capital humano com o intuito de conseguir um ótimo resultado na produção audiovisual e sua consequente recepção pela audiência, que como já vimos é exigente.

2.4 O elenco estrelado de *Incidente em Antares*

Incidente em Antares foi, sem sombra de dúvidas, a minissérie de época de maior investimento do início dos anos 90, tendo em vista todo o gasto com os efeitos especiais e um grande elenco repleto de atores e atrizes já consagrados que fizeram parte desta produção global.

Efeitos especiais foram usados para acentuar o clima de realismo fantástico, com destaque para os que eliminaram o reflexo dos sete mortos no espelho e os que simularam o voo de Erotildes (Marília Pêra) e Pudim de Cachaça (Gianfrancesco Guarnieri) sobre a cidade, realizado com *chroma key*. (MEMÓRIA GLOBO, 2021)

Tratando-se ainda dos aspectos relativos às sete personagens principais, não poderíamos deixar de mencionar o árduo trabalho da equipe de maquiagem para fazer com que os mortos tivessem as aparências condizentes com o tipo de morte de cada um.

O desafio da equipe de maquiagem foi caracterizar os personagens mortos-vivos, respeitando a causa falecimento de cada um. Quitéria Campolargo (Fernanda Montenegro), por exemplo, morreu do coração e, em função disso, ganhou um tom amarelado na pele. Barcelona (Elias Gleizer) recebeu uma maquiagem que lhe garantiu uma palidez total. Alguns personagens demandaram mais tempo e dedicação dos maquiadores, como João Paz (Diogo Vilela), que teve ferimentos expostos em função da morte por tortura, e Cícero Branco (Paulo Betti), que faleceu devido a um aneurisma e, por conta disso, recebeu uma mancha avermelhada na cabeça. (MEMÓRIA GLOBO, 2021)

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.

No que diz respeito aos figurinos, mais de 80% das roupas utilizadas pelos personagens foram confeccionadas exclusivamente para a minissérie, ou seja, poucas peças foram reaproveitadas de trabalhos prévios, como afirma o site da Memória Globo.

Vejamos, pois, quais são os atores e atrizes de renome que interpretaram as sete personagens principais desta adaptação audiovisual de *Incidente em Antares*, e algumas outras personagens de grande relevância dentro da narrativa. Interpretando Quitéria Campolargo temos Fernanda Montenegro; no papel do advogado Cícero Branco, Paulo Betti; dando vida ao maestro Menandro Olinda, Rui Rezende; encarnando o pacifista e idealista João da Paz, Diogo Vilela; como o sapateiro Barcelona, Elias Gleizer; a prostituta Erotildes é vivida por Marília Pêra; e o bêbado da cidade é interpretado por Gianfrancesco Guarnieri.

Na sessão que se segue, iremos falar de outros papéis de destaques interpretados pelos autores acima elencados e como tais personagens contribuíram possivelmente para a escolha dos atores e atrizes envolvidos na minissérie em questão.

2.5 Outras personagens e papéis importantes na carreira dos atores que interpretam as sete personagens centrais de *Incidente em Antares*.

Fernanda Montenegro¹ interpretou em 1983, o que se tornaria seu maior sucesso na televisão: a inesquecível Charlô, de *Guerra dos Sexos* (1983). A cena mais famosa da trama de Silvio de Abreu, dirigida por Jorge Fernando e Guel Arraes, é protagonizada por Charlô e seu primo Otávio (Paulo Autran), que fazem uma guerra de comida durante o café da manhã na mansão em que moravam.

¹<https://memoriaglobo.globo.com/perfil/fernanda-montenegro/noticia/fernanda-montenegro.ghtml>

Pela novela, Fernanda ganhou o prêmio de Melhor Atriz da Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA). Do mesmo autor, também fez Cambalacho (1986), Sassaricando (1987), A Rainha da Sucata (1990)...

Ao longo da carreira, a atriz participou também de minisséries como Riacho Doce (1990), Incidente em Antares (1994), O Auto da Compadecida (1999) e Hoje é Dia de Maria (2005).

Paulo Betti²: Paulo Sérgio Betti é um ator, autor e diretor brasileiro. Nascido em São Paulo, o ator iniciou sua carreira nos anos 1970, construindo um extenso currículo sobretudo nas telenovelas brasileiras, em trabalhos como Tieta (1989), Pedra sobre Pedra (1992), Mulheres de Areia (1993), entre muitos outros clássicos da TV.

Rui Rezende³: José Pereira Rezende Filho (Araguari, 18 de novembro de 1938) é um ator brasileiro. Também creditado como Ruy Rezende ou Rui Rezende. Fez inúmeros personagens no cinema e na TV. Mas, com certeza, um dos mais marcantes foi o professor Astromar Junqueira, na antológica novela Roque Santeiro (1985) de Dias Gomes e de Aguinaldo Silva.

Outros personagens de sucesso na carreira de Rui Resende foram o Bob Lamb de A História de Ana Raio e Zé Trovão, produzida pela Rede Manchete em 1990 e reprisada pelo SBT em 2010/2011 e Menandro Olinda da minissérie Incidente em Antares produzida pela Rede Globo em 1994.

Diogo Vilela⁴: Foi com o nome de batismo que Diogo Vilela estreou na Globo, aos 12 anos, na novela A Ponte dos Suspiros, escrita pelo dramaturgo Dias Gomes com o pseudônimo de Stela Calderón... A atividade nascida como brincadeira tornou-se premonitória do seu futuro profissional. José Carlos Monteiro de Barros virou Diogo e ganhou reconhecimento nacional e prêmios por seus inúmeros trabalhos na TV, no cinema e nos palcos. Diogo Vilela destacou-se na novela Sassaricando (1987) e TV Pirata (1988).

Elias Gleizer⁵: Elias Gleizer participou de mais de 50 de novelas, especiais e minisséries na televisão brasileira, desde sua estreia na TV Tupi, em 1959. Foram diversos papéis consagrados pelo grande público. Talvez pelo seu porte físico, seu jeito de boa gente, a ternura dos gestos e o olhar doce, o fato é que o ator não escapava de personagens do tipo bonachão, adorado por todos.

² <https://www.adorocinema.com/personalidades/personalidade-21717/>

³ <https://www.filmesnocinema.com.br/artistas/rui-rezende>

⁴ <https://memoriaglobo.globo.com/perfil/diogo-vilela/noticia/diogo-vilela.ghtml>

⁵ <https://memoriaglobo.globo.com/perfil/elias-gleizer/noticia/elias-gleizer.ghtml>

Elias Gleizer estreou na Globo em 1984, convidado pelo autor Walther Negrão para atuar em *Livre para Voar*. ... Elias Gleizer foi escalado para outra novela na Globo, *Direito de Amar* (1987), de Walther Negrão e Alcides Nogueira. ... Em *Tieta* (1989), de Aguinaldo Silva, Ana Maria Moretzsohn e Ricardo Linhares, viveu uma aventura que até hoje lhe traz gargalhadas e saudades [...]

Gianfrancesco Guarnieri⁶: O primeiro personagem de destaque na Globo veio na novela *Cambalacho*, de 1986, escrita por Silvio de Abreu. Na produção, viveu o trambiqueiro Jerônimo Machado, o Gegê, um dos protagonistas da trama ao lado de Leonarda Furtado, a Naná (Fernanda Montenegro). A dupla era parceira nos cambalachos que Naná fazia para sobreviver e manter a filha, que estudava no exterior. O entrosamento dos protagonistas, que se casavam no final da história, foi um dos destaques na novela.

Em 1987, reviveu os tempos em que foi censurado no teatro: a novela *Mandala*, de Dias Gomes e Marcílio Moraes, na qual interpretava o militante comunista Túlio, chegou a ter sua sinopse vetada pela Censura Federal, que alegava que a novela tratava de temas impróprios para o horário, como incesto, uso de drogas e bissexualismo. A Globo comprometeu-se a fazer modificações necessárias e a novela pôde entrar no ar. Além disso, a forte conotação política da fase inicial da trama também precisou ser atenuada. Cinco anos depois, em 1992, viveu outro militante comunista, Dr. Salviano, desta vez na minissérie *Anos Rebeldes*, de Gilberto Braga. A produção, que fez grande sucesso, se passava durante o período da ditadura militar no Brasil.

Gianfrancesco Guarnieri participou também de outras novelas de sucesso da Globo, como *Que Rei Sou Eu?* (1989), de Cassiano Gabus Mendes; *Rainha da Sucata* (1990), de Silvio de Abreu.

Marília Pêra⁷: Depois de 13 anos, a atriz voltou a fazer telenovelas na emissora, vivendo a sofisticada Rafaela Alvaray, em *Brega & Chique*, (1987), num papel escrito especialmente para ela por Cassiano Gabus Mendes. As cenas de Rafaela com o Dr. Montenegro, personagem de Marco Nanini – seu grande parceiro nos palcos também –, proporcionaram momentos memoráveis que fizeram da novela um grande sucesso de audiência no horário das 19h.

Na minissérie *O Primo Basílio* (1988), adaptação de Gilberto Braga e Leonor Brassères do romance de Eça de Queiroz, Marília interpretou a vilã Juliana, outro

⁶ <https://memoriaglobo.globo.com/perfil/gianfrancesco-guarnieri/noticia/gianfrancesco-guarnieri.ghtml>

⁷ <https://memoriaglobo.globo.com/perfil/marilia-pera/noticia/marilia-pera.ghtml>

personagem marcante. “E eu não queria fazer. Eu não queria fazer a Juliana, exatamente porque eu tinha lido o livro, e o Eça a descreve de forma implacável. Mas foi muito bom para mim. Eu soube que há escolas de teatro que usam o DVD de *O Primo Basílio* para estudar o que eu fiz”, se lisonjeia.

Agora que já fizemos um panorama sobre as obras, alguns dos trabalhos que enfocam nosso corpus, algumas etapas do processo de produção da adaptação visual e o contexto no qual foi realizada, adentramos no capítulo seguinte, o terceiro deste estudo, um pouco mais no referencial teórico aqui escolhido e utilizado para nortear as nossas reflexões e análises subsequentes.

3 ESTUDOS DA TRADUÇÃO: SURGIMENTO, PERCURSO HISTÓRICO E DESENVOLVIMENTOS DAS ÁREAS DE PESQUISA

Nesta sessão nos debruçaremos mais detidamente sobre os Estudos da Tradução, traçando um breve histórico do seu surgimento como disciplina independente, tendo em vista que nos seus primórdios encontrava-se ligada de maneira indissociável de áreas correlatas como os Estudos Linguísticos e Literários. Apesar de ser de extrema importância entender mais sobre o surgimento desta área de pesquisa, nosso objetivo principal não é o de amontoar fatos apenas, mas sim refletir a partir dos teóricos que serão elencados de que maneira a pesquisa em Tradução Intersemiótica, para usar uma das nomenclaturas teóricas, tem sido realizadas entre as mídias, enfocando propositadamente a adaptação audiovisual de textos verbais já que este é o processo analisado mais profundamente neste trabalho.

Nos primórdios dos Estudos da Tradução, o foco de pesquisa das traduções se limitava ao campo literário, tendo em vista que muitos dos pesquisadores eram oriundos dos Estudos Literários como aponta Costa (2015), o que causou em certa medida uma estreita interação das disciplinas de Literatura Comparada e da já citada Estudos da Tradução, mas nem sempre de uma maneira harmoniosa. Com o passar do tempo, as pesquisas em tradução foram tornando-se *non-literary related*, o que não extinguiu a intrínseca relação inicial.

Ao examinar o papel da tradução nas literaturas nacionais – sobretudo na França, Bélgica e Alemanha – Lambert foi percebendo que a tradução desempenhava um papel muito mais importante do que apenas configurar as diferentes literaturas, às vezes de forma auxiliar, às vezes de forma central. Isso explica seu progressivo interesse, ao longo dos anos, pelo papel da tradução na configuração e no funcionamento da sociedade e de algumas de suas instituições, como a universidade e, ultimamente, as empresas. (COSTA, 2015, p.33)

Percebe-se pelo que comenta Costa (2015) sobre o progressivo interesse em Tradução, em termos gerais, desenvolvido por Lambert que inicialmente a tradução ocupava um lugar de subalternidade se comparada com a relevância dada a disciplina de Literatura já estruturada como área de pesquisa há bastante tempo. A tradução parece-nos pela descrição do excerto acima como mais um instrumento a serviço dos Estudos Literários por meio do qual seria capaz ter acesso a diferentes literaturas, mas que vem ocupando espaço de maior importância devido ao papel desempenhado nas diversas áreas da sociedade como no ambiente acadêmico, empresarial, judicial dentre outros.

“No caso da tradução, a maioria das pessoas acredita que o tradutor é sempre inferior ao autor traduzido, crença retratada no provérbio *traduttore traditore*.” (COSTA, 2015, p.33) Como bem pontua Costa no seu texto sobre o texto traduzido ser um tipo de re-textualização e por isso não ocupar um lugar centralizado, mas à margem dentro daquele sistema literário no qual se insere. Para além de todas as questões disciplinares já pontuadas anteriormente, faz-se necessário comentar sobre algumas crenças compartilhadas pela sociedade em geral, isto é, aqueles que não são estudiosos da Tradução, nem tradutores e que, no entanto, endossam a ideia de que o texto fonte sempre será melhor do que o texto traduzido, texto fonte – entenda-se texto aqui em todas as suas expressões semióticas: verbal, visual, audiovisual etc.

3.1 Estudos Descritivos da Tradução.

Como já vimos na seção anterior, os Estudos da Tradução como uma disciplina independente surgiu há pouco tempo, contando com pouco mais de 60 anos de instituição se considerarmos como marco a alcunha criada por James Holmes em 1972 que nomeou este campo de estudos da maneira que conhecemos até os dias de hoje.

Como área acadêmica, os estudos da tradução começam a se estruturar há cerca de 40 anos. O nome da disciplina, tal como o conhecemos hoje, deve-se ao acadêmico alemão, naturalizado americano, James S. Holmes (1972), que a descreve como estando relacionada a um complexo de problemas em torno do fenômeno de traduzir e das traduções. Nesse sentido, a tradução é o seu objeto na medida em que constitui uma *unidade* e não uma dispersão, o que não impede, porém, que se estabeleçam ramificações que buscam abranger todos os aspectos relativos à prática tradutória, conforme nos mostra Holmes. (ZIPSER, 2008, p33)

Destacamos aqui Holmes por ter sido o teórico responsável por nomear este novo campo de estudos, mas queremos deixar claro que há muitos teóricos responsáveis por desenvolver a disciplina no que diz respeito a formulações e reflexões teóricas e práticas sobre a tradução e o processo tradutório como, por exemplo, Even-Zohar, Lambert, Toury apenas para citar alguns.

Antes de tecermos maiores comentários sobre os Estudos Descritivos da Tradução, acreditamos ser de grande valia entender o contexto no qual tais teóricos e pesquisadores estavam inseridos. Portanto comentaremos brevemente sobre o modo se se fazer ciência vigente durante o século XX muito baseada no Estruturalismo já era bastante utilizados nas ciências empíricas e que chegava então às Humanidades. Podemos verificar o grande sucesso desse paradigma dentro dos Estudos Literários com

as contribuições do Formalismo Russo, e na Linguística com Saussure no seu *Curso de Linguística Geral*, compilado e editado por Charles Bally e Albert Sechehaye

Um dos projetos estava dentro da linguística, o outro se relacionava à linguagem poética; mas nesse estágio os dois poderiam desenvolver um substancial terreno comum. Ambos os projetos eram baseados em uma ideia muito simples, já mencionada aqui: os métodos e objetivos da ciência deveriam ser aplicados à cultura. Os dois visavam desenvolver modelos explícitos, definindo termos cuidadosamente e usando observações para confirmar ou refutar leis e princípios hipotéticos da linguagem artística, independentemente da psicologia dos autores, das emoções dos leitores, ou qualquer suposta representação social. (PYM, 2016, p.220)

Consoante o que se espera de um paradigma científico trazido das ciências exatas, espera-se um rigor maior no que tange à perspectiva empírica dos estudos. Logo os Estudos Descritivos da Tradução não se propuseram a prescrever as formas e os processos que deveriam ou não empregados nas traduções, e sim, como o próprio nome desta vertente nos indica, descrever de que maneira os tradutores realizavam seu ofício. Ou seja, partia-se da praxe para a elaboração de conceitos e hipóteses que serem aplicados e testados quer seja de uma maneira mais restrita ou de um modo mais amplo.

As abordagens descritivas se propunham a descobrir as relações e leis que estavam de alguma forma escondidas, ou seja, pensavam sobre as questões do estruturalismo. Ademais, dados os termos e conceitos que haviam sido acumulados nas várias disciplinas adjacentes desde os Formalistas Russos, os pesquisadores que estavam trabalhando em Tradução eram capazes de se apoiar em uma vasta gama de categorias estabelecidas (ninguém consegue simplesmente descrever com palavras o que se vê com os olhos) e de hipóteses sobre o que eles iriam encontrar. (PYM, 2016, p.234)

A fim de que tenhamos uma melhor compreensão dos teóricos que são enquadrados dentro dos Estudos Descritivos da Tradução, faremos uma sucinta apresentação de alguns dos nomes já citados e as contribuições feitas para o desenvolvimento do campo da Tradução. A seguir tocaremos em alguns nomes que são representativos dentro do âmbito descritivo da tradução e as vertentes adotadas por eles, como: Gideon Toury, Itamar Even-Zohar, Jose Lambert, James Holmes dentre outros.

Toury é faz parte da segunda vertente dos estudos descritivos, no qual já se percebia certo afastamento da Teoria do Escopo, de origem germânica. Em termos práticos, o conceito tornou-se obsoleto e “consistência funcional” já não se mostrava suficiente para suprir todas os requisitos propostos pelo exercício tradutório.

[...] **Gideon Toury** conceberia como os “Estudos Descritivos da Tradução” – EDT, **a equivalência era uma característica de todas as traduções**, simplesmente porque eram vistas como sendo traduções, pouco importando sua qualidade estética ou linguística (Toury 1980:63-70). Isso mudou tudo.

Se a equivalência de repente estava em todas as partes da tradução, ou em quase todas elas, ela não mais poderia ser usada como suporte para estudos linguísticos que tentassem produzi-la, nem seu conceito serviria diretamente à formação prescritiva de tradutores. (PYM, 2016, p.218)

Even-Zohar dedicou-se às descrições de como os sistemas culturais se organizavam dentro de determinados contextos como, por exemplo, a literatura nacional de um país específico e quais os “subsistemas” que compõem este sistema mais abrangente. Tal teoria ficou conhecida como Teoria dos Polissistemas que foi bastante difundida e ainda se mostra bem pertinente dentro dos estudos tradução até os dias de hoje. Uma aplicação desta teoria seria analisar que lugar um livro traduzido ocupa dentro do sistema literário da cultura de chegada.

Even-Zohar se ocupa principalmente com as descrições sistêmicas de como as culturas se desenvolvem. Ele segue explicitamente as posições de Tynyanov, Jakobson e Eikhenbaum ao estudar fenômenos culturais, entendendo-os como sistemas governados por leis e princípios próprios, ainda à espera de identificação. De maneira simplificada, em vez de se concentrar sobre sistemas literários isoladamente, Even-Zohar procura ver as culturas como “**polissistemas**”, como sistemas complexos, abrangentes e heterogêneos (tais como a “cultura israelense”, “cultura francesa”) dentro dos quais existem sistemas menores como literatura, arquitetura, linguagem, leis, a vida em família, e assim por diante (por isso “poli”, significando “muitos”). (PYM, 2016, p.227)

A terceira vertente dos estudos descritivos da tradução afastou-se das proposições trazidas pelos formalistas russos, mas não os isentou da atmosfera intelectual do tempo deles, que ainda estava submersa no tão estimado paradigma estruturalista.

A terceira vertente diz respeito a um grupo de estudiosos trabalhando em Holanda e em Flandres (a parte da Bélgica que fala holandês), conhecido também como Escola dos Países Baixos (“Low Countries School”). Entre os nomes que se destacam aqui temos o americano **James S Holmes** em Amsterdam, os belgas **José Lambert**, **Raymond Van den Broeck**, **André Lefevere** e **Theo Hermans**. A relação deles com o Formalismo Russo é menos direta e não tem tanta importância, quando a comparamos aos outros casos. (PYM, 2016, p.228)

Não havia um consenso teórico/conceitual entre os pesquisadores envolvidos nos estudos da tradução devido a toda bagagem trazida por eles, mas todos concordavam sobre uma abordagem mais científica ao invés de apenas criticar e avaliar o que era encontrado.

Os estudiosos desse grupo estavam longe de partilhar das mesmas teorias, como era de se esperar, dadas suas bagagens teóricas diversas (ver Hermans 1999 para uma pesquisa detalhada). Todos eles, no entanto, concordavam que

uma abordagem científica deveria ser usada para falar sobre o mundo, em vez de criticar ou avaliar o que é encontrado. Em maior ou menor medida, aceitavam que o trabalho anterior sobre tradução, incluindo várias das teorias elaboradas dentro do paradigma da equivalência, era “pré--científico” (um termo áspero, mas usado com relativa frequência). (PYM, 2016, p.229)

Na próxima subseção serão abordados os conceitos e as explicações sobre Estudos Interartes, Intemidialidade e reflexões acerca das fronteiras midiáticas.

3.2 A convergência das fronteiras das Mídias: Estudos de Intermídia e Intemidialidade, de Claus Clüver.

Depois já termos visto como se deu a origem dos Estudos da Tradução, seu desenvolvimento e desdobramentos em áreas adjacentes, trataremos dos Estudos de Mídia e Intemidialidade a partir do viés proposto Claus Clüver.

Antes de qualquer coisa, necessitamos conceituar o que a Mídia e só depois seremos capazes fazer reflexões sobre as fronteiras dos diferentes tipos de mídia e os entrecruzamentos existentes e os potenciais também. Clüver (2012, p.9) se vale do conceito de mídia proposto por teóricos alemães que a definem como “aquilo que transmite um signo (ou uma combinação de signos) para e entre seres humanos com transmissores adequados através de distâncias temporais e/ou espaciais” (BOHN, MÜLLER, RUPPERT, 1988, p. 10; trad. nossa)

Logo, poderíamos nos referir a Mídia como o veículo responsável pela propagação do signo (ou um conjunto deles) entre os indivíduos de uma comunidade linguística através de meios adequados ao longo do tempo e/ou do espaço. Estabelecida a definição de Mídia, passemos, então, ao conceito de Intemidialidade, isto é, a interação, comunicação ou ruptura das fronteiras constituintes das diversas mídias ou dos meios midiáticos. “Como conceito, “intemidialidade” implica todos os tipos de interrelação e interação entre mídias; uma metáfora frequentemente aplicada a esses processos fala de “cruzar as fronteiras” que separam as mídias.”. (CLÜVER, 2012, p.9)

A materialidade das mídias é extremamente essencial para os Estudos de Intermídia, pois ela pode ser entendida com a fronteira que separa, une e relaciona as diferentes mídias, além de contribuir em grande medida para o processo de recepção do leitor/ouvinte/ expectador de um determinado texto. “A determinação da mídia é um ato interpretativo que antecipa a interpretação do texto.” (CLÜVER, 2012, p.10)

O que importa constatar é que, enquanto a teoria trata das mídias como conceitos coletivos e abstratos, a nossa relação com a mídia “música”, por exemplo, se dá através do nosso contato com signos emitidos pela performance de uma peça musical — de um produto ou uma configuração da mídia “música” [...] É a partir da nossa experiência com textos musicais que abstraímos noções da materialidade e das outras propriedades da mídia “música” e suas submídias e gêneros. Por outro lado, em todos os casos são os meios técnicos da produção e os instrumentos da transmissão, enfim, a materialidade de uma mídia que possibilita e sustenta a configuração midiática transmitida — o texto. (CLÜVER, 2012, p.10)

Ainda sobre as questões relacionadas aos suportes dos textos e de que forma estes afetam a percepção do que está sendo dito. Clüver (2012) comenta ainda sobre as novas e inovadoras ferramentas disponíveis com o avanço tecnológico para a escrita, gravação, reprodução e distribuição dos textos que foi amplificado ostensivamente com o advento da Internet.

Performance, local, ocasião, função — tudo isso condicionou (e continua a condicionar) a recepção, o que inclui também sensações visuais e espaciais. A gravação e os mecanismos de distribuir, reproduzir e ouvir gravações, até os meios modernos de regravar gravações recebidas pela internet, mudaram e qualificaram profundamente a recepção. Além dos meios tecnológicos de transmissão, capazes de modificar o próprio som, são os meios de distribuição, inclusive os “paratextos” da embalagem e do design da capa, que influem em nossa recepção de um texto musical (os últimos sendo aspectos intermediáticos). (CLÜVER, 2012, p.11)

Clüver (2012) reflete ainda sobre a distância existente entre as mídias em questão e quais maneiras serão empregadas para superar tal distanciamento, sobre a função dos signos transmitidos e as convenções que estão em voga e determinam/orientam como ocorrerá o diálogo midiático ou não. Aspectos estes que são levados em consideração nos jogos entre as mídias e seus tradutores/adaptadores.

Clüver (2012) traz conceitos e exemplos sobre três grupos de subcategorias de intermedialidade, baseando-se nas pesquisas de Rajewsky (2012) sobre as “subcategorias” de intermedialidade sendo elas: i – combinação de mídias, referências intermediáticas e transposição midiática. Conceitos estes que nos auxiliaram a compreender melhor o fenômeno intermediático. A seguir seguem as definições de combinação de mídias, referências intermediáticas e transposição midiática, respectivamente:

A **combinação de mídias** encontra-se em grande parte dos produtos culturais, desde as danças e canções rituais pré-históricas até muitos textos eletrônicos digitais (dependendo do ponto de vista); ela é *per definitionem* um aspecto marcante de todas as mídias plurimidiáticas. Mas, enquanto “plurimedialidade” se refere à presença de várias mídias dentro de uma mídia como o cinema ou a ópera [...] (CLÜVER, 2012, p.15)

A segunda subcategoria de intermedialidade é formada por **referências intermidiáticas**. Nesse caso se trata de textos de uma mídia só (que pode ser uma mídia plurimidiática), que citam ou evocam de maneiras muito variadas e pelos mais diversos motivos e objetivos, textos específicos ou qualidades genéricas de uma outra mídia. (CLÜVER, 2012, p.17)

A **transposição midiática**, na conceituação de Irina Rajewsky, é o processo “genético” de transformar um texto composto em uma mídia, em outra mídia de acordo com as possibilidades materiais e as convenções vigentes dessa nova mídia. [...] O conceito de transformação midiática aplica-se claramente ao processo que chamamos de **adaptação**, normalmente para uma mídia plurimidiática (romance para o cinema, peça teatral para a ópera, conto de fadas para o balé, etc.), onde o novo texto retém elementos do texto-fonte (trechos do diálogo, personagens, enredo, situações, ponto de vista, etc.). (CLÜVER, 2012, p.18)

Das três subcategorias propostas por Irina Rajewsky, esta última é a que mais nos interessa, já que a natureza do nosso trabalho consiste em como as mídias verbal e audiovisual se relacionam e de que forma os signos são transpostos entre as duas semioses e, conseqüentemente, entre as mídias e os suportes que são empregados para as representações sógnicas. Mais uma vez, a nossa investigação não busca promover nenhum juízo de valor sobre as obras que constituem nosso *corpus*, e sim analisar de que formas se deu transposição midiática para então refletirmos sobre as escolhas ou o conjunto de escolhas propostas, se há um padrão adotado pelos adaptadores/tradutores.

Agora que já expusemos o conceito de mídia adotado por Claus Clüver, e discorreremos sobre as mídias, suas fronteiras e as relações que se estabelecem entre elas, é interessante que entendamos um pouco mais sobre como se deu a origem das barreiras entre as mídias e como elas têm sido superadas ao longo da história pelas diversas expressões artísticas e qual a repercussão nos consumidores destes produtos culturais.

Muitos dos melhores trabalhos produzidos hoje parecem estar entre mídias. Isto não é por acaso. O conceito de separação entre as mídias surge no Renascimento. A ideia de que a pintura é feita de tinta sobre a tela ou que a escultura não deve ser pintada parece característica do tipo de pensamento social – categorizando e dividindo a sociedade em nobreza com suas várias subdivisões, gentios, artesãos, servos e trabalhadores sem terra – ao que nós chamamos de conceito feudal da Grande Cadeia do Ser. Essa abordagem essencialmente mecanicista continua a ser relevante através das duas primeiras revoluções industriais, apenas terminadas, e na presente era de automação, que constitui, de fato, uma terceira revolução. (HIGGINS, 2012, p.41)

Ressaltamos que as produções artísticas que se situam entre mídias parecem receber uma maior aceitação da sociedade moderna/pós-moderna enquanto que as obras de arte que podem ser enquadradas dentro de uma única mídia acabam por não cativar

da mesma forma o público como exemplifica Higgins (2012) com Picasso, Duchamp e John Heartfield.

Parte do motivo pelo qual os objetos de Duchamp são fascinantes enquanto a voz de Picasso está sumindo é que as peças de Duchamp estão verdadeiramente entre as mídias, entre a escultura e algo mais, enquanto um Picasso é prontamente classificável como um ornamento pintado. Do mesmo modo, ao invadir o terreno entre colagem e fotografia, o alemão John Heartfield produziu o que é provavelmente a melhor arte gráfica de nosso século, com certeza a mais poderosa arte política feita até agora. (HIGGINS, 2012, p.43)

No subitem posterior, nos depararemos com o conceito de ekphrasis e as relações que se estabelecem com os estudos interartes, além do diálogo de tais estudos com o conceito de tradução intersemiótica.

3.3 O conceito de *Ekphrasis* e os Estudos Interartes.

Neste ensaio, Clüver (1997) apresenta-nos alguns conceitos e definições basilares para os Estudos Interartes. Dentre os quais gostaríamos de destacar a Intertextualidade – fenômeno já bastante difundido e pesquisado – e a Ekphrasis, um conceito não tão explanado neste contexto interartístico.

No que diz respeito à Intertextualidade, Clüver (1997) parte do entendimento de que não haveria nenhum texto completamente autônomo, isto é, que não se utilizasse de referências a outros escritos anteriores. “[...] Para o estudioso de questões interartísticas relacionadas à produção e a recepção de textos, tais questões têm importância considerável: tão logo reconhecemos que poemas, pinturas ou sinfonias não sejam textos autônomos ou autossuficientes.” (CLÜVER, 1997, p.41)

Ao passo que a Ekphrasis seria uma maneira mais geral de reescrita de um texto, isto é, uma espécie de retextualização, ou tradução a depender da vertente teórica adotada pelo analista. O que fica evidente neste fenômeno é a reelaboração textual que pode se dar dentro de uma mesma semiótica ou entre diferentes semióticas.

A ekphrasis é uma forma de reescrita e abrange práticas como a descrição de uma estátua ou de uma catedral num livro de história da arte, a (re)criação de um concerto para piano ou de um balé em um romance, a resenha detalhada de uma ópera ou uma produção teatral, ou ainda a apresentação verbal de um leilão; pode ser parte de um texto maior ou, como no caso dos numerosos *Bildgedichte*, constituir o texto inteiro. (CLÜVER, 1997, p.42)

A princípio esta regra de reescrita se aplicaria a todas as realizações de ekphrasis, mas veremos que nem todas seguem este modelo mais geral como é o caso

da ekphrasis literária, pois opera segundo as suas próprias regras e não está presa ou vinculada tão fortemente ao texto-fonte e por isso desfruta de uma maior liberdade criativa na sua retextualização.

Ekphraseis literárias não operam com tais restrições, mesmo sendo baseadas em obras reais; a maioria delas tende a atingir autonomia em relação ao texto-fonte, o qual transformam de acordo com as necessidades do texto literário onde funcionam. O leitor não precisa de fato colocá-los (de fato ou mentalmente) ao lado do texto de sua origem. Isto não é o caso de uma forma especial de reescrita “ekphrástica” onde o texto literário oferece uma construção interpretativa de um texto não-verbal. (CLÜVER, 1997, p.42)

A ekphrasis pode ser entendida como o processo inverso do que propôs o linguista russo Roman Jakobson com a tradução intersemiótica ou transmutação que consiste na passagem de signos verbais para outro sistema de signos não-verbal. Ou seja, a ekphrasis consistiria na passagem de signos não-verbais para um sistema de signos verbais.

Pode-se considerar todas as formas de *ekphrasis* como transposições intersemióticas, ao passo que o conceito de “tradução intersemiótica” soa melhor se restringido a textos (em qualquer sistema sógnico) que, em primeiro lugar, oferecem uma representação relativamente mais ampla (mesmo que jamais completa) do texto-fonte composto num sistema sógnico diferente, numa forma apropriada, transmitindo certo sentido de estilo e técnica e incluindo equivalentes de figuras retóricas; e, em segundo lugar, que acrescentem poucos elementos sem paralelo no texto-fonte. (CLÜVER, 1997, p.43)

Ao trabalharmos com produtos/produções culturais que permeiam os diversos campos artísticos e semióticos, precisamos refletir sobre como acontece a recepção destes textos pelos leitores/ouvintes/expectadores. Dependendo da maneira pela qual se realiza o primeiro contato com as obras, a postura adotada por esse receptor pode variar desde uma grande admiração pelo esforço empregado pelos autores/tradutores a uma ferrenha crítica às escolhas e decisões tomadas.

Ler um texto como tradução de outro texto envolve uma explicação de substituições e semiequivalências, de possibilidades e limitações. No caso de traduções intersemióticas, alguns leitores fascinam-se com as soluções encontradas, enquanto outros podem ver nisso a melhor demonstração das diferenças essenciais entre os vários sistemas de signo. (CLÜVER, 1997, p.43)

Depois dos comentários tecidos sobre a ekphrasis e a estreita relação que existe entre tal processo de reescrita e o diálogo que origina entre as diferentes mídias e expressões artísticas, veremos na subseção seguinte a distinção que Clüver (1997) propõe para termos centrais nos estudos intersemióticos: adaptação e tradução intersemiótica.

3.4 Adaptação x Tradução Intersemiótica pela perspectiva de Claus Clüver.

No campo da Tradução, de modo geral, e mais especificamente na vertente dos estudos em Tradução Intersemiótica muito se tem discutido sobre os critérios que diferenciariam Adaptação e a própria Tradução Intersemiótica. Vejamos as contribuições realizadas por Claus Clüver para as questões terminológicas e conceituais.

“Adaptação” é o termo usado para tais conversões de novelas em peças teatrais, peças em óperas, contos de fada em balés, e contos em filmes ou “especiais” de televisão. Isso implica um ajuste ao novo meio, que por sua vez nos leva de volta ao tópico da transposição intersemiótica. Mas o termo veio a adquirir o sentido de “reelaboração livre”, transformação, desvio deliberado da fonte a fim de produzir algo novo. (CLÜVER, 1997, p.45)

Clüver (1997) propõe que a análise de traduções intersemióticas e adaptações partam do texto-fonte para o texto-alvo a fim de verificar as mudanças – acréscimos, exclusões, omissões – e fazer, então, uma avaliação de adequação ou inadequação das escolhas feitas pelos tradutores. Discordamos de que necessariamente deve-se partir do texto-fonte para o texto-alvo, pois o caminho inverso também ser uma opção viável, além do que questionamento já proposto neste trabalho sobre como a recepção dos textos pode interferir na definição de qual texto é o fonte e qual é o alvo, já que nem sempre o produto que existe há mais tempo são os primeiros acessados como acontece em muitos romances adaptados para o audiovisual, no quais o texto-alvo, considerando o aspecto temporal de produção, pode vir a ser o texto-fonte de um expectador sem referência à obra anterior.

Hoje em dia, digo aos meus alunos que comecem sempre pelo texto-alvo e tomem-no como criação independente: pode ser fascinante observar a partir daí o texto-fonte, estudando as omissões e persistências, as transformações e expansões – mas também as interferências do texto-fonte, nos casos em que a nova obra não logrou adaptar suficiente ou satisfatoriamente o material inicial à nova linguagem e ao novo meio. (CLÜVER, 1997, p.45)

A generalização proposta por Clüver (1997) é de incluir outras possibilidades de transposição semiótica para além das relações que se dão entre textos verbais e visuais. Como, por exemplo, a própria ekphrasis. Fazemos a ressalva de que nem toda discussão, comentário ou explanação sobre artes e a relação entre elas deve ser considerado uma pesquisa interartes. “[...] Deve também ficar claro que nem todo estudo ou toda discussão de uma ópera – ou de um filme, um balé ou uma produção teatral – é um exercício em estudos interartes.” (CLÜVER, 1997, p.50)

Se ajustarmos a “classificação pragmática” do que Leo Hoek chama de “transposição intersemiótica” para incluir, além de relações entre textos verbais e visuais, as outras relações intersemióticas já exploradas, então a adaptação cinematográfica ou operística, o poema sinfônico, a *ekphrasis* e a resenha de um balê exemplificariam a *relation transmédiale* (a transposição de um texto em texto auto-suficiente num sistema sígnico diferente), e ilustrações de livros (como também emblemas e títulos de textos não-verbais) seriam exemplo do *discours multimédial* (a justaposição de textos auto-suficientes compostos num sistema sígnico diferente. (CLÜVER, 1997, p.46)

3.5 As fronteiras das mídias no debate contemporâneo sobre intermedialidade segundo a perspectiva de Irina Rajewsky.

Agora que já discutimos sobre os Estudos Interartes, Intermidialidade e Ekphrasis se faz necessário que entendamos melhor quais são as fronteiras que delimitariam as mídias e a suas expressões de modo individualizado e compartilhado com outras mídias e expressões artísticas. Rajewsky (2012) em seu ensaio sobre as fronteiras intermidiáticas na contemporaneidade retoma o conceito de intermedialidade, pois acredita que este fenômeno resulta do entrecruzamento das fronteiras das diversas mídias, tornando, assim, intersecção das fronteiras midiáticas como uma categoria fundante da intermedialidade.

Independente das várias tradições de pesquisa apresentarem diferenças importantes quando submetidas a um olhar mais atento, parece existir um (certo) consenso, entre os estudiosos, com relação à definição de intermedialidade em *sentido amplo*. Em termos gerais, e de acordo com o sendo comum “intermedialidade” refere-se às relações entre mídias, às interações e interferências de cunho midiático. Daí dizerem que “intermedialidade” é, em primeiro lugar, um termo flexível e genérico, “capaz de designar *qualquer* fenômeno envolvendo mais de uma mídia.” (WOLF, 1999, p.40-41) (RAJEWSKY, 2012, p.52)

Rajewsky (2012) traz uma reflexão bastante pertinente sobre as fronteiras midiáticas não só definirem as mídias individuais, mas também possibilitarem a discussão sobre intermedialidade já que este processo linguístico baseia-se no rompimento ou invasão de tais delimitações, sem as quais seriam inviáveis as discussões, reflexões e estudos demonstrados.

Na verdade, qualquer referência à intermedialidade presume que é possível fixar os limites das mídias individuais, já que seria complicado discutir intermedialidade caso nós não conseguíssemos discernir e apreender as entidades distintas envolvidas na interferência, na interação ou na reciprocidade. (RAJEWSKY, 2012, p.53)

Também é colocado pela autora questões referente ao suposto desaparecimento das fronteiras midiáticas em determinadas encenações e apresentações de arte que

aparentam já terem ultrapassado tais fronteiras, o que pode proporcionar reformulações conceituais sobre as demarcações das mídias.

[...] a suposição de delimitações midiáticas e o critério de cruzamento de fronteiras midiáticas são postos à prova através de referências a um série de encenações e “eventos” artísticos da última década que manifestam “uma tendência ainda crescente relativa a uma anulação, uma dissolução de barreiras entre as diferentes formas de arte.” (RAJEWSKY, 2012, p.54)

Rajewsky (2012) comenta sobre os traços constituintes das fronteiras midiáticas no que diz respeito à configuração delas, aos aspectos históricos de desenvolvimento das mídias individuais, e por último sobre o caráter de construto destas.

Isto dirige nossa atenção para aspectos cruciais em consideração, relativamente à questão fundamental daquilo que fixa os limites das mídias individuais, bem como relativamente ao *status* das especificidades, diferenças e fronteiras midiáticas no contexto das práticas intermidiáticas. O primeiro aspecto trata de maneira como uma dada configuração midiática põe em jogo uma série de diferenças, fronteiras e cruzamentos de fronteiras midiáticas. O segundo aspecto trata dos processos históricos de desenvolvimento e diferenciação das chamadas mídias individuais. Finalmente, cumpre mencionar o caráter de “construto” (designação bastante apropriada) das concepções midiáticas. (RAJEWSKY, 2012, p.55)

Rajewsky (2012) enfatiza que os contextos históricos e discursivos são extremamente necessários para uma boa compreensão das fronteiras intermidiáticas e a formação delas, o que auxilia conseqüentemente na definição dessas delimitações em questão.

A questão de como se deve definir uma mídia e distingui-la de outras mídias depende certamente dos contextos históricos e discursivos pertinentes e do tópico ou sistema sob observação, além de levar em conta o progresso tecnológico e as relações entre mídias num panorama midiático global e num determinado momento no tempo. (RAJEWSKY, 2012, p.56)

Reflexões sobre como se dá o processo de significação são feitas por Rajewsky (2012) ao pensar sobre o momento no qual ocorre o processo de ultrapassagem das barreiras midiáticas, e também quais seriam as contribuições de cada expressão artística e de cada mídia para o processo significativo, seja direta ou indiretamente.

Caso nosso foco recaia sobre a combinação de mídias e as referências intermidiáticas, isto é, as diferentes formas de intermedialidade *intra*composicional, nós nos damos conta de outras diferenças significativas, para as quais o momento do cruzamento de fronteiras midiáticas torna-se bastante importante. Isto é uma conclusão decorrente das afirmações de Wolf, previamente citadas: a dúvida é se lidamos agora com uma “participação *direta* ou *indireta* em mais de uma mídia na significação e/ou estrutura de uma dada entidade semiótica.” (RAJEWSKY, 2012, p.59)

Consideremos quais seriam as possibilidades de entrecruzamentos das fronteiras intermediáticas que como pontua Rajewsky (2012) dependeram das relações potenciais das mídias envolvidas neste processo. Tal interação poderia resultar em uma “síntese ou fusão de modos diferentes de articulação midiática, ora apresenta-nos um “entre-lugar” oscilante, algo que se situa realmente *entre* duas ou mais formas midiáticas.” (RAJEWSKY, 2012, p.63)

Aqui, há que considerarmos o âmbito de realizações possíveis para cada combinação midiática, que se estendem da contiguidade ou coexistência das formas de articulação das mídias, até a integração ou interação das mesmas num contexto de “autenticidade” relativa; cumpre apontar, ainda, que as formas de articulação mencionadas, se tomadas em sua “pureza/essência”, não confeririam destaque a nenhum de seus elementos constitutivos (WOLF, 1999, p.40-41; HIGGINS, 1966; VOS, 1997; CLÜVER, 2001). (RAJEWSKY, 2012, p.63)

Queremos chamar atenção para o fato de que apesar de trabalhar com as fronteiras midiáticas, Rajewsky (2012) não as trata como sendo objetos estáticos, logo, não podemos esperar uma fixidez e rigidez definitivas para os conceitos e definições das mídias individuais.

[...] qualquer tentativa fixar limites “definitivos” entre mídias individuais – de conferir qualidades distintas à nossa percepção sensorial – está fadada e resultará no revelar tais limites e distinções enquanto os construtos que são (em oposição àquilo que está dado na natureza) (RAJEWSKY, 2012, pp.64-65)

Surge, dessa maneira, a necessidade apontada por Rajewsky (2012) de estabelecer as convenções para elaboração de quais seriam as fronteiras das mídias, levando em consideração a fluidez e flutuação dos parâmetros definidores.

O que pretendo enfatizar é o seguinte: tal oscilação *per se*, e qualquer apreensão que dela se faz pressupõe um consenso relativamente ao que vai distinguir uma mídia da outra. A dissolução dos limites entre as diferentes formas de arte e o caráter de construto das delimitações midiáticas exigem, necessariamente, que estabeleçamos convenções para regular a demarcação de fronteiras entre as várias mídias e artes. (RAJEWSKY, 2012, p.65)

4 ARCABOUÇO TEÓRICO

Como já foi anteriormente citado, trataremos da adaptação da obra *Incidente em Antares*, de Érico Veríssimo, para a minissérie televisiva de mesmo nome, a versão compactada para DVD. Para tanto, nos valeremos de teóricos de diversas áreas, mas os enquadraremos em dois grandes eixos, sendo eles: I- a morte e suas interfaces; e II- a liberdade e suas privações conectados pelo fio condutor deste estudo, a tradução intersemiótica e adaptação.

Detenhamo-nos sobre o nosso fio condutor e guia para nossa análise e reflexões: tradução intersmiótica e adaptação. Não há como falar sobre um dos tipos de processos tradutórios sem citar aquele que cunhou tais definições, Roman Jakobson. Segundo Jakobson (1969), haveria três maneiras de se conceber o signo verbal, a primeira seria a tradução dos signos verbais por outros da mesma língua (tradução intralinguística); a segunda seria a transposição de signos verbais de uma língua para outra língua (tradução interlingual); e por fim, a tradução dos signos verbais para um sistema de signos não verbais (tradução intersmiótica). Este trabalho se debruça sobre esta última classe ao se propor analisar a tradução/adaptação do romance supracitado (texto fonte) para a linguagem audiovisual da minissérie (texto alvo), que dispõe de outros instrumentos por fazer parte de um sistema semiótico distinto do qual se partiu.

[...] traduzir não pode ser meramente o transporte, ou a transferência, de significados estáveis de uma língua para outra, porque o próprio significado de uma palavra, ou de um texto, na língua de partida, somente pode ser determinado, provisoriamente, através de uma leitura. (ARROJO, 2000, p.22)

Júlio Plaza e a sua obra seminal, *Tradução Intersemiótica*, não poderia ser excluída das análises e reflexões dispostas aqui. Em Plaza (2003), percebemos que a abordagem teórica adotada baseia-se nos estudos semióticos de Pierce e que 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.

Robert Stam, o teórico estadunidense, que dá 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 como

[...] a mudança de uma mídia unimodal, unicamente verbal como um romance, a qual “tem somente palavras para jogar com”, para uma mídia multimodal como um filme, que pode jogar não somente com palavras (escritas e faladas), mas também com *performance* teatral, música, efeitos especiais e imagens fotográficas em movimento explica a improbabilidade – e, eu sugeriria, até a indesejabilidade – de fidelidade literal. (STAM, 2000, p.56 apud AMORIM, 2013, p.21)

Compartilhamos da mesma perspectiva que Stam (2000) em relação à impossibilidade de uma suposta “fidelidade literal”, tendo em vista que os meios semióticos não compartilham do mesmo aparato linguístico já que o verbal se restringe ao vocábulo, enquanto que o audiovisual dispõe de recursos sonoros e visuais. Logo, uma adaptação que pretenda ser literalmente fiel não estará aproveitando todo o potencial da semiose multimodal, reduzindo e cerceando, assim, as possibilidades adaptativas.

Em termos de adaptação, também levaremos em consideração as proposições feitas por Linda Hutcheon na sua obra *Uma teoria da adaptação*, tais como os critérios que se seguem:

Em resumo, adaptação pode ser descrita da seguinte forma⁸:
 Uma transposição conhecida de outro(s) trabalho(s) reconhecível(eis).
 Uma apropriação/resgate criativa e interpretativa.
 Um engajamento intertextual ampliado com o trabalho adaptado.
 (HUTCHEON, 2013, p.8).
 (Tradução nossa.)

Os critérios elencados por Hutcheon (2013) nos ajudam a perceber como o adaptador/tradutor goza de plena liberdade para realizar o processo adaptativo/tradutório que mantém em algum nível mínimo a relação com a obra fonte a fim de que seja reconhecida como uma retextualização daquele sem, no entanto, se colocar em uma posição de subserviência, potencializando e expandindo o texto fonte por meio da sua reescritura, isto é, o texto alvo.

Passemos, então, para o primeiro eixo norteador deste referencial teórico: a morte e suas interfaces. Como veremos mais detalhadamente na seção de análise do *corpus*, a morte, ou melhor, a materialização do signo de morte por meio dos cadáveres ressurretos é o pilar que sustenta a narrativa em questão e a sua subsequente tradução/adaptação.

⁸ 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, 2006, p.8)

A fim de estruturarmos de maneira eficaz a reflexão sobre a morte e a sua relação com o Homem, nos guiaremos majoritariamente pela pesquisa e elucubrações realizadas pelo historiador e medievalista francês, Phillippe Ariès, em sua obra *História da morte no Ocidente: da Idade Média aos nossos dias*.

Um dos diversos tópicos dos quais poderíamos destacar é como os sete defuntos redivivos são uma representação e constante lembrança aos vivos daquilo que os aguarda no futuro: corrupção e deterioração dos seus corpos.

O cadáver decomposto, a ideia da "carniça" que, aliás, povoa o folclore, brasileiro, na figuração do simbólico e do Inconsciente, comum no interior do país. As sepulturas, que termina com o coroamento personalizado em que "o homem ocidental rico, poderoso ou letrado reconhece a si próprio em sua morte". (ARIÈS, 2014, p.12).

O ser humano teve diversas fases e maneiras de lidar/enfrentar a morte como nos conta Ariès (2014), no entanto, nos parece que encarar os corpos frios e enrijecidos pela ausência de vida tem sido uma tarefa hercúlea desde tempos remotos, e, além disso, pode-se acrescentar o medo de um retorno repentino daqueles que um dia amaram e tanto ansiavam pela companhia.

Apesar de sua familiaridade com a morte, os antigos tinham a proximidade dos mortos e os mantinham a distância. Honravam as sepulturas - nossos conhecimentos das antigas civilizações pré-cristãs provêm em grande parte da arqueologia funerária, dos objetos encontrados nas tumbas. Mas um dos objetivos dos cultos funerários era impedir que os defuntos *voltassem* para perturbar os vivos. (ARIÈS, 2014, p.41).

Ariès (2014) ressalta que desde os primórdios o homem teve algum tipo de convivência com a morte, com o luto e com os ritos funerários como uma tentativa de mantê-la o mais distante possível da vida comum pelo medo de retorno dos defuntos, que é ironicamente o que acontece na narrativa abordada nesta dissertação.

O segundo e último eixo deste percurso metodológico é constituído por teóricos que defendem a liberdade, quer seja de cunho político, social ou filosófico. No que diz respeito aos aspectos tratados em nosso texto, a compreensão de como é representado o signo de liberdade, ou a ausência dele, é de extrema importância, para as obras, as críticas que fazem e os questionamentos que levantam, sobretudo, as estratificações sociais da "*tanatocracia antarense*."

O que o homem perde pelo contrato social é sua liberdade natural e um direito ilimitado a tudo o que lhe diz respeito e pode alcançar. O que ele ganha é a liberdade civil e a propriedade de tudo o que possui. Para compreender bem estas compensações, é necessário distinguir a liberdade

natural, que não tem outros limites a não ser as forças individuais, da liberdade civil, limitada esta pela vontade geral, e a posse, consequência unicamente da força ou direito do primeiro ocupante, da propriedade que só pode fundamentar-se num título positivo. (ROUSSEAU, 2011, s.n.)

Quando pensamos sobre as “cláusulas” do *Contrato Social*, de Rousseau, percebemos como o acordo baseia-se no comum acordo de perda de parte da liberdade individual de cada componente da sociedade, seja ela qual for, a fim de que a liberdade coletiva seja assegurada em termos que idealmente garantiriam o acesso e desfrute de tal liberdade social a todos os membros desta comunidade. Porém, quando nos deparamos com a sociedade real na qual estamos inseridos e sobre as quais temos estudado e analisado ao longo do tempo notamos que algumas classes desfrutam de uma parcela maior de liberdade, algumas outras de forma irrisória e, por fim, a certas classes não há na prática nenhuma garantia de liberdade ou ainda qualquer instrumento que possibilite a reivindicação desta.

Se traçarmos um paralelo da sociedade apresentada em *Incidente em Antares*, poderíamos relacionar a burguesia à “*high society* antarense” que possui diversos privilégios; a classe trabalhadora àquela parcela que desfruta de alguns poucos direitos ainda que ínfimos; e os marginalizados àquelas personagens que não tinham nenhum ou pouquíssimo controle sobre os atos individuais e coletivos ainda que em teoria todos os indivíduos estariam pautados, pelo acordo estabelecidos entre eles, sobre os mesmos direitos e deveres uns para com os outros.

O contrato social tem por fim a conservação dos contratantes. Quem deseja o fim quer os meios, e estes meios são inseparáveis de alguns riscos e ainda de algumas perdas. Quem quer conservar sua vida, a expensas da dos outros, deve também “dá-la” por eles, quando for preciso. (ROUSSEAU, 2011, s.n.)

A finalidade para a qual se estabelece tal contrato seria o de proteger mutuamente todas as partes envolvidas, no entanto parece haver diferentes “contratos sociais” compartilhados pelos diversos estratos da sociedade, e, para além disso, ainda ocorre o que poderíamos chamar de alheamento do contrato que vige em uma classe social em detrimento de uma outra mais favorecida.

5 PERCURSO METODOLÓGICO

Nossa pesquisa é de caráter qualitativo e exploratório a fim de explicitar os conceitos e as escolhas teóricas adotadas pelos adaptadores do texto de partida – o livro *Incidente em Antares* – para uma das adaptações intersemióticas homônimas, neste caso, a minissérie compactada para o formato de DVD.

Pesquisar adaptação fílmica partindo da obra literária é um assunto que traz discussões que chegam quase sempre à tarefa de comparar “texto-fonte” e “obra adaptada”, discussões estas que têm sido tema de diversos trabalhos que, ora dão foco no processo que uma obra literária manifesta até chegar às telas do cinema, ora para refutar a categoria “o que é melhor que”. (SILVA, 2021, p.40)

Podemos aplicar a mesma lógica utilizada por Silva (2021) quando se refere às adaptações cinematográficas, guardando as devidas proporções, às adaptações audiovisuais feitas para televisão, levando em consideração as muitas semelhanças compartilhadas por ambas como, por exemplo, o texto literário como obra fonte. Além de corroborarmos que é improdutivo buscar fidelidade em meios semióticos diversos que não se valem dos mesmos recursos linguísticos e que nunca se propuseram a isto.

Ressaltamos, uma vez mais, que partiremos das perspectivas das sete personagens principais para estabelecer o paralelo entre as obras em questão, levando em consideração as semelhanças e dissemelhanças encontradas ao longo da análise aqui apresentada. Nossa abordagem se deterá nas relações das personagens supracitadas com os signos de morte e de liberdade e como estes foram traduzidos no texto de chegada.

5.1 Questões de pesquisa

As questões que balizam o presente trabalho são: De que forma as sete personagens principais da obra *Incidente em Antares* são (re)elaboradas na minissérie, tendo como base a narrativa desenvolvida no livro/texto fonte?; Quais os pontos de aproximação e afastamento existentes entre livro e minissérie?; Quais foram os acréscimos ou decréscimos feitos pelos adaptadores e de que maneira estes afetam a narração da minissérie, tendo em mente as mudanças de uma semiose verbal para uma audiovisual?; Quais as contribuições do gênero fantástico para a construção da narrativa e sua posterior tradução intersemiótica no que concerne à inovação temática?

Como já mencionamos anteriormente neste trabalho, acreditamos que os questionamentos são os nortes dos quais partimos em buscas de respostas e explicações que nos ajudem a entender melhor os fenômenos em questão. É fato que nem sempre alcançamos os objetivos alcançados ou traçados, mas o processo de investigação abre muitas possibilidades, novas perguntas e desdobramentos que não haviam sido percebidos e/ou pretendidos, o que torna todo o processo mais dinâmico e instigante.

Nos próximos subitens veremos quais são os objetivos gerais e específicos sobre os quais esta pesquisa se debruçará e buscará analisar mais detidamente.

5.2 Objetivos

5.2.1 Objetivo geral

O objetivo geral deste estudo é descrever e analisar as semelhanças, dissemelhanças, acréscimos e decréscimos efetuados sobre a minissérie, enfocando mais detidamente os trechos e cenas que trabalham os signos de morte e de liberdade, partindo do texto fonte, isto é, a obra literária. Dessa forma, o *corpus* deste trabalho será o livro e a minissérie em sua versão para DVD.

5.2.2 Objetivos específicos

Os objetivos específicos deste estudo são: descrever as personagens principais: Quitéria Campolargo, Cicero Branco, Menandro Olinda, João Paz, Barcelona, Erotildes e Pudim de Cachaça; analisar as alterações – acréscimos e decréscimos – operadas do livro para a minissérie no que concerne às personagens principais, sobretudo no que tange aos símbolos de morte e de liberdade; e avaliar as contribuições do gênero fantástico no *corpus* deste trabalho e como contribui para a adaptação audiovisual.

Na sessão subsequente iremos adentrar de fato no nosso *corpus* de pesquisa e começaremos, por fim, a realizar as descrições e análises dos trechos do livro e das cenas da minissérie que selecionamos como as mais representativas no que diz respeito aos signos de morte e de liberdade.

6 ANÁLISE DO CORPUS

O corpus deste trabalho será o livro *Incidente em Antares*, de Érico Veríssimo, e a minissérie homônima produzida 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.

Há, porém, algumas especificações a serem feitas, sendo elas: trabalhamos aqui com a segunda parte do livro IA, pois este é dividido em duas partes, a primeira intitulada *Antares*, e a segunda *O incidente*. A primeira metade do livro trata de um apanhado histórico no qual se conta desde o surgimento da cidade fictícia de Antares até a noite anterior ao incidente, entrelaçando acontecimentos verídicos da história política e social do país ao desenvolvimento da pequena cidade sul-rio-grandense. Já a segunda metade é a parte do texto-fonte que foi utilizada para a adaptação audiovisual da obra literária, por isso enfocaremos quase que exclusivamente esta parte do texto de partida, tocando, em alguns momentos, em informações da primeira metade, mas apenas por estarem presentes no processo tradutório a fim de explicar alguns aspectos da narrativa.

O nosso objeto e foco de estudo é a minissérie *Incidente em Antares*, de 1994, no entanto, não a encontramos disponível em nenhum site da Tv Globo ou em sua plataforma de *streaming*, o *Globoplay*, logo, nos valem da versão compactada da minissérie que foi lançada em DVD com duração de 3h36min, no de 2005, para a comemoração do centenário de nascimento de Érico Veríssimo, após ter os seus direitos vendidos para Portugal. Não podemos deixar de citar a adaptação fílmica que é um recorte da minissérie e que também foi ao ar em 1994. O filme, sim, consta no catálogo do *Globoplay*, com duração de 2h.

Considerando os temas da pesquisa, precisamos fazer um recorte mais preciso de quais trechos/cenas iremos analisar, tendo em vista que não dispomos de tempo, nem de espaço para nos dedicarmos à segunda parte do livro, *O incidente*, e à minissérie compactada como um todo. Privilegiamos, dessa forma, os momentos narrativos em que os símbolos de morte e de liberdade são apresentados mais explicitamente como vemos nas cenas *do cemitério ou do conluio sepulcral, no despertar e na (re)volta dos cadáveres, na exposição macabra no coreto e na operação borracha*, nas quais podemos nos aprofundar nos temas propostos para a realização deste estudo.

Dentro deste escopo, já tão bem delimitado, nos ativemos às perspectivas das sete personagens principais e nas relações que elas estabelecem com outras personagens

relevantes no transcorrer da narrativa. Nomeemos, pois, as sete personagens centrais, são elas: Quitéria Camporlago, Cícero Branco, Menandro Olinda, João Paz, Barcelona, Erotildes e Pudim de cachaça.

6.1 Adaptação audiovisual em termos Stannianos: fidelidade x interpretatividade.

Depois desta breve apresentação do nosso *corpus* de pesquisa e antes de nos dedicarmos de forma mais aprofundada à nossa análise, pensamos ser de grande valia refletir a respeito do conceito de adaptação cunhado pelo teórico estadunidense Robert Stam, o qual se aproxima bastante de um conceito interpretativo, afastando-se, dessa maneira, das noções de fidelidade tão cara aos teóricos mais conservadores sejam eles do campo literário, cinematográfico ou de tradução/adaptação intersemiótica. Devemos lembrar que Stam se restringe ao gênero filme, mas acreditamos que, guardando as devidas proporções, podemos nos valer dos conceitos de seu aporte teórico, tendo em vista que tanto a adaptação fílmica quanto a adaptação televisa encontram-se sobre a mesma égide da adaptação audiovisual.

O texto, como o signo, deixa de ser a representação ‘fiel’ de um objeto estável que possa existir fora do labirinto infinito da linguagem e passa a ser uma máquina de significados em potencial. [...] Ao invés de considerarmos o texto, ou o signo, como um receptáculo em que algum ‘conteúdo’ possa ser depositado e mantido sob controle, proponho que sua imagem exemplar passe a ser a de um *palimpsesto*. (ARROJO, 2000, p.23)

Stam (2006) resumiu as noções e termos responsáveis, pelo menos em parte, por esta postura preconceituosa e altiva em relação às adaptações, como segue:

[...] eu resumi esses preconceitos nos seguintes termos: 1) antiguidade (o pressuposto de que as artes antigas são necessariamente artes melhores); 2) pensamento dicotômico (o pressuposto de que o ganho do cinema constitui perdas para a literatura); 3) iconofobia (o preconceito culturalmente enraizado contra as artes visuais, cujas origens remontam não só às proibições judaico-islâmico-protestantes dos ícones, mas também à depreciação platônica e neo-platônica do mundo das aparências dos fenômenos); 4) logofilia, (a valorização oposta, típica de culturas enraizadas na “religião do livro”, a qual Bakhtin chama de “palavra sagrada” dos textos escritos); 6) anti-corporalidade, um desgosto pela “incorporação” imprópria do texto fílmico, com seus personagens de carne e osso, interpretados e encarnados, e seus lugares reais e objetos de cenografia palpáveis; sua carnalidade e choques viscerais ao sistema nervoso; 6) a carga de parasitismo (adaptações vistas como duplamente “menos”: menos do que o romance porque uma cópia, e menos do que um filme por não ser um filme “puro”). (STAM, 2006, p.21)

Ao elencar estes preconceitos, Stam aponta não apenas para os questionamentos que se fazem em relação aos textos adaptados, mas também para uma resposta tanto quanto óbvia: a interpretabilidade dos textos. Se o texto literário é passível de receber ou comportar diversas interpretações, o que levaria uma obra adaptada deste texto literário – ou texto fonte para usar os termos de estudiosos da tradução – a não gozar dos mesmos direitos de seu texto gerador/formador? Os argumentos, muitas vezes, levantados para exaltar a literatura parecem-nos servir também para dar respaldo aos textos adaptados, neste caso, as adaptações audiovisuais de obras literárias, que ao invés de limitá-las, as liberta de tais amarras conservadoras.

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)

Sabemos que por muito tempo buscou-se um padrão idealizado nas artes de um modo geral, muito baseado nos conceitos clássicos de mimeses que pretendia ser o mais próximo e fiel àquela noção de produção artística. Todavia como vemos em Stam (2008), o fenômeno adaptativo sempre será constituído de um recorte, perspectiva, escolhas, singularidades que não fixam ou determinam como uma produção deva ou não ser adaptada, mas pelo contrário se juntam ao mar de diversas quiçá inumeráveis alternativas adaptativas.

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 Odisseia remonta à história oral anônima, Don Quixote remonta aos romances de cavalaria, Robinson Crusoe remonta ao jornalismo de viagem, e assim segue ad infinitum. (STAM, 2006, p. 22)

Stam (2006), partindo de uma perspectiva derridiana, ressalta que o prestígio e a fama imputados ao texto “original” – texto fonte – devem-se em grande parte as “cópias” – retextualizações – a ponto de não ser relevante se discutir sobre o tão superestimado conceito de originalidade. O que também pode nos levar a pensar sobre qual ponto de vista determinado texto é texto fonte, seria a partir da primeira produção dele ou do primeiro contato que o leitor/usuário da língua tem com aquele texto? Tendo

em vista que em nossa sociedade atual, as pessoas são antes expectadoras do que leitoras, pensando no par mínimo livro/adaptação audiovisual.

A tradução, como leitura, deixa de ser, portanto, uma atividade que protege os significados ‘originais’ de um autor, e assume sua condição de *produtora* de significados; mesmo porque protegê-los seria impossível, como tão bem (e tão contrariadamente) nos demonstrou o borgiano Pierre Menard. (ARROJO, 2000, p.24)

Como afirma Stam (2008), toda adaptação em si se caracteriza como “*automaticamente diferente e original devido à mudança do meio de comunicação.*”, ou seja, a busca por uma ideal fidelidade a alguma instância superior, seja ela qual for, não passa de uma utopia hierárquica de um conservadorismo em detrimento de novos modelos textuais.

A passagem de um meio unicamente verbal como o romance para um meio multifacetado comaz o filme, que pode jogar não somente com palavras (escritas e faladas), mas ainda com música, efeitos sonoros e imagens fotográficas animadas, explica a pouca probabilidade de uma fidelidade literal, que eu sugeriria qualificar até mesmo de indesejável. (STAM, 2008, p.20)

Defendemos que o ato tradutório seja ele de qual modalidade for – intralingual, interlingual ou intersemiótica – será sempre a percepção do tradutor sobre o texto fonte que será transformado por meio das diversas escolhas e alterações que resultarão no texto alvo. Logo, entendemos que a tradução intersemiótica/adaptação audiovisual realizada por Nelson Nadotti e Charles Peixoto é uma dentre uma vasta gama de possibilidades de interpretação da obra de Veríssimo.

A adaptação, também, deste ponto de vista, pode ser vista como uma orquestração de discursos, talentos e trajetos, uma construção “híbrida”, mesclando mídia e discursos, um exemplo do que Bazin na década de 1950 já chamava de cinema “misturado” ou “impuro”. A originalidade completa não é possível nem desejável. E se a “originalidade” na literatura é desvalorizada, a “ofensa” de “trair” essa originalidade, através de, por exemplo, uma adaptação “infel”, é muito menos grave. (STAM, 2006, p.21)

Silva (2021) coaduna com o posicionamento proposto por Stam (2008) ao questionar os valores tão caros à tradição, seja ela a clássica, literária, cinematográfica ou audiovisual em termos mais amplos como é o caso deste estudo. O que pode nos levar a reflexão sobre o que torna algo original: seria apenas existência factual/histórica da obra em questão? Se pensarmos pela perspectiva da recepção que se faz atualmente das obras, o que a crítica tradicional chama de *texto original* seria o texto derivado, pois

a grande maioria dos leitores é na verdade expectadora. Isto é, muitas das vezes o primeiro contato que se tem é com o texto traduzido, adaptado e não o texto-fonte.

Stam (2008) disserta que a adaptação é automaticamente diferente da original devido à mudança do meio comunicação. O que ainda pode-se acrescentar é que na transposição há a necessidade de eliminar ou resumir possíveis elementos de cunho narrativo. Pensamos, por exemplo, numa obra em que há bastante elementos descritivos. Estes elementos ganharão uma nova roupagem quando transpostos para o filme, seja fazendo uso de imagens que possam “resumir”, como também de cenas que geram no telespectador uma inferência daquilo que na obra literária está explícito. Os efeitos visuais, por exemplo, são grandes artifícios usados no cinema para que o telespectador consiga visualizar, o que no livro é descrito, uma cena que desperte satisfação, mesmo sabendo que não é necessariamente a intenção de quem produz um filme. (SILVA, 2021, p.42)

Assim como destaca Stam (2006) e corrobora Silva (2021), o processo adaptativo poderia ser descrito como uma “orquestração de discursos” ou um conjunto de escolhas realizado pelos adaptadores do texto de partida que serão representados ou transpostos de uma maneira particular, não que seja a única possível, mas foi a escolhida. Como Plaza (p.109, 2001), afirma sobre a expertise necessária para se realizar o processo tradutório: “a operação de passagem da linguagem de um meio para o outro implica em consciência tradutora capaz de perscrutar não só os meandros da natureza do novo suporte, mas passar de mera reprodução à produção”

No subitem seguinte discorreremos mais sobre a tradução dos signos de morte e de liberdade dentro do escopo do nosso *corpus*.

6.2 O gênero e modo fantástico e a adaptação de obras fantásticas para o audiovisual

Quando falamos sobre o texto fantástico enquanto gênero literário, não podemos deixar de citar o grande teórico búlgaro, que fundamentou os estudos desta área, Todorov (1989). Para o qual, a gênese do Fantástico encontrava-se na dúvida constante experimentada pelo leitor do texto e a não resolução desta ambiguidade. Caso a hesitação fosse totalmente aceita como algo natural, acabaríamos no Maravilhoso, ou se houvesse uma explicação lógica que desembocaria no Estranho.

Outro teórico que dedicou a esta temática foi Felipe Furtado (1980), que dá um passo além do que Todorov, no sentido de não fundamentar a definição do gênero em questão unicamente na hesitação/dúvida/ambiguidade experienciada pelo leitor, mas

também nos elementos textuais que contribuem para a construção do Fantástico e a sua consequente manutenção.

Conseguindo fugir à armadilha da racionalização plena e manter a ambiguidade sem a qual não tem existência, o fantástico prossegue a sua difícil e perigosa construção. Para reforçar essa ambiguidade terá de a reiterar diversas vezes, reflectindo-a no maior número possível de elementos do discurso, de forma a poder comunicá-la ao destinatário da enunciação. (FURTADO, 1980, p.71)

Tanto Todorov quanto Furtado tratam o Fantástico como gênero literário, embora este último depois passe a conceber o Fantástico não mais como gênero e sim como modo narrativo. Roas (2014) também partilha dessa perspectiva de modo narrativo, fazendo com que se ganha uma amplitude de recursos a serem empregados na formação deste discurso/modo fantástico.

Concordamos com os teóricos que interpretam o Fantástico como um modo narrativo, pois percebemos o quão difícil se torna classificar os textos baseando-se em gêneros literários que partilham de tantos elementos comuns que acabam se amalgamando e criando subgêneros, dificultando, assim, ainda mais uma análise mais acurada. O modo fantástico, por sua vez, proporciona uma visão mais ampla das estratégias utilizadas para elaboração do discurso fantástico e a subsequente manifestação dos constituintes de tal discurso.

Apesar das divergências em relação às abordagens do Fantástico, há unanimidade quando se fala sobre o embate real versus sobrenatural. Poderíamos dizer que o embate do real com o sobrenatural seria o elemento apaziguador, pois os teóricos concordam que se tal fenômeno não se der, a ocorrência do Fantástico deixa de ser possível. O Fantástico também se constitui como um espaço discursivo, no qual, temas que são tidos como tabus na sociedade podem ser expostos, explorados e discutidos como: sexualidade, morte, violência e diversos outros temas que por bastante tempo foram mantidos fora do cânon literário.

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)

Pensemos como tais textos possuem um vasto material a ser utilizado nas adaptações audiovisuais, tendo em vista as diversas interpretações que podem ser feitas

a partir de uma linguagem que se pretende dúbia, multifacetada e indeterminada. Podemos elencar algumas narrativas de cunho fantástico que ganharam certa projeção como o *Drácula*, de Bram Stoker; *Frankenstein*, de Mary Shelley; *O retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde; e *Cem anos de solidão*, de Gabriel García Márquez. Todos estes textos possuem características que poderiam ser bem – e alguns foram – exploradas pela linguagem audiovisual seja por causa do cenário em si, dos eventos metafísicos ou apenas o teor de fantasia dos enredos que são um terreno fértil para a linguagem cinematográfica/audiovisual. Como afirma Curado (2007):

A literatura e o cinema constituem dois campos de produção sógnica distintos cuja relação pode se tornar possível em razão da visualidade presente em determinados textos literários, permitindo sua transformação em películas. Isso implica afirmar que a literatura serve de motivo à criação de outros signos e coloca em jogo, não só a linguagem dos meios, mas também os valores subjetivos, culturais, políticos do produtor da película. (CURADO, 2007, s.n.)

Ainda que pautados nas obras literárias, os diretores imprimem, na película, suas crenças, seus objetivos e sua estilística. Assim, eles buscam ou aproximar, ou traduzir, ou equivaler, ou dialogar, ou corresponder, ou adaptar o texto literário ao cinematográfico, observando as possibilidades de imbricamento de um meio com o outro, tendo em vista aquilo que desejam expressar. (CURADO, 2007, s.n.)

Apesar de a linguagem escrita e a audiovisual se interseccionarem, as duas compõem campos semióticos distintos, logo, se valerão de recursos e ferramentas diversas e que não deveriam ser analisadas fora dos seus respectivos campos sógnicos no que diz respeito a comparações qualitativas ou valorativas.

Por isso, ao se verificar as relações existentes entre o texto literário e o cinematográfico, merecem respeito às características peculiares de cada um deles, uma vez que, ao escrever um romance, o autor não o faz pensando em termos de roteiros cinematográficos; seu objetivo é, evidentemente, literário. Sendo assim, a possibilidade de transformação de uma novela ou romance para o cinema é uma forma de interação entre mídias, a qual dá espaço a interpretações, apropriações, redefinições de sentido. O filme passa a ser, então, apenas uma experiência formal da mudança de uma linguagem para a outra, porque o escritor e o cineasta têm sensibilidades e propósitos diferentes. (CURADO, 2007, s.n.)

Reforçamos a ênfase de Curado (2007) em relação aos propósitos para os quais cada obra – seja um livro ou uma produção audiovisual – foi pensada, elaborada, arquitetada e realizada a fim de que não façamos exigências que os textos nunca se propuseram a satisfazer ou sanar. Claro que as análises comparativas não são terminantemente proibidas, pois este estudo se baseia em uma análise de livro e de uma minissérie baseada naquele, mas que respeite as singularidades de cada linguagem.

Para Mitry, o cinema é contrário à literatura: enquanto esta se organiza no mundo, aquele é o mundo que se organiza em uma narrativa. Indiferentemente ao nome que se dê ao transpor o texto literário para o cinematográfico, é fato que as películas partem da palavra para se redimensionarem em imagens. (CURADO, 2007, s.n.)

Vale ressaltar que o gênero/modo fantástico constitui um espaço no qual se abrem as portas para se falar sobre temas inéditos no ambiente literário e audiovisual como, por exemplo, sexualidade, violência, lutas sociais, morte e tantos outros que nunca foram considerados um material adequado para se produzir arte a partir deles. As reflexões proposta por Furtado (1980) sobre o ambiente híbrido – no qual as regras sociais e lógicas não exercem o esperado domínio da realidade – suscitado pelas narrativas fantásticas parece se estender aos assuntos abordados e às personagens, propiciando, dessa forma, inovações no conteúdo e na forma de apresentação deste ao se distanciar de um modelo já usual. O *corpus* do nosso estudo se encaixa nestas categorias de inovação temática pelo assunto tratado e pelo formato escolhido – minissérie – que até então não era ainda um dos mais utilizados.

Levando em consideração todos os comentários tecidos sobre as obras fantásticas, decidimos trabalhar com o livro *Incidente em Antares*, de Érico Veríssimo, pois, além de atender às exigências básicas do discurso fantástico, trata-se de uma produção de um dos grandes romancistas e expoente da nossa literatura brasileira. Por esses motivos é que iremos fazer a análise do livro *Incidente em Antares* e a minissérie de mesmo nome, em sua versão para DVD compactada. O nosso enfoque será nos símbolos de morte e de liberdade e como se deu a tradução, transposição, adaptação do meio verbal para o meio audiovisual.

No subitem que se segue discorreremos sobre os dois aspectos que compõem o nosso *corpus* a fim de entendermos de uma maneira mais aprofundada a relação íntima que há entre os signos de morte e de liberdade e sobre alguns referentes à tradução intersemiótica destes símbolos em termos de mudança de meios semióticos.

6.3 Tradução dos signos de morte e de liberdade em Incidente em Antares

Ao longo deste trabalho, demarcamos enfaticamente a distinção dos símbolos de morte e de liberdade a fim de tornar o mais claro possível de que forma eles foram traduzidos, uma vez que estão intrinsecamente ligados ao ponto de um ser consequência do outro, ou melhor, um gerar ou tornar possível a existência mútua.

Poderíamos pensar que a tradução intersemiótica dos signos de morte e de liberdade seria um *continuum* dentro de um esquema macro de traduzibilidade, no qual, os signos (verbais) traduzem, em certa medida, a realidade levando em consideração que não temos acesso objetivo ao real, e são posteriormente (re)traduzidos para a semiose audiovisual/televisa.

A tradução intersemiótica, portanto, compreende o ato de verter um objeto de um determinado campo semiótico para outro diverso, adaptando os signos de partida a esse novo estado semiótico. Com a evolução e a diversificação das mídias que possibilitam a expansão dos sistemas de signos, o campo de exploração da tradução intersemiótica também se transforma. A capacidade interativa do signo e a sua releitura nos campos semióticos desafiam o tempo, moldam o objeto a novos públicos e retroalimentam o fazer tradutório. (MONTEIRO, 2016, p.9).

Plaza (2008) concorda com Pierce (1905) quando este afirma que “todo pensamento é um signo, e que este faz parte da natureza da linguagem²”, tendo em vista que os dois teóricos partem do pressuposto de que a linguagem baseia-se num fazer tradutório, o qual, potencialmente, pode se expandir das mais variadas formas e maneiras como, por exemplo, entre as diferentes semioses, formatos e gêneros que podem servir de receptáculo de tais atos tradutórios.

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. Além disso, “[...] se alguma categoria gramatical não existe numa língua dada, seu sentido pode ser traduzido nessa língua com a ajuda de meios lexicais” (JAKOBSON, 1969, p.67) ou, conforme argumentamos, imagéticos e sonoros, no caso da tradução intersemiótica, já que o cinema, arte aqui estudada, possui não uma, mas cinco diferentes formas de construção do conteúdo: linguagem verbal, imagens, músicas, efeitos sonoros e efeitos de iluminação (STAM, 2000). (AMORIM, 2013, p.17)

Amorim (2013) se vale dos teóricos já consagrados nos campos da tradução e da adaptação que são bastante utilizados quando se fala de tradução/adaptação de obras literárias para produções fílmicas, mas que podem ser aplicadas, guardadas as devidas proporções de gênero e formato, a minisséries, levando em consideração que estas se valem dos mesmos elementos destacados por Stam: linguagem verbal, imagens, músicas, efeitos sonoros e efeitos de iluminação.

Ao pensarmos sobre todo o processo tradutório, podemos ser levados a interpretar as etapas de tradução como categorias automáticas, objetivas e impessoais, mas somos lembrados por Plaza (2008) que o tradutor é posto diante de um mundo de escolhas e opções que acabam por torná-lo um(a) autor(a) ou, no mínimo, coautor(a) da

obra de chegada devido a sua interpretação particular da obra de partida, o que não exclui outras possibilidades de leituras e conseqüentes adaptações diferentes das já existentes. Afinal, “traduzir é repensar a configuração de escolhas do original, transmutando-as em uma outra configuração seletiva e sintética” (PLAZA, 2001, p. 40).

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, 2008, p.10).

Nas subseções subsequentes, veremos de maneira mais detalhada a análise da tradução dos signos de morte e de liberdade e mais uma vez ressaltamos que a divisão feita aqui é de cunho meramente didático, crendo na interconexão dos símbolos deste estudo.

6.4 Descrição das sete personagens no livro Incidente em Antares e na minissérie homônima

A fim de que tenhamos uma melhor compreensão de como se deu o processo tradutório das sete personagens principais de Incidente em Antares do livro para a minissérie, faremos uma descrição de como estas são apresentadas na obra de partida e de chegada para que consigamos ver de maneira mais clara as aproximações e os afastamentos entre os textos em análise.

Das sete personagens principais, podem-se extrair três grupos. O primeiro deles é o dos ricos constituído por Quitéria Campolargo, Cicero Branco e Menandro Olinda, ainda que este último seja excluído socialmente de alguma forma e seja taxado de lunático. O segundo grupo é dos proletários, no qual se encaixam João Paz e o sapateiro Barcelona. O terceiro e último é o dos excluídos socialmente composto pela prostituta Erotildes e pelo beberrão Pudim de cachaça. Vale ressaltar que essa hierarquia permanece na “*tanatocracia antarense*.”

Começaremos por Quitéria Campolargo que representa não só a si mesma, e sim a elite de Antares por fazer parte de uma das famílias fundadoras da cidade, e que, depois da morte de seu marido, passa a ser a figura de poder dos Campolargos, a matriarca e dama da sociedade da mais alta estirpe. Além de representar os valores tradicionais no âmbito familiar, político e religioso que se congregam na sociedade dos

Legionários da Cruz, da qual era presidente. Todo o prestígio e alta consideração é transportada para o além-túmulo até certa medida como veremos nas análises subsequentes.

Em seguida, vejamos o advogado Cícero Branco é apresentado a nós como parte da elite antarense também, mas muito mais por servir aos interesses de alguns chefes políticos como o prefeito Vivaldino Brazão e o Coronel Vacariano do que por ser de berço privilegiado. O nosso tão célebre magistrado comungava das falcatruas, corrupções e crimes fiscais do high society de Antares.

Apresento-me. Doutor Cícero Branco. Corno póstumo. Não, minto. Eu já era enganado por minha mulher, quando vivo. Existe nesta cidade uma apreciável cadeia de cartas anônimas que me mantinha informado das atividades adúlteras dessa distinta dama, com detalhes de lugar, hora e nome do macho.

O último componente da ilustre tríade da elite dos mortos de Antares é o maestro Menandro Olinda, ainda que esteja seja desprezado e tido como lunático por grande parcela dos moradores de Antares. Depois de uma crise de nervos em sua grande estreia para o mundo, na qual não consegue tocar a *Appassionata*, o maestro passa o resto da vida a perseguir a fama que tanto lhe foi creditada por tão grande talento.

Tabela 01 – Personagens que compõem a elite de Antares no texto-fonte

Personagens que compõem a classe elitizada de Antares – livro		
Quiteria Campolargo	Cícero Branco	Menandro Olinda
Algumas pessoas estremeceram. Pela primeira vez em toda a sua vida Quitéria Campolargo não fez o menor movimento de susto ou irritação, como acontecia sempre que ouvia em casa o ruído de vidro ou louça que se parte. Continuou quietinha no seu caixão de	— Vou fazer mais uma denúncia — continua Cícero. — Acuso também o major Vivaldino Brazão e o coronel Tibério Vacariano de lesarem o fisco. O dinheiro que lhes vinha de todas essas transações ilícitas jamais era depositado em suas contas bancárias para evitar	Não sou tão lunático — diz o maestro — que não perceba que o povo de Antares me considera um... lunático. Sinto isso no jeito como me olham e falam comigo. Tenho um ouvido muito agudo, ouço até os cochichos das pessoas quando passo. Riem-se de mim. Trocam dichotes a

<p>pau-marfim com ornamentos de bronze, que mandara fazer para si mesma na melhor casa de pompas fúnebres de Antares, pouco depois da morte do marido. (VERÍSSIMO, 2005, p.202)</p> <p>— Ah! Isso é que não! — rebate d. Quitéria. — Os hereges, os ateus, esses não sabem para onde vão. Mas quem tem fé em Deus e na sua Igreja conhece o seu destino depois da morte. (VERÍSSIMO, 2005, p.235)</p>	<p>explicações perigosas aos fiscais do imposto de renda. Eles o guardavam em suas próprias casas num cofre.</p> <p>Esta manhã, voltando inesperadamente do cemitério, encontrei-a na cama com um rapazola. Alegra-me a ideia de que o dinheiro de meus sócios vá para as mãos puras de Efigênia, servindo, entre outras coisas, para ela comprar presentes para seus gigolôs. (VERÍSSIMO, 2005, p.338)</p>	<p>meu respeito. (VERÍSSIMO, 2005, pp.165-166)</p> <p>— Tive uma crise nervosa durante o meu primeiro concerto. Minhas mãos ficaram de repente paralisadas. Coisa puramente psíquica. O doutor me explicou que foi um trauma de infância. Imagine, em pleno palco do Theatro São Pedro, na noite de meu primeiro concerto! Praga da minha mãe. Bom, mas isso não vem ao caso. O importante é que estou me preparando para uma volta. Para um coming back, como se diz em inglês, um retour, compreende? (VERÍSSIMO, 2005, p.166)</p>
---	---	--

Fonte: elaborada pelo autor

O próximo núcleo das personagens é constituído pelo proletariado antarense do qual João Paz parte. Esta personagem nos é apresentada como alguém justo, honesto e que não põe o seu bem-estar individual a frente do bem comum. O segundo e último membro do grupo dos proletários é Barcelona, ou José Ruiz, que é conhecedor de vários dos segredos de Antares, além de ser politicamente engajado e se autodeclarar anarcossindicalista.

Tabela 02 – Personagens que compõem a classe trabalhista de Antares no texto-fonte

Personagens que compõem a classe operária de Antares – livro.	
João Paz	Barcelona (José Ruiz)
<p>A luz revela agora o rosto dum homem todo manchado de equimoses, com um dos olhos quase fora das órbitas. Tem-se a impressão de que foi espancado com violência e de que o braço direito, todo quebrado, está preso ao corpo apenas por um barbante. — Este é o João Paz, jovem inteligente e idealista. Levou muito a sério o sobrenome e tornou-se um pacifista ardoroso. [...]</p> <p>— De que morreu? — indaga d. Quita. — De embolia pulmonar, no Salvator Mundi.</p> <p>— Mentira! — brada João Paz. — Fui torturado e assassinado na cadeia municipal pelos carrascos do delegado Inocêncio Pigarço!</p> <p>(VERÍSSIMO, 2005, p.230)</p>	<p>Como um mestre de cerimônias, Cícero faz o raio de luz da lanterna elétrica iluminar o rosto do primeiro homem da fila, o mais alto de todos: uma face equina, a pele dum moreno de cigano, cabelos e bigodões grisalhos, a arcada dentária muito saliente, os dentes amarelados e fortes. — Este é o José Ruiz, vulgo Barcelona. — O sapateiro comunista! — exclama d. Quitéria.</p> <p>— De que morreu? — quer saber a matriarca dos Campolargos. — Não sei nem me interessa — replica o sapateiro.</p> <p>— Eu posso esclarecer — intervém o advogado. — Duma ruptura de aneurisma.</p> <p>(VERÍSSIMO, 2005, p.228)</p>

Fonte: elaborada pelo autor

Chegamos, por fim, ao grupo dos marginalizados e excluídos socialmente, no qual o beerrão Pudim de Cachaça se insere. Não temos um aprofundamento da personagem que aparenta ser a personificação do alcoolismo. Fechando o grupo dos esquecidos temos Erotildes que foi umas das prostitutas mais famosas de Antares devido à sua beleza e graça.

Tabela 03 – Personagens que compõem a classe marginalizada de Antares no texto-fonte

Personagens que compõem a classe marginalizada de Antares – livro.	
Pudim de Cachaça	Erotildes
O raio de luz mostra agora a cabeça dum	O seguinte é do sexo feminino — explica

<p>homúnculo de idade indefinida, tipo bugroide, bochechas túmidas de cachaceiro, a pele com algo que lembra o couro curtido, os olhos injetados. — Santo Deus! — exclama d. Quitéria. — Que é “isso”!? — O maior beberão de Antares — diz o advogado —, o nosso famoso Pudim de Cachaça. (VERÍSSIMO, 2005, pp.230-231)</p>	<p>Cícero, iluminando o rosto duma mulher. — Cruzes! — exclama d. Quita. — Que é isso? É uma mulher descalça que aparenta mais de cinquenta anos, duma magreza quase esquelética, metida num camisolão dum pano grosseiro de hospital de indigentes. — Essa é a Erotildes, que entre 1925 e 1945, por sua graça e beleza, foi das prostitutas mais famosas de Antares. (VERÍSSIMO, 2005, p.229)</p>
---	---

Fonte: elaborada pelo autor

6.5 A morte e suas representações (de liberdade)

Agora que nos deteremos mais especificamente no símbolo de morte, nos dois textos aqui analisados, devemos antes trazer uma definição de como o conceito de morte tem sido entendido e representado dentro de uma perspectiva ocidental como vemos no *Dicionário de símbolos*, de Chevalier.

A morte é personificada por Tântatos, filho da Noite e irmão do Sono, *arisco, insensível, impiedoso* (LAVD, 656-664). Na iconografia antiga, a morte é representada por um túmulo, um personagem armado com uma foice, uma divindade com um ser humano entre as mandíbulas, um gênio alado, dois jovens, um negro, o outro branco, um cavaleiro, um esqueleto, uma dança macabra, uma serpente ou qualquer outro animal psicopompo (cavalo, cachorro etc.) (CHEVALIER *et al*, 2009, p. 622)

Em *Incidente em Antares*, o símbolo escolhido não compõe o arsenal clássico dos símbolos de morte, e sim uma representação mais moderna, trazendo, dessa forma, os “*zombies*” ainda que de uma maneira diferente daquela tradicional, na qual, os mortos-vivos precisam se alimentar de carne humana para sobreviver, o que não acontece nos enredos em questão.

Começamos, pois, pela apresentação das personagens na obra fonte (livro IA). O princípio da narrativa dá-se de uma maneira bem corriqueira e cotidiana para nossa sociedade brasileira: proletários lutando por melhores condições de trabalho e salários condizentes com as funções que exercem. “Hoje ao meio-dia vai ser declarada uma greve geral em Antares: indústria, comércio, transportes, força elétrica, serviços... tudo! A cidade vai parar por completo!” (VERÍSSIMO, 2005, p.188)

Coronel Vacariano, representante do latifúndio e da oligarquia política de Antares, telefona ao governador do Rio Grande do Sul a fim de impedir a concretização da greve geral e a primeira sugestão que faz é de privar os grevistas de suas liberdades civil e social, trazendo à tona parte do objeto de pesquisa, a liberdade. Nenhum dos cidadãos antarenses tinha ideia das proporções que a greve geral tomaria em tão curto espaço de tempo. O que começou como uma luta de classes sociais – proletários e empregadores – acabaria como uma luta de classes “humanas” – mortos e vivos.

A apresentação das mortes das personagens se dá da seguinte forma no livro:

Tabela 04 – Apresentação e descrição das mortes das personagens centrais de Incidente em Antares no livro

Apresentação das mortes de algumas personagens – livro.	
Quitéria Campolargo	— Que foi que houve, mulher? Os olhos injetados, o rosto tumefato, d. Lanja balbuciou: — A Quita teve um ataque do coração. Está malíssima. Uma das meninas me telefonou ind’agorinha dizendo que a mãe começou a sentir umas pontadas no peito logo depois que ouviu a notícia de que a greve geral tinha estourado... (VERÍSSIMO, 2005, p.198)
Menandro Olinda	“Sinto muito ter de dar-lhes uma tristíssima notícia. Dona Quitéria acaba de expirar. Fizemos o possível, o doutor Falkenburg e eu. Infarto do miocárdio. [...] Sabe duma coisa esquisita, coronel? — disse o dr. Lázaro. — Dona Quitéria é a sexta pessoa que morre hoje na cidade. [...] — O professor Menandro suicidou-se esta madrugada. [...] Não. Cortou as veias dos pulsos. (VERÍSSIMO, 2005, p.199)
Barcelona e João Paz	E quem são os outros? — O Barcelona é um deles... — Esse vai em boa hora. Deus

	<p>é grande. [...] Quem mais? — Os restantes são gatinha, com exceção do Joãozinho Paz, que faleceu no hospital. Fui eu quem assinou o atestado de óbito. (VERÍSSIMO, 2005, p.199)</p>
<p>Cicero Branco</p>	<p>Aposto como me trazes más notícias. Desembucha logo. — O Cícero Branco morreu. — Quê? — Vacariano entesou o busto, como que galvanizado, e com um gesto brusco do braço jogou longe a xícara e o pires, que se partiram nas lajes. — Não pode ser! — exclamou. — Faz menos de duas horas que eu vi o Cícero aqui no velório, olhando o corpo da Quita. Ele até falou comigo. Me lembro bem das palavras dele. “Antares perdeu uma grande dama.” Ó Vivaldino, você está brincando, não está? [...] Quando ele saiu daqui, foi direito pra casa e no meio da praça teve um troço e caiu de repente. [...] Coração? — Derrame cerebral. Fulminante. É a sétima pessoa que morre hoje em Antares. (VERÍSSIMO, 2005, p.204)</p>

Fonte: elaborada pelo autor

Quitéria Campolargo, Menandro Olinda, Barcelona, João Paz e Cicero Branco, nos são apresentados, deixando de fora sistemicamente àqueles que já eram excluídos socialmente quando vivos e continuam a ser na morte – a saber, Pudim de Cachaça e Erotildes – cuja única referência é “são gatinhas.” Sabemos que a sociedade de Antares funciona como um hipônimo da sociedade brasileira, na qual as pessoas de classes sociais mais baixas são marginalizadas e esquecidas pelos indivíduos da *high society*. Estas personagens e suas respectivas mortes serão apresentadas mais tarde e por seus iguais, os defuntos.

Enquanto que a apresentação das mortes das personagens na minissérie se dá na seguinte ordem: **João Paz** (01m:36s – 02m:01s.); **Pudim de Cachaça** e **Menandro Olinda** (04m:49s – 05m:40s); **Quitéria Campolargo** (12m:00s – 14m:11s); **Cícero Branco** (18m:18s – 20m:10s); e **Barcelona** (20m:30s – 21m:05s). **Erotildes** é mais uma vez relegada ao esquecimento, talvez devido à sua ocupação de prostituta enquanto viva, ainda que ao Pudim de Cachaça seja dado certo destaque por ser apresentado antes dos mortos da elite de Antares. Notamos, dessa maneira, certa inversão na hierarquia da apresentação das mortes, pois na obra alvo há uma mistura das classes de personagens a fim quem sabe de manifestar o poder apaziguador da morte que, no entanto, não se estende à figura feminina que pertence a classe social mais pobre.

Os *prints* a seguir retratam as mortes de seis das sete personagens centrais das narrativas analisadas neste trabalho. Seguiremos a ordem exposta no parágrafo acima, portanto, começaremos com João Paz, Pudim de Cachaça e Menandro Olinda, que são personagens marginalizadas na obra fonte, mas que ganham notoriedade na obra alvo ao ter suas mortes apresentadas antes de outros personagens de maior destaque social e econômico como já comentamos anteriormente.

Figura 01 – Morte de João Paz por tortura



Fonte: elaborada pelo autor

Figura 02 – Morte de Pudim de Cachaça por envenenamento



Fonte: elaborada pelo autor

Figura 03 – Morte de Menandro Olinda por suicídio



Fonte: elaborada pelo autor

Em seguida, nos são apresentadas as mortes de dois ilustres cidadãos de Antares tendo em vista que Quitéria Campolargo faz parte de um das famílias fundadoras e Cícero Branco é o advogado da elite antarense e desfruta da estima popular ostentada por tal grupo.

Figura 04 – Morte de Quitéria Campolargo por ataque cardíaco



Fonte: elaborada pelo autor

Figura 05 – Morte de Cícero Branco por derrame cerebral



Fonte: elaborada pelo autor

E por fim, temos a apresentação da morte de Barcelona – José Ruiz – que era o sapateiro da cidade, representante da classe proletária. Eroltides fica relegada apenas a sua ressurreição, e só a partir deste momento conheceremos mais da história dela.

Figura 06 – Morte de Barcelona por aneurisma



Fonte: elaborada pelo autor

Depois que os sete mortos são apresentados, retornamos ao dilema inicial: a greve geral. Os grevistas decidem aproveitar a ocasião das mortes recentes para pressionar os donos das fábricas e os demais detentores dos meios de produção e latifundiários da cidade, incluindo os coveiros na sua luta por melhoras trabalhistas.

Às dez da manhã do dia seguinte a cidade inteira já sabia que, desde o nascer do sol, o cemitério local estava interdito pelos grevistas, os quais, formando uma barreira humana — uns trezentos e cinquenta ou quatrocentos homens de braços dados —, não tinham permitido que fossem enterradas as cinco pessoas falecidas na véspera. pp. 204 e 205.

O estopim para a rebelião dos mortos foi a adesão dos coveiros à greve geral em Antares, o que, conseqüentemente, impediu o sepultamento digno deles, e pelo qual eles lutarão boa parte da estória. E foi assim que o levante dos setes mortos se deu em terras antarenses. Até então a narrativa se delineava como mais um drama social que não dispunha de nenhum caráter insólito, metafísico. O fantástico vem possibilitar a discussão de temas sensíveis social e politicamente ainda mais se considerarmos a publicação do livro e a tão recente ditadura militar.

Passemos, agora, para a ordem de ressurreição dos mortos na obra fonte.

Tabela 05 – Ordem de ressurreição dos mortos no livro

Ordem de ressurreição dos mortos na obra fonte.	
	Os pulsos estavam sem pulseiras.

<p>Quitéria Campolargo</p>	<p>Iluminou o peito da defunta e não viu nenhum broche. No pescoço, nenhum colar... Numa relutância supersticiosa focou o rosto do cadáver da dama e estremeceu. Os olhos dela estavam abertos, seus lábios começaram a mover-se e deles saiu primeiro um ronco e depois estas palavras, nítidas: “Senhor, em Vossas mãos entrego a minha alma”. O ladrão soltou um grito abafado, ergueu-se rápido, deixou cair a lanterna acesa e o pé de cabra, e rompeu a correr na direção dos campos desertos... (VERÍSSIMO, 2005, p.223)</p>
<p>Cícero Branco</p>	<p>Volta o feixe luminoso da lanterna sobre o próprio rosto. — Estou conhecendo... mas não tenho a certeza. — O doutor Cícero Branco! — Mas a sua cara está diferente. — A morte, que eu saiba, nunca melhorou a cara de ninguém. (VERÍSSIMO, 2005, pp.224-225)</p> <p>Morto não tem classe. Além disso, estou curiosa para ver as caras desses viventes, quero dizer, desses mortos. (VERÍSSIMO, 2005, p.227)</p>
<p>Barcelona</p>	<p>Como um mestre de cerimônias, Cícero faz o raio de luz da lanterna elétrica iluminar o rosto do primeiro homem da fila, o mais alto de todos: uma face equina, a pele dum moreno de cigano, cabelos e bigodões grisalhos, a arcada dentária muito saliente, os dentes amarelados e fortes. — Este é o José Ruiz,</p>

	<p>vulgo Barcelona.[...] — De que morreu? — quer saber a matriarca dos Campolargos. — Não sei nem me interessa — replica o sapateiro. — Eu posso esclarecer — intervém o advogado. — Duma ruptura de aneurisma. (VERÍSSIMO, 2005, p.228)</p>
<p>Menandro Olinda</p>	<p>O raio de luz mostra agora um homem de cabeça grande, rosto alongado, ombros estreitos, pele dum palidez de cera. Está metido numa casaca que lhe assenta muito mal. As calças lhe ficam a meia canela. A camisa é branca, de colarinho mole, sem gravata. Seus pés estão metidos em sapatos amarelos. — O professor Menandro Olinda! — exclama d. Quitéria. — Ele mesmo — confirma o advogado. — Suicidou-se abrindo as veias dos pulsos. As mãos do pianista, com os pulsos envoltos em ataduras, pendem-lhe abandonadas de cada lado do corpo, como entidades independentes de sua pessoa física. (VERÍSSIMO, 2005, pp.228-229)</p>
<p>Erotildes</p>	<p>O seguinte é do sexo feminino — explica Cícero, iluminando o rosto dum mulher. — Cruzes! — exclama d. Quita. — Que é isso? É uma mulher descalça que aparenta mais de cinquenta anos, dum magreza quase esquelética, metida num camisolão dum pano grosseiro de hospital de indigentes. — Essa é a Erotildes, que entre 1925 e 1945, por sua graça e beleza, foi das prostitutas mais famosas de</p>

	Antares. [...] De que foi que essa mulher morreu? Tísica. (VERÍSSIMO, 2005, p.229)
João Paz	A luz revela agora o rosto dum homem todo manchado de equimoses, com um dos olhos quase fora das órbitas. Tem-se a impressão de que foi espancado com violência e de que o braço direito, todo quebrado, está preso ao corpo apenas por um barbante. [...] Este é o João Paz, jovem inteligente e idealista. Levou muito a sério o sobrenome e tornou-se um pacifista ardoroso. [...] — De que morreu? — indaga d. Quita. — De embolia pulmonar, no Salvator Mundi. — Mentira! — brada João Paz. — Fui torturado e assassinado na cadeia municipal pelos carrascos do delegado Inocêncio Pigarço! (VERÍSSIMO, 2005, p.230)
Pudim de Cachaça	O raio de luz mostra agora a cabeça dum homúnculo de idade indefinida, tipo bugroide, bochechas túmidas de cachaceiro, a pele com algo que lembra o couro curtido, os olhos injetados. [...] — Só pode ter morrido de cirrose do fígado — diz d. Quitéria. — Essa seria a causa mortis esperada, mas o nosso Pudim não morreu de morte natural. Foi assassinado. [...] Minha mulher não é capaz de matar nem uma mosca. — Talvez, mas botou na tua comida uma dose de veneno que dava para liquidar um cavalo. (VERÍSSIMO, 2005, pp.230-231)

Fonte: elaborada pelo autor

Mais uma vez, a hierarquia social de Antares se mantém, e a primeira pessoa a ser acordada/invocada do mundo dos mortos é Quitéria Campolargo, seguida por Cícero Branco, Barcelona, Menandro Olinda, Erotildes, João Paz e Pudim de Cachaça. Neste momento da narrativa já percebemos uma mescla maior na apresentação dos mortos-vivos até como uma maneira de diminuir a distância entre eles nas mais diversas esferas, apesar de que alguns velhos hábitos se perpetuam até o além-túmulo como veremos.

A ordem de ressurreição apresentada na minissérie é quase a mesma do livro, temos: **Quitéria Campolargo**. (26m:15s – 27m:30s); **Cícero Branco** (30m:20s – 33m:12s); **Barcelona** (33m:40s – 35m:03s); **Menandro Olinda** (35m:03s – 36m:00s); a mudança ocorre a partir daqui, pois temos **João Paz** (36m:00s – 38m:30s); **Pudim de Cachaça**. (38m:40s – 39m:20s); e **Erotildes** (39m:20s – 41m:10s). Erotildes mais uma vez é deixada por último, o que nos leva a pensar sobre o papel social ocupado por ela e a causa de sua morte – física – que a prendem discursiva e sequencialmente, como vimos, ao lugar menos privilegiado.

Figura 07 – Despertar de Quitéria Campolargo por um ladrão de joias



Fonte: elaborada pelo autor

Figura 08 – Despertar de Cícero Branco por Quitéria Campolargo



Fonte: elaborada pelo autor

Após ter sido despertada por um ladrão de joias, Quitéria Campolargo abre o caixão que se encontra ao seu lado e descobre o advogado Cícero Branco que não é reconhecido prontamente, mas logo relembra à distinta dama a sua identidade. Cícero Branco passa a abrir os demais féretros e apresentar os defuntos a pedido de Quitéria Campolargo.

Figura 09 – Despertar de Barcelona.



Fonte: elaborada pelo autor.

Figura 10 – Despetar de Menandro Olinda



Fonte: elaborada pelo autor

Figura 11 – Despertar de João Paz



Fonte: elaborada pelo autor

Figura 12 – Despertar de Pudim de Cachaça



Fonte: elaborada pelo autor

Figura 13 – Despertar de Erotildes



Fonte: elaborada pelo autor

Para além da apresentação das mortes das sete personagens e suas subsequentes ressurreições, temos uma das cenas mais impactantes nas narrativas: a marcha fúnebre. É a primeira vez que os vivos (re)veem os seus mortos, e a partir de então, o caos é instaurado entre os cidadãos viventes de Antares. Os mortos-vivos parecem responder às badaladas dos sinos da igreja matriz da cidade que conclama os seus devotos para a missa matinal.

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. Pareciam — segundo o depoimento de várias pessoas idôneas ouvidas pelo nosso repórter — figuras egressas dum grotesco museu de cera. Testemunhas visuais (e olfativas!) do fato são unânimes em afirmar que os defuntos se moviam de maneira rígida, como bonecos de mola a que alguém — Deus ou o diabo? — tivesse dado corda. E seus olhos, fitos num ponto indefinível do horizonte, estavam cobertos duma espécie de película que para uns parecia viscosa e brilhante e para outros fosca. Causou estranheza o fato de seus corpos não produzirem nenhuma sombra. Não foram poucos os cidadãos antarenses que recusaram dar crédito ao que viam, julgando-se vítimas duma alucinação. Mortos resurrectos? Fantasmas? Era incrível! Pavoroso! Algo de inédito não só nos anais desta comuna como também nos da humanidade! E aquilo acontecia na nossa querida e pacata Antares! (VERÍSSIMO, 2005, pp.249-250)

Figura 14 – Marcha fúnebre dos mortos-vivos



Fonte: elaborada pelo autor

Os recém-ressurretos haviam combinado de visitar seus afetos e desafetos antes de realizar o julgamento dos vivos, o que nos é de alguma forma desconcertante tendo em vista que se crer o contrário dentro da vida cotidiana do mundo: os vivos que expõem seus pensamentos sobre os mortos ou até mesmo dentro da religião judaico-cristã os mortos são julgados por seus atos em quanto ainda eram vivos.

Vejamos agora a visitação que os defuntos fazem a seus entes queridos e a seus inimigos também:

Tabela 06 – Visitação póstuma dos defuntos aos seus entes queridos e desafetos

Visitação dos defuntos aos entes queridos e inimigos – livro.	
Quitéria Campolargo	<p>— O mau cheiro — diz a velha Quita — é muito do meu cadáver, mas é mais dos pensamentos de vocês, seus trapaceiros ordinários! Pedi para ser enterrada com estas joias e vocês não cumpriram a minha ordem. Faz tempo que estou ouvindo essa discussão indigna, ali atrás da porta. Ninguém até agora teve para comigo nenhuma palavra de respeito, de carinho ou de saudades. Está todo mundo com o sentido no meu testamento. (VERÍSSIMO, 2005, p.259)</p>

Cícero Branco

— Apresento-me. Doutor Cícero Branco. Corno póstumo. Não, minto. Eu já era enganado por minha mulher, quando vivo. Existe nesta cidade uma apreciável cadeia de cartas anônimas que me mantinha informado das atividades adúlteras dessa distinta dama, com detalhes de lugar, hora e nome do macho. E você? Acho que não o conheço... ou conheço? Pare de tremer, menino! Não lhe vou fazer nenhum mal físico ou moral. Se o meu mau cheiro o incomoda, molhe um lenço na água-de-colônia que está ali em cima do toucador e tape o nariz com ele.

— Cícero... mas você... você está morto!
— Não nego. E daí? — Co... como se explica?... — Não se explica. — Que é que você quer? — Eu e mais seis defuntos, que represento como advogado, queremos ser sepultados, como é de nosso direito. Infelizmente, por falta de tempo, não pude trazer procurações assinadas pelos meus constituintes. [...] m Minha missão é rápida e simples. Venho falar com o prefeito de Antares e não com o meu velho amigo e cliente Vivaldino Brazão. Exijo em nome de meus constituintes e no meu próprio que sejamos enterrados imediatamente. O prefeito sente um espasmo e por alguns segundos luta com uma ânsia de vômito, e começa a suar frio. O prefeito sente um

	<p>espasmo de estômago e por alguns segundos luta com uma ânsia de vômito, e começa a suar frio. — Im... impossível — tartamudeia. — Vocês talvez ignorem que, se ficaram insepultos, foi... foi por culpa dos grevistas. (VERÍSSIMO, 2005, pp.260-261)</p>
<p>Barcelona</p>	<p>Reconhecendo o defunto, o soldado empalidece, deixa cair a arma e foge rua em fora. Os outros membros da guarda, vendo o morto, também rompem a correr em pânico. [...] Não. Sou um defunto legítimo e portanto estou livre da sociedade capitalista e dos seus lacaios como você, seu canalha ordinário, bandido, assassino, filho duma grandessíssima puta! Inocência, num esforço para se dominar, vencendo a náusea e o espanto, consegue dizer ainda: — Você não me intimida! Considere-se preso! O sapateiro solta uma gargalhada, e pelos cantos de sua boca escorre um líquido viscoso e pardo. [...] E então, para não ser tocado pelo defunto, corre para um canto do escritório, acocora-se na posição duma múmia índia dentro duma urna. Seu estômago se contrai e ele vomita convulsivamente sobre o peito, as calças, o sapato, o chão, enquanto um verde bilioso lhe vai tingindo a cara. (VERÍSSIMO, 2005, p.266)</p>
	<p>O pianista entra na sala sombria, abre a porta da sacada com um dos pés e o</p>

<p style="text-align: center;">Menandro Olinda</p>	<p>interior se ilumina de sol. Depois põe-se a andar dum lado para outro — quarto de dormir, cozinha, quarto de banho — examinando móvel por móvel, objeto por objeto, utensílio por utensílio, como que fazendo um inventário mental de suas posses terrenas. Torna à sala, diz algo baixinho à máscara de Beethoven e ao retrato amarelento de seus pais e por fim olha longamente para o sofá onde se deitou depois de haver cortado as veias dos pulsos. No tapete ao pé do divã escureja uma larga mancha de sangue. [...] — Povo de Antares! Fariseus e filisteus! Povos do mundo! Ouvireis agora a Appassionata, de Ludwig van Beethoven, interpretada de além-túmulo pelo virtuoso Menandro Olinda! (VERÍSSIMO, 2005, pp.271-272)</p>
<p style="text-align: center;">Erotildes</p>	<p>Bom, a doença te deixou meio magra e pálida. A morte não te ajudou em nada. Mas pra mim, viva ou morta, tu és sempre a Erotildes. — Engraçado não teres medo de mim... Vim pela rua assustando meio mundo. Vi uma mulher desmaiar de susto na minha frente. Um pintor de parede me enxergou, soltou um grito e caiu da escada (Deus queira que não tenha se machucado muito). Até os gatos e os cachorros fogem de mim. E tu, nem água... [...] Pois eu te digo que estou contente por ter morrido. A gente fica livre pra sempre de todas essas tristezas e vergonhas. — Já pensei em</p>

	<p>morrer. Em tomar veneno. Mas não tive coragem... — É pecado a gente se suicidar. Vai pro inferno. — Mas o inferno não será aqui mesmo? (VERÍSSIMO, 2005, pp.275-276)</p>
<p>Pudim de Cachaça</p>	<p>Depois de separar-se de seus companheiros, Pudim de Cachaça, envolto numa nuvem de moscas, encaminha-se para o setor de Antares popularmente conhecido por Zona Estragada, e que fica a noroeste da cidade, perto das barrancas do rio. [...] — Não estás assustado? — Eu? De quê? — De estar falando com um defunto. Espantei muita gente na rua. Uns dois ou três ficaram de perna frouxa e caíram. Outros dispararam. — Ah, mas esses não eram teus amigos, como eu. Alambique toma uma larga talagada de cachaça. Agora as moscas cobrem quase por completo a face, as mãos e os cabelos do morto. (VERÍSSIMO, 2005, pp.277-278)</p>
<p>João Paz</p>	<p>Foi então que avistei, vindo não sei de onde, um vulto que se aproximava de mim. Era um homem e manquejava. Finalmente parou, a alguns passos de onde eu me encontrava. Seu corpo não tinha sombra. Sua cara estava horivelmente desfigurada. — Não está me reconhecendo, padre? — Joãozinho. Está com medo de mim? — Não. Mas estou confuso... não compreendo. — Não procure compreender. Esqueça</p>

	<p>a lógica. [...] Não se aproxime! Estou cheirando mal. Por favor, não me faça perguntas. Aceite a minha presença assim como aceita os milagres da sua Igreja. E me escute, pelo amor de seu Deus, me escute com a maior atenção. (VERÍSSIMO, 2005, p.281)</p>
--	---

Fonte: elaborada pelo autor

Na minissérie, por sua vez, a primeira visitação póstuma apresentada é a do **Menandro Olinda - 1h 0,33s - 1h 0,52s**; em seguida a de **Quitéria Campolargo 1h 2m,20s – 1h6m,00s**; **Cícero Branco 1h6m,00s 1h10m,05s/ Advogado Cícero Branco - 1h21m:00s - 1h22m:50s**; **Barcelona 1h13m:33s – 1h16m:33s**; **Erotildes – 1h30m:23s – 1h33m:00s/ 1h34m:37s – 1h38m:43s**; **João Paz - 1h33m:00s – 1h34m:37s/ João Paz – 1h47m:40s -1h51m:20s – Ritinha**; e **Pudim de Cachaça – 1h41m:51s – 1h44m:23s**. Destacamos que as personagens que representam a elite de Antares (Quitéria Campolargo e Cícero Branco) recebem um tempo maior de tela do os demais, representando também os privilégios de uma classe e as sanções da outra.

Figura 15 – Menandro Olinda volta à sua casa para tocar a *Apassionata*



Fonte: elaborada pelo autor

Figura 16 – Quitéria Campolargo volta à sua casa para visitar sua família



Fonte: elaborada pelo autor

Figura 17 – Cícero Branco visita a sua viúva em sua antiga casa



Fonte: elaborada pelo autor

Figura 18 – Barcelona vai à delegacia assustar ao delegado e aos policiais



Fonte: elaborada pelo autor

Figura 19 – Erotildes vai visitar sua amiga e ex-colega de profissão



Fonte: elaborada pelo autor

Figura 20 – João Paz visita sua esposa Ritinha



Fonte: elaborada pelo autor

Figura 21 – Pudim de Cachaça visita seus velhos companheiros de bebedeira



Fonte: elaborada pelo autor

O ponto para o qual os defuntos retornam é o coreto, que fica no centro da cidade e de onde o julgamento dos vivos e da “boa moral antarense” será realizado. Esta parte do enredo das narrativas pode ser considerada o ápice do embate entre morte e vida, como veremos. Os mortos *vomitam* toda a podridão dos vivos ao passo que os vivos inalam o ar repleto da putrefação dos cadáveres.

O primeiro que subiu para o coreto foi o sapateiro José Ruiz (Barcelona). Avistei depois d. Quitéria Campolargo, que saía de seu palacete, sozinha. O dr. Cícero Branco, que emergira da travessa dos Castelhanos, foi ao seu encontro para ajudá-la a cruzar a rua e levá-la até ao coreto. O prof. Menandro Olinda deixou o seu sobradinho de azulejos, caminhando em passadas largas e leves, assim como um homem na atmosfera da Lua. Fiquei surpreendido por ver que ele envergava casaca, com sapatos amarelos: parecia um grande louva-a-deus negro. A decaída Erotildes e o alcoólatra Pudim de Cachaça vieram das bandas do rio de mãos dadas e subiram para o coreto, onde se sentaram num dos bancos como um casal de namorados. Por fim João Paz surgiu manquejando de trás dum plátano e juntou-se aos outros sob a cobertura do gracioso coreto em estilo de pagode que orna o centro da nossa velha praça da República. (VERÍSSIMO, 2005, p.313)

Figura 22 – Os sete mortos reúnem-se no coreto para julgar os vivos



Fonte: elaborada pelo autor

Figura 23 – A população de Antares frente a frente com os mortos no coreto



Fonte: elaborada pelo autor

Quando os sete mortos insepultos acomodam-se no coreto, dá-se início, desse modo, ao julgamento dos vivos. Os mortos se alternam entre si para revelar os segredos, as falcatruas e armações que a mais alta estirpe antarense cometeu sorratamente. O que traz luz para o real estado de morte moral e social dos cidadãos de Antares, que estão em um estado de putrefação maior que os mortos.

O primeiro a delatar seus antigos companheiros de crimes é o advogado Cícero Branco que vai trazer luz sobre como as autoridades políticas e sociais de Antares realizavam acordos ilícitos para conceder alvarás de funcionamentos para as empresas em troca de propina, além de acobertar as atrocidades cometidas pelas forças policiais.

— A julgar pelas palavras do prefeito municipal e do promotor público, nossa presença é indesejável na cidade, incômoda aos seus habitantes. Em suma, nosso desaparecimento foi plenamente aceito por todos, o que vem confirmar a minha teoria de que se por um lado o homem jamais se habitua à ideia da própria morte, por outro aceita sempre, e com admirável facilidade, a morte alheia. Vossa repulsa e vossa má vontade para com nossos corpos nos outorga a liberdade de dizer o que realmente pensamos de vós. (VERÍSSIMO, 2005, p.326)

Cada um de vós selecionou sua fantasia para a Grande Festa. O professor Libindo travestiu-se de sábio. O doutor Lázaro representa o papel de médico humanitário, espécie de santo municipal, a personificação da bondade desinteressada. O doutor Quintiliano é a própria imagem da justiça, os olhos vendados (os dois ou um só?), numa das mãos a espada e na outra uma balança de fiel duvidoso. O nosso digno promotor frequentemente enverga a sobrecasaca de Rui Barbosa e dança a grande polonaise da Cultura. O nosso Vivaldino Brazão, ah! esse é alternadamente Mister Hyde, que faz vista grossa às violências de sua polícia e às próprias patifarias, e o doctor Jeckyll, que cultiva delicadas orquídeas. Faça-se justiça ao nosso truculento coronel Vacariano, pois ele ostenta com naturalidade e coragem cívica o manto antipático do poder discricionário, que herdou de seus ancestrais, dessa estirpe de bandidos, abigeatários e contrabandistas históricos... (VERÍSSIMO, 2005, p.326)

Cícero Branco 2h13:30 – 2h21:20

Figura 24 – Discurso de Cícero Branco em favor dos mortos insepultos



Fonte: elaborada pelo autor

O próximo a se pronunciar é o sapateiro Barcelona. Interessante notar como esta personagem sempre se posiciona com termos que trazem as lutas sociais à tona. Ele ressalta mais uma vez como a burguesia se coloca muito acima do proletariado em termos morais, mas que nada disso importa quando se foca na moral social daqueles que é comparada a podridão dos sepulcros bíblicos de tão suja que se mostra ser.

— Não sou nenhum moralista. Não penso como os “pilares” da sociedade burguesa que localizam a moral entre as pernas das pessoas. Para mim existe outra moral mais alta, que é a social, a responsabilidade do homem para com o homem. (Uma voz em falsete vem de uma das árvores: “Demagogo!”) Acho que cada criatura humana pode fazer o que entender com o seu corpo e o seu sexo. [...] Nossa cidade está cheia desses sepulcros caiados de que falam as Escrituras, santarrões que estão sempre prontos a condenar o próximo por faltas que eles próprios cometem às escondidas. (VERÍSSIMO, 2005, pp.342-343)

Barcelona 2h23:25 – 2h29:45

Figura 25 – Discurso de Barcelona sobre a *high society* antarense



Fonte: elaborada pelo autor

A próxima personagem a discursar é a prostituta Erotildes cuja morte é um testemunho escancarado do descaso e marginalização sofridos por ela, tendo em vista que a sua enfermidade seria facilmente curável, porém a negligência com seu tratamento ocasionou sua morte.

Do fundo do coreto a defunta prostituta caminha até junto de Barcelona. [...] — E ela poderia estar viva — acrescenta Barcelona — se o nosso caridoso doutor Lázaro tivesse mandado buscar um certo antibiótico que na época não havia nas farmácias da cidade. Prometeu isso, mas esqueceu. Afinal de contas, quem é Erotildes de Tal? Que importância pode ter a vida duma “horizontal”? Se se tratasse dum cliente importante e pagante, a coisa seria diferente... [...] Essa mulher entrou no hospital mais morta que viva! (VERÍSSIMO, 2005, p.349)

Erotildes 2h31:300 – 2h35:20

Figura 26 – Discurso de Erotildes sobre seus nobres clientes



Fonte: elaborada pelo autor

Pudim de Cachaça tem sua participação exigida pelo seu companheiro e amigo de farras. No entanto, o beerrão mais famoso de Antares se mantém distante das discussões e disputas sociais, focando em pedir que a sua esposa seja perdoada pelo seu homicídio já que ela o envenenou por não aguentar mais os maus tratos que sofria dele. — Isto é ou não é uma democracia? Se é, que fale também o meu companheiro Pudim de Cachaça! (VERÍSSIMO,2006, p.349)

Pudim de cachaça- 2h35:25 – 2h36:50

Figura 27 – Discurso de Pudim de Cachaça em favor de sua esposa



Fonte: elaborada pelo autor

Coronel Vacariano conclama que a sua velha amiga, Quitéria Campolargo, fale em defesa da antiga classe social à qual pertencera antes de morrer, todavia a distinta dama de Antares já não se importa mais com as querelas dos vivos. Quitéria traz reflexões sobre as questões intergeracionais e como os maios novos enxergam os mais velhos como um peso que é tirado deles por meio da morte.

A senhora quer falar? Nesta nossa pequena tanatocracia existe a mais absoluta liberdade e pensamento e palavra, coisa hoje em dia rara na chamada América Latina. (Quitéria). Os moços não só esperam que os velhos morram, como até desejam que isso aconteça o mais depressa possível. É uma lei da vida. Assim, para as pessoas de idade como nós, morrer não é apenas uma fatalidade biológica como também uma espécie de obrigação social. (VERÍSSIMO, 2005, p.341)

Quitéria Campolargo – 2h38:50 – 2h42:00

Figura 28 – Discurso de Quitéria Campolargo sobre sua epifania pós-morte



Fonte: elaborada pelo autor

João Paz não chega a discursar, mas a sua desfiguração corporal é prova cabal da tortura sofrida pelos homens do delegado Pigarço, que foi acobertada pelo doutor Lázaro e os demais funcionários do hospital Salvator Mundi.

Vem até à delegacia uma ambulância do Salvator Mundi, o prisioneiro é devidamente vestido como estava quando entrou na prisão. Aos que o transportam na padiola e ao pessoal da portaria do hospital o doutor Lázaro explica que o corpo daquele “indigente” foi encontrado por guardas caído numa sarjeta. Menos de duas horas depois o cadáver está dentro dum caixão fechado e o nosso Hipócrates assina um atestado de óbito dando como causa mortis uma embolia pulmonar. (VERÍSSIMO, 2005, p.354)

João Paz 2h42:30 – 2h44:30

Figura 29 – Testemunho corporal de João Paz



Fonte: elaborada pelo autor

Outro momento que desejamos ressaltar é a invasão de ratos que saem da Babilônia, favela de Antares, e infestam as casas, ruas e espaços da cidade, causando terror, alvoroço e medo de doenças que tais animais podem causar, além de boatos sobre os roedores estarem se alimentando dos cadáveres do coreto. “A coisa parecia ter começado por volta das três e meia ou quatro da tarde, quando os ratos da Babilônia e de outras favelas menores da periferia de Antares tinham começado a convergir para o centro da cidade.” (VERÍSSIMO, 2005, p.360). A prefeitura até lança uma campanha para que os cidadãos cooperem no controle da peste de ratos em troca de alimentos a fim de erradicar o problema o mais rápido possível.

Ratos de vários tamanhos, o pelo dum negro fosco, desceram dos forros e sótãos das casas ou subiram de seus porões, emergiram dos buracos dos rodapés e das frestas dos soalhos, saltaram do fundo de velhas arcas, baús, caixas — e saíram a espalhar o terror por toda a parte, principalmente entre as mulheres e as crianças. Ratazanas cinzentas saíam dos bueiros e esgotos, ficavam por um breve instante como que ofuscadas pela luz do sol e depois se lançavam a correr miudinho pelas sarjetas, rentes ao meio-fio das calçadas, rumo da praça, enquanto outras, vindas dos subúrbios, faziam o mesmo trajeto. Pareciam todos famintos. (VERÍSSIMO, 2005, p.361)

Afirma-se que os ratos, já dentro do coreto, comem os pés dos mortos. Um morador de uma das casas da praça da República jura pela luz que o alumia que viu por uma fresta de sua janela uma ratazana roendo o rosto de d. Quitéria Campolargo. Os urubus entram numa luta encarniçada com os ratos, atacando-os a bicadas, e diante dessa sangrenta disputa os sete mortos parecem manter-se impassíveis, na mais rigorosa neutralidade. (VERÍSSIMO, 2005, p.361)

A peste de ratos como uma ameaça de morte – 2h47:00 - 2h49:50.

Figura 30 – Peste de ratos que assola a cidade de Antares



Fonte: elaborada pelo autor

A remoção dos cadáveres é talvez o clímax de como os vivos decidem lidar com os seus mortos, pois como já se mostrou ao longo deste estudo a relação entre os vivos e seus mortos não é nada harmoniosa seja por causa do medo ou do repúdio para com os defuntos. Ressaltamos aqui algumas diferenças de como esta cena é representada no livro – texto fonte – e na minissérie – texto alvo.

A primeira diferença consiste no agente responsável pela expulsão dos mortos do coreto, pois na obra fonte é Tranquilino que comanda seus homens já que o Coronel Vacariano havia passado mal após toda exposição que sofreu na assembleia dos mortos, porém na obra alvo é o próprio Vacariano que comanda seus homens à cavalo. A segunda diferença se encontra no método utilizado para remover os defuntos do coreto. No livro, os homens arremessam pedras, enquanto, na minissérie, são jogadas garrafas com querosene e tocam fogo no coreto.

E, quando o último urubu desapareceu e o primeiro sol dourou as faces dos defuntos, Tranquilino Almeida e seus homens — pois eram eles os “embuçados da alvorada” (frase do Lucas Faia) — executaram a segunda parte de seu assalto à pequena cidadela dos mortos. Formando uma linha, a uns quinze metros do coreto, tiraram dos sacos pedras, garrafas vazias e pedaços de madeira pesada e começaram a arremessá-los como projéteis contra os sete cadáveres. Uma pedrada atingiu o dr. Cícero Branco em pleno rosto. Outra quebrou um dente de Barcelona. Uma garrafa de Coca-Cola bateu em cheio nos peitos de d. Quitéria Campolargo. Pudim de Cachaça recebeu à altura do estômago o impacto dum tijolo arremessado com força, e caiu de costas. Erotildes deitou-se de borco no chão de cimento do coreto para proteger-se. O maestro Menandro Olinda manteve-se sentado, impassível, escondendo apenas as mãos. Barcelona apanhou do pavimento o

tijolo que derrubara o cachaceiro e jogou-o de volta contra o assaltante mais próximo, atingindo-o de raspão na testa. Em seguida uma chuva de pedras e garrafas caiu sobre a cabeça e o corpo do sapateiro. Cícero Branco tirou do bolso do casaco um lenço branco e, erguendo o braço, sacudiu no ar essa improvisada bandeira de paz, ao mesmo tempo que bradava: — Armistício! — Armistício! (VERÍSSIMO, 2005, pp.421-422)

A remoção dos cadáveres com força bruta - 3h19:00 – 3h25:10

Figura 31 – Expulsão dos mortos do coreto com fogo



Fonte: elaborada pelo autor

Na subseção que se segue enfocaremos na segunda parte do *corpus*, isto é, como o símbolo de liberdade é representado ou não no nosso objeto de pesquisa. Mais uma vez reforçamos que esta separação é para fins explanatórios, pois os símbolos de morte e liberdade estão intimamente ligados a ponto de um tornar a existência do outro possível.

6.6 A liberdade e suas prisões (sociais)

Uma das figuras que escolhemos para representar a liberdade, quer dizer a busca pela liberdade, é Ritinha, esposa de João Paz. Esta mulher, assim como seu marido, foi vítima das torturas físicas e psicológicas executadas pelo delegado Pigarço e seus comandados. O agravante no caso dela é o seu estado gestacional. Devido a todos esses acontecimentos, João Paz pede a ajuda do padre Pedro Paulo para que auxilie a sua esposa a fugir para terras argentinas em busca de um futuro para o filho do casal.

— Outro grande favor, padre — tornou ele a falar. — Sei que não tenho o direito de lhe pedir tanto... — Peça o que quiser. — Salve a minha mulher e o meu filho do delegado Pigarço e de seus carrascos. Eles podem prendê-la de

novo. Quero que a leve para o outro lado do rio. Conhece o Luís Romero, o dono da lancha chamada Querência? — Conheço. — Ele é meu amigo e companheiro de luta. Um homem de verdade. Esta noite a cidade inteira estará preocupada com os sete defuntos. Aproveite a oportunidade para conduzir a Ritinha até esse homem. Peça-lhe que a leve para a Argentina no seu barco. Do outro lado temos companheiros que lhe arranjarão todos os papéis de identidade necessários. (VERÍSSIMO, 2005, pp.282-283)

Este processo migratório forçoso realizado com a intenção de fugir de autoridades despóticas nos traz a memória a narrativa bíblica na qual Maria e José fogem com o pequeno Jesus para uma terra estrangeira, o Egito, a fim de preservar a vida do pequeno infante das ameaças de morte imputadas as crianças de toda região da Judeia, tornando-os assim refugiados ou exilados, ou seja, pessoas que não gozam de uma liberdade plena, neste caso, devido a um governo despótico e que busca somente os próprios interesses a todo custo, ainda que custe a vida de crianças inocentes e a liberdade de toda uma família.

¹³ Depois que partiram, um anjo do Senhor apareceu a José em sonho e lhe disse: “Levante-se, tome o menino e sua mãe, e fuja para o Egito. Fique lá até que eu lhe diga, pois Herodes vai procurar o menino para matá-lo”. ¹⁴ Então ele se levantou, tomou o menino e sua mãe durante a noite, e partiu para o Egito, ¹⁵ onde ficou até a morte de Herodes. E assim se cumpriu o que o Senhor tinha dito pelo profeta: “Do Egito chamei o meu filho”^[al]. (BÍBLIA, Mateus 2, 13-15)

Ritinha como símbolo de liberdade 3h02:45 – 3h07:52 / 3h11:23 – 3h12:12

Figura 32 – Fuga de Ritinha para Argentina em busca de uma vida melhor



Fonte: elaborada pelo autor

Agora temos outro momento que aparenta indicar a liberdade, mas que não vai além da aparência, pois apesar de toda a exposição dos atos indignos do Coronel Vacariano, ele ainda acaba sendo homenageado em Antares como o herói que salvou os antarenses dos mortos insepultos ainda que estes apenas exigiam um sepultamento digno.

Renunciar à liberdade é renunciar à qualidade de homem, aos direitos de humanidade e mesmo aos próprios deveres. Não há indenização possível para aquele que renuncia a tudo. Tal renúncia é incompatível com a natureza do homem, é privar de toda moralidade os próprios atos e de toda liberdade a vontade. Enfim, é uma convenção vã e contraditória estipular por um lado uma autoridade absoluta, doutro, uma obediência sem limites. (ROUSSEAU, 2011, s.n.)

Notamos com as reflexões de Rousseau sobre como a renúncia à liberdade e uma obediência sem medidas produzem uma desumanização do espécime humano. No nosso *corpus*, podemos perceber ainda que de maneira implícita uma subordinação da população em geral às classes que ocupam um lugar mais destacado na sociedade, isto é, a burguesia, gerando, desta maneira, uma alienação dos seus desejos e deveres enquanto cidadãos uns para com os outros e rendendo-se as imposições de outrem. O microcosmo apresentado na narrativa se propõe como um reflexo do macrocosmo brasileiro que há pouco tempo passara por um período de alienação imposta de liberdade, a ditadura civil militar.

Logo, a ideia de liberdade proposta pela cena em questão não passo de um simulacro vazio de sentido e que atende a uma pequena parcela dos habitantes de Antares, mas que foi apresentada como algo mais abrangente e benéfico a todos os moradores daquela pacata cidade sul-rio-grandense – ou não tão pacta assim.

Como ressaltamos acima, os métodos utilizados para expurgar os mortos divergem do livro para a minissérie o que acaba por ocasionar outras mudanças como, por exemplo, no livro o coreto é apenas desinfetado para retirar o fedor dos mortos que ocuparam aquele lugar, enquanto que na minissérie o coreto é consumido pelo fogo que é ateado nele e nos defuntos. Como na minissérie o fogo destrói o coreto, em seu lugar é erguida uma estátua em homenagem ao Coronel Vacariano por sua bravura e ousadia depois da morte dele.

A prefeitura mandou desinfetar com creolina o coreto da praça da República, cujo chão foi lavado com sabão, em muitas águas, escovado repetidamente e finalmente deixado a secar e arejar-se. Isso feito, o maj. Vivaldino mandou passar-lhe duas mãos de tinta verde, que é a cor da primavera e da esperança. E o tempo, com sua pachorra, sua paciência, e sua sutil e invisível broxa, foi

passando mãos de esquecimento no espírito dos antarenses e até nas pedras e plantas da cidade. (VERÍSSIMO, 2005, p.452)

Falsa liberdade 3h34:40 – 3h35:50

Figura 33 – Estátua em homenagem ao Coronel Vacariano como um herói de Antares



Fonte: elaborada pelo autor

E, quando o último urubu desapareceu e o primeiro sol dourou as faces dos defuntos, Tranquilino Almeida e seus homens — pois eram eles os “embuçados da alvorada” (frase do Lucas Faia) — executaram a segunda parte de seu assalto à pequena cidadela dos mortos. Formando uma linha, a uns quinze metros do coreto, tiraram dos sacos pedras, garrafas vazias e pedaços de madeira pesada e começaram a arremessá-los como projéteis contra os sete cadáveres. Uma pedrada atingiu o dr. Cícero Branco em pleno rosto. Outra quebrou um dente de Barcelona. Uma garrafa de Coca-Cola bateu em cheio nos peitos de d. Quitéria Campolargo. Pudim de Cachaça recebeu à altura do estômago o impacto dum tijolo arremessado com força, e caiu de costas. Erotildes deitou-se de borco no chão de cimento do coreto para proteger-se. O maestro Menandro Olinda manteve-se sentado, impassível, escondendo apenas as mãos. Barcelona apanhou do pavimento o tijolo que derrubara o cachaceiro e jogou-o de volta contra o assaltante mais próximo, atingindo-o de raspão na testa. Em seguida uma chuva de pedras e garrafas caiu sobre a cabeça e o corpo do sapateiro. Cícero Branco tirou do bolso do casaco um lenço branco e, erguendo o braço, sacudiu no ar essa improvisada bandeira de paz, ao mesmo tempo que bradava: — Armistício! Armistício! (VERÍSSIMO, 2005, pp.421-422)

No texto alvo percebemos que uma das escolhas realizadas pelos adaptadores foi a de elevar a figura do Coronel Vacariano a de um herói. Na minissérie, o Coronel Vacariano é colocado como o responsável pela libertação da cidade de Antares da invasão “zombie”, no entanto no livro quem expulsa os mortos é Tranquilino Almeida

e seus homens. A personagem do Vacariano passa a ser entendida como uma personificação do Estado, da Lei e das regras sociais.

Esta pessoa pública que se forma assim pela união de todas as outras, recebeu antes o nome de *cidade* e agora recebe o de *república* ou de *corpo político*, chamado por seus membros *Estado*, quando é passivo; *soberano*, quando é ativo, *poder*, comparando-o com seus semelhantes. Porém estes termos se confundem frequentemente e tomam-se uns pelos outros. Basta saber distinguir quando são empregados em sua verdadeira acepção. (ROUSSEAU, 2011, s.n.)

Obviamente quando Rousseau (2011) comenta sobre este construto formado a partir do acordo que se estabelece socialmente, ele não está pensando em alguém em específico, mas podemos refletir como as figuras dos políticos são as representações do Estado, do poder governamental que pode assumir diversos posicionamentos como a passividade, a soberania e o uso ativo do poder que pode oscilar entre tais estágios e outros não descritos. Vacariano é a expressão concreta de como uma pessoa pode se tornar a figura de lei, representação de poder e junto a isso a ideia de salvador de um povo.

Concebe-se com isso que o que generaliza a vontade é menos o número de votos que o interesse comum que os une, porque, numa instituição, cada um se submete necessariamente às condições que impõe aos outros, admirável acordo do interesse e da justiça, que dá às deliberações comuns um caráter de equidade que desaparece na discussão de todo negócio particular, desprovido de um interesse comum que una e identifique a regra do juiz com a da parte. (ROUSSEAU, 2011, s.n.)

Notamos ainda que os pactos sociais não acontecem apenas anteriormente a situações já previstas ou esperadas como em uma comunidade social estável, mas também em situações inesperadas como se deu na invasão dos mortos em Antares que gerou ainda que não explicitamente sobre o desejo dos cidadãos daquela cidade de expurgar os defuntos de seu ambiente familiar, o que gerou o embate entre os vivos e os mortos.

E por fim, decidimos trazer um trecho do livro que acabou não sendo adaptado para a minissérie o qual se situa sete anos após os acontecimentos surreais que aconteceram em Antares. A população já não lembrava ou fingia não se recordar dos ocorridos. “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.” (VERÍSSIMO, 2005, p.459).

Ainda refletindo sobre como a sociedade de Antares foi afetada pelo bizarro e sobrenatural incidente que se abateu sobre aquela cidade, percebemos que apesar de não se estabelecer um pacto entre os moradores, todos aparentam estar dispostos a não se lembrar dos acontecimentos extraordinários que se passaram. As forças políticas se valem de sua influência sobre as mídias, especialmente do jornal local, para ter certeza que nenhum registrado fosse realizado a fim de tornar difícil ou até mesmo impossível a rememoração dos fatos do fatídico dia de 13 de dezembro de 1963.

É o que há de comum nesses diferentes interesses que forma o laço social, e se não houvesse algum ponto em que todos os interesses estivessem de acordo, nenhuma cidade poderia existir. Assim, unicamente, em atenção a este interesse comum, deve ser a sociedade governada. (ROUSSEAU, 2011, s.n.)

Como Rousseau (2011) comenta que o que permite a existência ou a emergência de uma sociedade são os interesses compartilhados pelos indivíduos que constituem aquele determinado grupo e que os impele a instituir um modelo de governo que satisfaça seus anseios enquanto coletividade. Por razões óbvias, o que podemos definir como a sociedade antarense não continuou a mesma, primeiramente por ter perdido aqueles sete membros dentre os quais se encontravam pessoas de grande poder e influência; secundamente pela transformação abrupta ocasionada pela nova relação que se estabeleceu dos vivos com os seus mortos; e finalmente pelo apoio dado aos ditos justiceiros que retiram os defuntos de Antares e os apagaram da história e da memória coletiva.

A cena em questão é a de um pai que acompanhar seu filho até a escola. Filho este em idade de aprender a ler como percebemos, e o menino começa a ler uma pichação feita em um muro, pelas sílabas da palavra vemos que se trata do vocábulo *liberdade* que o pai impede a criança de completar e arrasta o filho para longe daquele lugar.

Podemos pensar que esta cena não chegou a televisão por ser uma crítica direta a ditadura civil militar, na qual a censura era praticada pelos governantes e quase nenhum tipo de liberdade individual ou coletiva era desfrutada pela sociedade, há pouco tempo superada quando vemos o período de desenvolvimento e exibição da minissérie – 1994.

Aconteceu passar por ali nessa hora um modesto funcionário público que levava para a escola, pela mão, o seu filho de sete anos. O menino parou,

olhou para o muro e perguntou: — Que é que está escrito ali, pai? — Nada. Vamos andando, que já estamos atrasados... O pequeno, entretanto, 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. (VERÍSSIMO, 2005, p.460)

A ideia apresentada neste trecho da obra fonte que acabou não chegando ao texto alvo apresenta uma perspectiva de uma sociedade diferente daquela pretendida por Rousseau (2011) em que cada indivíduo perderia uma pequena parcela de liberdade ao se submeter ao outro, mas ganharia um grau maior de liberdade por meio do coletivo social já que nenhum indivíduo teria privilégios em detrimentos dos demais.

Submetendo-se cada um a todos, não se submete a ninguém em particular, e como não há um associado sobre o qual não se adquira o mesmo direito que se cede sobre si próprio, ganha-se a equivalência de tudo o que se perde e maior força para conservar a que se possui. (ROUSSEAU, 2011, s.n.)

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Desejamos começar a última seção desta dissertação com algumas reflexões sobre o fazer científico no Brasil, especialmente, nestes últimos anos devido a todo caos que foram os anos de pandemia. Tocar neste ponto se torna extremamente necessário quando nos voltamos aos tópicos abordados nesta pesquisa: morte e liberdade. Pois havia muito tempo na história da humanidade que não enfrentávamos a privação de liberdade e a perda de vidas em uma escala gigantesca. que nos deixou perplexos e impotentes.

A investigação proposta e realizada neste trabalho foi de grande relevância para o nosso entendimento em vários aspectos ligados às questões dos Estudos da Tradução, especialmente, no que diz respeito aos estudos de Tradução Intersemiótica, tendo em vista que tivemos a oportunidade de ler e refletir sobre as contribuições de diversos teóricos da área e diversas áreas correlatas como Comunicação, Estudos Interartes e Intermidialidade.

Antes de tecermos comentários mais elaborados sobre o percurso realizado durante a elaboração desta pesquisa, gostaríamos de destacar as grandes áreas abordadas, sendo elas: Estudos Literários, Estudos da Tradução e Estudos Interartes/Intermidialidade. Dentro do eixo da Literatura, destacamos a importância de se utilizar obras de autores brasileiros, pois nos permite valorizar a produção cultural e teórica realizada no Brasil. O gênero/modo fantástico nos permitiu trabalhar com temáticas que ainda são consideradas tabus em diversos círculos literários.

Ainda falando sobre questões literárias, ressaltamos a importância do escritor Érico Veríssimo, o qual costuma ser apresentado como um dos autores pertencentes à segunda fase do Modernismo brasileiro, ou seja, o momento regionalista. Diferentemente da maioria dos escritores do regionalismo nacional que provinham do Nordeste como Rachel de Queiroz e Graciliano Ramos, Veríssimo pertencia à região Sul, mais especificamente, ao estado do Rio Grande do Sul. Em termos de linguagem, seus escritos não possuíam essa demarcação geográfica, mas é inegável a contribuição do autor em questão para a criação de um mito de formação da história do povo sul-riograndense que estava sempre presente nas ambientações de suas histórias das quais poderíamos destacar a trilogia *O tempo e o vento*, para além da obra analisada neste trabalho.

Acreditamos também ser de extrema importância o fazer científico que se utiliza de um *corpus* nacional, porque desta maneira se fomenta o interesse em outras pessoas a buscar na nossa literatura, dramaturgia e produções audiovisuais – filmes, novelas, séries, minisséries etc. – em geral objetos de estudo interessantíssimos e que se encontram inexplorados ou que não receberam a devida atenção.

No eixo da Tradução Intersemiótica, chamamos a atenção não apenas para este campo de estudos dentro das pesquisas em Tradução, mas também para o gênero textual optado, minissérie, que nos proporcionou uma satisfatória pesquisa sobre como funciona a programação das grades televisivas brasileiras e compreender outros gêneros como novela e seriado. É sabido que há inúmeros trabalhos que se detêm sobre traduções intersemióticas de textos verbais para o cinema, logo, foi desafiador encontrar referências para basear as nossas observações e empregar nossos critérios de análise, porém foi muito gratificante contribuir para futuras pesquisas que pretendam lidar com minisséries ou com outros produtos televisivos.

Destacamos três momentos que podemos nomear com os ápices da narrativa de *Incidente em Antares* tanto no texto-fonte com no texto-alvo: a ressurreição dos mortos, o julgamento executado sobre os habitantes de Antares e a expulsão dos cadáveres por meio da força. Tais momentos são capitais para todo o desenrolar narrativo, e por isso enfatizamos a importância e relevância deles. Como já foi comentado anteriormente, não tivemos acesso à versão da minissérie dividida em capítulos, mas mesmo em um contínuo estas cenas se destacam pela intensidade que trazem nas descrições verbais ou nas representações audiovisuais como foram apresentadas no capítulo de análise.

Encerramos esta dissertação sabendo que contribuímos para um melhor entendimento da tradução intersemiótica dos signos de morte e de liberdade do livro *Incidente em Antares* para a minissérie de mesmo nome, e cientes de que não esgotamos o assunto e que desejamos continuar a desenvolver este estudo futuramente atrelado à produção de outros produtos como artigos e ensaios científicos.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. **Estado de exceção**. Tradução: Iraci D. Poleti. São Paulo: Boitempo, 2004.
- 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.
- ARIÈS, Philippe. **História da morte no Ocidente**: da Idade Média aos nossos dias. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012. Edição especial.
- ARROJO, R. **Oficina de tradução**. 4. ed. São Paulo: Editora Ática, 2000.
- BALOGH, A. M. **Conjunções, Disjunções, Transmutações**: da literatura ao cinema e à tv. 2. ed. rev. e ampl. São Paulo: Annablume, 2002.
- BÍBLIA SAGRADA. [S. l.]: Biblica, Inc, 2000.
- BOTOSO, Altamir; CONSERVANI, Ângela A. B. **Teledramaturgia Brasileira**: as minisséries. [Portugal]: Biblioteca On-line de Ciências da Comunicação, 2009.
- BESSIÈRE, Irene. El relato fantástico: forma mixta de caso y adivinanza. In: ROAS, David (org.). **Teorias de lo fantástico**. Madrid: Lecturas, 2001. p. 83-103.
- CHEVALIER, Jean *et al.* **Dicionário de símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores. Tradução: Vera Costa e Silva *et al.* 24. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.
- CLÜVER, C. Intermedialidade. **Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG**, [s. l.], p. 8–23, 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15413>. Acesso em: 15 maio. 2023.
- CLÜVER, C. Estudos interartes: conceitos, termos e objetivos. **Literatura e Sociedade**, São Paulo, USP, v. 2, n. 2, p. 37-55, 1997.
- COSTA, Walter Carlos. Estudos da tradução e literatura comparada: conflito e complementariedade. **Cad. Trad.**, Florianópolis, v. 35, n. especial 1, p. 31-43, jan./jun. 2015.
- CURADO, Maria Eugênia. Literatura e cinema: adaptação, tradução, diálogo, correspondência ou transformação?. **Temporisação**, Goiás, v. 1, n. 9, jan./dez. 2007.
- FURTADO, Filipe. **A construção do fantástico na narrativa**. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.
- HIGGINS, Dick. Intermedia. In: FLORES, Thais. DINIZ, Nogueira; VIEIRA, André Soares. **Intermedialidade e estudos interartes**: desafios da arte contemporânea. Belo Horizonte: Rona Editora; FALE/UFMG, 2012.

HUTCHEON, Linda. **A Theory of Adaptation**. 2. ed. rev. Oxon: Routledge, 2013.

MEMÓRIA GLOBO. **Incidente em Antares**. [Brasil]: Memória Globo, 2021.
Disponível em: <https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/minisseries/incidente-em-antares/noticia/incidente-em-antares.ghtml> Acesso em: 02 de março de 2022.

JACKSON, Rosemary. **Fantasy, the literature of subversion: new accents**. Estados Unidos da América: Taylor & Francis e-Library, 2009.

JAKOBSON, Roman. Aspectos linguísticos da tradução. *In*: JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação**. Tradução: 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.); GAMA-KHALIL, M.M. (org.). **Espaços, corpos e subjetvidades insólitas e horríficas na literatura e no cinema**. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2015.

MONTEIRO, Paulo H. C. M. **Alice no país dos signos: uma abordagem peirceana acerca da adaptação disneyficada das personagens de Carroll**. Orientador: Rafael Ferreira da Silva. 2016. Dissertação (Mestrado em Estudos de Tradução) – Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução, Centro de Humanidades, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2016.

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

PEIRCE, Charles S. What pragmatism is. **Monist**, v. 15, n. 2, p. 161–181, 1905.

POMA, Larissa F; VIÉGAS, Rosemari F. As minisséries na Tv Globo: da literatura á televisão. **Pesquisa em Debate**, São Marcos, edição especial, São Paulo, 2009.

PYM, Anthony. **Tradução do capítulo ‘Descriptions: the intellectual background’**: que complementa o capítulo 5 do livro *Exploring Translations Studies* (2010). Tradução: Eduardo César Godarth, Yéo N’gana e Bernardo Sant’Anna. **Cad. Trad.**, Florianópolis, v. 36, n. 3, p. 214-317, set.-dez. 2016.

RAJEWSKY, Irina. Border Talks: The Problematic Status of Media Borders in the Current Debate about Intermediality. *In*: DINIZ, Thais Flores Nogueira (org.); VIEIRA, André Soares (org.). **Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea**. Belo Horizonte: Rona Editora; FALE/UFMG, 2012.

REIMÃO, Sandra. **Livros e televisão: correlações**. São Paulo: Edições EACH, 2021. E-book.

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

RONDINI, Luis C. As minisséries da Globo e a grade de programação. *In*: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 30., **Anais [...]**. Santos: Intercom, 2007.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. **O contrato social**: princípios de direito político. Tradução: Antônio P. Machado. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011. Edição especial.

SANTOS, Willian Fragata dos. **Adaptação e ficção seriada**: o caso da minissérie Dois Irmãos. 2017. 51 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Cinema e Audiovisual) – Universidade Federal da Integração Latino-Americana, Foz do Iguaçu, 2017.

SIDORENKO, Gabriel Vicentini. **Adaptação literária para a televisão**: uma análise de “O Canto da Sereia”. 2015. 53 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Comunicação Social – Habilitação em Radialismo) – Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Bauru, 2015.

SILVA, Yunisson Fernandes da. **Harry Potter e a pedra filosofal**: construção dos personagens Harry, Hermione e Rony, do livro para o filme. Orientador: Rafael Ferreira da Silva. 2021. 84 f. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução) - Programa de Pós-graduação em Estudos da Tradução, Centro de Humanidades, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2021.

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.

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

TODOROV, Tzvetan. A narrativa fantástica. In: TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. Tradução: Leyla Perrone-Moysés. São Paulo: Perspectiva, 1989. (Debates, 14). p. 147-166.

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

ZIPSER, Meta Elisabeth POLCHLOPEK, Silvana Ayub. **Introdução aos estudos de tradução**. Florianópolis: LLE/CCE/UFSC, 2008.