

A CONSTRUÇÃO DO TEMPO NA MINISSÉRIE *GRANDE SERTÃO:*
VEREDAS

Tamiris Batista Leite (UNESP)¹

RESUMO: A extensão do romance *Grande sertão: veredas*, a não linearidade, fundamentalmente na parte inicial, as inserções das narrativas de enclave, a voz de um narrador que fala de si próprio e que, na tentativa de refletir sobre a existência, profere um discurso cheio de incursões ao passado representam desafios para o processo de adaptação do romance para a televisão. Com a presente comunicação nos voltamos para o movimento em direção ao passado e em direção ao futuro, sobre o qual está alicerçado o romance, para a existência de diferentes “graus” de passado e para a inserção de tempos “independentes” através das narrativas encaixadas. A montagem alimenta a predominante sensação de continuidade, mas, conforme veremos, em vários momentos da narrativa são sugeridas a passagem do tempo mais rápida ou, pelo contrário, mais lenta. Seja para expressar continuidade, avanços ou retrocessos no tempo, descreveremos as técnicas utilizadas nas sequências selecionadas e os efeitos de sentidos gerados na sintaxe televisual. Para a análise das sequências da minissérie também levaremos em consideração os estudos Mireia Aragay (2005) e Sarah Cardwell (2002).

Palavras-chave: romance; minissérie; tempo; montagem; adaptação.

1. Introdução

Vinte e nove anos após a data de lançamento do romance *Grande sertão: veredas*, em 1985, a minissérie homônima foi ao ar com seus 25 capítulos. Ela foi vendida para diversos países como Bolívia, Estados Unidos, França, Paraguai, Peru, Polônia, Portugal e Venezuela. Após novo intervalo de tempo, agora de 25 anos, os telespectadores contemporâneos foram presenteados com o lançamento da versão compacta composta por 4 DVDs.

¹ Doutoranda do Programa de Pós-graduação em Letras do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas de São José do Rio Preto (IBILCE) da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP) e bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), processo nº 2012/08644-1. E-mail: tamirisbleite@gmail.com.

A “versão compacta” não equivale ao resumo dos melhores momentos da minissérie. Até a década de 80, era normal a Rede Globo fazer um compacto de suas novelas e minisséries para arquivo, apagando o original, o qual contava com um número maior de capítulos. Para que houvesse o reaproveitamento da fita, uma média pré-estabelecida de capítulos era salva e o restante era desgravado. O lançamento de 2010 corresponde ao compacto que fora previamente realizado.

Se há preferência por romances clássicos lineares nas adaptações realizadas para a televisão, podemos afirmar que Avancini foge à regra, ao optar pela adaptação do romance *Grande sertão: veredas*, publicado em 1956. Seu projeto de adaptação contou com a parceria firmada entre o diretor, Walter George Durst e José Antônio de Souza que assinaram a adaptação do romance de Rosa, com tratamento final do próprio Avancini.

Considerando-se as particularidades de um processo industrial, Avancini adverte o público, no depoimento de abertura da versão compacta, que se conseguisse levar 15% de “fidelidade” ao livro, estaria satisfeito. A intenção do diretor era levar ao conhecimento do grande público, que ainda não desfrutava da experiência proporcionada pela leitura, um pouco do “universo” rosiano.

Esta é uma informação que deve ser levada em consideração quando o leitor/telespectador decide fazer uma leitura crítica da minissérie.

A extensão da narrativa, a não linearidade, fundamentalmente na parte inicial, as inserções de histórias narradas pelos personagens, a voz do narrador que fala de si próprio e que, na tentativa de refletir sobre a existência, profere um discurso cheio de incursões ao passado e o trabalho com uma linguagem peculiar sugerida pelos tipos sertanejos são fatores atrelados aos desafios de que nos fala Avancini em seu depoimento sobre o projeto de adaptação.

Na criação da nova obra entram em conjunção vários outros elementos do campo da linguagem televisual: a imagem em movimento, a música, os ruídos, o figurino, a maquiagem e as locações. No que concerne ao processo de caracterização do sertanejo, o tom realista, advém, sobretudo, da “interpretação” natural dos grupos de figurantes que participaram do projeto de Avancini. Figurantes arregimentados por volta do Vale

do Jequitinhonha acreditavam que estavam, de fato, indo participar de alguma batalha. Sem medo, Avancini se embrenhou no norte de Minas Gerais, comandando uma equipe de trezentos profissionais, entre técnicos e atores, e mais cerca de 2000 figurantes eventuais.

Os veículos de comunicação de massa como a televisão não haviam se estendido às locações em questão. Consequentemente, os comportamentos e a linguagem das pessoas eram mais espontâneos e heterogêneos. O estilo clássico realista da minissérie reflete esse mundo ainda desprovido da rede de conexões estabelecida através dos veículos de comunicação como a televisão, os telefones móveis e a internet. O projeto de adaptação promoveu a incursão pelo ambiente sertanejo através da qual os atores profissionais entraram em contato com o modo de vida das pessoas que inspiraram a criação de Guimarães Rosa. O contato real com o espaço sertanejo foi peça fundamental do projeto de adaptação de Walter Avancini. O diretor fez questão de que todos os integrantes da produção visitassem o sertão.

1. O tempo na minissérie: observações acerca da montagem narrativa e expressiva

É por meio da montagem que torna-se possível a organização da sucessão de planos em cenas e do agrupamento destas em sequências, estabelecendo uma duração. Desse modo, ela rege a organização dos elementos visuais e sonoros, justapondo-os, encadeando-os e/ ou organizando sua duração. Na minissérie nosso olhar está direcionado para o modo através do qual os adaptadores agrupam e combinam os diferentes tempos diegéticos. No interior de algumas sequências analisaremos alguns avanços e retrocessos necessários para que as conexões com os anseios do personagem e suas experiências, que constantemente interferem no andamento das ações, fossem estabelecidas.

Na parte inicial da minissérie a cena de impacto é aquela na qual um padre realiza o exorcismo. A cena, presenciada por Riobaldo em sua infância, introduz as duas forças antagônicas que permeiam todo o romance. A experiência marca profundamente Riobaldo e, conforme veremos, será resgatada pelo personagem em momentos

posteriores da narração. Ela irá compor as sequências que nomeamos de “reiterativas” por meio das quais se assinalam a existência e a presença das forças malignas.

A primeira técnica que destacamos na montagem narrativa é aquela por meio da qual é realizada a passagem da adolescência de Riobaldo para a fase adulta. Por meio da substituição do plano em que o personagem é adolescente pela sua imagem de jovem adulto, no interior de uma mesma ação, assinala-se, bruscamente, a passagem de tempo e o personagem é introduzido em sua nova etapa de vida. Tal passagem ocorre na sequência da iniciação amorosa de Riobaldo ao lado de Rosa’uarda. Na cena final desta sequência Riobaldo adolescente corre em direção à namorada. Com a sucessão dos planos e por meio da substituição, o personagem que a alcança já é um jovem adulto.

Atentando para a organização dos acontecimentos na narrativa, analisamos alguns recursos utilizados na construção do *flashback* introduzido após a discussão de Riobaldo com dois jagunços que zombam de sua amizade com Diadorim. Após o incidente, imediatamente, vem à mente do personagem a imagem do amigo. Às imagens do encontro com o amigo na infância se somam as imagens do amigo adulto e a voz *off* do padre que exercera o exorcismo na cena de abertura. Da justaposição entre as imagens e o som das palavras daquele que reza para expulsar o diabo do corpo de um homem, denota-se, no plano semântico, o desejo de Riobaldo de se desvencilhar do sentimento que o prende ao amigo. Na construção do *flashback* são mobilizadas não apenas imagens outrora apresentadas e carregadas de importância para o personagem, tendo em vista que estão intrinsecamente ligadas às experiências que o marcaram profundamente, mas também partes de diálogos que já haviam sido apresentados na sintaxe televisual.

Destacamos uma outra cena, também marcada pela atração de Riobaldo por Diadorim. O amigo lhe desperta um desejo do qual Riobaldo quer se livrar. Neste momento as palavras do padre que exercera o exorcismo na abertura da minissérie novamente voltam a ressoar em sua memória. Desta sequência são resgatados trechos da reza proferida no ritual de exorcismo e alguns planos que trazem a imagem do homem que anuncia que o diabo se apoderou do corpo de alguém. Na construção do *flashback* somam-se as imagens de Diadorim criança e adulto. O efeito produzido reforça a atração física que Riobaldo sente por Diadorim e o transtorno que tal sentimento lhe causa, uma vez que julga a concretização deste amor impossível. Do momento em que

Riobaldo corre impetuosamente, na tentativa de se libertar do desejo, até o momento que culmina em seu delírio, a cor predominante nos planos da sequência é outra, totalmente distinta da cor que predomina nas demais sequências. A tonalidade, próxima da cor amarela, é subordinada ao sentido expressivo e contribui para a construção de uma atmosfera marcada pelo transtorno que o sentimento e desejo por Diadorim lhe causa.

A repetição de um plano que já fora apresentado na diégese televisual permite aos telespectadores a identificação das circunstâncias em que tais planos foram apresentados. Desse modo, quando o personagem evoca algo que já lhe acontecera, podemos identificar o tom emocional predominante na cena e/ou em uma determinada sequência. Há momentos em que a imagem repetida não corresponde necessariamente à uma ação experienciada pelo personagem, mas pertence ao seu campo imaginativo. Com a sequência seguinte podemos exemplificar como estes dois tipos de imagens são mescladas. A cena evocada é protagonizada por Riobaldo que conversa com o cego Borromeu sobre seus dois amores. O chefe decide escrever uma carta para a sua noiva Otacília, mas tem dificuldades para terminá-la e isto acontece porque lhe vem à mente lembranças de um outro amor, aquele que nutre pelo amigo Diadorim. Destacam-se na cena dois *flashbacks*: um associado à Otacília e outro associado à Diadorim.

Ao começar a falar para Borromeu sobre Otacília, os telespectadores passam a ouvir a música-tema da personagem, ao mesmo tempo que se intercalam imagens da personagem já apresentadas. As primeiras oferecem-nos o “primeiro plano” do rosto de Otacília seguido do

“plano médio” da personagem deitada. Sabemos que estas últimas imagens pertencem ao campo imaginativo do personagem, porque ele não tivera a experiência de adentrar no quarto da personagem e vê-la dormindo. A passagem de um tempo ao outro se dá por meio da fusão do

“primeiro plano” ao “plano médio” que nos permite adentrar o ambiente cândido do quarto de Otacília. A idealização desse amor é sublinhada pela pureza da personagem construída por meio de uma imagem quase angelical.

Soma-se à caracterização da personagem a ambientação do local habitado por ela.

As roupas de cama, a tonalidade da parede e da cortina de seu quarto, bem como sua vestimenta são alvas, intensificando a irradiação da luz. O *flashback* é introduzido a partir da fusão do “plano médio americano” de Riobaldo por meio da qual as imagens da memória são trazidas para o presente. Entre as apresentações em “primeiro plano” e “plano médio” das imagens evocadas a fusão também é utilizada. Durante a sequência percebemos que as imagens do rosto de Otacília já haviam sido contempladas por Riobaldo, mas as outras, em que a personagem aparece de camisola, no interior de seu quarto, apenas fora vista pelos telespectadores.

Ao ser indagado por Borromeu pelo motivo que o impede de terminar a carta, Riobaldo apenas responde: —*É porque eu penso no outro amor, num que é só me olhar com olho verde e pode tudo de mim.* Logo em seguida, a sequência de imagens abaixo é inserida no fluxo da narração. O *flashback* nos remete à cena em que os dois personagens atravessaram juntos o rio e chegaram à uma cabana onde se depararam com a imagem de Nossa Senhora da Abadia. Foi neste local que Riobaldo tentou uma aproximação física do amigo, sendo, imediatamente, repellido. Quando Diadorim deixa a cabana, diante da imagem da Santa, o personagem Riobaldo confessa o amor que sente pelo amigo. Com a fusão volta-se ao “plano médio americano” de Riobaldo e a cena encerra-se com o retorno ao presente no qual se desenrola o diálogo entre ele e Borromeu.

Na criação de um outro *flashback* em que Riobaldo se lembra de Otacília, a música que fora utilizada na apresentação da personagem como sua noiva e que funciona como uma espécie de gatilho mnemônico, prefigura a retomada da imagem da personagem. Inicialmente a música ressoa na memória do personagem. Em seguida, o rosto de Otacília é enquadrado em “primeiro plano”. Com a fusão seguem-se a exibição dos *flashes* compostos pela imagem de Otacília. Com o *travelling para* frente esvai-se a “fusão” e a mesma imagem de Otacília enquadrada centricamente, agora límpida, substitui a de Riobaldo.

Por outro lado, contrapondo-se ao sentimento que Riobaldo nutre por Otacília, a voz *off* revela-nos, pela segunda vez, o amor que Riobaldo sente por Diadorim. Deitado, ao lado do amigo, Riobaldo pensa: *Eu gosto de ocê, Diadorim. Deus sabe. Se ocê não fosse*

homem como eu, eu te abraçava e beijava. À tal confissão sobrevêm, no plano sonoro, as palavras litúrgicas transpostas da cena do exorcismo. Esta sequência é composta por rápidos *flashes* do homem que anuncia que o satanás se apossou do corpo de um homem e do boi negro em “primeiríssimo plano” e “plano médio” que são intercaladas com o “primeiro plano” de Riobaldo desesperado.

A imagem do animal também pode ser associada ao recurso da *prolepse*, uma vez que o animal representará a figura central em um ritual que será realizado por Hermógenes.

As próximas duas sequências comentadas dizem respeito, respectivamente, à experiência de Riobaldo como secretário de guerra de Zé Bebelo e sua primeira experiência em combate sob a liderança de Joca Ramiro. No *flashback* em que Riobaldo narra um dos combates mais violentos que presenciou, há a mobilização de uma voz *off* que não advém de um diálogo já apresentado, mas que se constrói no presente da narração para resgatar ações passadas que não haviam sido compartilhadas. À luz da lâmparina, o personagem é focalizado, em “plano médio”, registrando em seu caderno de guerra os eventos ocorridos. Sobre sua imagem, que vai se esvaecendo, os *flashes* da batalha são inseridos. Com a utilização de tais recursos assumimos a postura de leitor do diário. Somados à exibição dos *flashes* compartilhamos dos detalhes oferecidos pela voz *off* do personagem. Nesta sequência, nem as imagens e nem a voz *off* estão ligados aos eventos já apresentados aos telespectadores.

Como jagunço pertencente ao bando de Joca Ramiro, Riobaldo tem sua primeira experiência em combate. Na sequência acima, sua participação se dera apenas através do exercício da função de secretário de Zé Bebelo. Nesta outra sequência os telespectadores acompanham os preparativos e a parte inicial do confronto. Com o “contra-campo”, compartilhamos da visão de

Riobaldo que detecta uma mancha de sangue se alastrando nas costas do amigo. A câmera vai se aproximando até o momento em que, por meio do “primeiro plano” do ferimento de Garanço, o quadro torna-se predominantemente vermelho e uma sequência de imagens do sangrento confronto são introduzidas. Não há nitidez nas imagens. Por meio da fusão as imagens, fragmentadas, vão sendo sobrepostas e justapostas numa ordem que, mesmo cheia de elipses, nos oferece um resumo da batalha.

A próxima sequência concernente à organização temporal é aquela por meio da qual o personagem Diadorim desespera-se ao tomar conhecimento da morte de seu pai.

Enquanto o personagem dispara em cavalgada, *flashes* da morte de Joca Ramiro são exibidos. Por meio desta construção abrevia-se a narração das ações que compõem o complô planejado por Hermógenes. O ritmo da narração da morte é rápido, tal como a duração da ação. Enquanto o personagem Diadorim cavalga, por meio da voz *off* do informante, percebemos que o nome de Hermógenes ressoa em sua mente. Intercalam-se planos de Diadorim e Joca Ramiro. O primeiro *flash*, mostra-nos parte das três espingardas que atingem, pelas costas, o chefe que é visto, ao fundo do quadro, em “plano médio”. Em seguida, enquadrado em “plano americano” e de frente para o telespectador, vemos o personagem sucumbir. O retorno ao presente da narração se realiza por meio da fusão.

Todas as imagens que compõem o *flashback* que resgata como se dera a morte de Joca Ramiro são sobrepostas à imagem de seu rosto destacado centricamente no quadro. São planos que permitem a rememoração da angústia de Diadorim no momento em que recebera a notícia da morte. Com a “fusão” os acontecimentos passados são trazidos para o primeiro plano da narração. Os *flashes* nos oferecem a narração do modo como a emboscada foi realizada ou o modo como Diadorim imagina que ela tenha acontecido.

Por fim, destacamos a utilização da voz *over* através de um narrador extradiegético que resgata os acontecimentos que se desenrolaram até o momento da interrupção para a troca do DVD. Esta é uma peculiaridade da versão compacta. A voz de Mário Lago, no início do segundo, terceiro e quarto discos, nos oferece uma síntese dos acontecimentos que compõem o primeiro, segundo e o terceiro discos, respectivamente. Enquanto ouvimos o narrador, acompanhamos a apresentação de uma série de imagens que, justapostas numa nova ordem, sintetizam os principais acontecimentos dos blocos narrativos anteriores à interrupção.

Conclusão

Poderíamos ter elencado outras técnicas que foram utilizadas e, na maioria das vezes, combinadas na construção dos *flashbacks*, *flashforwards*, no tratamento da passagem do tempo mais lenta ou mais rápida, além das outras técnicas intrínsecas ao processo de montagem que alimenta a predominante sensação de continuidade.

Entretanto, selecionamos, aleatoriamente, apenas alguns exemplos para darmos início à uma reflexão sobre a construção do tempo na minissérie que será aprofundada.

Outras adaptações de *Grande sertão: veredas*, tais como o filme realizado pelos irmãos Geraldo e Renato Santos Pereira, as telas de Arlindo Daibert e o especial de fim de ano *Diadorim e Riobaldo*, dirigido por Willy Biondani, evidenciam a multiplicidade de possibilidades através das quais uma mesma história pode ser contada. Aquilo que atrai os realizadores é a experimentação, a busca pela potencialização das técnicas veiculadas às formas de expressão com as quais trabalham para criar, através de um novo modo, a história que lhes serve de ponto de partida.

O processo de adaptação implica a experimentação de diferentes técnicas que antecedem até mesmo a escrita do roteiro. O olhar retrospectivo abarca o estudo mais profundo sobre o modo de pensamento do escritor com o qual se está trabalhando até o momento em que os realizadores passam a refletir e experimentar diferentes técnicas compositivas que podem ser eficientes no formato escolhido.

Conforme exposto, valendo-se de técnicas diversas, tais como a utilização da música (gatilho mnemônico), a voz *off* (duração de um tempo interior), a voz *over* (intervenção de um personagem extradiegético), a sobreposição e fusão de imagens, constroem-se nuances temporais que nos oferecem a visão do protagonista em diferentes momentos de sua existência. As ações não se desenrolam num “eterno presente”, os telespectadores conseguem detectar os pontos a partir dos quais ocorrem as interrupções (pausas ou inserções, avanços ou retrocessos) no curso da ação principal.

Durante o processo de adaptação seleções, exclusões e acréscimos foram necessários, a partir das necessidades do novo suporte por meio do qual a história foi reconstruída. Sendo o romance o ponto de partida, as mudanças foram naturais e intrínsecas ao processo de adaptação. A medida que lemos o romance, imaginariamente, vamos construindo nossos personagens e os espaços em que eles transitam. Na minissérie os telespectadores se deparam com uma caracterização física e espacial, dos personagens e ambientes, respectivamente, já definidas. Entretanto, esta não é uma característica que torna a experiência do telespectador menos ativa quando comparada à experiência de leitura, já que o suporte midiático dispõe de outras técnicas para

estimular a atenção e participação do telespectador.

A visão crítica do diretor foi explicitada através dos recursos selecionados por ele durante o processo de construção da obra. O posicionamento da câmera frente à uma realidade previamente organizada e os diferentes enquadramentos e movimentos que privilegiam certos elementos e, conseqüentemente, excluem outros e o modo através do qual os planos resultantes são organizados em cenas e sequências foram utilizados de acordo com a intencionalidade expressiva do projeto de adaptação. Tendo se deslocado até as locações no Paredão de Minas, no Distrito do Buritizeiro, para as gravações das cenas interiores e exteriores, o diretor oferece-nos uma realidade reorganizada a partir de seu ponto de vista.

Referências bibliográficas

ARAGAY, M. *Books in motion: adaptation, intertextuality, authorship*. New York: Editions Rodopi B. V., 2005.

CARDWELL, S. *Adaptation Revisited – television and the classic novel*. New York: Manchester University Press, 2003.

ROSA, J. G. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

Filmografia fundamental

AVANCINI, Walter (Direção e Roteiro) *Grande sertão: veredas*. DVDs – Globo Filmes – Vitórias Produções Cinematográficas Ltda, 2010.