

MATEUS DA ROSA PEREIRA

**PASSADO A LIMPO: A CARACTERIZAÇÃO DO
PROTAGONISTA E A REPRESENTAÇÃO DA HISTÓRIA EM
“O SOBRADO”, DE ERICO VERISSIMO, E *NETTO PERDE
SUA ALMA*, DE TABAJARA RUAS, E EM SUAS
ADAPTAÇÕES CINEMATOGRAFICAS**

**PORTO ALEGRE
2011**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
ÁREA: ESTUDOS DE LITERATURA
ESPECIALIDADE: LITERATURA COMPARADA
LINHA DE PESQUISA: LITERATURA COMPARADA E OS ESTUDOS
CULTURAIS**

**PASSADO A LIMPO: A CARACTERIZAÇÃO DO
PROTAGONISTA E A REPRESENTAÇÃO DA HISTÓRIA EM
“O SOBRADO”, DE ERICO VERISSIMO, E *NETTO PERDE
SUA ALMA*, DE TABAJARA RUAS, E EM SUAS
ADAPTAÇÕES CINEMATOGRAFICAS**

MATEUS DA ROSA PEREIRA

ORIENTADORA: PROFA. DRA. MÁRCIA IVANA DE LIMA E SILVA

Tese de Doutorado em Literatura Comparada,
apresentada como requisito parcial para a
obtenção do título de Doutor pelo Programa de
Pós-Graduação em Letras da Universidade
Federal do Rio Grande do Sul.

**PORTO ALEGRE
2011**

Para o meu filho, Artur.

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer profundamente à Paula, minha esposa, pela paciência e compreensão durante esses anos de doutorado, pois o seu apoio foi indispensável à conclusão deste trabalho.

Também gostaria de agradecer ao CNPq pela bolsa de doutorado que trouxe bastante tranquilidade nos últimos dois anos de pesquisa.

RESUMO

A primeira parte deste estudo analisa, de forma comparada, “O Sobrado”, capítulo do romance histórico gaúcho *O Continente* (1949), por sua vez parte da trilogia *O tempo e o vento*, e sua adaptação cinematográfica, *O Sobrado* (1956), com o objetivo principal de estabelecer relações entre a caracterização do protagonista, Licurgo Cambará, e a representação da história. Seguindo a mesma metodologia, a segunda parte do trabalho analisa o romance *Netto perde sua alma* (1995) e sua adaptação cinematográfica homônima, com o objetivo principal de estabelecer relações entre a caracterização do protagonista, o general Antônio de Souza Netto, e a representação do passado. Levando em consideração o contexto de produção das obras, esta pesquisa também investiga a representação do gaúcho evidenciada pela caracterização dos protagonistas. As análises utilizam uma abordagem interdisciplinar, com ferramentas dos domínios da literatura e do cinema. Dentre estas, destacam-se a abordagem de cunho sociológico, que prima pela análise da representação da história como a pré-condição do presente, conforme os conceitos de Georg Lukács, e as de cunho textual, centradas na autorreflexividade e na problematização do ato de narrar, principalmente conforme as propostas de Linda Hutcheon e de Seymour Menton. Este trabalho também objetiva propor uma análise das adaptações cinematográficas que ultrapasse a discussão da fidelidade do filme em termos exclusivamente centrados no enredo do livro, propondo outros elementos de análise tais como a *mise-en-scene*, a fotografia, a edição, o som, etc., conforme os estudos de Robert Stam e David Bordwell. O estudo conclui que há mudanças significativas nas caracterizações de Licurgo e Netto, tanto nas adaptações dos livros para o cinema, como na forma de caracterização dos protagonistas com o passar de aproximadamente meio século, com desdobramentos e consequências para a representação do passado encontrada nestas obras, o que, em certa medida, sugere sua identificação com algumas tendências características de seu tempo.

Palavras-chave: Erico Verissimo; Tabajara Ruas; Literatura comparada; Literatura e cinema.

ABSTRACT

The first part of this study analyzes, using a comparative approach, "O Sobrado", a chapter from the historical novel from the State of Rio Grande do Sul entitled *O Continente* (1949), itself part of the trilogy *O tempo e o vento*, and its film adaptation, *O Sobrado* (1956), aiming at establishing relations between the characterization of the main character, Licurgo Cambará, and the representation of history. Following the same methodology, the second part of this work analyzes the novel *Netto perde sua alma* (1995) and its homonymous film adaptation, especially aiming to establish relations between the characterization of the main character, general Antônio de Souza Netto, and the representation of the past. Taking into account the context of production of these novels and films, this study also intends to investigate the representation of the *gaúcho* implied by the characterization of the main characters. The close analysis draws on a cross-disciplinary approach, including tools from the domain of literature and cinema. This study particularly uses a sociological approach to literature, which values analyses of the representation of history as the pre-condition of the present, according to the definitions developed by Georg Lukács, as well as a text-based one, focused on the self-reflexivity and the problematization of the act of telling, especially as proposed by Linda Hutcheon and Seymour Menton. It is also the aim of this study to analyze film adaptations so as to go beyond a discussion of how faithful the movie was to the novel exclusively focused on its plot, thereby including other elements, such as mise-en-scene, photography, editing, and sound in the debate, especially according to the work developed by Robert Stam and David Bordwell. The study concludes that there have been significant changes in the characterizations of Licurgo and Netto, both in the adaptation of the books to the cinema and in the way the main characters were characterized over a period of approximately half a century, with implications and consequences for the representation of the past found in these works, which, to a certain extent, suggests how they relate to some trends and features that are characteristic of their time.

Key words: Erico Verissimo; Tabajara Ruas; Comparative Literature; Literature and Cinema.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	8
1. O ROMANCE HISTÓRICO E A ADAPTAÇÃO CINEMATOGRAFICA: CONCEITOS E ABORDAGENS.....	14
1.1. UMA ABORDAGEM SOCIOLÓGICA.....	16
1.2. UMA ABORDAGEM TEXTUAL.....	19
1.3. O NOVO ROMANCE HISTÓRICO LATINO-AMERICANO.....	21
1.4. UMA ABORDAGEM SOBRE O FILME HISTÓRICO.....	22
1.5. A ADAPTAÇÃO: ESPECIFICIDADE EM VEZ DE FIDELIDADE.....	25
2. O LICURGO DE ERICO: “O SOBRADO”.....	32
2.1. O GAÚCHO E SEU TEMPO	43
2.2. O LICURGO DE FLORIANO: “O SOBRADO” E <i>O TEMPO E O VENTO</i>	45
2.3. À ÉPOCA DA VERA CRUZ.....	52
2.4. O ESVAZIAMENTO DE LICURGO: O FILME <i>O SOBRADO</i>	58
3. A ALMA EM JOGO: NETTO DE TABAJARA RUAS.....	73
3.1. UM CERTO GENERAL NETTO.....	74
3.2. NETTO: O HOMEM.....	80
3.3. AMPLIANDO O FOCO	87
3.4. NETTO: N-E-T-T-O	90
3.5. NETTO GANHA SUA ALMA: O FILME	100
3.6. NETTO E A REPRESENTAÇÃO DA HISTÓRIA	111
4. PERDAS E GANHOS: CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	115
4.1. LICURGO E NETTO GANHAM AS TELAS: E PERDEM O QUÊ?	121
FICHA TÉCNICA DAS ADAPTAÇÕES CINEMATOGRAFICAS	129
REFERÊNCIAS.....	134

INTRODUÇÃO

Nossa história é composta não só por datas reconhecidamente memoráveis como nascimentos, casamentos, formaturas, etc., mas também por todos aqueles pequenos momentos, aparentemente insignificantes, como um olhar, um cheiro, uma tarde, uma conversa. Paul Wheeler, parceiro de tênis e amigo neozelandês, certa vez foi contundente: “Mateus, as pessoas surgem em nossas vidas para nos dizer uma coisa importante apenas. O resto não tem muita importância.” Ele disse isso e, em seguida, explicou que eu teria lido algo relevante. O interessante é que não lembro o que eu mesmo teria dito, porque essas coisas só marcam quem as ouve, não quem as diz.

A trajetória acadêmica que me levou ao presente estudo foi construída dessa maneira, com base em interações marcantes. Talvez a primeira delas tenha sido um dia normal de aula de teoria da literatura com o professor Carlos Alexandre Baumgarten, em que ele incentivava as indagações e as divagações minhas e de meu colega, Daniel, o que me pareceu um crédito especial em nosso potencial, apesar do fato de que, naquela época, talvez não gozásssemos da mesma credibilidade junto a alguns de nossos colegas. Com certeza o fato de que o nosso chefe de departamento – cargo inexistente hoje em dia – demonstrava acreditar em nosso potencial acadêmico apesar de nosso comportamento questionador – ou quem sabe por causa disso – me serviu de motivação para crer que poderia encarar o desafio de realizar mestrado e doutorado em literatura.

A professora Tânia Farah Prehn também me vem à mente muitas vezes quando estou refletindo sobre a vida acadêmica. Dentre várias de nossas conversas, lembro especialmente de duas, contrariando a teoria do meu amigo Paul, portanto. A primeira foi quando, em conversa comigo e com o Gabriel, seus monitores bolsistas, ela disse que, assim como eu, ela tinha uma visão romântica da vida. Isso me serve muito como estímulo para acreditar que todo o nosso esforço de pesquisa e de ensino não termina na prateleira de uma biblioteca ou com o término de uma aula, mas que, de alguma forma, estamos empenhados para contribuir, mesmo que às vezes de forma discreta, para as transformações que desejamos na sociedade. A outra conversa aconteceu na Lojinha do Renato no Cassino, quando encontrei a Tânia, por acaso, enquanto fazia cópias de um material para aula. Ela me perguntou, logicamente em inglês, se eu estava “working hard”, ao que respondi que o trabalho não estava tão árduo assim, querendo dizer que, apesar de trabalhar, estava me divertindo com as aulas, mas ela achou que devia acrescentar outra pergunta como resposta, em tom de brincadeira: “e tem

outra forma de se trabalhar que não seja árdua?”. Isso me faz pensar até hoje sobre a seriedade e o comprometimento de uma professora que será sempre fonte de inspiração, ao mesmo tempo em que serve para confirmar a minha convicção, que já tinha na época, de que o trabalho pode ser árduo, mas deve ser sempre prazeroso de alguma forma também.

Lembro também da importância de uma tarde de orientação na UFSC, em Florianópolis, em que, em meio a uma conversa, a professora Anelise Reich Corseuil me interrompeu e disse: “Tenho um livro lá em casa que é exatamente o que precisas”. Ela me deu uma carona e passou em sua casa para me apresentar *O Romance Histórico* (1983), de Georg Lukács. Antes que eu pudesse fazer qualquer observação, já que o autor me era praticamente desconhecido, ela acrescentou: “Quero que me faças um resumo completo, capítulo por capítulo, antes de continuar escrevendo a dissertação”. Confesso que fiquei um pouco desconcertado, preocupado em terminar logo o trabalho e não ficar “fazendo resumos”, mas atualmente agradeço à Anelise profundamente, porque o livro do teórico húngaro não só me foi útil no mestrado, como continuo utilizando-o no doutorado para analisar a caracterização dos protagonistas de romances e de filmes históricos, bem como a sua relação com a representação do passado.

Mais ou menos dez anos depois das aulas de teoria da literatura na FURG, o mesmo Baumgarten me ajudaria a escolher um orientador da UFRGS para o projeto de tese que eu tinha em mente. Lembro bem quando ele disse: “Esta não. Não combina contigo. Este aqui, não. Não vai querer acolher o teu projeto. Sim, a Márcia Ivana é perfeita. Vamos ver o que ela acha da tua ideia.” E ele tinha toda a razão, porque não só ela acolheu o meu projeto, que trata de um assunto ainda pouco estudado nesta instituição – as relações entre a literatura e o cinema –, mas tem sido uma excelente orientadora, na medida certa entre quem exige e quem incentiva – uma especialista em dar elogios. Além disso, há uma discussão ao final do capítulo sobre o filme *Netto perde sua alma* (2001) que foi totalmente inspirada em uma dica certa sua. Ao assistir a uma comunicação minha sobre a caracterização de Netto no livro e no filme, ela escreveu em um pedaço de papel: “herói épico X herói romanesco; reler *A Teoria do romance*” (2000). Foi o que bastou para que eu relese o outro livro de Lukács e escrevesse a parte que, ao reler todo o trabalho, mais me agrada.

As páginas que seguem também foram muito enriquecidas pela excelente banca de qualificação que tive em setembro de 2009, logo antes do nascimento do meu filho, Artur, composta pelo já citado professor Baumgarten e pela professora Regina Zilberman. As sugestões e críticas de ambos foram valiosíssimas, sem as quais este trabalho ficaria bastante limitado. O papel de quem orienta é mostrar o caminho para quem o caminho ainda é

invisível, e o papel do orientando é seguir as recomendações, ainda que não perceba necessariamente onde irá chegar. Foi o que aconteceu com uma das sugestões da professora Regina, que me aconselhou a reler *O Continente* (1949) e a repensar quais seriam as relações entre os inícios e os finais de cada parte de “O Sobrado” e as aberturas e os fechamentos de todos os outros capítulos intercalados, pois haveria ali uma série de relações por mim ignoradas. Na hora, fiquei intrigado, mas dei todo o crédito à especialista em *O tempo e o vento*, e relendo *O Continente*, de fato fui capaz de ir muito além das análises realizadas até aquele ponto, estabelecendo, por exemplo, alguns paralelismos narrativos e reiterações de temas que contribuem para a representação da história implícita na caracterização de Licurgo Cambará. Enquanto escrevia o capítulo sobre *Netto perde sua alma*, confessei à Márcia Ivana que temia, não a banca de defesa final, mas o fato de não ter outra banca de qualificação. Por isso, tratei de espelhar as análises de *Netto perde sua alma* no capítulo qualificado em banca, o que me foi muito útil durante a redação da segunda parte do estudo.

Pouco antes de começar a escrever este trabalho, ouvi pela primeira vez um ditado que depois ouviria muitas vezes, quase sempre que eu falava que estava escrevendo uma tese: “tese boa é tese pronta”. Quem me disse isso foi uma freira franciscana dos Estados Unidos, e só depois descobri que em português havia a mesma panaceia. Como todo o ditado, ele tem um fundo de verdade. Ao concluir o trabalho, sempre achamos que ele poderia ter ficado melhor, mas, afinal, terminado o período dos quatro anos, é hora de defender a tese, e tanto melhor se ela estiver pronta... Chego à conclusão, no entanto, de que esse ditado não passa de uma grande bobagem, porque no fundo ele pressupõe que a redação da tese deva ser feita às pressas e sem grandes reflexões. Mas, se o doutorando não se der o trabalho e a oportunidade de parar entre os capítulos e pesquisas para ler mais, aprender mais, ouvir mais pessoas, etc., antes de continuar a redação, e se ele simplesmente colocar no papel o que já sabia sobre o assunto antes de começar o programa de doutorado, então para que fazer um doutorado? “Só pelo título”, seria a resposta certa. Por isso, considero-me um sortudo por ter encontrado uma orientadora que me possibilitou desenvolver exatamente o que eu pretendia quando a procurei para conversar sobre meus planos de pesquisa. A conclusão que chego é que tese boa é aquela em que escrevemos o que gostaríamos de escrever, que tivemos tempo bastante para refletir e conversar com muitas pessoas sobre o assunto e que, embora nunca fique tão boa quanto gostaríamos, reflete o nível de maturidade acadêmica em que verdadeiramente nos encontramos.

Os conceitos e as abordagens de Lukács, Linda Hutcheon, Seymour Menton, Leger Grindon, David Bordwell, Robert Stam, entre outros, discutidos no capítulo de abertura deste

estudo, não passam de uma pequena amostra do que existe nas prateleiras das bibliotecas, e, certamente, não pretendemos¹ argumentar que sejam o último estágio no desenvolvimento da crítica cinematográfica e da literatura comparada, mas que, para a análise dos romances e filmes do corpus, nos pareceram os mais úteis. Por isso, em vez de um panorama das abordagens sobre os romances e filmes históricos, esse capítulo apresenta apenas um punhado de definições e conceitos, que devem ser medidos quanto à sua aplicação nas análises subsequentes das obras.

O “Capítulo 2” trata das análises do capítulo “O Sobrado”, de *O Continente*, e da sua adaptação cinematográfica homônima, principalmente no que diz respeito à caracterização de Licurgo Cambará, protagonista da obra, e sua relação com a representação da história. Uma das hipóteses desta pesquisa é a de que a caracterização do protagonista está intimamente ligada à representação do passado da obra inteira, e, que, por isso, alterações em um dos lados levam a desdobramentos no outro. Uma das dificuldades em analisar “O Sobrado” é alcançar um nível competente concentrando-se no capítulo que constitui o objeto de estudo, sem perder de vista o romance, *O Continente*, nem a trilogia, *O tempo e o vento*, pois sem essas relações as análises ficam bastante empobrecidas. Para o crítico, é como andar em uma corda bamba, pois a todo o momento em que pensamos em Licurgo devemos manter em mente seu passado anterior a “O Sobrado”, narrado fora deste capítulo, principalmente em “A Guerra”, e a revira-volta que a trilogia dá quando descobrimos que Floriano é o narrador e o criador de toda a obra.

Ao analisar a adaptação cinematográfica *O Sobrado* (1956), a maior dificuldade é também a maior recompensa, pois trata-se de um período pouco estudado pela crítica, sempre muito interessada em Glauber e no Cinema Novo. O tempo da Vera Cruz deve ser retomado e estudado com maior seriedade, pois foi um estágio importante da história do cinema brasileiro, sem o qual o Cinema Novo talvez não tivesse acontecido. Esse esquecimento voluntário pode ser atribuído ao fato de que a ambição da Vera Cruz era “imitar”, de certa forma, Hollywood, o que pressupunha que a arte nacional assumiria uma condição subalterna e inferior. Entretanto, como hoje em dia o cinema brasileiro já demonstrou que é capaz de alcançar o mesmo nível técnico e artístico dos melhores filmes do mundo, não há mais motivos para “se esquecer” da década de cinquenta, que produziu uma série de filmes interessantes e que servem de testemunho de um período de grandes transformações no Brasil

¹ A mudança da primeira pessoa do singular para a primeira do plural foi proposital, já que, a partir deste ponto, as observações também dizem respeito aos pontos de vista da minha orientadora, Márcia Ivana de Lima e Silva.

e no mundo pós-guerra. Em consequência dessa memória seletiva, que prefere lembrar das reais contribuições do Cinema Novo desconsiderando a existência do empreendimento que significou a Vera Cruz, existe uma escassez de pesquisas sobre o assunto, exceto, por exemplo, pelo excelente livro de Maria Rita Galvão.

As análises do romance de Tabajara Ruas e do filme dirigido pelo mesmo autor e por Beto Souza, que constituem o “Capítulo 3”, apresentam algumas surpresas, já que a caracterização de Netto é altamente complexa e só revela a sua relação com a representação da história à medida que aplicamos as abordagens e os conceitos propostos. Não se trata de uma relação transparente, nítida, objetiva, já que esse texto ficcional é altamente fragmentário, intimista, em um misto de homenagem e crítica à história oficial. A análise comparada com o filme tampouco pressupõe uma relação óbvia, pois, considerando que é o próprio autor quem adapta a obra para o cinema, é muito fácil cair na armadilha de pensar que a mesma representação do passado encontrada no romance é construída no filme.

Ao final deste estudo estabelecemos alguns cruzamentos entre as caracterizações de Licurgo e de Netto, tanto no âmbito da literatura como no do cinema, tentando ampliar um pouco o foco e ver como a história regional e o mito do gaúcho são recuperados pela literatura e pelo cinema. Principalmente nesse capítulo final, analisamos como as obras em questão representam algumas tendências significativas de seu tempo e, além disso, como as suas diferenças apontam para algumas transformações na forma de representar os personagens principais e a história nos romances e nos filmes históricos com o passar de aproximadamente meio século.

Com a presente pesquisa, esperamos contribuir com a fortuna crítica sobre Erico Verissimo, que é farta de estudos sobre *O tempo e o vento* e sobre *O Continente*, mas que, especificamente sobre o capítulo “O Sobrado” e sobre Licurgo, não apresentava a mesma riqueza. Também pretendemos resgatar um filme tão sugestivo e interessante para os estudos comparados entre cinema e literatura como *O Sobrado*, praticamente esquecido pela crítica e pelos estudos acadêmicos. Além disso, desejamos estimular o estudo da obra de Tabajara Ruas, cujo *Netto perde sua alma*, tanto o romance como o filme, pode e deve continuar sendo estudado, pois é extremamente significativo para a produção contemporânea. Por fim, com o intuito de enriquecer o debate sobre as relações entre cinema e literatura, todas as citações dos vários textos originais em inglês são traduzidas, como, por exemplo, trechos relevantes de

alguns trabalhos de Robert Stam e David Bordwell, que, até então, carecem de tradução publicada em língua portuguesa.

1. O ROMANCE HISTÓRICO E A ADAPTAÇÃO CINEMATOGRAFICA: CONCEITOS E ABORDAGENS

A narrativa ficcional contemporânea que se ocupa em representar a história é marcada por um caráter autoconsciente (também chamado de metaficcional, autorreflexivo, narcisista, etc.), conforme apontam diversos autores, tais como Linda Hutcheon (1985, 1988, 1989), Fredric Jameson (1984), Daniel Balderston (1986), Seymour Menton (1993), entre outros. Embora adotem perspectivas distintas, esses teóricos sugerem que há uma tendência à problematização do ato de representar o passado e um impulso no sentido de recontá-lo de forma alternativa à história oficial, seja através do uso da paródia, da intertextualidade, seja na mistura proposital de fatos históricos com relatos ficcionais. Embora não questionem a existência do acontecimento em si, esses autores sugerem que o acesso ao passado é parcial e fragmentado porque depende do ato da narração. Na América Latina, mais especificamente, essas características, dentre outras, foram responsáveis por fundar o Novo Romance Histórico que, desde o final da década de 1970, constitui a tendência predominante do romance latino-americano (cf. MENTON, 1993, p. 66).

Em sua perspectiva revisionista do passado, o filme histórico contemporâneo alia-se ao romance histórico. Nesse sentido, o filme histórico brasileiro, que tem obtido sucesso junto ao público, principalmente a partir da metade dos anos 90, com filmes tais como *Carlota Joaquina* (1995), de Carla Camurati e *O que é isso, companheiro?*(1997), de Bruno Barreto, merece atenção também da crítica e da pesquisa acadêmica, uma vez que participa da tendência já mencionada à problematização da representação do passado².

O romance gaúcho, que consolidou a sua presença definitiva na literatura brasileira com Erico Verissimo em *O tempo e o vento*, ganhou, entre os anos cinquenta e oitenta, pelo menos três adaptações cinematográficas desse romance dignas de nota, *O Sobrado* (1956), *Um certo capitão Rodrigo* (1970) e *Ana Terra* (1971), além da memorável minissérie para televisão *O tempo e o vento* (1985). Enquanto o romance histórico se manteve produtivo, graças a autores como Luiz Antonio de Assis Brasil, Josué Guimarães e Tabajara Ruas, o filme histórico só começou a renascer recentemente, marcadamente em adaptações cinematográficas de romances históricos desses autores, tais como os filmes *Diário de um Novo Mundo* (2005) e *Netto perde sua alma* (2001).

² *Carlota Joaquina* foi analisado por Anelise Reich Corseuil (1997, p. 186; 2000, p. 127, 134-136) e por José Gatti (2000, p. 154-158).

É nesse contexto que o presente trabalho se propõe a analisar, da parte da literatura, o segmento “O Sobrado” (1949), de *O Continente*, romance de Erico Verissimo, e *Netto perde sua alma* (2001), de Tabajara Ruas. As obras do corpus de pesquisa foram escolhidas por se tratar de autores paradigmáticos para o romance histórico gaúcho como um gênero literário, conforme aponta Luís Augusto Fisher (2004, p. 120-121). Além disso, as duas narrativas inspiraram adaptações cinematográficas competentes do ponto de vista estético, de grande sucesso de público e de valor histórico para o cinema brasileiro.

A partir da análise da representação dos personagens centrais de cada uma dessas obras literárias, ou seja, Licurgo Cambará e o general Antônio de Souza Netto, em suas relações com a representação da história, pretende-se investigar algumas transformações significativas no romance histórico gaúcho. Considerando que *O Continente* encerra um período do romance histórico na América Latina, sendo um dos seus melhores exemplares da primeira metade do século XX e tendo sido publicado no mesmo ano que *El reino de este mundo*, de Alejo Carpentier, que inaugura de forma antecipada o Novo Romance Histórico (cf. MENTON, 1993, p. 38), importa investigar até que ponto o romance histórico gaúcho se transformou conforme as tendências apontadas por Seymour Menton, comparando o romance de Erico com o de Tabajara, publicado meio século depois.

Além das análises literárias, propõe-se investigar a representação da história e a sua relação com a caracterização dos protagonistas também em suas respectivas adaptações cinematográficas: *O Sobrado* (1956), de Walter G. Durst e Cassiano Gabus Mendes e *Netto perde sua alma* (2001), de Beto Souza e Tabajara Ruas. Também pretende-se situar os romances e os filmes nos seus respectivos contextos de produção bem como com relação à história da literatura e do cinema. Ao discutir esses filmes em seus contextos históricos específicos, além de traçar um comparativo entre a literatura e o cinema, pretende-se investigar o que mudou na arte da adaptação cinematográfica, no Brasil, entre a década de 50 e o cinema contemporâneo. Finalmente, cabe ressaltar que o presente estudo almeja analisar as adaptações com relação ao enredo, mas também com relação a outros aspectos da linguagem cinematográfica, frequentemente negligenciados pela crítica, tais como a *mise-en-scene*, a trilha sonora, a fotografia e a edição, ultrapassando, assim, a discussão de fidelidade exclusivamente centrada no enredo.

1.1. UMA ABORDAGEM SOCIOLÓGICA

O romance histórico contemporâneo, com sua ênfase na fragmentação e na parcialidade do ato de narrar, difere daquele investigado por Georg Lukács em *O Romance Histórico*. Entretanto, nesta pesquisa, esse longo ensaio do pensador húngaro com relação ao gênero em questão constitui uma valiosa ferramenta pois: discute o contexto e a sua relação com o surgimento do romance histórico; suas análises de *Waverley*, sobretudo, servem de contraponto para abordarmos narrativas históricas contemporâneas em suas complexas relações com o passado; e oferece uma via direta para analisarmos *O tempo e o vento*, segundo Regina Zilberman (cf. 2003, p. 135-138).

Para Lukács, o nascimento do romance histórico, no primeiro quarto do século dezenove, marcou um período quando a história foi percebida pela primeira vez como uma experiência em massa (cf. LUKACS, 1983, p. 23). A trajetória bélica de Napoleão e as diversas guerras entre 1789 e 1814 sacudiram toda a Europa e pela primeira vez forneceram às massas uma visibilidade de sua condição como sujeitos da história. Assim, eles tornaram-se conscientes de que mudanças nas esferas política, social e econômica tinham uma relação direta com mudanças nos seus cotidianos. A passagem de exércitos profissionais para exércitos de massas, durante a Revolução Francesa, representou outro passo rumo a um novo sentido para o sujeito da história, pois, para convencer as massas a alistarem-se ao exército, as razões da luta bem como a importância da guerra para o todo da nação eram enfatizadas e ligadas às vidas dos cidadãos. Conforme Lukács, essas razões ofereceram “possibilidades concretas para que os homens compreendessem a sua própria existência como algo condicionado historicamente, para que eles vissem na história algo que afeta profundamente a sua vida diária, algo que lhes diz respeito de forma imediata” (LUKACS, 1983, p. 24)³.

Se, na França, a Revolução e as Guerras Napoleônicas suscitaram nos camponeses um sentimento de nacionalismo, em países tais como a Espanha, a Itália e a Alemanha, surgiu uma onda de sentimento nacional de uma maneira diversa, porquanto esses países lutavam e resistiam a Napoleão. Além disso, segundo Lukács, “o apelo à independência e ao caráter nacional está necessariamente relacionado com o despertar da história nacional, com memórias do passado, de grandezas passadas, de momentos de desonra nacional” (LUKACS, 1983, p. 25). Em suma, este é o novo sentido de consciência histórica que caracteriza as condições para o surgimento do romance histórico, no qual o elemento nacional está

³ Todas as citações do livro *The Historical Novel* (1983) são traduções minhas da edição em inglês. Doravante, a sigla T.M. será usada para indicar que se trata de “tradução minha”.

relacionado, por um lado, aos problemas das mudanças sociais e, por outro, à interação entre a história nacional e a mundial.

A era pós-Revolução Francesa exigia uma nova ideologia de progresso que justificasse a necessidade histórica da Revolução e provasse que o progresso era “a única via aberta para o desenvolvimento futuro da humanidade” (LUKÁCS, 1983, p. 27). A tarefa principal dessa nova ideologia era a de “mostrar historicamente como a sociedade burguesa moderna surgiu das lutas de classe entre a nobreza e a burguesia . . . das quais o último e decisivo estágio foi a Revolução Francesa” (LUKÁCS, 1983, p. 27-8). Para provar a compatibilidade entre a Revolução Francesa e o desenvolvimento histórico, um novo humanismo surgiu com base na filosofia de Hegel (cf. LUKÁCS, 1983, p. 28). Enquanto no Iluminismo afirmava-se que o homem tinha uma natureza inalterável e, portanto, representar a história significava mudar os trajes e a moral, a nova filosofia humanista proclamava que “o homem era um produto dele mesmo e de sua atividade na história” (LUKÁCS, 1983, p. 28). A partir da nova perspectiva histórica progressista de Hegel, a Revolução Francesa – e todas as outras revoluções – significava um passo necessário rumo ao desenvolvimento humano. Entretanto, o novo humanismo logo defrontou-se com uma situação paradoxal, pois se, por um lado, as revoluções eram vistas como um passo necessário do desenvolvimento humano, por outro, o novo humanismo interpretava o futuro em termos de uma evolução pacífica.

É nesse contexto que, em 1814, surge o primeiro romance histórico, *Waverley*, do escocês Walter Scott. Através da análise desse romance, Lukács propõe o que considera serem as bases do romance histórico. Conforme explica Regina Zilberman:

Não se apresentando como obra teórica, o livro [*O Romance Histórico*] expõe, de toda maneira, as teses de Lukács a propósito desse gênero. Só que elas não detêm estatuto de generalidade, explicitando-se porque concretizadas na obra de algum autor, especialmente os estudados no capítulo de abertura, encarregados de configurar as características próprias – clássicas, nas palavras do ensaísta – ao romance histórico. (ZILBERMAN, 2003, p. 112)

Muitos romances escritos antes de *Waverley* remetiam a períodos históricos, porém todos retratavam o passado como acessório e secundário, enquanto, na verdade, a psicologia e os costumes dos personagens correspondiam à época do romancista. Diferentemente, Walter Scott tomou para si a tarefa de criar personagens históricos que fizessem jus à especificidade da época retratada de forma orgânica, inclusive com relação à psicologia e aos costumes.

Além disso, a cosmovisão de Walter Scott é caracterizada por uma permanente tentativa de achar um “meio-termo” entre os extremos em conflito. Paradoxalmente, foi essa atitude parcialmente conservadora que marcou a novidade e a grandeza dos romances de

Walter Scott quanto à concepção do enredo e à construção do protagonista. Conforme Lukács, “Scott experimenta retratar as lutas e os antagonismos da história através de personagens que, em sua psicologia e destino, sempre representam tendências sociais e forças históricas” (LUKACS, 1983, p. 34), alcançando, assim, uma concepção de história como “a pré-condição concreta do presente” (LUKACS, 1983, p. 21), termo que sintetiza o que o autor considerava como a representação ideal do passado na literatura.

A escolha de Walter Scott por uma figura mais humana para ocupar o papel central no romance representa a sua renúncia ao Romantismo e ao seu herói idealizado, bem como sugere um desenvolvimento das tradições literárias realistas do Iluminismo. Uma vez que os protagonistas dos seus romances são prosaicos, ou seja, exemplos medianos de uma dada classe, eles não corporificam qualidades excelentes nem ultrapassam o nível da mediocridade. Sobre essa característica de *O Romance Histórico*, Regina Zilberman esclarece o seguinte:

Lukács concebe o romance histórico como um gênero que não apenas situa o leitor num tempo passado, mas ajuda-o a entender os acontecimentos. Por isso, ele valoriza o modo como se dá a representação do período histórico, que deve corresponder a uma fase de crise e transformação. Contudo, a ênfase do romancista não recai sobre o movimento histórico, e sim sobre seus efeitos sobre as figuras humanas, especialmente quando essas se organizam em grupos domésticos. (ZILBERMAN, 2003, p. 120)

Assim, afirma Lukács, os personagens históricos factuais ficam necessariamente relegados ao segundo plano, o que faz com que a narrativa marche em sua direção da mesma maneira como a própria história havia feito quando precisou de sua participação (cf. LUKACS, 1983, p. 39).

O caráter popular dos romances de Walter Scott está no retrato das complexas relações entre os planos “superior” e “inferior” da sociedade, com o foco nos efeitos que as mudanças sociais e históricas trazem para as pessoas comuns. A autenticidade histórica de seus romances constitui-se em um retrato amplo da sociedade, que emerge natural e implicitamente das ações dos personagens. Conforme Lukács, o tema principal de todos os romances de Walter Scott é a necessidade histórica da queda da sociedade gentil. Assim, o escritor escocês traduz para a literatura o materialismo histórico de Marx e Engels, uma vez que os clãs são sempre “explorados, trapaceados, enganados” (LUKACS, 1983, p. 57).

1.2. UMA ABORDAGEM TEXTUAL

Enquanto os primeiros romances históricos, aqueles de Scott, Manzoni, Puchkin, Balzac e Tolstoi – analisados por Lukács na primeira parte de *O Romance Histórico* – retratam a história não raro com o intuito de buscar a afirmação de uma identidade nacional, mais recentemente os romances históricos de Umberto Eco, Samuel Rushdie e E. L. Doctorow, por exemplo, questionam as próprias noções da identidade nacional e da história. Como aponta Linda Hutcheon, romances como *Midnight's Children*, *O Nome da Rosa* e *The White Hotel* “estruturalmente instalam e subvertem a teleologia, o fechamento e a causalidade da narrativa, tanto histórica como ficcional” (HUTCHEON, 1989, p. 63). Ao combater um dos principais projetos do romance histórico do estilo Walter Scott, ou seja, o retrato da totalidade de uma sociedade em uma dada época, esse novo tipo de romance apresenta um impulso anti-totalizante (cf. HUTCHEON, 1989, p. 63)⁴. Um dos principais problemas que esse tipo de romance histórico propõe é que, em última análise, tanto historiadores como contadores de histórias recontam eventos passados e, para isso, têm que recorrer a outros textos, sejam eles livros, quadros ou filmes (cf. HUTCHEON, 1989, p. 73). Em vez do termo romance histórico, a autora chama essa literatura, que mistura fatos históricos e ficção e que problematiza o ato de narrar, de metaficção historiográfica. Para Hutcheon, a metaficção historiográfica é:

autoconsciente do paradoxo da representação narrativa ser totalizante e, ainda assim, inevitavelmente parcial. Ela “des-doxifica” noções recebidas sobre o processo de representar o real na narrativa – seja no campo ficcional ou no histórico. Ela segue o processamento dos acontecimentos em fatos, explorando e então minando as convenções tanto do realismo romanesco como do referencial historiográfico. Ela sugere que, como a ficção, a história constrói seu objeto, que os eventos nomeados tornam-se fatos e portanto retêm e ao mesmo tempo não retêm seu estatuto fora da linguagem. (HUTCHEON, 1989, p. 78)

Entretanto, o fato de a história ser construída no discurso não deve sugerir que o passado não existiu. Que o passado realmente existiu mas só pode ser revivido de forma mediada pelo discurso é justamente o paradoxo da arte contemporânea. A autorreflexividade e a autoconsciência, presentes em textos desse tipo, jogam com as nossas noções acerca da história, da realidade e da verdade, sugerindo que nenhum texto é produzido em um vácuo histórico:

⁴ T.M.

ao afirmar que a *história* não existe a não ser como texto, o pós-modernismo não nega, estúpida e “euforicamente”, que o passado existiu, mas apenas afirma que agora, para nós, seu acesso está totalmente condicionado pela textualidade. Não podemos conhecer o passado, a não ser por meio de seus textos: seus documentos, suas evidências, até seus relatos de testemunhas oculares são *textos*. (HUTCHEON, 1991, p. 34)

Portanto, diferentemente do romance histórico analisado e postulado por Lukács, no ambiente do pós-modernismo, a representação da história, segundo a literatura que Hutcheon chama de metaficção historiográfica, não busca retratar o próprio movimento histórico, social e político através de sua forma para que nós leitores tenhamos a sensação de estarmos revivendo um período passado como a pré-condição do presente. Ou, se isso ocorrer, é porque faz parte de um movimento duplo cuja primeira parte é a inserção e a segunda parte, característica e necessária, deve ser o questionamento e a subversão. A representação da história em metaficções historiográficas nunca lança um olhar para o passado que não seja problematizado do ponto de vista narrativo. Seu caráter é provisório e evidencia a desconfiança geral em qualquer tipo de verdade absoluta com relação ao passado que seja transmitida por meio da narrativa. Com isso, objetiva contestar os “pressupostos implícitos das afirmações históricas: objetividade, neutralidade, impessoalidade e transparência da representação”, chamando a atenção para a sua natureza intertextual (HUTCHEON, 1991, p. 125). Um dos principais traços formais que marca a renúncia da história encontrada em romances realistas é a ironia, que sempre recusa um retrato nostálgico do passado:

A intertextualidade pós-moderna é uma manifestação formal de um desejo de reduzir a distância entre o passado e o presente do leitor e também de um desejo de reescrever o passado dentro de um novo contexto. (...) Não é uma tentativa de esvaziar ou evitar a história. Em vez disso, ele confronta diretamente o passado da literatura – e da historiografia, pois ela também se origina de outros textos (documentos). Ele usa e abusa desses ecos intertextuais, inserindo as poderosas alusões de tais ecos e depois subvertendo esse poder por meio da ironia. (HUTCHEON, 1991, p. 157)

Apenas para que fiquem muito claras algumas das diferenças fundamentais entre o tipo de representação histórica encontrada nesses dois tipos de literatura – o romance histórico tal como Lukács encontra em Scott e a metaficção historiográfica tal como Hutcheon caracteriza as obras pós-modernas que se ocupam da representação do passado – vale reproduzir a citação dessa autora, na qual ela introduz, em colchetes, as diferenças da metaficção historiográfica em uma definição concisa e pontual do romance histórico:

Os personagens [nunca] constituem uma descrição microcós mica dos tipos sociais representativos; enfrentam complicações e conflitos que abrangem importantes tendências [não] no desenvolvimento histórico

[não importa qual o sentido disso, mas na trama narrativa, muitas vezes atribuível a outros intertextos]; uma ou mais figuras da história do mundo entram no mundo fictício, dando uma aura de legitimação extratextual às generalizações e aos julgamentos do texto [que são imediatamente atacados e questionados pela revelação da verdadeira identidade intertextual, e não extratextual, das fontes dessa legitimação]; a conclusão [nunca] reafirma [mas contesta] a legitimidade de uma norma que transforma o conflito social e político num debate moral. (FOLEY, *apud* HUTCHEON, 1991, p. 159)

1.3. O NOVO ROMANCE HISTÓRICO LATINO-AMERICANO

O que Linda Hutcheon chama de metaficção historiográfica, como expressão de tendências pós-modernas amplas no âmbito do romance histórico, está ligado ao que Seymour Menton aponta como o Novo Romance Histórico, exceto que, enquanto no restante do mundo esse subgênero constitui uma minoria do número de romances históricos, na América Latina, desde o final da década de 1970, representa uma tendência predominante (cf. MENTON, 1993, p. 64 e 66).

Uma das principais causas de tal predominância do novo romance histórico na América Latina, a partir de 1970, seria a aproximação do quinto centenário do descobrimento da América, o que se evidencia também pela presença de muitas versões do personagem de Cristóvão Colombo em romances latino-americanos (cf. MENTON, 1993, p. 48). As comemorações e os eventos organizados em torno do tema do descobrimento dividiram opiniões, o que também pode estar ligado ao caráter renovador do novo romance histórico (cf. MENTON, 1993, p. 50). Outras possíveis causas para o surgimento do novo romance histórico seriam a maior consciência a respeito dos laços históricos que os países da América Latina compartilham e a necessidade de questionar a história oficial (cf. MENTON, 1993, p. 49). Uma interpretação menos otimista do surgimento desse tipo de literatura seria atribuí-lo a um desejo de fugir da realidade, levando em consideração a condição de crises contínuas que assolaram a América Latina nas últimas décadas do século XX, com altos índices de inflação, de dívida externa e de desemprego (cf. MENTON, 1993, p. 51-52).

Seymour Menton aponta seis traços característicos dos novos romances históricos latino-americanos que os diferenciam de sua vertente tradicional. O primeiro deles é a subordinação da reprodução mimética de certo período à apresentação de algumas ideias filosóficas, dentre as quais se destaca a de que é impossível conhecer a verdade histórica ou a realidade. A segunda característica é a distorção consciente da história por meio de omissões, exageros e anacronismos. A terceira é a ficcionalização de personalidades históricas de

destaque de forma *sui generis*. O quarto traço é a metaficção ou os comentários do narrador sobre o processo de criação. A quinta característica é o uso intenso e proposital da intertextualidade. De acordo com a caracterização proposta por Seymour Menton, a sexta e última marca é o uso dos conceitos do dialógico, do carnavalesco, da paródia e da heteroglossia. Nos novos romances históricos, o dialógico projeta duas ou mais interpretações dos acontecimentos, dos personagens e das visões de mundo. O conceito do carnavalesco se encontra em exageros humorísticos e na ênfase sobre as funções corporais, além de se refletir também no uso da paródia, enquanto a heteroglossia é o uso da multiplicidade de discursos, ou seja, o uso consciente de níveis distintos de tipos de linguagem (cf. MENTON, 1993, p. 42-45).

1.4. UMA ABORDAGEM SOBRE O FILME HISTÓRICO

Filmes históricos são aqueles que constituem uma representação persuasiva do passado, que surgem a partir de pesquisas sérias e semelhantes às acadêmicas, porém que não participam da disciplina chamada História, segundo Leger Grindon. O autor também afirma que o deslocamento do presente para o passado deve ser entendido como regido por certos motivos. O filme histórico pode ter como motivo um apelo à autoridade que o passado representa, um disfarce de intenções e posições políticas polêmicas, uma fuga nostálgica para um lugar e um tempo que correspondem às necessidades do presente, ou ainda uma busca de origens de uma civilização que pretende se firmar com base na força dos seus fundadores (cf. GRINDON, 1994, p. 2- 3).

Na classificação de Grindon, devemos acrescentar que o filme histórico, principalmente fruto do cinema contemporâneo, pode ter como motivo o próprio questionamento da representação do passado, como a versão audiovisual da metaficção historiográfica. Embora analisando a situação dos filmes históricos no contexto norte-americano, o que exige uma recontextualização que leve em consideração a produção local, Robert Burgoyne afirma que o “o atual reescrever cinematográfico da história articula uma contranarrativa da nação” (BURGOYNE, 2002, p. 27), e que “os filmes históricos contemporâneos buscam, de maneira geral, recuperar uma mensagem diferente do passado, uma mensagem que validará a realidade cada vez mais híbrida e polivalente da vida norte-americana e que a ligará a uma imagem de nação que expresse um sentido de ‘isso é o que somos’” (BURGOYNE, 2002, p. 13). Ainda segundo este autor, nos filmes históricos contemporâneos:

A fronteira aparentemente absoluta entre discursos imaginativos e realistas é necessariamente permeável, pois os escritos históricos não transmitem o “real” do passado histórico, mas, antes, uma concepção mental do mesmo, um sistema de representações discursivas no qual a especulação, a hipótese, a ordenação e a forma dramática informam de perto o trabalho de reconstrução e análise histórica. Ademais, a licença dramática e um forte ponto de vista são essenciais para que esses filmes funcionem como arte, ou adquiram uma fração do poder social inerente à função do contador de histórias, tanto ficcionais quanto históricas. (BURGOYNE, 2002, p. 17)

Assim, os filmes históricos representam, explícita ou implicitamente, uma causa histórica, ou seja, as forças significativas que efetuaram a mudança social. Enquanto a historiografia e as ciências sociais dispõem de informações demográficas e de gráficos econômicos para ilustrar as suas argumentações, os filmes históricos expressam a causalidade histórica de forma diversa. Essas forças são representadas através de elementos dramáticos, tais como a caracterização e o enredo, e elementos espetaculares e de *mise-en-scene*, tais como a cenografia e as ações em massa (cf. GRINDON, 1994, p. 5-7). Sendo que esses elementos dizem respeito à parte deste estudo mais voltada para o cinema, vale lembrar que *mise-en-scene*, termo usado originalmente com relação ao teatro, nos estudos cinematográficos significa o controle que o diretor exerce sobre tudo o que aparece na tela, incluindo cenografia, iluminação, figurino e comportamento dos atores, antes do início das filmagens (BORDWELL, 1997, p. 169).

Ao tratar especificamente do filme histórico como um gênero cinematográfico, Grindon afirma que “a relação do indivíduo com a sociedade é o tema central – o conflito animador – do filme histórico ficcional”, e que esse gênero concentra-se na “tensão entre as necessidades pessoais do indivíduo e aquelas da comunidade com relação à ação cooperativa e à responsabilidade mútua” (GRINDON, 1994, p. 9-10)⁵. Portanto, as figuras de gênero do filme histórico são o romance e o espetáculo, sendo que o primeiro enfatiza a experiência pessoal, enquanto o segundo, a vida pública (cf. GRINDON, 1994, p. 10). Essas figuras, de acordo com o autor, dão forma às forças causais motivadoras das mudanças sociais no filme histórico (cf. GRINDON, 1994, p. 25).

Para Robert A. Rosenstone, o termo “filme histórico” serve para descrever filmes que podem:

se relacionar com a história e até mesmo fazer algo que podemos rotular de “história” (na verdade, precisamos de uma outra palavra para falar de como o filme lida com o passado, mas, infelizmente, parece que só temos esta, portanto, ao longo deste livro vou usar o

⁵ T.M.

termo ‘filme histórico’ para obras que tentam conscientemente recriar o passado) – pelo menos se, com este termo estivermos nos referindo a algo que tenta de maneira séria dar sentido aos vestígios daquele mundo extinto que nos foram deixados. (ROSENSTONE, 2010, p. 15)

O mesmo autor ressalta que a grande contribuição dos filmes históricos reside “em termos não apenas dos detalhes específicos por elas [as obras] apresentados, mas, sim, no sentido abrangente do passado que elas transmitem, as ricas imagens e metáforas visuais que elas nos fornecem para que pensemos historicamente” (ROSENSTONE, 2010, p. 23). O autor divide os filmes históricos em três categorias: a história de oposição ou inovadora, o documentário de compilação e o drama comercial. Esta última categoria, que caracteriza os filmes do presente corpus, *O Sobrado* e *Netto perde sua alma*, é definida nos seguintes termos:

Concentrando-se em pessoas documentadas ou criando personagens ficticiais que são colocados no meio de um importante acontecimento ou movimento (a maioria dos filmes contém tanto personagens reais quanto inventados), o pensamento histórico envolvido nos dramas comerciais é, em grande parte, o mesmo: indivíduos (um, dois ou um pequeno grupo) estão no centro do processo histórico. Através de seus olhos e vidas, aventuras e amores, vemos greves, invasões, revoluções, ditaduras, conflitos étnicos, experiências científicas, batalhas jurídicas, movimentos políticos, genocídios. Mas fazemos mais do que apenas ver: também sentimos. Usando imagem, música e efeitos sonoros além de diálogos falados (e berrados, sussurrados, cantarolados e cochichados), o filme dramático mira diretamente nas emoções. Ele não apenas fornece uma imagem do passado, mas quer que você acredite piamente naquela imagem – mais especificamente, nos personagens envolvidos nas situações históricas representadas. (ROSENSTONE, 2010, p. 33-34)

As abordagens da representação do passado de Lukács, Grindon, Burgoyne e Rosenstone apresentam convergências, principalmente no que diz respeito à ênfase na relação do indivíduo com a sociedade. Entretanto, o teórico húngaro ressalta a importância da representação do passado como uma “pré-condição concreta do presente” (LUKACS, 1983, p. 21), enquanto Grindon afirma que “cada filme [histórico] se baseia em condições sociais contemporâneas e, ao representar o passado, retrata as circunstâncias históricas a partir das quais o filme surge” (GRINDON, 1994, p. 10). Burgoyne e Rosenstone parecem concordar que o filme histórico contemporâneo está articulando um novo sentido de história, que propõe a revisão de acontecimentos, noções e até mesmo discursos a respeito do passado. Linda Hutcheon, em sintonia com as reflexões de Seymour Menton, coloca maior ênfase na intertextualidade e na reflexividade dos romances de metaficção historiográfica e na

problematização do ato de narrar e de representar o mundo de forma realista (cf. HUTCHEON, 1988, 1989).

Temos acima um esboço de abordagens sobre a representação da história, na literatura e no cinema, que podem ser encaradas como concorrentes, se considerarmos, por exemplo, as críticas de Lukács acerca da “modernização” da história, mas que também podem ser usadas de forma combinada, se concebermos que a história pode ser representada em sua especificidade e *também* estabelecer relações indiretas com o presente, seja através dos seus intertextos, seja na escolha do tema ou nos silêncios da narrativa ou, ainda, levando em consideração o contexto de produção.

1.5. A ADAPTAÇÃO: ESPECIFICIDADE EM VEZ DE FIDELIDADE

Em vez de tratar a literatura e o cinema de forma indistinta, pressupondo que são apenas dois meios de apresentação de narrativas ao leitor/espectador, objetiva-se privilegiar o que essas duas expressões artísticas oferecem de específico à análise e à crítica, antes de efetuar a abordagem comparatista propriamente dita. Para tanto, serão válidas as definições de adaptação cinematográfica apresentadas por Robert Stam em *Beyond Fidelity: the dialogics of adaptation* (2000)⁶. Nesse artigo o autor trata dos problemas teóricos inerentes a abordagens críticas inspiradas no conceito de fidelidade para discutir adaptações cinematográficas. Stam diz que, enquanto a acusação de que certo filme tenha sido infiel ao livro contenha um pouco de verdade, no nível da apreciação subjetiva, pois ele não é o filme que imaginamos quando lemos o livro ou mesmo que gostaríamos de ter vivido, o problema é adotar uma noção moralista como pressuposto de uma metodologia, uma vez que a noção de fidelidade está enraizada em um conceito essencialista. Assim, a ideia de fidelidade pressupõe que o romance contenha uma essência que pode ser transportada, daqui para ali, de um meio para outro, sem perdas (cf. STAM, 2000, p. 54-58). Obviamente que, para tal abordagem, qualquer traço na adaptação que não reflita o romance exatamente será condenado como um ato de traição. Entretanto, Stam lembra que:

a mudança de um meio unicamente verbal e com uma única pista, tal como o romance, que joga apenas com palavras, para um meio de pista múltipla tal como é o filme, que joga não só com palavras

⁶ T.M.

(escritas e faladas), mas também com performance teatral, música, efeitos sonoros e imagens fotográficas em movimento, explica a improbabilidade – e, eu sugiro, a indesejabilidade – da fidelidade literária. (STAM, 2000, p. 56)

Portanto, será adotada no presente trabalho uma definição de adaptação cinematográfica, tal qual proposta por Stam, que vá além do conceito de fidelidade e que sugere que as adaptações cinematográficas “se encontram no rodadoiro constante de referências intertextuais, de textos gerando outros textos em um processo infinito de reciclagem, transformação, transmutação, sem um ponto claro de origem” (2000, p. 66), e que, assim, elas “podem ser vistas como um tipo de negociação de intertextos em níveis múltiplos” (STAM, 2000, p. 67).

Assim, em vez de adotar essa noção limitada de fidelidade, podemos enriquecer o estudo das adaptações perguntando-se: precisamente que intertextos de gênero são invocados pelo romance adaptado, e quais são invocados pela adaptação? Quais marcas de gênero do romance são escolhidas e quais são ignoradas? Por quê? (cf. STAM, 2000, p. 67). Além disso, pretende-se investigar até que ponto a diferença das épocas da produção dos filmes em questão marca mudanças significativas no modo como os filmes analisados foram concebidos. Para tanto, a devida atenção será dada ao contexto de produção dos filmes, uma vez que *O Sobrado* é dos anos cinquenta, época da produtora Vera Cruz, o maior empreendimento do cinema industrial brasileiro, enquanto *Netto perde sua alma* pertence ao cinema da Pós-Retomada dos anos 90.

Por um lado, os romances e os filmes do corpus de pesquisa compartilham o fato de se tratar de obras narrativas e ficcionais, possibilitando o uso de ferramentas de análise semelhantes nesse aspecto. Por exemplo, com relação à caracterização na literatura e no cinema, um dos focos do presente estudo, Paulo Emílio Salles Gomes lembra que:

[s]e retomarmos as diversas formas de situar a personagem no romance, (...) verificaremos que são todas válidas para o filme, seja na narração objetiva de acontecimentos, a adoção pelo narrador do ponto de vista de uma ou mais personagens, ou mesmo a narração na primeira pessoa do singular. (GOMES, 2009, p. 107)

Existem, é claro, muitas diferenças, sendo que a linguagem cinematográfica possui especificidades que exigem ferramentas próprias. Apenas para ilustrar um desses casos, podemos considerar o conceito de ponto de vista. No cinema, além das implicações que esse conceito traz da literatura, devemos levar em consideração o posicionamento físico do dispositivo mecânico – a câmera – com relação ao objeto ou sujeito filmado, o que pressupõe outros desdobramentos. O ponto de vista da câmera é aparentemente objetivo, neutro, mas de

fato existe uma identificação com o ponto de vista dos personagens, conforme explica Paulo Emílio Salles Gomes:

Aparentemente, a fórmula mais corrente do cinema é a objetiva, aquela em que o narrador se retrai ao máximo para deixar o campo livre às personagens e suas ações. Com efeito, a maior parte das fitas se faz para dar essa impressão. Na realidade, um pouco de atenção nos permite verificar que o narrador, isto é, o instrumental mecânico através do qual o narrador se exprime, assume em qualquer película corrente o ponto de vista físico, de posição no espaço, ora desta, ora daquela personagem. Basta atentarmos para a forma mais habitual de diálogo, o chamado “campo contra campo”, onde vemos, sucessivamente e vice-versa, um protagonista do ponto de vista do outro. (GOMES, 2009, p. 107)

Nesse sentido, para as análises fílmicas, serão utilizados os conceitos de estilo e de forma apresentados por David Bordwell e Kristin Thompson (1997)⁷. A abordagem proposta por Bordwell enfatiza o “filme como um todo” como um horizonte de análise, instigando o crítico a ver qualquer elemento de um dado filme em funcionamento na organização total do mesmo. Para alcançar as relações de sentido de um filme, portanto, podemos nos referir à sua *narrativa* e ao seu *estilo*, bem como a fatores externos tais como as expectativas do espectador e as convenções de gênero (cf. BORDWELL, 1997, p. 66-71). Em toda a excelente exposição de Bordwell e Thompson, interessa menos ao presente trabalho a sua orientação didática sobre como analisar filmes e mais os conceitos apresentados, que servem como ferramentas de análise valiosas aos estudos comparados entre literatura e cinema.

Bordwell define a narrativa de forma ampla, como uma “cadeia de eventos em uma relação de causa e efeito e que ocorre no tempo e no espaço” (BORDWELL, 1997, p. 90). O autor sugere que durante a análise da narrativa fílmica é útil ter em mente os seus padrões de desenvolvimento e considerar as diferenças entre história e enredo, levando em consideração possíveis paralelos (semelhança entre elementos distintos), principalmente entre começos e finais. Mais importante que traçar paralelos, entretanto, é investigar como os elementos de uma narrativa estão ligados em uma relação de causa e efeito, o que frequentemente está associado com as características e os desejos dos personagens. Além disso, as narrativas se desenrolam no tempo e no espaço, portanto é essencial considerar como o tempo (a ordem, a duração e a frequência) e o espaço auxiliam na sua construção (cf. BORDWELL, 1997, p. 89-101).

A narração também desempenha um papel determinante nas narrativas fílmicas, uma vez que ela orienta em alto grau a nossa compreensão a respeito de um dado filme. Segundo

⁷ T.M.

Bordwell, a narração é “o processo pelo qual o enredo apresenta as informações da história ao espectador. Esse processo pode mudar de uma faixa restrita a uma faixa irrestrita de conhecimento, e também pode apresentar maior ou menor grau de subjetividade” (BORDWELL, 1997, p. 106). Assim, analisar como o filme lida com a narração em termos de sua amplitude e de sua profundidade pode nos auxiliar a ver como a narrativa é construída segundo certos padrões para alcançar efeitos específicos, tais como a surpresa ou o suspense (cf. BORDWELL, 1997, p. 101-8).

Complementares aos elementos que compõem a narrativa de um filme são aqueles que constituem o seu *estilo*. O estilo de um filme pode ser discutido em termos da sua organização das técnicas cinemáticas da produção como um todo: a edição, o som, a cinematografia e a *mise-en-scene*. Dentre as técnicas cinemáticas que compreendem a construção de uma tomada, a *mise-en-scene* norteará de forma especial as análises dos filmes do presente corpus, embora as outras técnicas também constituam aspectos relevantes nas análises de cenas. A *mise-en-scene* compreende o cenário, o figurino e a maquiagem, a iluminação e o comportamento das figuras. Esses elementos são, até certo ponto, controlados pelo diretor para “encenar um evento diante da câmera” (BORDWELL, 1997, p. 169). É importante considerar esses elementos em qualquer filme, mas principalmente analisar como certos padrões e motivos funcionam no filme como um todo.

Com relação ao cenário, o cineasta pode escolher entre construir um ou filmar a ação em um local já existente. Ao construir um cenário, os diretores podem enfatizar a autenticidade histórica ou um mundo estilizado de fantasia. Entretanto, é importante não supervalorizar a autenticidade histórica em detrimento da fantasia com base no realismo, uma vez que o realismo de um cenário é uma questão de convenções espectatoriais. O que nos parece realista hoje pode parecer estilizado para espectadores no futuro. Para a análise cinematográfica, mais interessante que a questão da autenticidade é questionar como o cenário pode orientar a nossa compreensão da história do filme. Isso pode ser realizado considerando-se a relação entre os personagens e o cenário, o uso das cores e de *props* – objetos no cenário que possuem uma função ativa na ação que se desenrola (cf. BORDWELL, 1997, p. 173-5).

Assim como o cenário, o figurino e a maquiagem podem ser construídos para contribuir para a organização total de um filme. O figurino também pode ser mais ou menos autêntico ou mais ou menos estilizado. Qualquer item do figurino de um personagem pode também se tornar um *prop* – óculos, uma arma ou uma capa, por exemplo. Filmes de gênero normalmente associam os seus personagens a *props* específicos – o chapéu do dançarino nos

musicais, a lupa do detetive ou, em nosso caso, o cavalo do gaúcho que vigia o Sobrado na cena inicial da adaptação da obra de Erico Verissimo. Além disso, a análise de como o cenário e o figurino se coordenam em um filme pode revelar muito sobre sua contribuição para a produção como um todo. Assim como o figurino e o cenário, a maquiagem contribui de forma significativa para a organização total de um filme, conferindo maior ou menor grau de autenticidade histórica ou estilização (cf. BORDWELL, 1997, p. 176-7).

Outro aspecto da *mise-en-scene* que é controlado para alcançar certos efeitos e orientar a experiência do espectador é a iluminação. Existem diversas combinações e variáveis na utilização da luz no cinema. A iluminação pode criar áreas de destaque e sombras. Áreas de destaque são porções brilhantes em uma superfície, enquanto as sombras podem ser de dois tipos: a sombra própria, “quando a luz deixa de iluminar parte de um objeto por causa do formato do objeto ou das características de sua superfície”, e a sombra projetada, quando um corpo ou um objeto bloqueia a luz, projetando a sombra sobre outro objeto ou corpo (BORDWELL, 1997, p. 178).

Além de áreas de destaque e sombras, a iluminação pode ser analisada quanto à qualidade, à direção, à fonte e à cor. A qualidade se refere à intensidade da luz, que pode ser dura, criando sombras bem definidas, ou suave, produzindo uma iluminação difusa. A direção diz respeito à trajetória da luz desde a sua fonte até o objeto iluminado. A direção da fonte de iluminação pode ser classificada como frontal, lateral, contraluz, inferior e superior. Além disso, a iluminação possui dois tipos de fonte: a luz principal e a luz de preenchimento. A luz principal fornece a fonte primária de iluminação, enquanto a luz de preenchimento suaviza as sombras projetadas pela luz principal. Em Hollywood e em outros cinemas que seguem as suas convenções, tornou-se uma prática padrão a adoção de um sistema de iluminação de três pontos, que consiste de uma luz principal, uma luz de preenchimento e uma contraluz. Esse sistema de iluminação de três pontos também está ligado a uma iluminação principal alta, que utiliza a luz de preenchimento e a contraluz para reduzir o contraste entre as áreas mais claras e as mais escuras. Esse sistema de iluminação, identificado com o cinema hollywoodiano, é um dos elementos responsáveis por causar a impressão de invisibilidade do aparato cinematográfico. A iluminação principal baixa, ao contrário, produz mais contraste e sombras escuras. Esse sistema foi muito utilizado em filmes *noir* (uma técnica conhecida como *chiaroscuro*), criando um clima sombrio e de suspense (cf. BORDWELL, 1997, p. 179-182).

A iluminação é essencial para reconhecermos inovações e questionamentos no campo estético e, até mesmo, ideológico. São exemplos do uso de *chiaroscuro* os filmes *Cidadão Kane* (1941) e *A Marca da Maldade* (1958), ambos de Orson Welles. No Brasil, *Bellini e a*

Esfinge (2001) evoca essa atmosfera sombria, embora não passe de um pastiche do gênero de detetive do tipo *noir*, que constituiu uma chamada à realidade angustiante dos Estados Unidos do pós-guerra frente ao mundo de doçura de Hollywood.

Finalmente, a *mise-en-scene* compreende o comportamento das figuras. Figuras referem-se não só a atores e atrizes, mas também a animais, robôs, objetos e basicamente qualquer coisa que a *mise-en-scene* permita a expressão de sentimentos e pensamentos. Contudo, atores que interpretam papéis constituem uma categoria intuitivamente mais familiar. Ainda que a representação seja com frequência avaliada com base no realismo, existem muitas objeções a esse critério. Primeiro, como já foi mencionado com relação ao cenário, as noções de um comportamento realista podem mudar com o tempo, e o que parece realista hoje pode parecer estilizado uma década ou duas depois. Segundo, alguns filmes obviamente não almejam representar o mundo de maneira realista (Como seria uma representação realista do Saci-Pererê?). Em geral, a representação dos atores pode ser analisada em termos de individualização, estilização e tipo (e por consequência, estereótipo). Porém, o mais importante é considerar a articulação da atuação com os outros aspectos da *mise-en-scene*, com o estilo total e com as convenções de gênero do filme (cf. BORDWELL, 1997, p. 184-6).

Ao manipular a *mise-en-scene*, o cineasta concebe o espaço e o tempo, guiando a nossa compreensão de um dado filme. Embora a tela seja um espaço bidimensional, a função da *mise-en-scene* é justamente apresentar o espaço tridimensional da ação. Construímos uma impressão de espaço na tela principalmente através da percepção de mudanças de diferentes tipos: movimento, diferenças de cor, equilíbrio entre componentes distintos e variações de tamanho. Esses elementos constituem pistas de profundidade, que sugere que o espaço na tela possui volume e diferentes planos. O volume de um objeto é a ideia de que ele é sólido e que ocupa uma área tridimensional, enquanto os planos são camadas do espaço ocupado por pessoas e objetos (fundo, plano médio, primeiro plano e muitas outras posições intermediárias). Embora a relação entre o tempo e a *mise-en-scene* ainda não seja compreendida suficientemente, ela envolve a análise de padrões de ritmo e sincronia da ação. Além disso, é importante analisar quando os espectadores são levados a perceber certos aspectos da *mise-en-scene* e por quanto tempo, bem como as implicações que esse direcionamento pode ter sobre a forma e o estilo total do filme (cf. BORDWELL, 1997, p. 189-199).

O capítulo seguinte analisa “O Sobrado”, segmento do romance *O Continente*, de Erico Verissimo, e posteriormente apresenta a análise comparada do filme *O Sobrado* com

relação à obra literária. As análises são sempre norteadas pelo enfoque no tipo de representação da história e a sua relação com a caracterização do protagonista da narrativa, neste caso, Licurgo Cambará. No capítulo 3, o mesmo procedimento metodológico se aplica ao tratamento da obra literária de Tabajara Ruas, *Netto perde sua alma*, e posteriormente à adaptação cinematográfica homônima. Em cada caso, apesar da semelhança do procedimento metodológico, os resultados são bastante diversos, o que nos leva a algumas conclusões sobre as transformações do romance histórico gaúcho e do cinema produzido com base nessa literatura na segunda metade do século XX. Estas e outras implicações, incluindo principalmente as mudanças na relação entre a caracterização do protagonista e a representação da história, serão apreciadas no capítulo final do trabalho.

2. O LICURGO DE ERICO: “O SOBRADO”⁸

“O Sobrado”⁹ é um segmento de 82 páginas, dividido em sete partes e distribuído entre os outros capítulos de *O Continente*. A ação se passa ao longo de quatro dias e três noites, de 24 a 27 de junho de 1895, na parte final da Revolução Federalista (1893-1895), durante o cerco ao Sobrado da família Terra Cambará, última resistência republicana na cidade de Santa Fé. Licurgo Cambará, chefe político republicano, isola-se no Sobrado com alguns de seus correligionários e empregados do Angico, fazenda da família, assim resistindo aos ataques dos federalistas, comandados por Alvarino Amaral, seu adversário político e inimigo pessoal. Apesar da escassez de alimentos e de munição, e da contrariedade de membros de sua família, Licurgo exerce uma resistência total, nem mesmo pedindo trégua para auxílio médico, o que considerava pedir um favor ao inimigo. Com a iminente chegada das tropas republicanas a Santa Fé, os federalistas debandam. A resistência do Sobrado representa o triunfo político e bélico de Licurgo, mas seu fracasso no âmbito familiar, já que sua atitude de resistência total resulta na morte de sua filha, ao nascer, de seu sogro e de dois correligionários.

“O Sobrado”, como o resumo acima demonstra, constitui uma narrativa com início, meio e fim, por isso apresenta certa independência com relação aos demais segmentos do romance, possibilitando sua análise particular. Entretanto, essa independência pode ser facilmente questionada, uma vez que só podemos entender os pontos principais da composição desse capítulo, bem como a sua força e o seu valor literários, relacionando-os ao restante dos segmentos de *O Continente* e da trilogia *O tempo e o vento*, também composta por *O Retrato* e *O arquipélago*. Ainda assim, cabe ressaltar que a presente análise não pretende investigar todo *O tempo e o vento*, e sim o capítulo “O Sobrado”, relacionando-o com alguns dos principais pontos da composição da trilogia com o intuito de elucidar o segmento em questão e fornecer subsídio para a posterior análise comparada com sua adaptação cinematográfica.

A peculiaridade estrutural de “O Sobrado” reside no fato de que esse capítulo abre e encerra *O Continente*, sendo apresentado de forma intercalada aos outros segmentos e

⁸ Um resumo das análises deste capítulo foi apresentado em forma de comunicação no “Simpósio Internacional Literatura, Crítica, Cultura IV: Interdisciplinaridade”, em maio de 2010, organizado pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora, com o título “A representação da história sob a perspectiva do protagonista em “O Sobrado” e sua adaptação cinematográfica”, e, posteriormente, publicado no periódico *Darandina Revista Eletrônica*, volume 03, número 01, de novembro de 2010.

⁹ “O Sobrado” será assim grafado entre aspas fazendo referência ao romance, enquanto *O Sobrado* destacado, em itálico, fará referência ao filme.

constituindo o tempo presente do romance. Instala-se, desde esse princípio estrutural, uma relação duplamente histórica, pois no trânsito entre “O Sobrado” e os demais capítulos de *O Continente*, o passado ajuda na compreensão do presente diegético, enquanto o próprio tempo presente da narrativa (1895) é, logicamente, um tempo passado do ponto de vista do leitor, e por isso apresenta elementos composicionais históricos na caracterização dos personagens, por exemplo.

O jogo entre presente e passado sinaliza o percurso da história do Rio Grande do Sul, de 1745 a 1895, no caso de *O Continente*, e do mesmo ponto de partida até 1945, considerando a trilogia, sempre através das mudanças na família Terra Cambará. Em *O Continente*, acompanhamos a ascensão social e política da família, em harmonia com a constituição dos grupos que passaram a dominar a cena política regional e nacional do século XX, conforme explica Regina Zilberman, quando afirma que os Cambará,

de pacientes da história e das classes dominantes, passam a agentes daquela porque mudam de posição social. Por isso, se Ana Terra é testemunha do movimento das forças sociais e vítima de seus conflitos, Licurgo Cambará, seu trineto, é um dos responsáveis pela vitória de Júlio de Castilhos e pela consolidação do Partido Republicano Rio-Grandense (PRR) no Estado. (ZILBERMAN, 2003, p. 31)

Além de explicar a relação entre o presente e o passado, que permeia o romance, a autora evidencia, nesse trecho, a importância de Licurgo Cambará para a representação da história na obra de Erico Verissimo. O protagonista de “O Sobrado” simboliza a confluência do código de valores do gaúcho, já introduzido em sua família na figura do capitão Rodrigo Cambará, e a consolidação da família Terra Cambará no poder político de Santa Fé. Assim, Licurgo encontra-se em perfeita sintonia com os valores sociais e culturais de seu tempo, os quais serão questionados, criticados e desmitificados ao longo de *O Retrato* e *O arquipélago*. Por isso, é necessário analisar a relação entre a caracterização de Licurgo e a representação da história em “O Sobrado” para melhor entender as complexas relações de significado entre a trilogia, o segmento em questão e a história, sendo uma das premissas básicas a de que *O Continente* é “a história do Rio Grande vista através da história de uma família, cuja união é, aí, sinônimo de permanência da vida e cuja corrupção decreta a falência da totalidade dos valores...” (CHAVES, 2001, p. 78).

Conforme nos lembra Antonio Candido, o personagem de ficção depende menos de seus supostos referentes reais que de uma organização formal singular e concreta da obra em questão:

...originada ou não da observação, baseada mais ou menos na realidade, a *vida* da personagem depende da economia do livro, da sua situação em face dos demais elementos que o constituem: outras personagens, ambiente, duração temporal, idéias. Daí a caracterização depender de uma escolha e distribuição conveniente de traços limitados e expressivos, que se entrossem na composição geral e sugiram a totalidade dum modo-de-ser, dum existência. (CANDIDO, 2009, p. 75)

Portanto, justamente para nos concentrarmos na caracterização de Licurgo, precisamos atentar não para seu personagem de forma isolada, mas pelo contrário, para suas relações com os outros elementos composicionais do romance. Afinal, ainda segundo Antonio Candido, “o entrosamento nesta [estrutura novelística] é condição fundamental na configuração da personagem, porque a verdade da sua fisionomia e do seu modo-de-ser é fruto, menos da descrição, e mesmo da análise do seu ser isolado, que da concatenação da sua existência no contexto” (CANDIDO, 2009, p. 78).

A caracterização de Licurgo Cambará é realizada quase que exclusivamente de forma indireta, através dos pontos de vista de outros personagens, como Maria Valéria e Florêncio, e das reflexões e ações do próprio Licurgo. O protagonista de “O Sobrado” é caracterizado como um homem orgulhoso e teimoso, pois insiste em não pedir trégua aos inimigos para que Alice, prestes a dar à luz, e Tinoco, ferido a bala na perna, sejam atendidos pelo doutor Winter. Sua atitude pode ser explicada porque é norteadada pelo ódio que nutre contra Alvarino Amaral, inimigo histórico dos Terras Cambarás cuja família esteve relacionada às mortes do capitão Rodrigo, seu avô, e de Bolívar, seu pai. Embora isso não justificasse o sacrifício da filha, do correligionário e do sogro, para leitores do nosso tempo, importa mencionar o que diz o padre Romano ao final do cerco, quando ele e Licurgo caminham rumo à Intendência para escrever um telegrama a Júlio de Castilhos:

Licurgo caminha de cabeça erguida, com o sol e o minuano na cara. A seu lado o padre fala incessantemente, contando-lhe suas provações daqueles últimos dez dias. Ficou prisioneiro de Alvarino Amaral enquanto durou o cerco, e por mais de uma vez lhe suplicou que o deixasse ir até o Sobrado para ver como estavam as mulheres e as crianças. O chefe federalista, porém, repelira-lhe a sugestão. *Sabia que a revolução estava perdida para seu partido, mas tinha esperanças de forçar Licurgo a pedir trégua: queria “quebrar-lhe o corincho”.* (VERISSIMO, 2004, p. 398, grifo nosso)

Embora um pedido de trégua nessas circunstâncias fosse militarmente aceitável, o orgulho e a teimosia de Licurgo encontram justificativa em outro âmbito que não o da guerra, mas sim o da rivalidade histórica entre as famílias Amaral e Terra Cambará pela disputa de poder em Santa Fé. Neste ponto já podemos observar como Erico Verissimo ajusta o foco da

narrativa sobre os extremos em conflito – de um lado, o chefe político Federalista, Alvarino Amaral, e de outro, Licurgo, junto ao qual o narrador realmente se posiciona. Consoante às análises de Georg Lukács, esse posicionamento do narrador junto a um dos lados do conflito possibilita evidenciar como o momento de crise política impactou o cidadão comum, renunciando, assim, a uma representação romântica da história somente centrada nos feitos de grandes heróis (por exemplo, cf. LUKÁCS, 1983, p. 24. e 34).

O tema da Revolução Federalista e o foco sobre Licurgo, um chefe político e de família cujo comportamento é questionável tanto para outros personagens do romance como para o leitor, sugerem a forte identificação de *O Continente* com o romance histórico latino-americano, que tradicionalmente preocupa-se com “as crises de conquista, independência, organização nacional e revoltas populares, tendendo a focar em figuras cujo papel nessas crises foi ambíguo” (BALDERSTON, 1986, p. 11)¹⁰.

Além disso, o fato de Licurgo antever a estratégia de Alvarino Amaral para forçá-lo a pedir trégua demonstra a identificação de um com o código de conduta do outro. Apesar de encontrarem-se em lados opostos da guerra e da luta política, a reciprocidade do seu ódio e principalmente o compartilhamento de um código de conduta implícito demonstram o quanto ambos estavam de acordo com o funcionamento da engrenagem social vigente.

Florêncio alude à teimosia e ao orgulho de Licurgo neste trecho no qual o protagonista de “O Sobrado” se aconselha com o sogro, que diz:

— Que importa o que eu penso? Vassuncê sempre faz o que entende. Sou um homem ignorante mas conheço bem as pessoas. Tenho visto muita coisa nesta vida. Acho que vassuncê pode estar procedendo bem como chefe político, mas está procedendo mal como chefe de família.
— Cada qual sabe muito bem onde lhe aperta a bota.
A sua aperta no amor-próprio — pensa o velho. Mas cala.
(VERISSIMO, 2004, p. 35)

Embora Florêncio não tenha a coragem ou o ânimo para dizer a Licurgo o que realmente pensa dele, Maria Valéria o faz em uma discussão muito significativa entre os dois para a caracterização de Licurgo:

— Ouça o que lhe digo. Ainda há tempo de salvar o Tinoco.
— Milhares de homens têm morrido nesta revolução por causa de suas idéias. A vida duma pessoa não é tão importante assim. Há coisas mais sérias.
— O seu orgulho, por exemplo. (VERISSIMO, 2004, p. 200)

Além do código de valores do gaúcho e da rivalidade histórica com a família Amaral, a teimosia de Licurgo tem suas origens na história da família Terra, o que sugere que Licurgo

¹⁰ T.M.

incorpora a continuidade de traços que passam de geração em geração. Em “Ana Terra”, vemos dois exemplos de tal continuidade. O primeiro ocorre quando Ana, apesar de discordar do pai em muita coisa, mas principalmente na decisão de sair de Sorocaba para viver no Continente, reconhece o que herdou dele em seu jeito de ser:

A sorte andava sempre virada contra ela. Pois Ana estava agora decidida a contrariar o destino. Ficara louca de pesar no dia em que deixara Sorocaba para vir morar no Continente. Vezes sem conta tinha chorado de tristeza e de saudade naqueles cafundós. Vivia com o medo no coração, sem nenhuma esperança de dias melhores, sem a menor alegria, trabalhando como uma negra, e passando frio e desconforto... Tudo isso por quê? Porque era a sua sina. Mas uma pessoa pode lutar contra a sorte que tem. Pode e deve. E agora ela tinha enterrado o irmão e ali estava, sem casa, sem amigos, sem ilusões, sem nada, mas teimando em viver. Sim, era pura teimosia. Chamava-se Ana Terra. Tinha herdado do pai o gênio de mula. (VERISSIMO, 2004, p. 162)

O segundo caso ocorre quando Ana e o filho já estão há alguns anos em Santa Fé e a mãe surpreende-se com o que constata: “Mas espanto maior ainda lhe causara a descoberta que aos poucos fizera de que, embora fosse a imagem viva do pai, o rapaz tinha herdado o gênio do avô: era calado, reconcentrado e teimoso. Engraçado! Maneco Terra e o homem que ele mandará matar agora se encontravam no corpo de Pedrinho” (p. 175). Em “Um certo capitão Rodrigo”, Bibiana apresenta a mesma teimosia e o mesmo orgulho herdados de sua avó, Ana, e de seu bisavô, Maneco Terra. Nesta passagem, seu pai Pedro constata essas características ao verificar que sua filha recusava-se a aceitar o pretendente Bento Amaral:

Pedro Terra às vezes inquietava-se pensando no gênio da filha. Era voluntariosa, duma teimosia nunca vista e dum orgulho tão grande que era capaz de morrer de fome e de sede só para não pedir favor aos outros. (...) Às vezes em casa, depois do jantar, Pedro ficava fumando junto da mesa, enquanto a mulher e a filha cerziam meias ou bordavam. Nessas horas o filho de Ana Terra olhava para Bibiana e pensava em certas coisas... A mãe lhe falava às vezes no velho Maneco Terra e em como ele era teimoso, caladão e reconcentrado. Pedro mal se lembrava do avô, mas certas ocasiões chegava quase a vê-lo nos olhos da filha e principalmente no jeito de franzir o sobrolho. (VERISSIMO, 2004, p. 226)

Assim, a caracterização de Licurgo evoca um sentido de história familiar através das continuidades e descontinuidades com relação aos seus antepassados.

Em “O Sobrado”, o alimento e a munição se escasseavam e cada vez que Licurgo tinha que enfrentar Maria Valéria, diretamente, e Florêncio e Laurinda, indireta e silenciosamente, sentia-se mais próximo do fracasso familiar, o preço que temia ter de pagar pelo êxito político. Essa culpa é traduzida em sua caracterização, de forma brilhante, no peso

cada vez maior que sente em seus pés com o desenrolar da ação. Quanto mais “finca pé” em seus ideais, mais perde sua mobilidade, pois se esvaem as forças. Ao saber que sua filha nascera morta, “Suas botas pesam como ferro no soalho” (VERISSIMO, 2004, p. 100), e ao lado de Alice, “De pé junto da cama Licurgo está imóvel como que chumbado ao chão” (VERISSIMO, 2004, p. 205).

Outras características peculiares de Licurgo Cambará são o constrangimento com relação às suas emoções e a dificuldade de chorar, que estão diretamente ligadas a implicações machistas, como na passagem em que reflete sobre o nascimento da filha: “A comoção sobe-lhe do peito à garganta, como uma onda quente e sufocante, e ele tem de fazer um grande esforço para reprimir as lágrimas. Um homem bem macho não chora nunca, haja o que houver” (VERISSIMO, 2004, p. 33). Em seguida, deseja aproximar-se da esposa, dar-lhe apoio, dizer-lhe palavras doces e pedir-lhe perdão (por colocar em risco sua vida e por traí-la com Ismália Caré). No entanto reprime-se e sente-se envergonhado porque tais sentimentos e desejos estariam ligados a comportamentos femininos, contrariando a identidade de macho que se esforçou para construir até então: “Licurgo, porém, continua de pé e imóvel, tolhido por um constrangimento invencível. Há gestos que nunca fez e agora é tarde para começar” (VERISSIMO, 2004, p. 34). Ele demonstra a mesma dificuldade de chorar quando Maria Valéria anuncia que sua filha nascera morta, de forma mais dramática: “Licurgo tem a impressão de que foi baleado no peito. Estonteado, engole em seco, cerra os dentes, faz um esforço desesperado para conter as lágrimas” (VERISSIMO, 2004, p. 99-100).

O constrangimento e o distanciamento afetivo com relação à sua esposa também são continuidades ou identificações entre Licurgo e a linhagem da família Terra. A frieza nas relações é uma constante nessa família que, em face de uma vida rude e de muitas dificuldades, acaba internalizando um pragmatismo cético e frio que se mostra no comportamento com relação aos próprios parentes, como evidencia este trecho sobre o relacionamento de Juvenal e Bibiana, após a partida de Rodrigo:

Olhou a irmã e só então viu que ela chorava de mansinho e que as lágrimas lhe escorriam pelas faces. Procurou uma palavra de consolo, mas não achou nenhuma. Podia levantar-se e ir abraçá-la, mas o acanhamento lhe impediu esse gesto. Desviou os olhos dela e murmurou:

– Não há de ser nada... (VERISSIMO, 2004, p. 346)

Vale observar que tal constrangimento precede o casamento de Licurgo e Alice, ou seja, não se desenvolveu em decorrência de uma relação agastada. Em “Ismália Caré”, durante a missa que celebra a elevação de Santa Fé à categoria de cidade, ao lado da prima e futura esposa, Licurgo:

sentiu que devia dizer alguma coisa. Podia cochichar: “A senhora está muito bonita hoje”. Mas continuou calado. Não podia vencer a sensação de constrangimento que a presença da prima lhe causava. Por outro lado, havia coisas que não aprendera ainda a dizer nem fazer. Detestava as pessoas que viviam com a preocupação de agradar e elogiar os outros. (VERISSIMO, 2004, p. 295)

Em outro trecho do mesmo capítulo, durante o almoço que seguiu a missa:

Por um breve instante o olhar de Curgo fixou-se, morno, no doce relevo dos seios de Alice, e imaginou-a nua em seus braços. Mas repeliu logo esse pensamento. Era indecente, absurdo. Alice ia ser sua esposa, a mãe de seus filhos. Para “aquelas coisas” ele teria Ismália. (Onde estará ela a estas horas?) (VERISSIMO, 2004, p. 311)

Existe também uma ligação menos clara entre o constrangimento de Licurgo e sua infância e adolescência problemáticas em que vivia sendo disputado entre a avó e a mãe (no fundo, duas figuras antagônicas de mãe). Nesse sentido, interessa que no trecho acima Licurgo associe a figura da esposa à de mãe, reprodutora e assexuada, reservando seu desejo sexual para a amante. Em “A Guerra”, que retrata a educação formal e principalmente informal de Licurgo, acompanhamos que muito do que ele se tornou se deve às ações conscientes de sua avó Bibiana para mantê-lo longe de sua mãe Luzia e, portanto, *do Sobrado* e *no Angico*. Outro tanto (o constrangimento, algo de problemático com as mulheres) se deve ao relacionamento com a mãe. No Sobrado, Luzia evoca em Licurgo sentimentos de constrangimento e inquietação, enquanto o tortura psicologicamente (por exemplo: “imagina que todos morreram e estás só no mundo”, VERISSIMO, 2004, p. 221) até fazê-lo chorar. Depois, faz com que se sinta culpado pela dor que ela sente devido ao câncer (cf. VERISSIMO, 2004, p. 224). Esse capítulo do romance também narra o casamento desventurado de Luzia e Bolívar, que, de certa forma, constitui a gênese de Licurgo. A relação entre os pais de Licurgo sempre fora conturbada, violenta, infeliz e angustiada (Bolívar), perversa e até doentia (Luzia). Até mesmo o som do nome do protagonista de “O Sobrado”, escolhido por sua mãe, evoca o seu semblante fechado e manifesta também o seu modo de ser contraído e seco.

Em toda a caracterização de Licurgo, os trechos que evidenciam de forma mais flagrante os valores e as crenças que compõem seu “código” são aqueles em que discute a possibilidade da trégua com sua cunhada Maria Valéria:

— Peça trégua. Diga que sua mulher vai ter um filho. Os maragatos compreendem.

— Os maragatos são uns cobardes.

A resposta vem rápida e rascante:

— Não são. O senhor sabe que não são.

Licurgo fecha-se num silêncio soturno. A cunhada prossegue:

— O senhor sabe que eles são tão bons e tão valentes como os republicanos. É a mesma gente, só que com idéias diferentes.

— Que é que a senhora entende de idéias? — vocifera Licurgo.
 Maria Valéria continua imóvel.

— Não é preciso gritar. O senhor faz todo esse barulho porque no fundo sabe que não está procedendo direito.

Licurgo tira a palha da boca e amassa-a entre os dedos.

— Isto não é negócio de mulher. É de macho. (VERISSIMO, 2004, p. 32)

O trecho acima evidencia como o radicalismo da posição política de Licurgo o cega para o fato de que a Revolução Federalista dividiu amigos, parentes e concidadãos que, apesar do posicionamento oposto, compartilhavam de mais ou menos a mesma cultura, a mesma bravura e os mesmos valores. Entretanto, esse trecho demonstra principalmente o machismo como traço norteador do comportamento de Licurgo. Uma vez que não consegue dominar a cunhada pela via lógica, através da argumentação e da razão, ele apela à sua situação de homem como a exercer um direito natural de superioridade hierárquica frente à mulher. Conforme as análises de Ligia Chiappini sobre o Dr. Rodrigo, filho de Licurgo, o legado do machismo perpassa as gerações da família Terra Cambará sendo ora traço positivo, ora negativo: “A todo momento Rodrigo será confrontado com essa herança rural e deverá provar que é macho e valente como o irmão, o pai e o avô. (...) Frequentemente essa herança é motivo de orgulho, mas muitas vezes aparecerá como freio à civilização e ao progresso” (CHIAPPINI, 2000, p. 60). Situação semelhante ocorre no trecho seguinte de “O Sobrado”:

— Nunca fugi à responsabilidade — diz ele, alteando a voz e falando num tom gutural, como se estivesse engasgado.

— Só grita quem sabe que não tem razão.

— Não estou gritando. Posso falar como entendo porque estou na minha casa.

— Todo mundo sabe disso.

— É melhor a senhora ir calando a boca. Como chefe político tenho deveres que uma mulher não pode compreender. (VERISSIMO, 2004, p. 200)

Nessa passagem Licurgo também exerce o seu machismo para dominar uma discussão que não consegue resolver através da razão. Ao enfrentar a mesma situação em que Maria Valéria o pressiona e exige justificativas razoáveis para sua atitude de não pedir trégua para atendimento médico dos doentes, o protagonista de "O Sobrado" encurta a discussão ligando o machismo à sua posição política. Assim, encontrando-se encurralado pelos argumentos da cunhada, Licurgo não hesita em abusar do poder de macho e chefe político para sujeitá-la às suas decisões de forma inquestionável.

Em “O Sobrado I”, na cena de abertura de *O Continente*, em que José Lírio hesita em atravessar a praça sob a mira do Sobrado, fica claro o peso da necessidade de provar para os outros e para si mesmo que é macho, internalizado em repreensões na figura de seu pai.

Exigia-se de um gaúcho bem macho um comportamento de bravura e valentia; alguém que não temesse a morte. Ao longo de todo “O Sobrado”, Licurgo demonstra saber utilizar os privilégios desse “código” do gaúcho apresentado nas primeiras páginas do romance, o que aprendeu durante sua fase de educação narrada em “A Guerra”, em que Fandango serve de mentor a respeito das lides do campo e dos valores que norteiam a vida do gaúcho enquanto sua avó trata de monitorar seu comportamento para assegurar a soberania da família Terra dentro do Sobrado. Mais velho, participando da cavalcada assunto do capítulo “Ismália Caré”, no grupo dos mouros, Licurgo demonstraria o quanto já havia internalizado tal código ao comentar o grupo dos cristãos:

Os cavalos dos cristãos tinham colas trançadas e amarradas com fitas azuis e brancas. Para Licurgo todo aquele aparato era vaga e repulsivamente feminino. Só por isso – concluiu ele – Alvarino merecia levar uns pranchaços de espada das paletas.
– Moçada linda! – exclamou um dos mouros. (VERISSIMO, 2004, p. 334)

Este último comentário de um dos membros do grupo dos cristãos, em desacordo com o preconceito de Licurgo, funciona como uma ressalva do narrador, evidenciando que nem todos partilhavam do mesmo machismo, embora fosse o código vigente.

Ainda a respeito da relação entre Maria Valéria e Licurgo, importa observar que apesar de confrontá-lo de forma veemente como demonstram os referidos trechos, fica implícito em “O Sobrado” que a cunhada não pretende em momento algum subverter a ordem social e cultural que move a engrenagem do mundo retratado no romance, como podemos perceber em sua reflexão quando Licurgo desce ao porão para enterrar a filha:

Laurinda pergunta:

— Se vosmecê é herege por que é então que reza no oratório?

— Porque acho que existe um Deus. Um Deus que às vezes nem bom é. Mas existe, governa o mundo, como um chefe, como um...

Como Licurgo — pensa ela, terminando a frase no pensamento. Um Deus mandão, orgulhoso, absurdo, que às vezes odiamos, outras vezes amamos, e a cujas ordens sempre acabamos obedecendo, por bem ou por mal. (VERISSIMO, 2004, p. 204)

Ao comparar Licurgo a um Deus que apesar de tudo temos de obedecer, Maria Valéria deixa claro que também se identifica com o código de valores machistas de Licurgo. Maria Valéria não pretende subverter o *status quo* que organiza as relações sociais de sua época, apesar de achá-las muitas vezes injustas. Suas discussões com Licurgo, portanto, não passam de momentos isolados de questionamento crítico, movido pela razão específica de garantir a saúde da irmã.

A tensão no relacionamento entre Maria Valéria e Licurgo também tem suas origens desde antes do casamento dele com Alice, pois ao tentar esconder que o ama, a cunhada se torna mais ríspida e grosseira do que normalmente seria. Em “Ismália Caré”, Bibiana faz uma referência indireta sobre a amante de Licurgo, dirigida ao neto, levando Maria Valéria às seguintes ações e reflexões:

Desconcertada diante da observação de d. Bibiana, tratara de afastar-se do grupo, para que ninguém lesse em seu rosto que ela sabia do caso de Licurgo com Ismália. Passara todo o tempo do almoço esforçando-se por não olhar para o primo. Que gostava dele, era uma verdade que só admitia com relutância. Morreria de vergonha se alguém viesse a suspeitar desses sentimentos que em vão procurava ocultar até de si mesma. Temendo trair-se, chegava a tratar Curgo com aspereza, dando muitas vezes aos outros a impressão de que lhe queria mal. (VERISSIMO, 2004, p. 321)

O trecho acima também sugere uma possibilidade de interpretação das atitudes da cunhada de Licurgo em “O Sobrado”. Talvez sua insistência em remediar Alice, a ponto de querer sair à rua em busca de ajuda e possivelmente ser morta a tiros pelos federalistas, estivesse ligada a sentimentos de culpa e remorso por amar o marido da irmã. Tal interpretação encontra paralelo nas atitudes de Antero, narradas em “O Sobrado VI”, em que ele se dispõe a ir procurar o dr. Winter no lugar de Maria Valéria porque se sente culpado por ter cuspidido no rosto do doente Tinoco, e assim queria se redimir através da boa ação.

Ao refletir sobre suas atitudes ao longo da trajetória de ascensão política em Santa Fé, através do Partido Republicano, Licurgo expressa um sentimento de autopiedade que sugere outro traço de sua caracterização: “... e de súbito Licurgo começa a sentir, como em tantas outras vezes desde que começou o cerco de sua casa, a impressão de que foi vítima duma terrível, colossal injustiça” (VERISSIMO, 2004, p. 172). Suas atitudes, por mais tiranas que pareçam a outros personagens e principalmente aos leitores de nosso tempo, eram, na opinião de Licurgo, norteadas pelo desejo de fazer o bem ao seu povo e à sua cidade. Essa reflexão é significativa por demonstrar a sinceridade de suas atitudes, por mais cruéis que pudessem parecer. O sentimento de injustiça que lhe acomete revela que o machismo, a honra, o orgulho, etc. por ele exercidos, não eram valores apenas seus, mas sim da sociedade em que estava inserido. Isso não significa, entretanto, que todos os personagens masculinos do romance ajam rigorosamente de acordo com tais valores. Quer dizer apenas que tais valores faziam parte do funcionamento daquela sociedade e que Licurgo encontrava-se em harmonia com tal funcionamento e tal código.

A sinceridade expressa durante a Revolução Federalista difere em muito dos acontecimentos narrados em “Ismália Caré”, cujo assunto histórico é a manumissão dos

escravos de Licurgo e de outros senhores, trecho em que podemos observar a inconsistência entre o discurso e as atitudes do protagonista. Embora constituam o centro da atenção do Clube Republicano, representado por Licurgo e Toríbio Rezende, é interessante que os negros não possuem voz nem papel ativo na trama, sendo apenas objeto de discussões e lutas ideológicas entre monarquistas/liberais e republicanos. Aliás, enquanto Toríbio discursa sobre a história da escravidão, momentos antes da entrega dos títulos de manumissão, os escravos permanecem o tempo todo no lado de fora do Sobrado, no quintal, o que também indica seu verdadeiro lugar na narrativa. Entretanto, em vez de atribuir essa característica ao mau tratamento do assunto histórico pelo romancista, vale ressaltar que tal “indiferença” narrativa está em completa harmonia com a caracterização de Licurgo, que se esforça para representar para os outros e para si o papel do verdadeiro republicano e abolicionista, mas que, em seu íntimo, tem preocupações e valores bem divergentes.

Durante o referido discurso de Toríbio sobre a escravatura desde seus primórdios até o marco histórico que aquela data simbolizaria, Licurgo presta pouca ou nenhuma atenção à palestra do colega. Em vez disso, ocupa-se em observar a noiva e relembrar a briga com Alvarino, secretamente comemorando a hombridade e o teor de idade adulta que seu ferimento representava. Após a entrega das cartas de manumissão:

Licurgo mandou erguer as vidraças. Estava meio decepcionado. Esperara durante meses por aquele instante e no entanto ele não lhe trouxera a menor emoção. De repente viu-se cercado por amigos que lhe apertavam a mão e o abraçavam efusivamente. Um deles gritou: “Viva o Clube Republicano! Viva o nosso correligionário Licurgo Cambará!”. Os outros gritaram em coro: “Viva!”. E começaram todos a bater palmas estrepitosamente. Os gaiteiros que estavam no vestíbulo romperam a tocar uma marcha. Licurgo, então, sentiu com tamanha e repentina força a beleza daquele instante, que estava quase a rebentar em lágrimas. Foi com esforço que se conteve. Entregou-se passivamente àqueles braços, alguns dos quais chegavam a cortar-lhe a respiração. Não ouvia as palavras que lhe diziam. Só sabia que aquele momento era glorioso, raro, grande. Com um gesto de suas mãos tinha dado liberdade a mais de trinta escravos! Lá fora estava acesa uma grande fogueira ao redor da qual os negros – agora homens livres, felizes e dignos – iam dançar, cantar, comer e beber! (VERISSIMO, 2004, p. 355)

Erico Verissimo emprega uma ironia de alto nível no trecho acima, demonstrando que Licurgo não estava buscando a concretização dos ideais republicanos e a abolição da escravatura apesar de si próprio, mas ao contrário, buscava o reconhecimento e a promoção pessoais, sendo a manumissão apenas um meio para alcançar esse fim.

2.1. O GAÚCHO E SEU TEMPO

A identificação de Licurgo com o funcionamento da engrenagem de sua sociedade já é um indício da relação de sua caracterização com a representação da história no segmento “O Sobrado”. Como afirma Lukács sobre a mesma característica nos romances de Scott, trata-se de conferir “uma dimensão humana a um tipo social e histórico” (LUKACS, 1983, p. 35). Isto é, a caracterização de Licurgo como personagem prosaico, com vários defeitos e algumas qualidades, confere maior realismo à concepção do passado em “O Sobrado” por aproximar o protagonista do mundo do leitor, já que se trata de um exemplo mediano da sociedade gaúcha, patriarcal e machista do final do Século XIX, com seus defeitos e preconceitos, sem idealizações. Tal caracterização está longe de ser romântica, pois não exalta as qualidades e feitos heroicos do personagem. Pelo contrário, Licurgo é um cidadão mais ou menos comum, que simboliza o ponto de vista Republicano de um conflito político muito mais amplo, que foram os anos de consolidação da República após sua proclamação. Também consoante às análises de Lukács acerca das figuras centrais dos romances de Scott e da sua renúncia da caracterização romântica (cf. LUKACS, 1983, p. 35), Licurgo, como protagonista de “O Sobrado”, talvez não seja tão interessante aos olhos dos leitores por não gerar uma identificação positiva, mas do ponto de vista composicional ele é essencial, pois funciona como um centro gravitacional em torno do qual os principais acontecimentos do enredo se desenrolam e personagens secundários interessantíssimos circulam, muitas vezes até mais interessantes que ele próprio (basta lembrarmos de Maria Valéria e Fandango). Através da caracterização de Licurgo, portanto, podemos acompanhar o próprio desenrolar de um conflito social da sua época. Ao apresentar o protagonista com qualidades e defeitos, como um cidadão que não é considerado acima da média pelos outros personagens, Erico ajusta o foco de sua representação histórica no plano coletivo, e não no indivíduo. Por mais que possa parecer contraditório, é justamente o retrato de como a história afeta a família Terra Cambará de forma individual que permite ao leitor ter uma ideia de como o passado se desenrolou como uma pré-condição do nosso presente.

A relação do protagonista com o processo histórico pode ser observada de forma bastante direta nos trechos em que o personagem reflete sobre as vozes do futuro: “Um dia alguém dirá: Nasceu numa noite fria de junho, quando o Sobrado estava cercado pelos federalistas. Quando o dia clareou, as tropas republicanas libertaram Santa Fé” (VERISSIMO, 2004, p. 33); “Outra vez as vozes do futuro em seus pensamentos. ‘Nasceu numa madrugada de junho de 1895. Uma moça guapa. Os olhos são dos Terras, mas o gênio é dos Cambarás’”

(VERISSIMO, 2004, p. 34); “Licurgo fica pensando em Aurora. As vozes do futuro agora são fúnebres: ‘Coitadinha. Nasceu morta naquela noite horrível!’” (VERISSIMO, 2004, p. 100); “...num outro tempo, e vozes cochicham nas ruas: ‘Aquele que ali vai é o coronel Licurgo Cambará. Uma fera! Na revolução de 93 os maragatos cercaram o Sobrado, mas ele não se entregou. Sacrificou a filha, a mulher, os amigos, mas não afrouxou. Uma fera!’” (VERISSIMO, 2004, p. 172). Essas reflexões, que fazem referência a um tempo futuro no qual as pessoas falariam do cerco ao Sobrado, têm no mínimo dois papéis a desempenhar na composição do segmento. Primeiro, elas demonstram que Licurgo tinha consciência de que estava sacrificando sua família por uma causa política, e que, por isso mesmo, a glória se mistura com o remorso em suas projeções. O segundo papel dessas reflexões é o de demonstrar a consciência que Licurgo tem de ser um agente da história, também de acordo com o que preconiza Lukács a respeito da nova consciência da participação histórica que forneceu as bases para o surgimento do romance histórico exemplificado na obra de Scott (cf. LUKACS, 1983, p. 23-24). No futuro, as pessoas lembrariam do que aconteceu durante o cerco, inclusive com detalhes de seu comportamento, portanto sua preocupação não é exatamente com o futuro, senão com a sua entrada para a história.

A entrada de Licurgo para história, tanto no sentido da realização de um desejo do personagem como no sentido composicional do romance, oficializa-se quando, ao final do cerco, ele envia um telegrama a Júlio de Castilhos:

Tenho a honra comunicar Vossência Santa Fé acaba ser libertada. Após vários dias de cerco minha residência onde resisti com grupo valerosos leais correligionários, inimigos abandonaram cidade aproximação bravas forças republicanas Cruz Alta. Viva o Partido Republicano! Viva o Rio Grande! Viva o Brasil! (VERISSIMO, 2004, p. 398)

As vozes do futuro deixam de ser apenas desejo e pensamento para se transformarem em um telegrama que simboliza o seu passe legítimo para entrar na história do Rio Grande do Sul. Esse ponto também marca o enlaçamento perfeito do romance com a história oficial, aí representada pelo personagem de Júlio de Castilhos. O fato de Júlio de Castilhos aparecer apenas no segundo plano da composição do romance, enquanto os personagens principais são todos ficcionais, apenas reforça a representação do processo histórico do ponto de vista coletivo, através de seus efeitos sobre a família Terra Cambará, também de acordo com as análises dos romances de Scott por Lukács (cf. LUKACS, 1983, p. 39). Assim, tanto mais realista se torna o retrato do passado em “O Sobrado” quanto menos o foco narrativo recair sobre as figuras conhecidas da história oficial do Rio Grande do Sul. A forma como Erico ficcionaliza tal processo possibilita que o leitor vivencie como se deu o próprio movimento

histórico, começando no cotidiano do cidadão comum e marchando em direção às lideranças históricas oficialmente conhecidas, neste caso Júlio de Castilhos, de maneira semelhante a que sua participação fora necessária em um dado momento do passado.

2.2. O LICURGO DE FLORIANO: “O SOBRADO” E *O TEMPO E O VENTO*

Essa identificação de Licurgo com as mudanças sociais que marcam o processo histórico de sua época é exatamente o que vai se perdendo ao longo de *O tempo e o vento*, principalmente na caracterização de seu filho, Rodrigo Terra Cambará, em *O Retrato* e *O arquipélago*. Assim, Licurgo encarna a legitimação da ascensão política e social da família Terra Cambará, que a partir de então entrará em um processo de declínio análogo a um movimento mais amplo da sociedade retratada no romance. Por isso, Erico Verissimo:

foi capaz de chegar à desejada fidelidade histórica e de conferir um sentido ao período representado, sentido que se corporifica nas personagens do romance. Quem as lê, entenderá melhor a época – ou, no caso, as épocas, já que *O Tempo e o Vento* abrange, em *O Continente*, o processo de formação da classe dirigente; e, em *O Retrato* e *O Arquipélago*, o da tomada, e subsequente perda, do poder – e provavelmente, seu próprio lugar na cadeia histórica. (ZILBERMAN, 2003, p. 137-138)

Também é possível traçar uma relação entre a trajetória de degradação e decadência do doutor Rodrigo e o contexto de produção, principalmente de *O Continente* e de *O Retrato*, já que “Erico, a escrever *ex-post* a ascensão e queda do Estado Novo, há mais perdas em jogo, e também há um peso maior do passado, daí uma linha de tragédia que acompanha a história. O velho pode comprometer o surgimento do novo, os vermes do passado devoram o embrião” (PESAVENTO, 2000, p. 37).

A caracterização de Licurgo em “O Sobrado” por si só já fornece algumas pistas sobre o tipo de representação da história projetado por Erico Verissimo. Entretanto, tal caracterização pode realmente contribuir para a compreensão do projeto que caracterizou *O tempo e o vento* quando comparada ao personagem de Floriano Cambará, seu neto. Tal comparação não é arbitrária, mas necessária, caso contrário a análise ficaria restrita a um nível da composição, enquanto o próprio romance assume outro nível, quando descobrimos que Floriano é o narrador de toda a trilogia. Em outras palavras, esse caráter circular ou concêntrico de *O tempo e o vento* obriga qualquer análise a considerar o fato de que as caracterizações nele passam pelo ponto de vista desse personagem-narrador. Por isso, o romance passa da “observação da sociedade para a problematização das individualidades

implicadas e daí para uma reflexão sobre a História em busca do sentido que a justifique” (CHAVES, 2001, p. 103-104). Quando o ponto de vista do narrador se encontra com Floriano, torna-se explícito o seu projeto de revisitar de forma crítica o passado de sua família e de seu povo. Isso remete o leitor ao início da narrativa, exigindo a revisão e o rearranjo das relações de significado na obra e entre a obra e a história sob esse viés crítico. Nesse movimento circular, no qual o final do romance remete ao seu início, Licurgo encarna os valores que Floriano pretende questionar: a honra, o orgulho e o machismo.

É a partir dessa perspectiva crítica sobre o passado que Erico Verissimo almejou representar duzentos anos da história do Rio Grande do Sul. Esse projeto mais amplo (re)estrutura a teia de significados em jogo em *O tempo e o vento* e justifica o caráter antiépico da obra. Como bem explica Flávio Loureiro Chaves:

Floriano é uma personagem situada a meio caminho dos valores de Ana Terra e dos valores do Capitão Rodrigo; nesta passagem, termina por aderir ao contexto humano das mulheres, tornando-se talvez a única personagem masculina a agir assim. Considerando-se que ele é um alterego do autor (...) e o próprio personagem/narrador da ação, fica evidente o caráter antiépico de *O tempo e o vento*. O autor, adotando o ângulo da sua personagem, encampa a abjeção à violência; ao fazê-lo, coloca sob argüição o código ético do espaço retratado e, assim, oferece uma possibilidade para que se defina a verdadeira natureza do romance. Alheio ao espírito épico, em cujos termos deveria celebrar-se um acordo entre o indivíduo e o seu meio social, *O tempo e o vento* reescreve a História do Rio Grande sob o ângulo de uma personagem que a interpreta criticamente e, por isso, vem a ser a extensão mais profunda da crítica social esboçada no flagrante da burguesia de *Caminhos cruzados* e no diagnóstico do patriarcado rural de *Música ao longe*. (CHAVES, 2001, p. 98-99)

Nesse contexto de reescritura da história, a caracterização de Licurgo funciona em *O tempo e o vento* como exatamente aquilo que deve ser questionado na cultura do gaúcho. Por isso, embora Licurgo se identifique com seu meio social e com os conflitos sociopolíticos de sua época, não configura personagem épica. Primeiro, porque suas ações não são consideradas grandes feitos humanos pelos outros personagens. A resistência ao cerco só é considerada um grande feito por ele mesmo (talvez), enquanto a maioria dos outros personagens, como Maria Valéria, Florêncio e Laurinda, ao atribuírem o padecimento dos doentes do Sobrado a Licurgo, não reconhecem nele um personagem acima da média. Segundo, porque ao encarnar a honra, o orgulho e o machismo que constituem o código de valores do gaúcho, ele também representa a violência, típica de regimes totalitários, que Erico Verissimo deseja denunciar em sua representação da história. Nas palavras de Flávio Loureiro Chaves:

a visão essencialmente antimachista do escritor orienta o discurso para um ponto que está longe de coincidir com uma perspectiva épica no que diz respeito ao acordo com o código guerreiro do mundo observado. (CHAVES, 2001, p. 97).

De forma semelhante ao movimento concêntrico característico de *O tempo e o vento* como um todo, associado ao papel de Floriano como narrador e ao final do romance, que remete a um recomeço, “O Sobrado” também estabelece com os outros segmentos de *O Continente* relações análogas, que sinalizam a estrutura espiral do romance. Enquanto a cronologia avança, alguns acontecimentos narrados ao longo dos segmentos que intercalam “O Sobrado” fazem referência à sua trama, assim produzindo relações de significado que contribuem para a concepção de história da obra. Dessa maneira, os outros capítulos não só elucidam os personagens e as suas ações em “O Sobrado”, mas também oferecem uma leitura do desenvolvimento da história através de algumas repetições e alguns paralelismos.

Em “Um certo Capitão Rodrigo”, temos dois exemplos de tal relação. Em “O Sobrado”, a vitória política e bélica de Licurgo representa ao mesmo tempo perdas significativas no âmbito pessoal e familiar – principalmente com as mortes da filha ao nascer e do sogro. Em “Um certo Capitão Rodrigo”, o protagonista é bem-sucedido ao tomar o casarão da família Amaral, o que significa a virada política de seu clã no microcosmo de Santa Fé. É a partir desse ponto que a família Terra Cambará de fato começa a se estabelecer como detentora do poder político na cidade, devido ao declínio do poder dos Amarais. Entretanto, tal fato implica na morte de Rodrigo, no luto de Bibiana e em dois filhos criados sem a presença do pai. Outro exemplo de paralelismo narrativo diz respeito especificamente às mortes das filhas tanto de Licurgo como de Rodrigo estarem, de alguma forma, ligada ao mau comportamento de seus pais. Enquanto Rodrigo jogava compulsivamente na casa de Chico Pinto, morria Anita, filha do casal. Embora o capitão talvez nada pudesse fazer para salvá-la, esse é o momento de maior vileza sua na narrativa, o que remete à morte da filha de Licurgo sem que este nada faça também para socorrê-la. Fugindo da visão progressista da história, segundo a qual o mundo avança sempre para melhor e de forma linear, Erico deixa implícito nesses paralelismos narrativos o comentário de que, de 1835 a 1895, alguns comportamentos – como colocar os interesses políticos e do código de honra do gaúcho acima do respeito pela vida e do amor à família – não necessariamente se tornam melhores com o passar do tempo, e que a história pode ter movimentos de progresso e retrocesso, além de repetições de erros em meio a avanços custosos.

Em “A teiniaguá”, temos mais um exemplo que evidencia esta concepção de que a história pode se repetir e que às vezes retrocedemos em vez de avançar. Quando Bolívar e

Luzia voltam de sua viagem a Porto Alegre por causa da peste, a Câmara Municipal, por sugestão do coronel Bento Amaral, ordena que o Sobrado fique em quarentena por receio de contaminação da população. Essa situação evoca o paralelismo com o cerco narrado em “O Sobrado”. Neste segmento, enquanto a revolução acontece fora do casarão, lá dentro outra guerra se passa em torno do que fazer com relação ao nascimento de Aurora, filha de Licurgo. Em “A teiniaguá”, enquanto ocorre a quarentena, dentro do Sobrado Bolívar é consumido aos poucos por causa do ciúme e do orgulho ferido pelo comportamento da suposta traição de Luzia em Porto Alegre e por tomar consciência do comportamento doentio de sua esposa. Acaba transferindo suas frustrações e angústias para a quarentena e sai de pistola em punho, desafiando os capangas do Coronel Amaral, sendo por fim morto em frente a sua casa. A grande diferença entre os dois trechos narrativos é que, no primeiro, a família Terra Cambará amargura a derrota política e familiar, enquanto em “O Sobrado” é a família Amaral que é arrebatada, tendo que fugir da cidade.

Além de evidenciar que o poder passou de uma família para outra, esse paralelismo também leva a uma comparação entre Licurgo e seu pai, Bolívar. Deixando de lado por um instante o contexto mais amplo que envolve a luta entre republicanos e federalistas, podemos observar que Licurgo logrou a vitória e a consolidação do poder municipal porque soube desempenhar um comportamento aprendido ao longo de sua infância e adolescência, sob a tutela de sua avó Bibiana, que não obteve o mesmo êxito com seu filho Bolívar. Enquanto este era sensível ao sofrimento dos outros – basta lembrar o caso do enforcamento do negro Severino – e disposto a se entregar ao amor de sua esposa, colocando tal amor acima de qualquer outro interesse, Licurgo foi criado conscientemente por sua avó para dirigir o Sobrado e a família com braço forte, o que também o levou a reproduzir tal comportamento no âmbito político, fora do Sobrado, e à detenção do poder público municipal. Tudo isso serve para observar que a rusticidade de Licurgo quando comparado com seu pai Bolívar é o que garante a sua vitória política, embora complique ainda mais a suas relações pessoais e familiares. Mais uma vez, o romance demonstra que à medida que o clã Terra Cambará aumenta o seu poder no microcosmo do Sobrado e de Santa Fé, mais se degradam os relacionamentos da família. A representação da história que tal retrato sugere, logicamente, é tingida pelo retrocesso e pelo pessimismo.

Norteados pelos horrores da Segunda Guerra Mundial no plano internacional e pelo fracasso do Estado Novo no plano nacional, Erico Verissimo compõe um retrato da história que objetiva criticar o sequestro das liberdades pressuposto na violência e no totalitarismo desse código que Licurgo encarna. A ligação entre o machismo, a violência e o totalitarismo,

que norteia as caracterizações e a representação da história em *O tempo e o vento*, foi consolidando-se no escritor Erico Verissimo desde muito antes da escritura do romance. Em *Solo de Clarineta*, Erico atribui a hombridade do pai ao código machista que mais tarde iria nortear as caracterizações de personagens como o capitão Rodrigo, Rodrigo Terra Cambará e Licurgo, entre outros: “Creio que é importante observar que, mesmo nos piores momentos de sua vida, Sebastião Verissimo nunca perdeu o seu penacho e – para usar duma palavra muito de seu gosto e uso – a sua ‘hombridade’” (VERISSIMO, 1987, p. 52). Na composição dos personagens masculinos, Erico se alimentou das memórias da infância e adolescência sobre como era importante para seu pai desempenhar o papel de gaúcho macho, apesar de deixar de resolver problemas tão básicos como dívidas e família. Talvez essa fonte explique não só a problematização desses personagens masculinos em *O tempo e o vento*, mas também a riqueza da caracterização, realista ao extremo por apresentá-los sempre cheios de contradições:

Sebastião Veríssimo metia-se em lutas políticas nas quais arriscava a pele, satisfazendo assim uma parte importante de seu “machismo”, pois quanto à outra, a que dizia respeito ao sexo, ninguém tinha a menor dúvida. Repito que uma de suas palavras prediletas era “hombridade”. A expressão “solidariedade humana” era também muito de seu uso e gosto. Para ele não havia vergonha maior para um homem que a de virar a casaca em questões políticas, principalmente quando o trãnsfuga passava da oposição ou da neutralidade para os arraiais do partido que estava no poder. Vivia repetindo que um homem de verdade nunca leva desaforo para casa. Votava enorme desprezo às pessoas que não tinham o senso da responsabilidade. Prezava apaixonadamente todas as formas de independência: a política, a econômica e a intelectual. (VERISSIMO, 1987, p. 75)

Loureiro Chaves analisa como a representação da história em *O tempo e o vento* está intimamente ligada a dois personagens homônimos, o capitão Rodrigo Cambará de *O Continente* e o doutor Rodrigo Cambará de *O Retrato* e *O arquipélago*. O autor afirma que a degradação da família Terra Cambará e dos valores por ela defendidos coincide com o esvaziamento da caracterização heroica do capitão Rodrigo:

na medida em que avança cronologicamente a narrativa o que de fato se conta é a lenta degradação do primeiro Rodrigo Cambará no segundo (...) De qualquer maneira este segundo Rodrigo Cambará não passa dum simulacro do antepassado que desmente, assim, a duração e a autenticidade do “código de honra” que sustentara o velho guerreiro” (CHAVES, 2001, p. 101).

O autor conclui que a trilogia expressa uma “profunda descrença no curso da História, eis que ela veio a traduzir-se na fileira de desastres que convergem para o dismantelamento dos Cambarás” (CHAVES, 2001, p. 109). A análise da relação entre o capitão Rodrigo e o doutor

Rodrigo demonstra a necessidade histórica da ruína da sociedade patriarcal e machista, e, por constituir uma trajetória de ruína, é uma visão pessimista da história. Ainda assim, "enquanto no nível episódico a História avança numa sequência de desastres, no nível simbólico o texto busca restaurar, na criação destas personagens, na manutenção da sua escala de valores, o universo primordial que existiu algum dia antes da corrupção dos Cambarás" (CHAVES, 2001, p. 109).

De forma semelhante, de acordo com as análises de Sandra Jatahy Pesavento, a representação do passado especificamente em *O Retrato* é melancólica, uma vez que, partindo da descrença nos resultados da empresa da geração que exerce o poder em 1930, trata-se de uma "história de perdas, perdas estas que assinalam e emergem durante a própria ascensão do personagem do romance" (PESAVENTO, 2000, p. 46). Assim, a autora conclui que existe, em jogo nesse retrato da história, uma compensação por perdas reais pela via simbólica, mediante a qual é possível salvar o passado se ele:

for integrado na construção de um processo identitário dotado de uma carga de positividade que compense as perdas do presente e coloque dúvidas no futuro [a autora lembra em nota que "não é por acaso que, no ano de 1947, formava-se em Porto Alegre o Centro de Tradições Gaúchas – CTG]. O horizonte da temporalidade se inverte e se fixa no passado. O tempo perdido é salvo pela memória, que evoca de forma discriminatória, e pela celebração da experiência, que se dá também de forma seletiva. (PESAVENTO, 2000, p. 47)

Se esse for o caso na relação entre o Capitão Rodrigo e o doutor Rodrigo, a trajetória de Licurgo a Floriano, diferentemente, constitui o lado ao mesmo tempo crítico e otimista da representação da história em *O tempo e o vento*, pois, enquanto questiona e problematiza os valores de seus antepassados, Floriano está se caracterizando como personagem sensível às dificuldades da vida democrática em sociedade, demonstrando maior respeito à vida e à liberdade dos outros. Entretanto, para Floriano, o ato de debruçar-se sobre o passado de sua família e de seu povo não se torna nostálgico nem romântico. O movimento que Erico atribui ao papel do machismo como traço constitutivo do gaúcho é exemplar. No personagem do Capitão Rodrigo, o machismo é pouco problematizado no nível diegético, cabendo ao leitor quase toda a função da crítica. Quando Rodrigo expressa o desejo de ir ao Rio Pardo fazer as compras para a venda no lugar de Juvenal para, dentre outras coisas, satisfazer seu desejo sexual com prostitutas enquanto sua esposa estava nas últimas semanas de gestação, seu cunhado reflete da seguinte forma:

Rodrigo queria um pretexto para se ausentar de casa por uns dois ou três meses, para evitar de ver a mulher naquele estado. Essa era uma das razões pelas quais insistia em fazer a viagem. A outra, mais

poderosa, era o desejo de correr o mundo, pois Juvenal compreendia – embora parecesse não atentar na coisa – que o cunhado já começava a aborrecer aquela vida parada ali atrás do balcão a vender e a pesar farinha e feijão. Acontecia também que no Rio Pardo Rodrigo poderia procurar chinas. Em Santa Fé isso não era fácil.

– Pois está bem – disse. – Dessa vez vai vosmecê.
(VERISSIMO, 2004, p. 303)

Até mesmo Bibiana aceitava que Rodrigo tivesse amantes, desde que não a abandonasse:

No entanto ela sabia que era verdade. Rodrigo dividia suas noites entre a mesa de jogo e a casa de Honorina. Bibiana chegara a ver uma noite a rapariga na última festa de Espírito Santo, toda vestida de vermelho. Tinha a pele cor de canela, tranças compridas, negras e lustrosas, e um jeito disfarçado e arisco de olhar as pessoas sem nunca encará-las direito. Era esquisito – refletia Bibiana –, mas ela não tinha propriamente ciúme do marido. Sabia que ele gostava era de mulher, que não se contentava com uma só. Mais cedo ou mais tarde havia de ficar também cansado de Honorina e passaria para outra. O melhor que ela tinha a fazer era fingir que não sabia de nada. Contanto que ele não fosse embora, que ela pudesse tê-lo a seu lado – contanto que ele continuasse a ser seu marido, tudo estava bem.
(VERISSIMO, 2004, p. 318)

Já na caracterização de Licurgo, o mesmo traço é questionado no nível diegético, principalmente por Maria Valéria, levando a conflitos e tornando-se um elemento mais explícito e um princípio ativo na trama. Com Floriano, tal característica assume um papel tão importante que é, de uma só vez, um dos maiores alvos da sua revisão crítica do passado de sua família e de seu povo – o machismo como um dos principais pilares do autoritarismo caudilho e da violência no âmbito das relações interpessoais – e um dos elementos problematizadores em sua relação conturbada com o pai, o doutor Rodrigo. Assim, trabalhando de forma consciente nos níveis cultural e histórico, Erico historiciza o machismo da cultura gaúcha na caracterização de seus protagonistas, evitando uma representação nostálgica ou romântica.

Portanto, a ordem social e o respectivo código de valores, que se degradam com o desenrolar de duzentos anos de história, demonstram a necessidade de sua ruína para a emergência de uma nova ordem, esta representada por uma ótica menos machista, violenta e totalitária, nos níveis pessoal, social e político. A perspectiva crítica de Floriano ao conceber Licurgo deve fornecer as bases para entendermos a necessidade histórica da falência do mundo representado por Licurgo. Digo que essa é uma visão otimista porque prevalece a ótica humanista e pacifista do personagem-narrador, anunciando um novo tempo.

2.3. À ÉPOCA DA VERA CRUZ

A adaptação homônima do segmento de autoria de Erico Verissimo foi lançada em 1956, com direção de Walter G. Durst e Cassiano Gabus Mendes. Com apenas sete anos entre o lançamento do livro e do filme, as obras são aparentemente contemporâneas. Entretanto, durante esse período de sete anos, o Brasil assistiu ao maior empreendimento do cinema industrial brasileiro, a Companhia Cinematográfica Vera Cruz. O filme *O Sobrado* foi produzido no final do período de atuação da Vera Cruz, quando a empresa já havia formalmente falido e sido encampada pelo Banco do Estado de São Paulo. Ainda assim, o filme está fortemente ligado à Companhia, por diversas razões: foi produzido nos estúdios da Vera Cruz, o que é destacadamente anunciado nos créditos de abertura, e com o equipamento da Companhia; foi escrito e dirigido por um dos roteiristas contratados da empresa, Walter G. Durst; os direitos de adaptação do capítulo do livro de Erico Verissimo haviam sido comprados na época áurea da Companhia.

Por outro lado, o filme "O Sobrado" tem uma história de produção muito diferente da dos primeiros filmes da Vera Cruz. Essa trajetória, desde o contexto social, econômico e político em que surgiu a Companhia, até a época da produção do filme em questão, ilustra algumas transformações e algumas características da sociedade brasileira e do cinema nacional da década de cinquenta.

No plano internacional, com o fim da Segunda Guerra Mundial em agosto de 1945, as potências da Europa Ocidental entraram em declínio, notoriamente a Inglaterra e a França, e os Estados Unidos tornaram-se a maior potência mundial. A partir de então, o mundo ficou dividido entre o capitalismo, defendido por unhas e dentes pelos Estados Unidos, e o socialismo, defendido não menos ferozmente pela União Soviética, caracterizando o começo dos longos anos de Guerra Fria e propaganda oriunda de ambas as ideologias (cf. CAMPOS, 1991, p. 219-222).

No Brasil, a década entre 1945 e 1954 foi marcada, no plano político, pela redemocratização, pelo fim do Estado Novo e pela queda de Getúlio Vargas. A relação entre o estado, a burguesia industrial e as massas se intensificou como característica do regime populista. Foi um período de grande prosperidade econômica e de avanços da industrialização, com base na substituição das importações e na tentativa de desenvolver um capitalismo nacional, conferindo maior autonomia em relação aos países desenvolvidos. Desde 1930 a economia agrária, voltada para o mercado externo, estava em crise, o que levou

a grandes avanços no processo de industrialização voltado para o mercado interno, ocasionando um significativo desenvolvimento urbano (cf. CAMPOS, 1991, p. 211-233).

A redemocratização e o liberalismo decorrentes do fim do Estado Novo foram responsáveis pela atitude otimista da burguesia industrial, que acreditava que passaria a tomar as rédeas do progresso social, econômico e até mesmo cultural. Como consequência dessas mudanças econômicas e políticas, ao final da década de 40 a elite paulista constituía-se de tantos ou mais imigrantes ricos que paulistas proprietários de terras. Essa nova elite paulista fomentou o desenvolvimento cultural na tentativa de acompanhar o crescimento incessante da cidade mais urbana do Brasil. O clima de euforia e efervescência em torno do sucesso econômico e da redemocratização levou à institucionalização da arte em São Paulo, patrocinada pela iniciativa privada. O Museu de Arte de São Paulo (1947), o Museu de Arte Moderna (1949) e o Teatro Brasileiro de Comédia (1948) foram assim instituídos através do mecenato, que caracterizou a relação entre a sociedade e a cultura dessa época. É nesse contexto que surgiu a Companhia Cinematográfica Vera Cruz (cf. GALVÃO, 1981, p. 16-23).

Houve também fatores externos que motivaram a fundação da Vera Cruz. Com a reorganização geopolítica decorrente do fim da Segunda Guerra, o cinema surgia com força em vários países além dos tradicionais produtores, a exemplo da Argentina e do México. Nesse sentido, os novos festivais de cinema, como o de Cannes (1946) e o de Berlim (1951) estimulavam a produção cinematográfica em países que agora investiam nos seus cinemas. O Brasil, nesse caso representado pela elite paulista, desejava demonstrar que também era capaz de acompanhar o ritmo das mudanças internacionais, consolidando a sua própria indústria cinematográfica, e não haveria local mais apropriado que São Paulo, onde a industrialização corria de vento em popa.

Foi assim que, no dia 4 de novembro de 1949, constituíram a Companhia Cinematográfica Vera Cruz Franco Zampari, italiano, engenheiro, no Brasil desde 1922, e Francisco Matarazzo Sobrinho, brasileiro, industrial, entre outros sócios, em um terreno de 30.077 m² em São Bernardo do Campo (cf. GALVÃO, 1981, p. 90-93). Carlo Zampari, irmão de Franco, trabalhava no Rio de Janeiro na época e ficou impressionado com o sucesso de bilheteria de filmes tão precários como os da Atlântida, e teria convencido o irmão de que a indústria cinematográfica poderia ser um excelente negócio (cf. GALVÃO, 1981, p. 91). Por isso, Carlo Zampari foi nomeado Diretor Superintendente da empresa.

Os cineclubes também tiveram um papel indireto mas muito importante no surgimento da Vera Cruz. No início dos anos 40, o Clube de Cinema da Faculdade de Filosofia, ligado à revista *Clima*, foi responsável por recuperar o interesse pelo cinema, que andava adormecido

desde a década de 20 em São Paulo. Desse clube, criado por Paulo Emílio Salles Gomes, faziam parte também Décio de Almeida Prado, Antônio Cândido, Ruy Coelho, Cícero Cristiano de Souza e Lourival Gomes Machado. Devido à inexpressividade do cinema brasileiro da época, exibiam e discutiam os clássicos do cinema americano e europeu, como os filmes de Fritz Lang, Raquel Meller e Ivan Mojskine. Com o fechamento do Clube devido à censura, quatro anos depois, em 1946, foi criado o Clube de Cinema de São Paulo, que despertou surpreendente interesse do público. Francisco Matarazzo Sobrinho doou ao Clube novos projetores e conseguiu uma sala para sua sede no Clube Pinheiros. Além disso, convidou a diretoria do clube para formar o departamento de cinema do Museu de Arte Moderna, inaugurado em março de 1949 (cf. GALVÃO, 1981, p. 27-37).

Outra influência, essa mais direta, no surgimento da Vera Cruz, foi o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), criado em 1948. Franco Zampari, proprietário de uma organização com mais de dez fábricas, apaixonado pelos palcos e participante de um grupo de teatro muito amador com a esposa e alguns amigos, decidiu incentivar o teatro amador brasileiro fundando o TBC (cf. GALVÃO, 1981, p. 66-67). O sucesso crescente do TBC e a formação de recursos humanos na arte da atuação sugeriram a Franco Zampari e Francisco Matarazzo Sobrinho, entre muitos outros, a ideia de que tudo estava pronto para repetirem o sucesso do teatro nas telas de cinema. Assim, o TBC e a Vera Cruz tinham em comum o mesmo grupo fundador, a mesma estrutura empresarial, os mesmos diretores, atores, técnicos e autores.

A Vera Cruz tinha como objetivo a produção de filmes em escala industrial, nos moldes dos grandes estúdios de Hollywood, como o Metro-Goldwyn-Mayer. Inspirada principalmente pelo cinema norte-americano, ela almejava produzir filmes que exibissem a mesma qualidade dos melhores filmes da época, em termos de fotografia, som, ritmo e roteiro. Para tanto, não mediram esforços: importaram todo o equipamento e contrataram uma equipe técnica internacional. Chamaram Alberto Cavalcanti, brasileiro que participara da *Avant garde* francesa e do Documentarismo inglês, para ser o diretor geral da empresa. Contrataram o austríaco Oswald Haffenrichter para o cargo de editor-chefe, que seria responsável por imprimir o ritmo certo aos filmes, tomando-se como parâmetro os filmes de montagem hollywoodianos. Também garantiriam o salto de qualidade dos filmes da Companhia o inglês especialista em fotografia, Chick Fowle, e o engenheiro de som Erick Rasmussen.

Cria-se, portanto, uma situação curiosa. Importando todo o equipamento e os recursos humanos técnicos, a Vera Cruz se lançou à missão de realizar um cinema especificamente brasileiro. Essa questão foi motivo de muitas críticas da mídia e mesmo internas da Vera

Cruz, como podemos perceber no depoimento de Geraldo Santos Pereira sobre o sistema inglês de produção adotado na Vera Cruz, com base em uma hierarquia rígida demais: “os ingleses eram os que ocupavam os altos cargos técnicos. Os italianos, os altos cargos de produção, administração executiva e financeira; e os brasileiros eram ‘assistentes’ de tudo, os aprendizes. E naturalmente os operários, o último degrau da escala” (GALVÃO, 1981, p. 151). De qualquer forma, a Vera Cruz realizaria o sonho de longa data do cinema paulista e brasileiro:

grandes estúdios, técnicos estrangeiros, grandes capitais, o tão discutido “padrão internacional de qualidade”, etc. A proposta de um cinema brasileiro de qualidade, industrializado em padrões internacionais, sempre correspondeu a um anseio de ver demonstrada a nossa capacidade técnica como índice do nosso progresso e da nossa inteligência. O pleno domínio de uma atividade industrial tão complexa seria ao mesmo tempo a demonstração do desenvolvimento paulista, e um meio de divulgar à nação e ao mundo a nossa capacidade, o nosso dinamismo e a nossa “cultura”. (GALVÃO, 1981, p. 13)

O tipo de cinema almejado pela Vera Cruz é facilmente compreendido quando consideramos a sua relação com o cinema carioca da mesma época. Para a Vera Cruz, as chanchadas simplesmente não eram Cinema (com “C” maiúsculo), e era esse Cinema que ela pretendia realizar. Por um lado, a chanchada caracterizava-se por orçamentos fechados e baixíssimos, pela produção ligeira, pela má qualidade (acabamento técnico), pela improvisação e pela pobreza de cenografia. Por outro lado, a Vera Cruz contava com orçamentos abertos e altos (um filme da Vera Cruz custava em torno de dez vezes mais que um da Atlântida), produção lenta, cuidadosa e sem a possibilidade de improvisação – cada um dos técnicos deveria aprovar cada tomada, obedecendo a hierarquia de produção, caso contrário filmavam tantas vezes quantas fossem necessárias (cf. MARTINELLI, 2005, p. 151).

Com essa proposta e com Franco Zampari e Francisco Matarazzo Sobrinho na direção, a Vera Cruz conseguiu produzir dezoito filmes entre 1949 e 1954, ano em que o Banco do Estado de São Paulo encampou a empresa. Dentre os filmes, destacaram-se, com sucesso de bilheteria e crítica, *Tico-Tico no Fubá* (1952), dirigido por Adolfo Celi, com Anselmo Duarte, Tonia Carrero e Marisa Prado, sobre a vida do compositor Zequinha de Abreu; *Sinhá Moça* (1952/1953), dirigido por Tom Payne, com Anselmo Duarte e Eliane Lage, sobre a paixão entre um advogado e a filha de um grande fazendeiro e proprietário de escravos que lutam contra a escravatura às vésperas da abolição; e principalmente *O Cangaceiro* (1952), dirigido por Lima Barreto, com Alberto Ruschel, Marisa Prado e Milton Ribeiro. Este último filme,

que abre uma série de filmes desse gênero no cinema brasileiro, representou a consagração da Vera Cruz no âmbito internacional, tendo sido premiado como melhor filme de aventuras em Cannes (1953) e melhor filme no Festival de Edimburgo (1953). Ironicamente, no entanto, o mesmo filme marca a ruína da Vera Cruz e ajuda a explicar por que a Companhia não conseguiu continuar com sua proposta inicial.

Quando *O Cangaceiro* foi produzido, a Vera Cruz já estava atolada em dívidas. Na verdade, Lima Barreto teve muito trabalho para convencer Franco Zampari e deixá-lo realizar o filme. Embora todos reconhecessem em Lima Barreto um excelente diretor e, principalmente, um ótimo documentarista, Zampari acreditava que o tema do cangaço não causaria nenhum interesse no público internacional por sua especificidade regional. Como medida para tentar remediar as dívidas da Companhia, Zampari vendeu os direitos de distribuição desse filme à Columbia Pictures. Os filmes geralmente levavam cinco anos para completar o seu ciclo de geração de receita, e a Vera Cruz, que tomava dinheiro a prazos curtos e juros altos, não pode esperar o sucesso do filme transforma-se em retorno sobre o investimento. A produção, que custou sete mil contos de réis, rendeu 33 mil contos somente no mercado nacional. Com os direitos de distribuição na mão, a Columbia Pictures faturou quase 200 milhões de dólares com *O Cangaceiro* (cf. GALVÃO, 1981, p. 143).

O caso mais dramático de *O Cangaceiro* ilustra bem uma questão que contribuiu muito para o fracasso da Vera Cruz como empreendimento, apesar do sucesso de seus filmes. Embora fosse conveniente e parecesse vantajoso produzir e então deixar que grandes distribuidoras mundiais se encarregassem da próxima etapa comercial, essas empresas agiam em nome de interesses próprios, na maior parte das vezes em detrimento dos da Vera Cruz. Como lembra Carlos Augusto Calil: “Zampari e Cia. não tinham, no início, consciência de que uma indústria de filmes está assentada na verticalização de suas atividades econômicas, que acumula, num mesmo grupo, a produção, a distribuição e a exibição” (MARTINELLI, 2005, p. 167). Essa era uma das diferenças fundamentais entre a Vera Cruz e Hollywood, que tentaram imitar sem sucesso. Ismail Xavier também atribui o fracasso da Vera Cruz e o ideal de um cinema industrial no Brasil ao problema da distribuição e ao não reconhecimento das relações de mercado que dizem respeito à produção cinematográfica:

Em verdade, não houve condições para um forte cinema clássico brasileiro no momento em que este foi procurado e tinha sentido enquanto proposta. Sua estética exigia, em 30, 40 ou 50, um aparato de produção e distribuição fora do alcance, o que tornou instáveis, rarefeitas, problemáticas ao extremo, as tentativas de um estilo hollywoodiano no Brasil. Tal período se pautou por uma tensão específica entre os ideais de luxo e impecabilidade técnica típicos de

uma ideologia industrialista – a qual testemunhou uma prática do “cinema de padrão internacional” muito aquém do desejável – e um cinema popular pragmático, viável e “enraizado” (a chanchada). Este último foi mais bem-sucedido porque se valeu da parceria produção-exibição, buscou forte apoio na música popular e no carnaval, embora tenha sempre se processado dentro de limites claros e, desde sua primeira concepção, já tenha se desenhado em termos modestos e com clara consciência de sua condição subalterna no mercado. (XAVIER, 2001, p. 39-40)

Além disso, assim como Hollywood, a Vera Cruz tinha o seu *star system*, com salários fixos, estando ou não os atores envolvidos em alguma filmagem. Segundo Anselmo Duarte, por vezes os atores passavam longos períodos sem filmar ou então, para que o capital humano não ficasse parado, eram escolhidos para papéis que nada tinham a ver com suas características pessoais. Talvez com o intuito de imitar o glamour de Hollywood, havia uma atitude de esbanjamento com relação aos gastos em praticamente todos os setores da Vera Cruz. Anselmo Duarte conta que por qualquer motivo promoviam-se grandes jantares nos estúdios, com direito a desfile de atores e apresentação do famoso cão pastor alemão chamado Duque, e que a Companhia mantinha quartos no Hotel Lord, em São Paulo, onde oferecia hospedagem, traslado com chofer e todo o tipo de recepção em grande estilo para jornalistas, convidados, atores e técnicos da empresa (cf. GALVÃO, 1981, p. 133-135).

O pressuposto assumido pela Vera Cruz, de que realizar filmes com padrão de qualidade internacional seria suficiente para gerar lucro, provou estar completamente equivocado. Os investimentos feitos nos filmes eram incompatíveis com o retorno que o mercado podia oferecer. O cinema carioca era rentável porque produzia com custos baixíssimos e era orientado para o mercado interno. A Vera Cruz ignorou que “a base de qualquer cinema nacional, inclusive o cinema norte-americano, é o mercado doméstico” (GALVÃO, 1982, p. 275). Paulo Emílio Salles Gomes contrapõe pontualmente as razões do sucesso do cinema carioca ao fracasso econômico e cultural da Vera Cruz:

O eco do lucro alcançado por essa produção carioca despreziosa e artesanal teve, nos primórdios de 1950, um papel determinante na tentativa paulista de um cinema mais ambicioso ao nível industrial e artístico. Alguns motivos do malogro são claros. Os produtores cariocas eram comerciantes da exibição e a conjuntura criada nos anos 1940 lembrava a bela época do cinema brasileiro no começo do século. Os empresários paulistas que se lançaram à aventura vinham de outras atividades e nutriam a ilusão ingênua de que as salas de cinema existem para passar qualquer fita, inclusive as nacionais. Culturalmente o problema foi igualmente desastrado. Não reconhecendo a virtude popular do cinema carioca, os paulistas resolveram – encorajados por quadros técnicos e artísticos chegados recentemente da Europa – colocar o filme brasileiro num rumo

totalmente diverso daquele que estava seguindo de maneira tão estimulante. Quando descobriram, mais ou menos ao acaso, o veio do cangaço ou apelaram conscientemente para a comédia do rádio, nascida dos mambembes do interior e do subúrbio, já era tarde. (GOMES, 1996 [1973], p. 96-97).

É verdade que a Vera Cruz tenha se tornado mais consciente com o passar do tempo, revendo sua proposta, em 1952 contratando figuras conhecidas do cinema carioca como o ator Anselmo Duarte, o fotógrafo Edgar Brasil, o roteirista Alinor Azevedo e os diretores Fernando Barros e Alberto Pieralisi, e principalmente investindo em filmes com maior apelo popular com a figura de Mazzaroppi, como *Nadando em dinheiro* (1952) e *Sai da frente* (1951/1952) (cf. GALVÃO, 1982, p. 276). Entretanto, apesar do sucesso de seus filmes, já era tarde para a Vera Cruz do ponto de vista da viabilidade financeira da empresa, uma vez que contraíra uma dívida total de US\$ 8,7 milhões com o Banco do Estado de São Paulo e com o Banco do Brasil (cf. MARTINELLI, 2005, p. 167). Então, em 1954, o Banco do Estado de São Paulo assumiu o controle da Companhia, transformando-a em uma empresa de economia mista, e, em 1955, o mesmo banco afastou Franco Zampari e nomeou Abílio Pereira de Almeida como o seu novo diretor, encerrando, assim, o ciclo mais produtivo da Vera Cruz.

2.4. O ESVAZIAMENTO DE LICURGO: O FILME *O SOBRADO*

O Sobrado foi um marco histórico porque caracterizou a retomada da produção relacionada à Vera Cruz depois de aproximadamente dois anos de inatividade. Com o afastamento de Franco Zampari, o Banco do Estado de São Paulo nomeou Abílio Pereira de Almeida para dirigir a Companhia. Ele, então, fundou a Brasil Filmes para distribuir os filmes produzidos com o pessoal e os recursos técnicos da Vera Cruz, como tática para escapar ao contrato exclusivo de distribuição que ela mantinha com a Columbia Pictures. Nesse período, além de *O Sobrado* e *Paixão de Gaúcho*, ambos de Walter G. Durst, foram produzidos mais de uma dezena de filmes, tais como *Estranho Encontro*, de Walter Hugo Khouri, *Rebelião em Vila Rica*, dos irmãos Santos Pereira, *O Gato de Madame*, de Abílio Pereira de Almeida, *Ravina*, de Biáfara, entre outros (cf. MARTINELLI, 2005, p. 152-153).

A ideia da produção de *O Sobrado* teria partido de Abílio Pereira de Almeida, por se tratar de um filme que exigiria um baixo orçamento e que teria potencial para gerar retorno e dar continuidade à produção cinematográfica. Tratava-se de um argumento cujos direitos da obra de Erico Verissimo haviam sido comprados havia algum tempo e de filmagens predominantemente em estúdio. Além disso, o filme contava com o elenco da TV Tupi e a

publicidade dos Diários de Chateaubriant, de forma que ele de fato teve grande sucesso de bilheteria, possibilitou a produção de outros filmes nessa fase e rendeu credibilidade para que Walter G. Durst dirigisse *Paixão de Gaúcho*, com liberdade ainda maior que em *O Sobrado* (cf. GALVÃO, 1981, p. 184).

Nos anos 1950, Walter George Durst talvez fosse mais lembrado como o crítico de cinema que debochava do filme de estreia da Vera Cruz que o diretor de *O Sobrado* e de *Paixão de Gaúcho*. Nas palavras de Galileu Garcia, produtor e assistente de direção da Vera Cruz: “O Durst, em seu tempo de militância na crítica através do semanário Radar, era impiedoso e terminava seus escritos com pequena frase ferina. Após haver espinafrado o Caiçara sem dó nem piedade, terminou com a frase ‘Piquenique de grã-fino em Ilha Bela’” (MARTINELLI, 2005, p. 44). As críticas de Walter G. Durst pareciam realmente perturbar a administração da Vera Cruz. Em misto de tom jocoso e sério, ele comenta que sua contratação como roteirista teria sido com o propósito final de anular uma fonte de crítica contrária ao projeto da companhia (cf. GALVÃO, 1981, p. 182).

A aversão de Walter G. Durst ao filme *Caiçara* é um indício para entendermos alguns aspectos marcantes de *O Sobrado* como uma tentativa de realizar o que o filme de estreia da Vera Cruz havia frustrado, dando início a uma nova fase de produção, ainda que muito ligada à estrutura de funcionamento da Vera Cruz. Conforme explica Maria Rita Galvão, na época do lançamento do *Caiçara*, a crítica se dividiu entre os que elogiavam o filme de forma irrestrita, saudando-o como o primeiro representante de um Cinema brasileiro, na figura institucional do jornal *O Estado de São Paulo*, e os que repudiaram a produção, ponto de vista defendido pelo *Anhembi*, principalmente pelo alheamento do filme com relação à realidade nacional (cf. GALVÃO, 1981, p. 228-229). Segundo a análise da autora, embora o filme se passasse no ambiente dos caiçaras e com o título *Caiçara*, a trama não envolvia a vida dessa comunidade, que fica à margem dos acontecimentos do filme:

Para a Vera Cruz, a situação se acaba resumindo em exotismo e folclore. E, no fundo, há um grande desprezo pelos caiçaras. A maneira como eles são apresentados no filme corresponde precisamente aos estereótipos correntes sobre o comportamento dos nossos caipiras: são indolentes, supersticiosos, irracionais. Depois de ter-se proposto a fazer um filme sobre os caiçaras, a Vera Cruz os coloca como espectadores de um drama que não lhes diz respeito. E tendo contraposto ao mundo dos caiçaras o do estaleiro, com seus ativos japoneses trabalhadores, absolutamente não se interessa pelo eventual significado da sua presença. Não há no filme o menor esforço para compreender realmente do que se trata: de um modo de vida em transição tendendo ao desaparecimento. Da substituição de um modo

pré-capitalista de produção pelo capitalismo. (GALVÃO, 1981, p. 250)

Para a autora, o objetivo da Vera Cruz de produzir filmes com padrão técnico internacional e que visavam o mercado externo, a importação de recursos humanos técnicos e uma diretoria oriunda da burguesia paulista foram fatores que resultaram, no filme de estreia da Vera Cruz, em uma visão totalmente estereotipada da realidade brasileira, marcada pelo exotismo, que mostra “apenas o que é digno de ser mostrado” e que constitui uma “obsessão com o mercado externo” traduzida em “exportação de exotismo” (GALVÃO, 1981, p. 255).

Walter G. Durst partilhava da visão crítica de Maria Rita Galvão, como podemos constatar a partir de um depoimento seu:

Então, quando vi os primeiros filmes da Vera Cruz achei que havia dois erros fundamentais: primeiro, era uma coisa absolutamente transplantada. Ninguém conhecia um mínimo de Brasil, nada, nada. Os modelos eram os antigos filmes estrangeiros. Segundo, tudo mal feito, não sabiam fazer roteiros, não tinham prática, era só empostação técnica.

Então, sem enxergar o problema maior, eu como crítico realmente caí em cima, achei que estava tudo errado e escrevi isso mesmo. Eles tinham trazido uma estrutura maravilhosa com aqueles ingleses todos que faziam tudo tecnicamente muito bem, mas era só. (...) O que me revoltou [em *Caiçara*] foi a inutilidade daquilo tudo, tantos técnicos, tanto dinheiro, Matarazzo pelo meio, todo aquele aparato de produção, tudo isso para nada, para aquilo. Era um negócio distante do Brasil, distante do povo, totalmente por fora de tudo. (GALVÃO, 1981, p. 181-182)

Cria-se a expectativa, portanto, de que Walter G. Durst, crítico dessa perspectiva exótica, estereotipada e superficial da realidade brasileira, tal qual retrata o filme de estreia da Vera Cruz, tentasse ir além dessas limitações ou falhas no roteiro e na direção de seu próprio filme. Até que ponto Walter G. Durst conseguiu realizar o que *Caiçara* e outros filmes da Vera Cruz não lograram poderá ser medido ao analisarmos como o cineasta aborda a representação da história ao adaptar o segmento de *O Continente*.

Seria possível apontar muitas diferenças no filme *O Sobrado* com relação ao capítulo do romance, dentre elas algumas bastante notáveis, como as mortes de José Lírio e de Fandango e a presença de Ismália Caré. Entretanto, a simples enumeração das diferenças entre o livro e o filme não leva necessariamente à diferença fundamental entre ambas as obras. Tal diferença diz respeito ao modo como elas representam o processo histórico no mundo retratado. Conforme já referido, o romance de Erico Verissimo apresenta o passado como uma pré-condição do presente. Em *O Continente*, a ascensão política da família Cambará, na pessoa de Licurgo, já anuncia as contradições e os defeitos que, no desenrolar da trilogia,

seriam responsáveis pela degradação da família e pela falência dos valores defendidos por Licurgo. O viés crítico imposto pela constituição do narrador-personagem Floriano ao final de *O arquipélago* confirma que a trajetória de ruína do mundo simbolizado pela sua família era necessária para que um futuro mais humano e democrático pudesse ser almejado. Uma vez que a trilogia narra duzentos anos de história, “O Sobrado” constitui um passado que ao longo de *O tempo e o vento* será transformado cada vez mais intensamente em alvo de críticas e questionamentos, assim evidenciando o processo lento de mudanças no processo histórico.

Por outro lado, o filme *O Sobrado* apresenta o passado como um disfarce ou motivo para tratar de questões contemporâneas à sua produção. Muitos filmes históricos, como *O Sobrado*, deslocam os problemas do presente para o passado, com o intuito de apelar para a sua autoridade ou utilizar a história como um disfarce, sem necessariamente representá-la a partir das suas especificidades, que constituíram as pré-condições do presente. O apelo à autoridade refere-se à inclusão de frutos de pesquisa, detalhes de época ou comportamentos antiquados no filme. Um exemplo do apelo à autoridade da história em *O Sobrado* é o texto projetado por sobre a imagem do Sobrado logo após os créditos iniciais:

Nos fins do século passado quase toda a província de São Pedro do Rio Grande do Sul foi sacudida pela Revolução Federalista, onde os rebeldes, apelidados “maragatos” guerreavam os republicanos do governo chamados “pica-paus”.

A vila de Santa Fé foi um dos focos da luta e lá se dizia que para os seus moradores tanto fazia estar embaixo como em cima da terra.

Esses recursos frequentemente apresentam a história como um atalho para a verdade, legitimando o sentido do texto. Já a representação do passado como um disfarce serve para esconder posições atuais polêmicas, assim driblando a censura política ou abrandando a resistência do espectador (cf. GRINDON, 1994, p. 3).

Essa maneira de retratar a história funciona no filme de Durst como um princípio organizador de todos os seus elementos, e sob essa perspectiva podemos analisar quais mudanças são mais significativas e a que resultados levam. Muito diferentemente do livro de Erico Verissimo, o filme encerra a insurreição do peão Antero contra o patrão Licurgo, tendo no cerne de sua trama o despertar da consciência da luta de classes, segundo a qual os peões eram explorados pelo patrão. Esse viés marxista da adaptação do romance de Erico pode estar ligado ao contexto da guerra fria, que na época da produção do filme dividia o mundo entre capitalistas e socialistas, e a uma possível simpatia do roteirista com as atividades do Partido Comunista.

Não obstante, assim como no segmento "O Sobrado", no filme Licurgo também desempenha um papel central para entendermos a representação da história. Entretanto, no

filme esse personagem é “esvaziado” de qualquer sutileza e ambiguidade que Erico lhe confere, tornando-se ainda mais impassível e cruel em sua determinação a resistir ao cerco. Enquanto no livro Licurgo deseja aproximar-se de sua esposa, mas é detido por um constrangimento ligado a um comportamento machista, no filme ele é destituído do mínimo de humanidade. Por exemplo, uma pista do romance que o filme não desenvolve é o peso que Licurgo sente nas botas quanto mais se afunda em seu orgulho e sente que sacrifica sua família. O Licurgo de Durst é plano, completamente negativo, como se houvesse sido julgado culpado de antemão.

Vale lembrar que o filme foi produzido aproximadamente seis anos antes da publicação de *O arquipélago*, portanto, a relação de revisão crítica referida acima não havia sido explicitada pela instituição de Floriano como narrador da trilogia. Se somarmos a isso o fato de que toda a adaptação de um meio para o outro é uma leitura ou interpretação da obra de origem, poderemos concluir que Durst, como roteirista, achou que o papel de Licurgo era tão negativo que decidiu por bem declará-lo culpado, imprimindo-lhe uma caracterização sem nenhuma riqueza psicológica: o vilão.

Uma das poucas coisas que o filme preservou com relação à caracterização de Licurgo foi o seu difícil relacionamento com a cunhada, uma vez que esse traço contribui para acentuar os aspectos negativos do personagem masculino. Na cena do velório da filha de Licurgo, quando este ordena que Maria Valéria sirva o resto do charque aos presentes, podemos notar que ela se encontra de costas e à esquerda do enquadramento, em uma extremidade da mesa, enquanto Licurgo encontra-se na outra extremidade da mesa, à direita do enquadramento, de frente para a câmera. O enquadramento de oposição simétrica articula de forma visual a tensão que existe entre os dois, já que Maria Valéria deseja uma trégua para o socorro de sua irmã. Outra sequência semelhante a esse respeito é a primeira cena em que os dois aparecem. Também nessa cena, quando Licurgo acabara de atirar contra o campanário da igreja, eles estão um de cada lado de uma mesa. Porém, o mais notável é a sensibilidade da direção ou dos atores (ou de ambas as partes) quando, no prosseguimento da cena, Licurgo e Maria Valéria se encontram do mesmo lado da mesa, mas não mantêm praticamente nenhum contato visual (*eyeline match*). Ambos falam de frente para a câmera, enquanto Licurgo dá as costas para a cunhada. Além de evidenciar suas posições contrárias com relação à trégua, o comportamento dos atores sugere a relação de constrangimento que existe entre os dois, por causa do amor mal-resolvido de Maria Valéria pelo cunhado, o que mais tarde é explicitado em um monólogo de Maria Valéria no quarto de Alice.

Esse recurso de direção também é utilizado na cena em que Licurgo pergunta ao sogro se está procedendo mal. Florêncio não só evita manter o contato visual com o genro, mas permanece sentado durante toda a conversa. A ausência do contato visual e o fato de Florêncio permanecer sentado enquanto Licurgo fala, em pé, remete à relação de poder entre os dois, pela qual Florêncio, apesar de ser mais velho e de discordar do genro, não tem coragem de afrontá-lo de forma veemente. Essa sequência também é interessante por utilizar o diálogo entre Licurgo e Florêncio retirado praticamente sem alterações do romance do autor gaúcho (cf. VERISSIMO, 2004, p. 35). Essa cena entre Licurgo e Florêncio também ilustra como Walter George Durst e Cassiano Gabus Mendes resolveram, na direção, um problema típico de qualquer adaptação. No livro, Florêncio não encontra a coragem para desafiar o genro, mas *pensa*: “A sua [bota] aperta no amor-próprio — pensa o velho. Mas cala” (VERISSIMO, 2004, p. 35). Diante da dificuldade de lidar com o pensamento dos personagens de forma audiovisual, os diretores evitam a sua expressão em voz alta, tradicionalmente considerado como a solução mais vulgar e menos realista ou cinematográfica, e resolvem a questão eficientemente na diferença do posicionamento dos atores e na ausência do contato visual, ou seja, na *mise-en-scene* do filme.

Além disso, a referência literal a trechos do romance evidencia um posicionamento de Durst com relação à sua concepção da adaptação. Embora o enredo tenha sofrido diversas mudanças profundas, o filme se apresenta ao espectador como uma adaptação fiel do romance de Erico, o que também é comprovado quando, nos créditos iniciais, lemos que o filme foi EXTRAÍDO DA OBRA “O TEMPO E O VENTO” DE ERICO VERISSIMO. A ideia de que o filme é a versão fiel do romance, apesar da impossibilidade do empreendimento, associa a produção audiovisual ao sucesso que o livro logrou junto ao público leitor, além de lhe atribuir um status artístico frequentemente associado à literatura mas pouco atribuído ao cinema brasileiro dessa época.

Entretanto, em algumas cenas os diálogos não se encaixam de forma harmoniosa na ação dos atores, parecendo gratuitos ou soltos na ação, apenas justificados pela ideia de que a sua inclusão seria importante por fazer menção ao livro. Um exemplo disso é a cena logo depois que Liroca entra na igreja, enquanto conversa com Inocêncio. Liroca está lamentando ter que atirar contra a casa que frequentou tantas vezes, enquanto Inocêncio lembra-lhe que trata-se de casa de um pica-pau (republicano). Nesse ponto, Inocêncio diz que “inimigo é inimigo”, ao que Liroca responde automaticamente “e guerra é guerra”, expressões que identificam o código de conduta prevalecente na época retratada. Porém, nessa cena elas são pronunciadas como que automaticamente e, com a contribuição da má atuação do ator que

interpreta Liroca, ficam soltas e gratuitas na conversa, restando sua única função a de fazer referência ao livro.

A relação entre Licurgo e os homens que lutam a seu lado durante o cerco também sofre mudanças na adaptação cinematográfica. No livro participaram da luta, no Sobrado, companheiros do Partido Republicano e empregados do Angico, alguns dos quais mantinham uma relação pessoal estreita com a família Terra Cambará, como o caso de Fandango. No filme, diferentemente, para que a relação entre empregados e patrão ficasse mais evidente, todos os homens que lutam no Sobrado são funcionários, e a relação trabalhista é enfatizada também pela promoção de Gervásio ao cargo de capataz, devido à morte de Fandango, e pela referência ao fato de que Antero trabalhava para Licurgo havia pouco tempo. O fato de que Antero é um empregado novo no cargo de peão contribui para que seja ele o trabalhador que irá despertar a consciência dos colegas e de Ismália a respeito do sistema trabalhista tradicional que, em sua opinião, os explorava.

Licurgo não só é transformado em vilão, mas o mundo a que ele pertence, no filme representado pelo Sobrado, é retratado como uma atmosfera sombria e angustiante. De fato, a ambientação no livro sugere esse clima: “A lenha crepita no fogão. O minuano sacode as vidraças, que tremem: é como se, sentindo frio, o Sobrado estivesse a bater dentes” (VERISSIMO, 2004, p. 374). Tal ambientação é apenas acentuada no filme e articulada na linguagem cinematográfica através da iluminação e da trilha sonora, dentre outros elementos.

A trilha sonora, no começo do filme e em outras partes, parece sugerir suspense, como se previsse algum tipo de revelação ou acontecimento surpreendente. Entretanto, com o desenrolar do filme, o clima de suspense não se justifica, pois não leva a nenhuma informação surpreendente, sendo que a trilha sonora acentua um clima angustiante, em sintonia com a situação exasperadora do cerco em que se encontram os habitantes do Sobrado. A trilha sonora, ao conferir ao filme essa atmosfera angustiante, através do suspense exasperador, se relaciona com a narração do filme, conforme definição de Bordwell:

O enredo pode organizar pistas de forma que retenha informações para fins de curiosidade ou surpresa. Ou o enredo pode fornecer informações de forma a criar expectativas ou aumentar o suspense. Todos esses processos constituem a *narração*, a maneira que o enredo distribui as informações da história para alcançar efeitos específicos. A narração é o processo que a todo momento nos orienta na construção da história a partir do enredo. (BORDWELL, 1997, p. 102)

Outro exemplo do uso do som para criar essa atmosfera sombria diz respeito ao sino da igreja. De forma semelhante à metáfora do vento no romance (“noite de vento, noite dos mortos”), o sino é associado à morte e até mesmo a alguma presença sobrenatural no filme. Quando o sino

toca porque Liroca, morto, cai sobre ele, o som percorre a superintendência e chega até o Sobrado. Ao ouvi-lo, Fandango declara que sempre achou que o Sobrado fosse mal-assombrado, talvez motivado pela intuição de que a morte em breve o levaria também. De qualquer forma, o filme associa a atmosfera sombria e de muitas mortes (mais numerosas que no livro) ao som do sino e a forças sobrenaturais, como fica claro quando Fandango ouve uma voz, sem nenhuma explicação, enquanto busca água no poço.

Embora a iluminação de *O Sobrado* seja, em sua maior parte, convencional (sistema de três pontos), ela é por vezes parca e, em alguns momentos, a fonte principal é baixa ou a luz de preenchimento não é suficiente de modo que sombras são projetadas nas paredes. Um exemplo disso ocorre quando Licurgo volta do porão para buscar o caixão improvisado da filha e Florêncio oferece ajuda. Podemos notar várias sombras projetadas nas paredes, como a sombra do crucifixo projetada de baixo para cima na parede e depois no peito de Florêncio. Esse tipo de iluminação acentua a atmosfera de angústia e morte sugerida no romance, em harmonia com a proposta geral do filme de retratar o mundo de Licurgo como um mundo sombrio e cruel sob todos os aspectos. Esse tipo de iluminação pode estar ligado ao estilo *noir*, muito difundido na década de 50 no cinema norte-americano. Associados a imigração de cineastas europeus nutridos pelo expressionismo alemão, os filmes *noir* articulavam em seu estilo visual, mais que em suas narrativas, a desilusão com o mundo pós-guerra, em contraposição ao otimismo exagerado do cinema hollywoodiano anterior, e “refletiam as atitudes culturais cada vez mais sombrias durante e depois da guerra” (SCHATZ, 1981, p. 113)¹¹.

O “esvaziamento” da caracterização de Licurgo encontra uma ação simetricamente inversa na caracterização de Antero. Licurgo e Antero engendram, no filme, um jogo de opostos, segundo o qual Licurgo simboliza o patrão, o caudilho, o latifundiário, o vilão, que age em defesa de interesses próprios, explorando seus empregados. Antero, por outro lado, representa o proletário bom e justiceiro, que se insurge contra o patrão. Antero questiona a guerra pessoal entre Cambarás e Amarais e convence alguns de seus companheiros e Ismália que, independentemente de quem estivesse no poder, o povo sempre estaria em segundo plano. Por isso, esse esvaziamento do personagem principal de “O Sobrado” está longe de ser uma falha da adaptação, já que o roteiro de Walter G. Durst objetiva instaurar um jogo antagônico entre Licurgo e Antero. Até mesmo a escolha do ator que interpreta Antero contribui para o fortalecimento deste personagem no sentido de contrapô-lo a Licurgo. No

¹¹ T.M.

livro, Antero é descrito como o “baixinho/nanico” (cf. VERISSIMO, 2004, p. 269-270), enquanto no filme ele é bem mais alto que o ator que interpreta Licurgo (por exemplo, 01:28:12), o que atende perfeitamente à organização total do filme e ao papel que a caracterização desempenha nesse sentido.

Antero apresenta todas as características positivas que faltam a Licurgo. Quando Antero visita Tinoco na despensa, tem a oportunidade de vingar a morte de seu irmão, mas não o faz já que Tinoco encontra-se debilitado e sem condições de se defender, o que demonstra que Antero é justo e honrado. A propósito, Durst expande a motivação do personagem de Tinoco, que assume uma função muito mais importante no filme do que no livro. No romance, Tinoco é sobretudo o peão que apodrece na despensa por causa de um ferimento, o que sugere a dor e a crueldade da guerra. O fato de Tinoco ter matado o irmão de Antero em uma corrida de cavalos por uma quantia de dinheiro tem pouca ou nenhuma relação com o restante da trama do capítulo (cf. VERISSIMO, 2004, p. 97-98). No filme, por outro lado, esse subenredo é expandido e estabelece relações muito significativas com a trama do filme. Na adaptação, Tinoco é responsável pela morte do irmão de Antero que roubara um cavalo da fazenda de Licurgo *por necessidade*. Além disso, escutam a fala de Antero Licurgo e Ismália, que se encontram a um canto, sem serem percebidos pelo primeiro. Assim, essa cena serve como motivação para Licurgo tentar marcar Antero a ferro, como ladrão, e principalmente para Ismália identificar-se com Antero, despertando a sua consciência com relação à tirania de Licurgo.

O sentido de justiça de Antero está ligado à sua vontade de defender as minorias e os desprotegidos, como negros, mulheres e crianças, de forma que ele tem a sensibilidade e a igualdade que faltam a Licurgo. Uma cena que ilustra esse ponto ocorre quando Gervásio, Antero e Fandango entram na sala e encontram Ismália junto ao fogo, ao que o primeiro diz que “índio e negro não é gente” e manda Ismália sair dali. Antero, então, fala em defesa dos índios e dos negros e aposta o pala de Gervásio em um jogo de braço contra o negro Damião. A derrota de Gervásio evidencia a vitória dos argumentos de Antero, contribuindo para a sua caracterização como justiceiro dos fracos e das minorias, no campo ideológico, e, paralelamente, representa mais um passo na conquista do coração de Ismália, o que é altamente reforçado pelas vários closes da moça. Outra cena que ilustra o mesmo ponto ocorre logo antes da chula, quando Licurgo avança para bater em um dos negros, porque os homens estavam cantando, mas Antero intercede e assume a responsabilidade da cantoria.

Neste ponto, vale um pequeno parêntese na discussão sobre essas cenas. Tanto a cena da música de Fandango como a da chula evidenciam outro ponto importante com relação à

concepção da adaptação cinematográfica de “O Sobrado” por parte de Durst. Essas cenas representam dois momentos de espetáculo ou de “cinema de atrações”, conforme termo utilizado por Tom Gunning, nos quais a narrativa do filme fica suspensa para enfatizar os elementos culturais e folclóricos que qualificam o mundo retratado. O cinema de atrações foi uma vertente predominante na era pré-griffithniana, especialmente até 1906-7, mas que nunca abandonou a sétima arte, apenas passando para um nível subordinado à narrativa e ocasionalmente se manifestando em filmes como *O Sobrado*. Segundo Gunning,

o cinema de atrações chama a atenção do espectador diretamente, incitando a curiosidade visual e fornecendo prazer através de um espetáculo emocionante – um evento singular, ficcional ou documentário, que por si só é interessante. (GUNNING, 1990, p. 58)¹²

Ainda de acordo com o mesmo autor, os filmes característicos dessa vertente preocupam-se “menos com o contar de uma história e mais com a apresentação de uma série de apresentações para o público, que são fascinantes pelo seu poder ilusório (...) e **exotismo**” (GUNNING, 1990, p. 57, grifo nosso).

Vale lembrar que a literatura de Erico Verissimo, apesar de lidar com a especificidade histórica de suas representações, não cede ao apelo do regionalismo, conforme análise de Loureiro Chaves (cf. CHAVES, 2001, p. 38-40). O filme, entretanto, difere do livro no seu tratamento regionalista dos personagens, que nessas duas cenas constituem mais tipos que indivíduos especificamente. Como lembra Lucia Miguel Pereira a respeito da definição de regionalismo:

O regionalista (...) entende o indivíduo apenas como síntese do meio a que pertence, e na medida em que se desintegra da humanidade; visando de preferência o grupo, busca nas personagens não o que encerram de pessoal e relativamente livre, mas o que as liga ao seu ambiente, isolando-as assim de todas as criaturas estranhas àquele. Sobrepõe, destarte, o particular ao universal, o local ao humano, o pitoresco ao psicológico, movido menos pelo desejo de observar costumes – porque então se confundiria com o realista – do que pela crença o seu tanto ingênua de que divergências de hábitos significam divergências essenciais de feitio. É por isso fatalmente levado a conferir às exterioridades – à conduta social, à linguagem, etc. – uma importância exclusiva, e a procurar ostensivamente o **exótico**, o estranho. Há na sua atitude alguma coisa da do turista ansioso por descobrir os encantos peculiares de cada lugar que visita, sempre pronto a extasiar-se ante as novidades e exagerar-lhe o alcance. (PEREIRA, 1973, p. 179-180; grifo nosso)

As cenas da Nau Catarineta e da chula, que consomem aproximadamente sete minutos do filme, demonstram que, em *O Sobrado*, o tratamento regionalista assume uma atitude de

¹² T.M.

exotismo com relação à cultura gaúcha, explorada em seu viés mais típico e espetacular, através da dança e da música. Talvez tal abordagem deva-se ao fato de tratar-se de um filme paulista, filmado em estúdio em São Bernardo (SP), sobre a história e a cultura do Rio Grande do Sul. Contando com a assessoria de Barbosa Lessa, fundador do primeiro Centro de Tradições Gaúchas (CTG) e pesquisador de danças e músicas gaúchas, a produção do filme decidiu explorar a riqueza do folclore gaúcho no seu lado mais espetacular e regionalista. Assim, Durst incorreu em um tipo de exotismo muito parecido com o que sua crítica denunciara em *Caiçara*, como elemento da ignorância da Vera Cruz em relação à realidade brasileira.

Antero também possui o romantismo que falta a Licurgo, como podemos observar, por exemplo, quando Ismália e Antero se enamoram a um canto da sala e um dos peões conta uma história. O peão conta como Maria Rita quisera casar com ele, mas ele preferiu ficar com seu cavalo, com desfecho cômico e logo em seguida melancólico, já que a moral da história é que é “melhor quando ele [o peão] tem uma chinoca na garupa”. A história é praticamente toda contada em *voiceoff*, enquanto acompanhamos Ismália cuidando de um ferimento de Antero e os dois trocando olhares enamorados. Ao final dessa história, o enquadramento a partir do casal, emoldurando o fogo, e a trilha sonora sugerem que a história serve para unir de vez o destino dos dois, o que mais tarde se confirma quando Antero faz referência à moral da história e os dois fogem juntos.

O subenredo que envolve a aproximação de Ismália e Antero, que não existe no romance de Erico, é muito eficiente na adaptação do roteiro por Durst, pois instaura definitivamente o embate entre Antero e Licurgo, que passam a disputar o papel de liderança do grupo do Sobrado e o amor (ou posse, no caso de Licurgo) de Ismália. Além de reforçar a oposição entre os dois, o subenredo romântico pode ter sido um dos responsáveis pelo sucesso de bilheteria do filme, já que remete à tradição hollywoodiana de tramas que sempre contam com um enredo amoroso heterossexual. Conforme explica David Bordwell em seu estudo sobre a narrativa clássica hollywoodiana:

O filme clássico [hollywoodiano] possui no mínimo duas linhas de ação, ambas ligando causalmente o mesmo grupo de personagens. Quase que de forma invariável, uma dessas linhas de ação envolve um romance heterossexual. (...) Os manuais de roteiro enfatizam que o amor é o tema de maior apelo humano. Os traços das personagens geralmente são atribuídos conforme seu sexo, dando a personagens masculinos e femininos aquelas qualidades consideradas "adequadas" aos seus papéis no romance. Ganhar o amor de um homem ou de uma mulher torna-se o objetivo de muitas personagens em filmes clássicos. Nessa ênfase sobre o amor heterossexual, Hollywood dá continuidade

a tradições oriundas do romance de cavalaria, do romance burguês e do melodrama norte-americano. (BORDWELL, 1985, p. 16)¹³

Essa afiliação com a tradição hollywoodiana evidencia o conhecimento que Durst havia internalizado a respeito de tais roteiros durante seu programa “Cinema em casa”, no qual analisava roteiros e os adaptava para o rádio (cf. GALVÃO, 1981, p. 181-195). Entretanto, essa mesma identificação com Hollywood expõe a contradição de Durst como o cineasta que criticava o resultado alcançado com *Caiçara* porque a Vera Cruz, em sua opinião, baseava-se sobremaneira em tradições e estéticas estrangeiras, ignorando a realidade brasileira (cf. GALVÃO, 1981, p. 181-195). Além disso, seguindo a tradição clássica hollywoodiana, o subenredo romântico de *O Sobrado* liga-se ao enredo principal do filme, que trata da vitória de um peão contra o seu patrão. Ismália apaixona-se por Antero ao mesmo tempo em que toma consciência de sua situação de explorada, identificando o passado de seu pai com a história de exploração que envolve o irmão de Antero.

Mais uma vez é interessante observar a liberdade com que o roteirista utiliza o material literário, apesar de apresentar o filme como “extraído da obra de Erico Verissimo”, o que poderia sugerir uma ligação mais estreita entre os dois textos. A história que Ismália Caré conta sobre seu pai no filme consta no romance, só que não é de Chiru Caré, seu pai, e tem uma finalidade bastante diversa. No livro, trata-se da história de Mingote Caré, um parente distante, na parte em itálico após o segmento “A teiniaguá” (cf. VERISSIMO, 2004, vol. 2, p. 163). Esse trecho de *O Continente* apresenta um estilo narrativo próprio, com um ponto de vista mais amplo em relação aos fatos narrados, e leva a crer que seu narrador não é o mesmo que dos outros capítulos, embora tal hipótese mereça um estudo próprio. Esse trecho tece comentários a respeito de alguns membros da família dos Caré, que simboliza os gaúchos pobres da história, que só começam a participar da trama central de *O tempo e o vento* a partir do relacionamento entre Licurgo e Ismália. De qualquer forma, Durst se apropria de forma muito eficiente da pequena história do roubo de cavalo de Mingote, que caracteriza a pobreza e a necessidade da família toda, ligando esta trama diretamente à Ismália.

Na penúltima cena do filme, quando Licurgo está na superintendência prestes a enviar um telégrafo a Júlio de Castilhos, ele declara que “esse é um momento histórico”, o que no filme adquire um sentido duplo que revela o teor ideológico exclusivo do filme. Por um lado, em conformidade com a representação do passado no romance de Erico, trata-se de um momento histórico por consagrar a vitória pessoal de Licurgo sobre a família Amaral, bem como a sua consolidação política, como chefe municipal do Partido Republicano. Por outro

¹³ T.M.

lado, porém, a história de Chiru Caré e João Góes é subvertida no ato do recém-promovido Gervásio, que, contrariando as ordens de Licurgo, permite que Antero e Ismália partam ilesos. A atitude de Gervásio simboliza, logicamente, a vitória do programa ideológico defendido por Antero contra o sistema de exploração encarnado por Licurgo, assim instaurando a luta de classes no universo retratado.

Em resumo, no filme, o esvaziamento da caracterização de Licurgo evidencia que a história da família Cambará no final do século XIX não é mais a da sua consolidação no poder municipal nem a de sua entrada oficial para a história nacional, como ocorre em *O Continente*, senão a história da ruína de Licurgo, abandonado por Ismália no desfecho da adaptação e desmoralizado em frente de seus empregados e familiares, sobretudo na cena da marcação. Licurgo, ao tentar marcar Antero a ferro quente como ladrão, acaba sendo, em vez disso, queimado, em uma cena que alude a um trecho famoso do capítulo “Um certo capitão Rodrigo”, de *O Continente*, em que o protagonista deste segmento marca a testa de Bento Amaral a faca, com a inicial do seu nome, o que representa uma das primeiras tentativas de desafiar o poder constituído e detido pela família Amaral em Santa Fé. No filme *O Sobrado*, a marcação é retrabalhada pelo roteiro para simbolizar a perda de poder dos Cambarás, mas em um contexto de derrotas pessoais, o sucesso do cerco possui menor relevância no filme que no livro, já que a trama do filme se concentra na disputa de poder entre Licurgo e Antero.

O caráter esquemático da relação entre proletário e patrão, projetada nos personagens da Revolução Federalista durante o cerco ao Sobrado, leva à construção de uma representação pouco problematizada da história no filme, quando comparada com a do romance. Mesmo a partir de uma perspectiva marxista, sugerida pela própria trama do filme, interessaria identificar e demonstrar os conflitos sociais da época retratada, o que tornaria inteligível a relação entre tais eventos e os conflitos do presente. Nas palavras de Hayden White:

Os marxistas não estudam o passado para reconstruir o que aconteceu nele, no sentido de determinar quais eventos ocorreram em épocas e lugares específicos. Eles estudam a história para descobrir as leis da dinâmica histórica. São essas leis que governam as mudanças sistêmicas nas formações sociais, e o conhecimento dessas leis (e não da estrutura) é o que permite que os marxistas prevejam as mudanças prováveis de ocorrer em qualquer sistema social atual. O conhecimento dessas leis processuais possibilita que façamos a distinção entre programas "realistas" e "ilusórios" para realização de mudanças sociais. **Somente se conseguirmos mapear de forma precisa como a história foi até o presente**, é que poderemos saber o que é possível e o que é impossível em qualquer programa social

projetado no presente para o futuro. (WHITE, 1987, p. 146-147, grifo nosso)¹⁴

Em outras palavras, trata-se de apresentar o passado como a “pré-condição concreta do presente”, da forma defendida por Lukács por todo *O romance histórico*, precisamente o que *O Sobrado* deixa de realizar ao ignorar os conflitos específicos que motivaram a Revolução Federalista. Em vez disso, resume a história do período a figurino, cenário e ao embate esquemático entre patrão e empregado, como uma versão do conflito entre mocinho e vilão típico do cinema hollywoodiano. No entanto, cabe uma ressalva a respeito dessa acusação de que a representação do passado em *O Sobrado* é esquemática e excessivamente resumida: enquanto *O tempo e o vento* conta com aproximadamente duas mil páginas para traçar o panorama histórico da crise do patriarcado rural do Rio Grande do Sul, o filme conta apenas com aproximadamente noventa minutos (lembrando que, em termos muito gerais, cada página de roteiro corresponde a mais ou menos um minuto de filmagem). Mesmo se restringirmos essa comparação de disponibilidade narrativa a *O Continente*, veremos que a escolha de apenas um capítulo do romance já determina uma visão limitada do processo histórico apresentado na adaptação. Embora Durst tenha tentado resolver a questão incluindo elementos do restante do romance, e ainda que o segmento “O Sobrado” tenha relativa independência narrativa – início, meio e fim –, de fato fica comprovado que ele depende do restante do romance (e da trilogia) para ativar as suas relações de significado mais profundas.

Assim, o esvaziamento de Licurgo impede a realização de um nível de consciência prosaico, mediano, com qualidades e defeitos. O ponto de vista coletivo, através dos efeitos da história sobre o núcleo familiar, a especificidade do período histórico e a lenta mudança social, política, econômica e cultural no interior do Rio Grande do Sul no final de século XIX, atributos positivos na representação do passado no romance, são substituídos por uma representação ora regionalista ora marxista vulgar de interpretação da história, que pressupõe que a realidade em 1895, em 1956 ou em 2011 independe do contexto específico de cada época.

Independentemente das limitações do filme de Durst e Mendes, *O Sobrado* teve um papel relevante na história do cinema brasileiro, pois, além de possibilitar a retomada da produção do cinema paulista ligado à infraestrutura da Vera Cruz, ele evidencia a maior liberdade dos cineastas com relação a todo o processo de produção, se comparado aos filmes anteriores da companhia. O viés esquerdista-marxista de *O Sobrado* também anuncia a ideologia que nortearia o Cinema Novo a partir da década de 1960. Porém, não obstante os

¹⁴ T.M.

aspectos ideológicos, o modo de produção do filme ainda foi o de estúdio, embora não mais por opção e sim por ser o mais economicamente viável àquele grupo de cineastas. Portanto, na metade da década de 1950, o cinema brasileiro (mais especificamente, paulista) começava a buscar alternativas aos problemas do cinema industrial, um caminho que mais tarde seria trilhado com sucesso pelo Cinema Novo. Além disso, a aliança entre o cinema e a televisão, que possibilitou a produção de *O Sobrado* a custos muito baixos se comparados aos filmes anteriores da Vera Cruz, também aponta uma solução, diferente daquela encontrada pelo Cinema Novo, mas que hoje em dia se tornou predominante no cinema brasileiro.

3. A ALMA EM JOGO: NETTO DE TABAJARA RUAS ¹⁵

Na orelha do romance, em sua 6ª edição, Tabajara Ruas conta que a ideia de escrever um livro sobre o general farroupilha surgiu em uma conversa de churrascaria com três amigos. É um relato interessantíssimo que dá algumas pistas sobre a consciência da construção de um tipo de representação da história:

Imaginava Netto num crepúsculo sombrio do pampa, montado num animal imponente, à frente de trezentos guerreiros negros armados de lanças. Era uma visão romântica, e seguramente não se comparava às visões austeras e equilibradas de meus companheiros de mesa. Este romance não é, portanto, a história de Antônio de Souza Netto. É uma ficção a seu respeito, uma invenção, um sonho – meu, e de outros homens.

Existem no mínimo duas afirmações pertinentes no trecho acima, as quais fornecem um bom ponto de partida para a análise do romance. A primeira é que a caracterização do general Netto é romântica, com toda a carga que tal confissão pode pressupor. A segunda é que a narrativa se preocupa menos com os acontecimentos históricos em si, e mais com os anseios e conflitos dos personagens que fizeram parte de tais acontecimentos – algo talvez menos palpável que os acontecimentos em si, mas também materializados na forma de um sentimento compartilhado (“meu, e de outros homens”).

A primeira afirmação contradiz o modelo de romance histórico clássico preconizado por Georg Lukács em *O romance histórico*, que abominava as representações românticas e elogiava justamente o desenvolvimento desse tipo de literatura em Walter Scott por sua renúncia de um herói idealizado. Segundo Lukács, a escolha de um herói prosaico, um representante mediano de uma classe ou sociedade de uma época, com suas qualidades e defeitos, visões e limitações, proporcionaria ao leitor vivenciar o desenvolvimento narrativo como o próprio desenrolar da história. De forma bastante didática, os acontecimentos históricos se iniciariam nesse herói prosaico, representante de um dos extremos do conflito social, e marchariam em direção dos grandes líderes da História oficial. Por isso, argumenta Lukács, tais personagens conhecidos da história devem ocupar o segundo plano do romance histórico, e não o primeiro (cf. LUKÁCS, 1983, p. 34, 39). Portanto, importa à análise do romance de Tabajara Ruas discutir até que ponto a caracterização do general Netto é

¹⁵ Algumas análises deste capítulo foram apresentadas em forma de comunicação durante o “IV Colóquio Internacional Sul de Literatura Comparada”, organizado pelo PPG/LET do Instituto de Letras da UFRGS, em outubro de 2010, com o título “A representação da história sob a perspectiva do protagonista em *Netto perde sua alma* e sua adaptação cinematográfica”.

romântica, e até que ponto isso promove ou compromete algum tipo específico de representação da história.

A segunda afirmação, por outro lado, não poderia estar em maior acordo com uma das premissas do teórico húngaro, que ressalta que não importa tanto recontar os grandes acontecimentos históricos, senão aqueles eventos menos importantes que corresponderam ao “despertar poético” das pessoas que deles participaram (cf. LUKÁCS, 1983, p. 42). Assim, o trecho acima ilustra bem como *Netto perde sua alma* é um romance histórico que joga conscientemente com noções e modelos narrativos e de caracterização para apresentar o processo histórico, ora em desacordo com os conceitos defendidos por Lukács, ora em sintonia com os mesmos.

3.1. UM CERTO GENERAL NETTO

Em linhas gerais, a participação de Netto na Revolução Farroupilha é relembrada no livro em termos românticos, considerando o romantismo no sentido amplo, de idealização, e não no sentido estrito do movimento literário predominante na maior parte do século XIX. Sua defesa dos ideais abolicionistas contraria a vontade majoritária dos grandes comerciantes e proprietários de terra de sua época, e na busca da concretização de tais ideais Netto configura personagem romântico. Ele próprio e o sargento Caldeira consideram, 31 anos depois, que sua participação na Revolução Farroupilha foi romântica. O sargento Caldeira leva a Netto a transcrição de uma carta de Garibaldi remetida a Domingos de Almeida. O trecho pertinente a tal observação diz:

— Tem mais, tem mais. O conselheiro copiou mais um trecho ainda. A carta do capitão Garibaldi é comprida. Aqui diz: “Quando penso no Rio Grande, nessa bela província, quando recordo o acolhimento com que fui recebido no grêmio de suas famílias, onde fui considerado como filho, quando me lembro de minhas campanhas entre vossos concidadãos e dos sublimes exemplos de patriotismo e abnegação que deles recebi, sinto-me verdadeiramente comovido. E este passado da minha vida se imprime na minha memória como alguma coisa de sobrenatural, de mágico, de verdadeiramente romântico!”

O sargento calou-se.

— Romântico? Mas *bá!* Éramos românticos, sargento Caldeira?

— Vosmecê me disse uma vez que tudo o que tem importância na vida são fatos políticos, general.

— Eu disse isso, sargento?

— Na primeira vez que nos encontramos, general.

— Eu devia estar com o miolo mole. (RUAS, 2001, p. 40-41)

Além de evidenciar o acordo com as ideias de Garibaldi quando os chama de românticos, este trecho pressupõe que se trata de um passado sem volta, algo que desejam lembrar com carinho porque sua situação presente é adversa. À medida em que Netto é caracterizado de forma romântica, ele seria objeto das críticas articuladas por Lukács com relação ao romance histórico romântico. Netto e o sargento Caldeira relembram seu passado, a Revolução Farroupilha, de forma bastante nostálgica, positivada, em oposição ao seu presente, a Guerra do Paraguai. Lukács argumenta que um dos grandes problemas da tendência romântica de representar o passado é que, diante das contradições da vida moderna, do capitalismo, da destruição do pequeno pelo grande, da desvalorização da cultura pela transformação de todas as coisas em bens de consumo – “tudo isso é contrastado, de uma maneira geralmente reacionária, com o idílio social da Idade Média, como um período de cooperação pacífica entre todas as classes” (LUKÁCS, 1983, p. 26). Em vez de estabelecer uma relação entre o contexto histórico e o destino dos personagens, a literatura romântica buscava escapar ao problema do condicionamento histórico por meio da nostalgia, ou seja, o princípio organizador de que “no passado é que tudo era bom”. O problema, em última análise, de representar o passado dessa maneira, na opinião de Lukács, e que é negado ao homem qualquer papel ativo na história:

Segundo essa interpretação [romântica], a história é um desenvolvimento silencioso, imperceptível, natural, "orgânico", ou seja, um desenvolvimento da sociedade que significa basicamente uma estagnação, que não altera nada nas instituições da sociedade legitimadas ao longo do tempo e, acima de tudo, não altera nada de forma consciente. A atividade do homem na história é completamente vetada. (LUKÁCS, 1983, p. 26)

O exílio de Netto também contribui para sua caracterização romântica em termos amplos, pois enfatiza o desacordo de seus ideais abolicionistas e a dura realidade do tratado de paz que deliberou sobre a manutenção da escravidão. Em conversa com Osório, Netto explica a motivação de seu exílio no Uruguai:

— Nas conversas do acordo de paz meus pontos de vista todos foram vencidos, capitão, e eu sempre pretendi ser um homem sensato. Não pude fazer nada a respeito dos escravos e isso me corrói. Sei quando estou vencido, só me resta ir embora.

— A abolição vai chegar, general, assim como a república.

— Disso eu não tenho dúvida, capitão. O que me corrói é o destino dos negros que lutaram com os republicanos. Só eles perderam. (RUAS, 2001, p. 99)

Netto refere-se não só à abolição da escravatura como um todo mas especificamente aos negros que se envolveram na Revolução Farroupilha em defesa do ideal abolicionista, constituindo o Corpo dos Lanceiros Negros, sob seu comando, “um batalhão de cavalaria

composto unicamente por negros. Era idéia de Netto e criação dos mais influentes oficiais abolicionistas” (RUAS, 2001, p. 56).

A carta que Netto dita à enfermeira Zubiaurre também reflete o teor romântico do protagonista do romance:

O principal da carta dizia respeito às autoridades competentes dos países da Tríplice Aliança. Maria entenderia perfeitamente as reivindicações, e saberia transmiti-las com retidão e suficiente elegância. As reivindicações consistiam em não ter absolutamente nenhuma reivindicação. (...)

Caso viesse a falecer em razão dos ferimentos ou da malária, nada de pensão, nada de títulos póstumos, nada de honrarias. Estava metido naquela guerra sem esperar nenhum benefício e isso deveria ficar bem claro para todos, mesmo depois de morto.

Um homem que funda uma república, um homem que *escolhe* o exílio como casa, um homem que diz olhando nos olhos do Imperador que não tira o chapéu a monarcas não deve ficar recebendo comendas e bênçãos de mandatários de países tais como Brasil, Uruguai ou Argentina, por mais que tivesse vivido nesses países, e os sofrido na carne, e os amado. (RUAS, 2001, p. 33-34)

Assim, Netto expressa a sinceridade de sua participação na Revolução Farroupilha, considerando que sua destinatária era sua própria esposa, para quem não poderia falar mais francamente. A carta demonstra que suas atuações, tanto na Revolução Farroupilha como na Guerra do Paraguai, foram motivadas não pelo desejo de aumentar o seu poder político e a sua riqueza, mas sim pelo anseio de promover as transformações sociais, políticas e econômicas que idealizava.

Osório e Garibaldi contribuem para a caracterização romântica de Netto, na medida em que elogiam suas atitudes e seu modo de ser, assim engrandecendo seu personagem acima do cidadão mediano, prosaico. Em conversa com Osório, que comandava as operações da Tríplice Aliança, Netto lembra ter condenado a venda de prisioneiros de guerra como escravos mas admite que não seria possível controlar tudo o que acontece nos três exércitos:

— Sei que vosmecê não pode fiscalizar tudo que acontece no âmbito de três exércitos, general. Três comandos diferentes, três propostas diferentes.

— Quatro, general Netto.

— Quatro?

— O seu exército é o quarto. A Brigada Ligeira. (RUAS, 2001, p. 27-28)

Em outro trecho, Osório admite que aprendera algo valioso com Netto:

— (...) Amanhã vosmecê fica na retaguarda. Tenho a impressão de que Solano vai preparar uma surpresa. Tenho a impressão que a iniciativa vai ser dele. Ele está confiante.

— Ele está numa fortaleza. Por que iria nos atacar?

— Não tenho razões. Intuição. Só isso.

— Oigaletê!

— Intuição, meu amigo, é sempre melhor que toda essa conversa fiada sobre estratégia. Um certo general Netto me ensinou isso. (RUAS, 2001, p. 30)

Também Garibaldi contribui à caracterização positivada de Netto:

— Eu conheci alguns generais na minha terra e em outras terras também. Conheci generais italianos e generais franceses. Conheci os generais dos mouros. Nenhum deles proclamou uma república.

A pausa. Netto cada vez mais aflito.

— Nenhum deles proclamou uma república. Nenhum. (...)

— E, no entanto, como eram orgulhosos aqueles generais. Como eram vaidosos. Um general francês, um general italiano, um general mouro iria empurrar uma canoa com três companheiros dentro? *Dio!* Entrariam primeiro, sentariam no melhor lugar e que um subordinado molhasse os pés na água fria. (RUAS, 2001, p. 47)

Assim, Tabajara Ruas trata de ressaltar as qualidades do protagonista sem recorrer a uma descrição pedante dos mesmos, alcançando o efeito desejado mas equilibrando tal retrato idealizado com uma pitada de humor expressa na reação de Netto a tais elogios por parte de Garibaldi: “— Senhor Garibaldi, vá a puta que o pariu, se me faz o favor” (RUAS, 2001, p. 47). Mesmo assim, o engrandecimento da caracterização de Netto se concretiza – comanda um exército que tem a força e a importância equivalentes a de uma nação, sabe fazer uso da intuição e mantém a humildade e fraternidade – segundo palavras não de qualquer pessoa, mas de dois dos mais importantes militares e personagens da História do estado do Rio Grande do Sul, o comandante da Tríplice Aliança e o famoso corsário italiano, sempre lembrado na história da Revolução Farroupilha.

Quanto mais monumental for a caracterização de Netto, menos representativa ela poderá ser quanto à sua época, classe, etc. Seu desacordo com relação aos outros generais farroupilhas no tratado de paz, as opiniões de Osório e Garibaldi a seu respeito, a igualdade que orienta o seu pensamento e a sua atitude com relação aos negros que lutaram em seu batalhão – todos esses elementos singularizam Netto e o afastam do que poderia ser apreendido pelo leitor como um exemplo mediano da sociedade gaúcha naquele ponto da história, e, nesse sentido, a caracterização do protagonista impede o retrato amplo do passado no romance, segundo a aplicação do conceito de Lukács (cf. LUKÁCS, 1983, p. 26). Entretanto, deixando de lado temporariamente a idealização como atributo da caracterização de Netto, poderíamos argumentar que à medida que o protagonista constitui uma dissidência dentre os generais farroupilhas, o romance articulava um questionamento da concepção do passado como um período homogêneo, em sintonia com uma visão atual da história como um amálgama de momentos dinâmicos e heterogêneos.

Lukács considerava esse tipo de caracterização do protagonista do romance histórico como um defeito por não apresentar a essência da época retratada, mesmo em um grande escritor como Goethe. Para Lukács, Goethe representa a época romântica, reacionária, pré-Scott dos romances históricos, em sua concretização do tempo e do espaço. Em Goethe, o acontecimento histórico fica relegado ao segundo plano, enquanto os traços e destinos de seus personagens não encarnam a essência da época retratada. Este é um sintoma da relação entre a arte e a história na Alemanha, onde não havia uma estrutura política e ideológica que possibilitasse que os escritores olhassem para a história a menos que fosse com o intuito de enfatizar o desligamento com relação à vida do povo. Nesse contexto, a influência de Scott nos romances históricos alemães nunca provocou uma mudança fundamental, limitando-se a superficialidades, ou seja, um tratamento mais realista dos detalhes históricos (cf. LUKÁCS, 1983, p. 67-68). Assim, o retrato romântico do passado, centrado em uma grande figura, pode impossibilitar uma representação da especificidade do período histórico, uma vez que muitos desses romances poderiam acontecer em qualquer país e em qualquer época.

Outro ponto que enfatiza o caráter romântico de Netto é o problema narrativo do presente diegético da obra, ou seja, a trama dos capítulos I e VI, no hospital em Corrientes, no ano de 1866. Segundo o entendimento de Netto, o capitão de los Santos lhe faz um apelo na figura de militar e amigo, e por isso o general se sente responsável por corrigir uma injustiça. O capitão de los Santos afirma que o médico teria lhe amputado as pernas por pura crueldade, porque o capitão zombava dele:

Netto não consegue mais dormir. Pensa no tenente-coronel Philippe Fointainebleux. É sua obrigação denunciar o tenente-coronel. Foi uma maldade cortar as duas pernas do capitão de los Santos. Precisa falar com o comandante do hospital. Esse francês é um homem perverso. Percebeu desde o instante em que ele entrou no quarto pela primeira vez, com aquele sorriso. Tocou no seu rosto com os dedos compridos e morenos de cirurgião, e Netto se contraiu de repugnância. (RUAS, 2001, p. 17)

Entretanto, ao ponderar que, no contexto da guerra, o cirurgião poderia cometer tantos crimes como este quanto quisesse e que nem uma denúncia formal adiantaria, Netto decide que tem o dever de fazer justiça com as próprias mãos:

Calou-se e procurou o olhar do sargento.
 — Vosmecê sabe o que vai acontecer se eu denunciar o tenente-coronel Fointainebleux.
 — Sei, general.
 Netto esperou.
 — Não vai acontecer nada, general.
 — Foi o que eu pensei, sargento.
 — E talvez riam de vosmecê, general.

— Isso também me ocorreu, sargento. (RUAS, 2001, p. 140-141)

Em um nível mais profundo da narrativa, o problema que se apresenta também não deixa de ser romântico. Netto está à beira da morte, e aos poucos vai tomando consciência desse fato, por isso importa ao protagonista morrer com honra, o que pode estar ligado ao código de valores do gaúcho de sua época, mas nesse caso está principalmente ligado à sua preocupação em se redimir de sua culpa e de seus pecados. No prólogo, isso está articulado no ponto de vista da enfermeira Zubiaurre. Ela entra no quarto dos doentes e os encontra mortos. O major Ramírez teve uma morte ruim (foi para o inferno), enquanto Netto tem o semblante tranquilo, o que denota que não sofreu e não se assustou com o pós-morte (foi para o céu):

O major Ramírez tem o rosto retorcido, como se tivesse padecido uma agonia atroz. Com certa repugnância inexplicável, a enfermeira Zubiaurre coloca o pequeno espelho sob as narinas do major Ramírez e constata que ele não respira mais. A enfermeira Zubiaurre está acostumada com a morte, mas desta vez é surpreendida pelo calafrio que a atinge. As mãos do major Ramírez parecem garras, parecem ter atacado ou se defendido de alguém com ferocidade.

Aquilo a assusta.

Volta-se para o general brasileiro com o coração oprimido. É com alívio que vê a serenidade de sua expressão. Coloca o espelho sob suas narinas. O general Netto também não respira mais.

A enfermeira Zubiaurre une as duas mãos do general sobre o peito e faz o sinal-da-cruz. (RUAS, 2001, p. 09-10)

A dualidade entre bem e mal, céu e inferno, além da crença cristã de que boas ações serão recompensadas com um lugar no paraíso expressam uma visão da época e, assim, conferem uma autenticidade histórica à caracterização, mas também não deixam de ser uma representação romântica, materializada na busca de Netto por justiça e por uma morte com honra. Atormentado pela culpa e pela frustração por não realizar os seus ideais políticos com as guerras, Netto busca uma forma de compensação ao fazer justiça em defesa do capitão de los Santos e ajudando o sargento Caldeira a assassinar um criminoso que, além de sair impune, receberia honrarias como o major Ramírez.

Portanto, a história sofre um processo de individualização na obra de Tabajara Ruas. Mais uma vez, a crítica de Lukács a respeito desse traço da tendência romântica é que ela impede que o leitor vivencie o funcionamento da sociedade de forma ampla em uma dada época. Em sua concentração na caracterização de um grande personagem, os romances históricos orientados pelos moldes românticos tenderiam à privatização e à psicologização do processo histórico, que não proporcionaria o retrato mais amplo do funcionamento da sociedade, com sua interação entre as camadas superior e inferior, o que, segundo Lukács, era o problema dos romances históricos de Victor Hugo, que colocava “os grandes homens” no

centro de seus retratos históricos e os caracterizava por meio de acontecimentos historicamente atestados ou mesmo inventados” (LUKÁCS, 1983, p. 72). Lukács argumenta que, na França, a interpretação da história na era pós-Revolução Francesa poderia ter resultados políticos imediatos e, por isso, se tornou um assunto importante. O romantismo reacionário tratava a história de maneira subjetiva, buscando nela lições de virtude contra o vício. A ideologia inerente a essa visão da história era legitimista e, como tal, considerava a Revolução Francesa um erro. Apesar de suas atitudes progressistas na política e na vida social, esse era o programa seguido por Victor Hugo, que criticava os princípios de representação de Scott (cf. LUKÁCS, 1983, p. 74-78). Assim, quanto mais internalizados forem os problemas narrativos no romance, menos a caracterização poderá evidenciar as questões históricas que afetaram as vidas das pessoas que viveram naquela época, embora essa característica seja declarada como um ato consciente do autor de *Netto perde sua alma*.

3.2. NETTO: O HOMEM

A caracterização do general Netto por Tabajara Ruas é, no entanto, muito mais complexa do que as observações acima poderiam sugerir, pois, para cada atributo positivo e para cada movimento em sua busca por justiça e honra, surge um questionamento, uma dúvida, uma autocrítica, o que compromete a idealização do protagonista nos moldes românticos, de modo que “Netto se humaniza e rompe com a visão estratificada do herói caudilhesco, ou simplesmente, do herói reverenciado por sua coragem e abnegação” (MASINA, 2004, p. 196).

No capítulo de abertura, Netto encontra-se confinado a uma cama de hospital em Corrientes, de onde só sairia morto, vítima de um ferimento na perna e da febre malária. Assim, o ponto de vista narrativo concentra-se na intimidade do protagonista em seu lado mais frágil e humano. O assunto desse capítulo é permeado pela decadência da vitalidade de Netto, colocando menor ênfase em suas qualidades superiores e evidenciando uma caracterização mais humanizada e menos idealizada.

O fato de que Netto morrerá em uma cama por si só já estabelece um diálogo com um dos pilares da representação idealizada e do mito do gaúcho, tal como podemos observar no ditado que percorre as gerações dos personagens de *O tempo e o vento*, segundo o qual “Cambará macho não morre na cama”. Assim, considerando que *Netto perde sua alma* trata da viagem interior do protagonista por suas lembranças e avaliações do passado e da sua passagem espiritual para o além-vida, o assunto do romance pode ser interpretado como a

aceitação, por parte do protagonista, da morte desprovida da glória e do heroísmo associados à imagem engrandecida da morte em combate, o que simbolizaria o ideal defendido pelo código do gaúcho implícito do referido ditado.

A debilidade da saúde de Netto e a subsequente confusão mental, principalmente atribuída a sua febre, também são articuladas na ambientação da narrativa. A repetição da frase “Havia uma porta batendo em algum lugar” (RUAS, 2001, p. 13, 17, 139) demonstra a tortura mental de Netto e atribui ao hospital o efeito de uma prisão, além de evidenciar que suas reflexões e memórias possuem um caráter redundante, assim reiterando certos temas dolorosos na avaliação que faz de sua vida, com grandes realizações e frustrações. A morte está impregnada no ambiente do hospital, não no sentido romântico, mas no sentido mais realista, da insuficiência biológica e do horror dessa realidade, principalmente com relação ao reiterado cheiro de podridão proveniente das pernas do capitão de los Santos (cf. RUAS, 2001, p. 14, 15, 16). Outro elemento mórbido, porém em sentido menos biológico e mais simbólico, são os mosquiteiros que balançam com a brisa, lembrando fantasmas e sugerindo que a morte ronda o general (cf. RUAS, 2001, p. 13, 17).

No lugar da monumentalização do protagonista, através da ênfase das qualidades que o distinguem de seus pares, temos em Netto um personagem central mas humanizado, cujos defeitos também são apontados, como neste trecho, que narra as circunstâncias em que se encontrava após o ferimento em combate, no pântano de Estero Bellaco, que o levaria ao hospital: “Não pede socorro porque seu orgulho o impede. Prefere afundar nesse pântano que já engoliu cavalos e homens a abrir sua boca para dar um grito de socorro. Nunca pediu socorro em sua vida, não é agora que irá começar” (RUAS, 2001, p. 21). Anos antes, quando retornava à sua estância em Piedra Sola, depois de caçar um jaguar, uma responsabilidade do maior proprietário da região, segundo os costumes vigentes, Netto sentiu o prazer ao ser admirado pelos homens e pelas mulheres que habitavam seu pequeno vilarejo. Para aquelas pessoas, Netto era uma figura de poder e autoridade, e ele sabia disso:

Subiu os degraus de pedra da varanda bem lentamente, sentindo os primeiros sinais de cansaço. Atravessou a sala aquecida pelo grande fogo na lareira, parou em frente a ele e tirou as luvas. Estendeu as mãos para o fogo, recusando-se a completar o pensamento iniciado na varanda. Era um pensamento banal e envolvia vaidade, essa intrusa que o acompanhara ao longo da vida, mas de qualquer modo tinha que admitir: os anos passavam. Começava a envelhecer. (RUAS, 2001, p. 110)

Embora nessa circunstância talvez isolada em todo o romance não tenhamos acesso ao pensamento exato a que o narrador faz referência, tudo indica que se trata do orgulho que

sente por ser o senhor de La Glória, “a maior estância do distrito de Taquarembó” (RUAS, 2001, p. 108), e talvez por se considerar ainda um homem atraente, mesmo não sendo mais tão jovem, e que nada explicava a falta de uma mulher para ocupar o papel de esposa e senhora de La Glória, tema justamente desenvolvido no capítulo seguinte, que relata como o general conheceu Maria e narra o jantar em sua casa em Paissandu.

Com relação a seus defeitos, as “vozes” que perturbam a mente de Netto desempenham um papel muito importante, sugerindo que o protagonista não apresenta uma consciência una, consistente, confiante, como seria o caso de um grande herói romântico. Enquanto pondera sobre qual seria o passado do médico cirurgião francês e sobre quais seriam suas razões para servir como voluntário, acaba sendo levado por seus pensamentos a dirigir a mesma pergunta a si mesmo:

A guerra atrai voluntários de toda a parte, cada um com sua razão secreta. Vieram da Inglaterra, França, Espanha, Alemanha, trazendo táticas, armas, conhecimentos, experiência. Vieram desde oficiais formados nas escolas mais tradicionais até mercenários, sobra de guerra das campanhas colonialistas da África e Oriente, todos a peso do ouro da City de Londres. Ele, Netto, também é voluntário. Também tem uma razão.

— *A sua qual é, general?*

Maldita voz infantil autoritária! Suas razões são nobres. Suas razões sempre foram nobres. Sempre tiveram a consciência como padrão.

— *General mentiroso!* (RUAS, 2001, p. 18)

As vozes estabelecem a crise de consciência de Netto e evidenciam seu lado mais fraco e humano, condição agravada pela debilidade de sua saúde. Além da voz “infantil”, que também é a mais perversa (é ela que lembra que tem um bisturi na gaveta do médico para cortar sua garganta), a consciência de Netto também se desdobra na voz pomposa: “— Depois da guerra, o sul da América estará mais unido e organizado e preparado para enfrentar os desafios comuns de países novos, que aspiram à modernidade – disse a voz pomposa, como se estivesse numa tribuna” (RUAS, 2001, p. 19). A voz “pomposa” alude ao lado romântico, idealizador dos grandes feitos, a voz que funciona como uma máscara teatral a ser usada no âmbito público e político. Além dessas duas, existe a voz “bonachona”, que faz referência ao lado mais simples do gaúcho de Povo Novo, mais assertivo e otimista: “—Após a guerra, é certo que o Brasil se transformará numa república, sem escravos – disse a voz bonachona” (RUAS, 2001, p. 19). Também é a voz “bonachona” que o tranquiliza quando Garibaldi começa a aborrecê-lo com um punhado de elogios (cf. RUAS, 2001, p. 48). Na véspera da Proclamação da República Rio-Grandense, depois de ter decidido a favor da proclamação, é

mais uma vez uma voz que aponta o sentimento de vaidade associado ao papel que desempenharia em breve:

Recomeçou a caminhar arrastando os pés, adiando o momento de chegar na tenda onde o esperavam entre fumo e tragos de canha, indiferente aos relâmpagos, pleno, deixando-se dominar pela nova espécie de êxtase que se aproximava, percebendo cada vez mais a dor nas costelas, escutando os ruídos do acampamento, escutando a fúria iminente da tempestade, escutando a voz sedutora, a voz persuasiva e progressivamente exultante: *tens trinta e dois anos, amanhã vais fundar um país*. (RUAS, 2001, p. 87)

Embora não seja dito, essa deve ser a voz pomposa, pois exulta o grande feito da proclamação. É interessante que, embora Netto se sinta confiante o bastante com sua decisão (caminha arrastando os pés “indiferente aos relâmpagos, pleno”), a sedução a que ele é subjugado pela voz está associada à percepção da dor nas costelas e à fúria da tempestade, elementos negativos que sugerem o teor pecaminoso e diabólico de suas reflexões.

Ainda com relação ao papel que a ambientação desempenha na caracterização de Netto, observa-se que seu maior feito, a proclamação da República Rio-Grandense, não é um acontecimento plenamente positivado no romance. Enquanto conversa com Lucas, que tenta convencê-lo de que o momento da proclamação da república chegara e que cabia a Netto o papel de proclamador, a conversa é interrompida algumas vezes pela observação de que uma tempestade se aproxima (cf. RUAS, 2001, p. 82-83). O mesmo acontece no capítulo seguinte, enquanto o general conversa com o sargento caldeira e está praticamente decidido em favor da proclamação. Em vez de felicidade e plenitude, em vez do destaque à grandiosidade do momento, a decisão é acompanhada por muitas dúvidas e preocupações:

[Sargento Caldeira] Olhou para Netto.

— Podemos fundar um país, coronel.

Um relâmpago iluminou os dorsos dos cavalos. Netto desviou o olhar.

— Meus camaradas também querem um país, sargento.

O vento redemoinhou no curral e os cavalos se espantaram, dando relinchos curtos, encostando-se uns aos outros. Grandes nuvens se espalhavam no céu. A lua foi encoberta. O horizonte estremecia com relâmpagos.

— Está chegando a tempestade. (RUAS, 2001, p. 86)

Assim, a ambientação funciona como um *foreshadowing*¹⁶ da frustração do empreendimento dos republicanos e das consequências que tal frustração traria para o futuro pessoal de Netto. Tal sinalização de problemas externos ligados à Proclamação é ainda complementada pela dor que Netto sente nas costelas, o que o impede de desfrutar da grandiosidade do momento,

¹⁶ *Foreshadowing* (literalmente: presságio ou prenúncio) é uma técnica literária com a qual o autor sugere certos desenvolvimentos do enredo que acontecerão do desenrolar da história (Wikipedia.com).

sugerindo o lado interior do presságio. Portanto, a ambientação, articulada de forma externa e interna a Netto, materializada na tempestade iminente e na dor nas costelas, impede o retrato romântico, idealizado, da véspera da Proclamação da República Rio-Grandense.

A guerra e os combates também recebem um retrato pouco idealizado. Depois de um combate nos campos do Seival, em 1836, Netto entra em sua barraca e relembra cenas horrorosas:

Não teve consciência do fato mas desistiu de descalçar as botas e começou a desabotoar o dólma, quando a garra da dor apertou um pouco mais seus tentáculos e tornou a ver no meio da poeira o homem sem cabeça.

Tinha visto o homem quando caiu do cavalo e foi obrigado a combater a pé (até que o sargento Caldeira apareceu com outra montaria) mas quando viu o homem sem cabeça à sua direita também percebeu o homem que agarrava o toco de braço e berrava enlouquecido. Na sua frente, outro homem agarrava as tripas que resvalavam para fora do corpo como larvas ou qualquer coisa pegajosa e deu um encontrão num homem que tinha uma lança cravada na testa, bem entre os olhos, e que também gritava. (RUAS, 2001, p. 74)

As cenas de mutilação surgem no pensamento de Netto em forma de um ataque, uma tortura, o que é articulado até mesmo no nível sintático da descrição, sendo que a segunda e a terceira frases do trecho acima compreendem uma série de orações, praticamente sem o uso de vírgulas, o que sugere o turbilhão das memórias recentes do combate.

No Uruguai, em 1861, Netto viaja de sua fazenda, La Gloria, no distrito de Taquarembó, para Paissandu, levando seus cavalos para competir nas “parelhas”. No jantar, no dia seguinte ao das corridas, ele reencontra Maria Escayola, filha de don José Escayola, seu principal concorrente em matéria de corridas de cavalos. Conheceu Maria em uma livraria em Montevideu, oito meses antes, e no jantar pretendia fazer progresso em sua conquista daquela que se tornaria sua esposa. A parte pertinente à caracterização de Netto como não-romântica acontece depois do jantar, ao final do capítulo, logo antes que o romance retorne ao seu tempo presente, em Corrientes, em seu caráter concêntrico, enquanto Netto e Maria trocam confissões. Netto confessa a Maria que tem medo de ter investido seu tempo, sua energia, sua vida, em busca das coisas erradas:

— Eu não sou mais um homem moço. E tenho medo de ter levado uma vida inútil. Tenho medo de...

— Medo? O general Netto com medo?

— O medo é um sentimento que eu conheço muito bem. A minha vida toda andei cercado de homens com medo. Milhares de homens com medo de morrer ou de ficar aleijado na hora seguinte. E cercado de animais com medo, cavalos com medo, cães com medo. O medo

eu conheço bem, senhorita Maria. É companheiro do homem.
(RUAS, 2001, p. 131)

A maneira como Tabajara Ruas retrata a guerra ressalta seu lado mais negativo e ameaçador à vida, deixando de fora toda a glória que uma narrativa romântica poderia destacar, e mostra como que, em uma guerra, todos – homens e outros animais – são balizados por seu lado mais frágil, articulado como o medo e, em última análise, a ameaça à vida.

O relato de Maria é ainda mais chocante e contribui fortemente para a representação negativa da guerra com seus efeitos mais cruéis. Ela confessa a Netto que vinte anos antes era noiva de um oficial de cavalaria que foi para a guerra “orgulhoso, jovem, belo” e que voltou com as duas pernas amputadas e em estado de choque. Maria cuidou dele por dois anos até a sua morte em consequência da guerra. Ela então pergunta a Netto: “—Vem aí outra guerra. Não vem aí outra guerra?”, fazendo referência à Guerra do Paraguai, que aconteceria quatro anos depois e que selaria o destino trágico previsto por Maria. Sua história tem maior força narrativa por encerrar as memórias de Netto antes de voltar ao hospital em Corrientes, assim consolidando a visão mórbida e antiépica associada à guerra em geral e simbolizada pela recorrente imagem de mutilação ao longo do romance, começando com as pernas do capitão de los Santos, passando pelo braço perdido de Milonga e concluindo com as pernas amputadas do ex-noivo de Maria.

Netto se sente culpado pela frustração da Revolução Farroupilha e de seus resultados inócuos, principalmente com relação à situação dos escravos que lutaram no seu Corpo dos Lanceiros Negros. Na Guerra do Paraguai, essa culpa retorna e é demonstrada no pesadelo que teve, no qual mistura o acontecimento da morte de seu cavalo, Topázio, com acusações contra si mesmo:

Vem rastejando. Venâncio Flores não era seu compadre nem López era seu inimigo, mas o destino entrelaça as coisas independentemente da vontade humana. Já tinha apreendido essa banalidade. Ela o amparava quando a consciência mordida, era uma boa e simples muleta, mesmo nesse barro onde rasteja.

– Vosmecê foi usado pelos ingleses para atacar López! – gritou Topázio.

Sem admiração, e sem o consentimento da vontade, em fatias muito finas, foi sendo paralisado por uma espécie desconhecida de emoção e adivinhou que era o terror.

O alazão afundava lentamente no pântano. Apanhou a adaga, o cabo escorregava, ergueu a adaga bem alto, viu a adaga contra o céu azul, previu a descida rápida e sem pena contra o belo pescoço curvo e musculoso.

– Foi usado por Venâncio Flores para ele tomar o poder! – gritou Topázio com ódio.

– Mentira!

Cravou a adaga no pescoço musculoso. Agarrado ao cavalo, começou a afundar. Deu um grito enorme, de sua boca saltaram serpentes e labaredas. (RUAS, 2001, p. 22-23)

Netto internaliza, em sua crise de consciência, a gratuidade da guerra e a possibilidade de estar apenas servindo aos interesses políticos de quem já detinha o poder, enquanto se iludia em pensar que lutava por ideais de transformação. Topázio representa aqueles que se sacrificam em nome de interesses alheios, e, em última análise, demonstra o desligamento entre as necessidades dos desprovidos de poder e os interesses dos poderosos. Entretanto, a culpa sentida por Netto é um indicativo de sua relação e identificação com os anseios populares, e demonstra uma versão do que Lukács chama de o jogo entre a camada superior, representada pelo próprio Netto, e a inferior da sociedade, simbolizada na figura sacrificada de seu cavalo (cf. LUKÁCS, 1983, p. 57).

Também durante a Guerra do Paraguai, em conversa com Osório, Netto dispensa o elogio já referido na presente análise de que sua Brigada Ligeira constituiria o quarto exército da Tríplice Aliança, lembrando o tempo da Revolução Farroupilha, em que se considerava “invencível”: “— Muito tempo atrás, muitos anos atrás, numa noite que ameaçava tempestade, eu tive a ilusão de que era invencível, de que tinha o direito e a justiça do meu lado e que por isso era invencível. Isso me dava o direito de ter um exército. Hoje, isso não me alegra” (RUAS, 2001, p. 28). Esse trecho remete à trajetória que vai da confiança e da idealização, ligadas às memórias da Revolução Farroupilha, até a desilusão e o ceticismo, ligados ao protagonista trinta anos mais tarde. Nesse sentido, o título do romance não se refere tanto à morte física, que ocorre no hospital em Corrientes, em 1866, nem à passagem simbólica pressuposta em tal morte, senão à morte de um Netto cheio de ideais, o que de fato ocorreu mais de vinte anos antes com o final frustrado da Revolução Farroupilha, por isso o título enfatiza a *perda* (frustração) e a *alma* (os ideais).

Portanto, em linhas gerais, o romance ilustra a trajetória de desilusão de Netto: era romântico durante a Revolução Farroupilha, lutava por ideais abolicionistas dentre outros. Depois da frustração do empreendimento e de seu desacordo com colegas, durante o tratado de paz, exila-se no Uruguai por muitos anos e, quando participa da Guerra do Paraguai, trata-se de um Netto bem mais cético e crítico.

Entretanto, essa é ainda uma simplificação das relações de significado do romance, pois a própria trajetória do idealismo à desilusão é problematizada na obra. A ambientação durante a véspera da Proclamação da República Rio-Grandense e a visão antiépica da guerra, como ameaça à vida, já evidenciam que, mesmo na época da Revolução Farroupilha, Netto era um romântico com ressalvas. Por outro lado, a narrativa também não permite afirmar que

o protagonista se tornou um militar totalmente desiludido e cético durante a Guerra do Paraguai, como atesta esta conversa com Osório, em que este diz:

- Espero que o final desta guerra traga um novo perfil para o país. Espero que a escravidão termine. Espero...
- Esperamos tantas coisas há tanto tempo.
- É verdade. E não desistimos. Por quê?
- A velha questão da consciência.
- Essa puta continua nos atormentando. Parece que no fundo gostamos de sofrer. (RUAS, 2001, p. 28-29)

Em outro trecho, Netto reflete sobre suas razões para deixar a família no Uruguai e entrar em mais uma guerra:

Tinha se unido às tropas da Tríplice Aliança – a Argentina, o Brasil e o Uruguai – não apenas porque detestava ditadores, não apenas porque apoiara o colorado Venâncio Flores a se tornar presidente do Uruguai (seu antecessor, Pancho Aguirre, aliado de López, o perseguia, bem como a outros brasileiros que viviam no Uruguai) e não apenas para sustentar o passo do ditador paraguaio e acabar com sua arrogância, mas porque no fundo acreditava em grandes transformações políticas e econômicas. (RUAS, 2001, p. 19).

Depois de considerar melhor até que ponto a caracterização de Netto tende a ser mais romântica ou realista, verifica-se que ela é híbrida e problematizada quanto a esses dois polos, de forma que mesmo os momentos românticos sempre incluem um questionamento, uma crítica, uma dúvida, o que evita a plenitude da idealização romântica, e mesmo por trás do ceticismo amargo que aparentemente tomou conta do protagonista, depois do tratado de paz da Revolução Farroupilha, sempre subjaz um sonho com as grandes transformações sociais.

3.3. AMPLIANDO O FOCO

Considerando que a caracterização do protagonista de *Netto perde sua alma* é essencialmente intimista, o que parece comprometer a possibilidade de retratar o passado em termos amplos, cabe a pergunta: como Tabajara Ruas, mesmo enfatizando as realizações e frustrações de Netto, consegue realizar um retrato convincente do passado, principalmente à época da Revolução Farroupilha?

Tal impressão é consolidada principalmente à medida que o romance amplia o foco narrativo, deixando temporariamente o ponto de vista intimista sobre a vida de Netto para narrar um pouco das motivações e dos anseios de Milonga e do sargento Caldeira. Nesta passagem, o sargento Caldeira explica a Netto seus motivos para entrar na revolução:

- Como era lá em cima, sargento?

O sargento olhou para Netto, depois olhou para a luz da lua no dorso dos cavalos. Olhou para o céu, examinou a tempestade, não formulou nenhum pensamento a respeito da tempestade que se aproximava.

– Lá em cima? Nas Encantadas?

Netto aproximou seu rosto do rosto do sargento.

– Por que não ficaram na serra? Por que desceram? Não eram livres por lá? Não estavam seguros?

– Para sermos livres, para sermos seguros, precisamos dum país, coronel.

Agora o vento estava mais forte. Os cavalos se inquietavam.

– Quando ouvimos falar da revolução, quando ouvimos falar que a revolução queria a república, queria o fim da escravidão, resolvemos descer. Sem armas, sozinhos, não podíamos desafiar o Império. Mas junto com os revolucionários somos fortes. Somos parte do exército revolucionário. (RUAS, 2001, p. 86)

As Encantadas eram uma espécie de quilombo a que o romance faz referências. É de lá que vem o sargento Caldeira e seus homens e é para lá que Milonga e os outros desertores querem ir depois do tratado de paz. Como um esconderijo, as Encantadas simbolizam a fuga aos reais problemas da escravidão. Esse trecho ilustra como o destino do sargento Caldeira representa o despertar político do homem negro comum da época para a luta por sua emancipação, conforme os preceitos de Lukács (cf. 1983, p. 42).

Neste outro trecho, Milonga explica a Netto e a Teixeira Nunes por que deseja entrar para o Corpo de Lanceiros Negros.

– Vosmecê me parece muito jovem para ser soldado, Milonga. Em tua casa vão ficar preocupados.

– Eu não tenho casa, capitão.

– Tua família não mora lá na estância?

– Minha mãe mora.

– Ela vai ficar preocupada. As senhoras da casa vão ficar preocupadas. Milonga ficou de cabeça baixa.

– Tu tens muito tempo para virar soldado e ir para a guerra, Milonga. Aproveita enquanto podes ficar em casa.

– Eu não tenho casa, capitão.

– Tu não és bem tratado na estância, Milonga?

– Sou sim senhor, capitão.

– Então, Milonga.

Milonga continuou de cabeça baixa.

– Lá eu sou um escravo, capitão.

Teixeira se mexeu com desconforto.

– Tu és muito jovem para ser soldado, Milonga.

– Não para ser escravo, capitão. (RUAS, 2001, p. 56)

Aqui também o personagem de Milonga representa como um escravo comum teria ouvido o chamado da Revolução Farroupilha, pois percebe que pode desempenhar um papel ativo para mudar sua condição de escravo e, assim, interferir no processo histórico. Portanto, Milonga simboliza como a história pode afetar a vida cotidiana de cidadãos comuns, também em

acordo com os conceitos de Lukács, e como o enredo entrelaça o personagem e o traz para o centro da ação e da crise histórica de forma orgânica e concreta (cf. LUKÁCS, 1983, p. 21, 24, 34).

Netto deixa de ser o sujeito do ponto de vista narrativo, cedendo esse papel provisoriamente a Milonga, assim evidenciando uma perspectiva mais ampla do movimento republicano, possibilitando inclusive narrar eventos e características positivas de forma que não soem piegas pois estão identificados com o ponto de vista um tanto ingênuo do jovem Milonga:

O Corpo de Lanceiros, quando percebeu que os dois cavaleiros que apontaram no horizonte eram Netto e Teixeira, formou duas alas por onde eles passaram.

Cada soldado batia com a lança no peito, compassadamente, formando um som imponente, que desconcertou Milonga e criou uma espécie de emoção incontrolável, áspera e viril, que ele desconhecia e que o dominou e o obrigou a fazer força para evitar as lágrimas.

Milonga adivinhou que aquele negro alto e forte que apanhou as rédeas do cavalo de Netto era o lendário sargento Caldeira. (RUAS, 2001, p. 64)

Embora não seja o protagonista, Milonga apresenta o ponto de vista prosaico do conflito republicano, por isso é importante que ele não seja caracterizado como um cidadão cujas qualidades excedam demasiadamente as de seus pares. De fato, a única característica que o distingue é sua habilidade de tiro. Por outro lado, depois do tratado de paz, o romance enfatiza o seu lado mais limitado e prosaico, como o mau perdedor da revolução, quando ele e alguns outros negros do Corpo de Lanceiros desertam e matam um civil, depois do tratado de paz, abalando a situação política dos republicanos. Além disso, Milonga não é razoável em sua acusação de que o sargento Caldeira e Netto seriam pessoalmente culpados pelos poucos resultados da revolução:

– Sargento – disse Milonga –, entramos nesta guerra porque seríamos homens livres quando ela terminasse. Faz um dia que ela terminou. A primeira coisa que fizeram foi tirar nossas armas e botar guardas nos vigiando, como se a gente fosse prisioneiro ou inimigo.

– Vosmecês estragaram tudo. Desertaram e mataram um civil depois do tratado de paz.

– No meu entender não desertamos, sargento – disse Milonga. – No meu entender não somos nós os desertores.

– Não desertaram?

– Mentiram para nós.

– Quem mentiu?

– Todos. Todos mentiram. Os republicanos mentiram. Enquanto precisavam da gente para a guerra, falavam em liberdade, igualdade, fraternidade. Quando a guerra terminou, nos entregaram para os imperiais. (RUAS, 2001, p. 93-94)

A desilusão do empreendimento republicano rendeu a Milonga um braço aleijado e uma grande desilusão com relação à sua força política, sendo seu estado de espírito articulado em sua “túnica gasta” e na falta de compreensão ou não aceitação dos tristes resultados da derrota dos republicanos.

O sargento Caldeira compartilha da desilusão de Milonga, o que também é evidenciado na ambientação, quando "tornou a olhar vagorosamente a solidão do pampa ao seu redor, com uma sensação infinita de perda" (RUAS, 2001, p. 96). O fim trágico de Milonga encerra definitivamente a realização do seu sonho de liberdade, mesmo de qualquer forma simbólica ou escapista (o que a fuga para as Encantadas representaria), consolidando também a desilusão de Netto, motivo indireto da morte de Milonga, e do sargento Caldeira, que se viu obrigado a matá-lo para evitar a morte injusta do general (cf. RUAS, 2001, p. 93-102).

3.4. NETTO: N-E-T-T-O

Netto perde sua alma evidencia algumas tendências e alguns traços literários ligados ao novo romance histórico latino-americano (NRHLA) e à metaficção historiográfica, dois conceitos com várias características em comum a respeito da caracterização e da representação da história. O primeiro traço que identifica a obra de Tabajara com o novo romance histórico latino-americano é a ficcionalização de um personagem histórico para ocupar o papel central do enredo, diferentemente da fórmula de Walter Scott – aprovada por Lukács – de protagonistas fictícios. Em vez de retratar grupos aparentemente insignificantes para ampliar nossa compreensão do passado, muitos dos novos romances históricos como *Netto perde sua alma* retratam as personalidades históricas mais conhecidas de maneira *sui generis* (cf. MENTON, 1993, p. 43). Também em oposição aos preceitos de Lukács, os romances históricos chamados de metaficção historiográfica retratam “personagens históricos [que] assumem um *status* diferente, particularizado e, em última hipótese, excêntrico”, com o objetivo de promover a “pluralidade e reconhecimento da diferença”, por isso o “*tipo* tem poucas funções, exceto como algo a ser atacado com ironia” (HUTCHEON, 1991, p. 150). Outro motivo para não deixar os personagens históricos em segundo plano é questionar esse recurso pelo qual “as figuras reais do passado são desenvolvidas com o objetivo de legitimizar ou autenticar o mundo ficcional com sua presença, como se para ocultar as ligações entre ficção e história com um passe de mágica ontológico e formal” (HUTCHEON, 1991, p. 152).

A ironia é o que faz com que a escolha de um protagonista já conhecido do leitor, como o general Netto no romance em questão, e a sua caracterização peculiar, por vezes diferente daquela popularizada a seu respeito, não signifique uma volta ao romantismo. Essa característica está relacionada, por um lado, à ideia bastante difundida atualmente de que o passado só pode ser acessado através de seus vestígios textuais, e, por outro, a um questionamento da história oficial ou partes dela (cf. HUTCHEON, 1991, p. 34, p. 141, p. 157; HUTCHEON, 1984, p. 73). Os novos romances históricos latino-americanos, como o de Tabajara Ruas, demonstram, assim, uma preocupação e uma consciência a respeito da natureza e das implicações textuais de vários elementos que compõem uma representação literária do passado, tais como a caracterização, a ambientação e o próprio enredo.

Por isso, o romance em questão também pressupõe uma relação com a representação do passado diferente daquela defendida por Lukács, na qual o passado devia ser apresentado como a pré-condição concreta do presente. Como já exposto acima, em termos do conflito entre a vertente romântica e a realista, a caracterização de Netto demonstra a instituição e depois a subversão do caráter heroico segundo o qual conhecemos a história dos generais farroupilhas de acordo com a sua versão oficial. Trata-se de um mecanismo que Tabajara Ruas utilizou conscientemente para evitar que Netto ficasse um mocinho bom demais para ser verdade, para que não parecesse piegas ou apenas um exagero de autor (cf. ANDRADE, 2003, p. 188).

Assim, a relativização do heroísmo de Netto, por meio da ênfase sobre suas fraquezas, dúvidas e debilidade física, pode ser entendida além de uma renúncia ao romantismo, mas também como uma crítica à caracterização de personagens históricos como Netto pela história oficial, mesmo que essa personalidade tenha sido romântica de fato em vida, como aponta o próprio autor (cf. ANDRADE, 2003, 189). Três dos principais intertextos da caracterização do general Netto são *Homens ilustres do Rio Grande do Sul* (1916), de Aquiles Porto Alegre, *História da Grande Revolução* (1933), de Alfredo Varela, e *Vultos da epopeia farroupilha* (1935), de Othelo Rosa. Esses três textos retratam Netto à imagem do padrão heroico: “um homem de caráter elevado (virtuoso, leal, corajoso, dedicado, idealista), de grande força e destreza físicas, dotado de indiscutível poderio bélico, de posição social elevada e apreciado por aqueles que com ele conviveram” (ANDRADE, 2003, p. 55-56).

A forma escolhida por Tabajara Ruas para materializar essa crítica coincide com o conceito de paródia, tal como defendido por Linda Hutcheon, como a instalação e posterior subversão do caráter heroico de Netto, assim articulando uma crítica branda ao estilo de apresentação dos líderes farroupilhas e, ao mesmo tempo, formulando um tributo à figura

ilustre do general. Essa mistura de crítica e homenagem, implícita no uso da paródia, é defendida por Linda Hutcheon, que problematiza o conceito de paródia ao argumentar que não se trata apenas da imitação, em tom de deboche, de estilos individuais. Sua definição de paródia difere daquela da maioria dos autores porque, para ela, a paródia não objetiva necessariamente o deboche e o ridículo. A autora defende que muitas vezes a paródia pode estar mais próxima do conceito renascentista de imitação que daquela “imitação ridícula mencionada nas definições normais dos dicionários” (HUTCHEON, 1985, p. 4-5). Entretanto, a paródia difere da imitação em qualquer sentido pois sempre pressupõe uma *diferença*, à medida que ela é “uma inversão e uma recontextualização irônica, uma repetição com uma diferença” (HUTCHEON, 1985, p. 32). A autora afirma que as formas artísticas do século XX são especialmente marcadas pelo uso da paródia e que isso não é mera coincidência. Para ela, a paródia é “uma das formas pelas quais os artistas da modernidade conseguiram acomodar o peso do passado. A busca por novidades no século XX tem sido frequentemente – e ironicamente – alicerçada na procura por uma tradição” (HUTCHEON, 1985, p. 29). Assim, Hutcheon amplia o conceito de paródia do simples ridículo de um estilo de um artista para uma série de modos e motivações (incluindo a imitação, a ironia e a sátira).

Embora a paródia em geral, como uma técnica ou estética, possa estar mais próxima da imitação, já que não precisa criticar o texto parodiado nem “o mundo” em geral, a paródia pós-moderna, especificamente, sempre é crítica. Isso ocorre porque a paródia pós-moderna revela de forma mais patente a diferença entre os textos parodiados e paródicos em termos estéticos, históricos e políticos. Segundo a autora, “através de um processo duplo de instalação e ironia, a paródia assinala como as representações do presente vêm de representações passadas e aponta as consequências ideológicas de suas continuidades e diferenças” (HUTCHEON, 1989, p. 93).

Portanto, a paródia pós-moderna é uma técnica mas também é muito mais do que isso. O fato de que a paródia revela a política da representação e, assim, questiona as ideologias dos textos parodiados, lhe confere uma posição poderosa na pauta do pós-modernismo. Como observa Hutcheon, “a paródia pode ser usada como uma técnica autorreflexiva que aponta para a arte como arte, mas também como a arte está necessariamente condicionada ao seu passado estético e até mesmo social” (HUTCHEON, 1989, p. 101). A paródia instala a diferença e a ironia com relação a seus intertextos, e assim subverte a estética dominante e sua ideologia. Entretanto, essa subversão também pressupõe uma cumplicidade com essas mesmas formas dominantes e sua ideologia, pois, para que a paródia funcione, ela depende

sempre de seu intertexto. Resumindo, a paródia “confirma e subverte” os textos parodiados ao se referir a eles ironicamente (HUTCHEON, 1989, p. 99, 101).

Além de confirmar e subverter o heroísmo de Netto como líder militar, a crítica à história oficial também se desdobra, em *Netto perde sua alma*, na caracterização do major Ramírez, que, apesar de ter cometido várias barbaridades ao longo de sua carreira militar, seria considerado um herói. Ao refletir que o cirurgião francês podia cometer barbaridades e ainda assim escapar impune, Netto também tece um comentário, nesse sentido, sobre o major Ramírez: “A cama do major Ramírez range. Netto fica alerta. O major Ramírez fala dormindo, diz coisas ininteligíveis, palavões, ordens de combate. Todos dizem que o major Ramírez é um herói. Receberá uma promoção e uma medalha quando sair do hospital” (RUAS, 2001, p. 19). A ironia e a crítica implícitas estão no hiato entre a caracterização do major Ramírez como um mau militar e mau caráter, atormentado por seus pecados e crueldades (sua cama range, não consegue ter um sono tranquilo), na primeira e terceira frases, e o teor da quarta frase, que demonstra a falta de embasamento e de lógica do fato de que o major será considerado um herói. Essa caracterização, apenas implicitamente negativa nesse trecho, é complementada ao longo do romance por outras informações sobre o mau comportamento do major como líder militar, o que justifica seu assassinato ao final da narrativa:

Tinha conhecido o major Ramírez na rendição dos paraguaios em Uruguaiana, e o vira jogar-se, excitado e febril, no macabro comércio de escravos. Com determinação e tino comercial, o major Ramírez separava grupos de prisioneiros e os vendia para fazendeiros argentinos, uruguaios e brasileiros. (RUAS, 2001, p. 26)

Próximo ao final do romance, quando o sargento Caldeira está explicando a Netto por que deve matar o major, revela a crueldade e a covardia de Ramírez, enfatizando a mesma ironia já referida de que, apesar disso, ele sairia da guerra como um herói:

Ele matava crianças, general. E mulheres. E grávidas. E pobres velhos. Eu vi ele mandar abrir uma cova e mandar jogar lá dentro o que restava duma povoaçãozinha chamada Ayuí-Chico. Umas setenta pessoas, mais ou menos. Todos pobres e desarmados. E ele dava risadas e se achava um grande herói. Grande Herói do Exército da Tríplice Aliança. (RUAS, 2001, p. 144)

A tendência de problematizar a representação do passado em romances como *Netto perde sua alma* pode estar ligada à maneira como vivenciamos o processo histórico atualmente. A crítica à história oficial pode dizer respeito ao contexto de produção do romance, ou seja, a década de 1990, quando o Brasil intensificou seu processo de redemocratização aos trancos e barrancos. A caracterização do general Netto, de certa forma,

e do major Ramírez, mais explicitamente, sugere uma perspectiva que é própria do século XXI, marcada pela revisão das interpretações e representações de acontecimentos passados. Assim, a história é “destotalizada” em romances como o de Tabajara Ruas, pois, à medida que a história oficial é ironizada, a obra está demonstrando que o que ela está apresentando não é a História (única, verdadeira, soberana), mas uma forma possível e plausível de se contar e interpretar os acontecimentos do passado, à luz dos conceitos do pós-modernismo (cf. HUTCHEON, 1989, p. 63). Assim, *Netto perde sua alma* participa do projeto do pós-modernismo, propondo que “reescrever ou rerepresentar o passado na ficção e na história é – em ambos os casos – revelá-lo ao presente, impedi-lo de ser conclusivo e teleológico” (HUTCHEON, 1991, p. 147).

Além de desafiar a disciplina da História, apontando as suas origens e os seus limites textuais, o retrato da história do Brasil em *Netto perde sua alma* evidencia uma desconfiança e um pessimismo generalizados com relação às instituições e à política, o que também pode estar ligado à história política e econômica recente do país. Depois de permanecer sob o domínio militar por vinte anos e com eleições indiretas por vinte e seis anos, na década de 1990 os brasileiros finalmente puderam exercer seu direito eleitoral, assim elegendo Fernando Collor de Mello como presidente. Ele prometeu, entre outras coisas, moralizar a política brasileira, acabar com a corrupção e governar para os descamisados. No segundo dia de seu mandato, o novo presidente implementou o Plano Collor, uma medida econômica drástica que prometia terminar o problema persistente da inflação no país. Collor defendia a integração do Brasil com o capital internacional e prometia que o país logo se tornaria uma nação de primeiro mundo. Entretanto, um ano mais tarde a inflação estava de volta e a recessão havia piorado, provando que medidas econômicas drásticas como o Plano Collor isoladamente não seriam suficientes para resolver os problemas econômicos e sociais da nação. Além disso, o prestígio do governo de Collor começou a se esfacelar quando o irmão do presidente, Pedro Collor, acusou Fernando Collor de estar envolvido em um esquema de corrupção enorme comandado por Paulo César Farias, tesoureiro de sua campanha presidencial (cf. REZENDE, 2001, p. 625-6).

Como um legado do governo Collor, ao longo da década de 1990 o povo brasileiro se tornou mais desconfiado e pessimista com relação aos políticos, principalmente aqueles com um discurso salvacionista, já que viu frustradas suas expectativas com relação a tão desejada redemocratização do país. Segundo Rezende, mesmo que a culpa tenha sido atribuída aos responsáveis, as massas ficaram com a impressão de que a corrupção é um mal irremediável no Brasil (cf. REZENDE, 2001, p. 630). *Netto perde sua alma* foi escrito em 1995, apenas

três anos depois do impeachment de Fernando Collor. De certa forma, o romance de Tabajara Ruas articula essa desconfiança no sucesso e na legitimidade dos líderes políticos, assim como a descrença no fato de que eles representam os interesses populares, o que corresponde ao desligamento entre a política e as necessidades do povo.

Assim, ao abordar o romance em questão à luz do novo romance histórico latino-americano e do pós-modernismo, novas relações entre o passado e o presente podem ser estabelecidas na narrativa, através de alusões de cunho textual, mais ou menos implícita ou explicitamente, fazendo referência a discursos do tempo presente da redação, ainda que não façam parte de uma representação autêntica e orgânica do período representado, nos moldes defendidos por Lukács. Um exemplo de tal caso ocorre quando Netto está em Paissandu, procurando um terno novo para o jantar na casa de Maria Escayola, e “achou os ternos do alfaiate demasiado ingleses para seu gosto. Optou por passar na cigarraria e comprar uma caixa de havanas” (RUAS, 2001, p. 117). A arbitrariedade da decisão de substituir um terno que precisava por charutos revela o jogo de palavras que objetiva fazer referência aos discursos conflitantes entre capitalismo versus socialismo, um conflito mais propriamente pertencente ao contexto de escritura do romance, entre os EUA (no século XIX seu papel de superpotência era desempenhado pela Inglaterra) e Cuba. Além de evidenciar a identificação de Netto com os ideais socialistas, esse jogo de palavras também anuncia a discussão que o general irá travar com o embaixador inglês na casa de Maria, cujo assunto será Solano López, a monarquia, o caudilhismo e o livre comércio. Essa alusão consciente e sagaz ao tempo da redação pode ser considerada como uma instância de anacronismo, como uma “distorção consciente da história”, outra característica apontada por Seymour Menton como predominante em muitos dos NRHLA (MENTON, 1993, p. 43).

Outra característica comum aos NRHLA e à metaficção historiográfica são os comentários do autor. Embora estes não sejam um recurso muito explorado por Tabajara Ruas, consta um exemplo bastante interessante neste trecho:

Milonga nunca tinha visto nada tão bonito em toda a sua vida. Marchava junto com o 1º Corpo de Lanceiros, orgulhoso, olhando com respeitosa inveja os uniformes vistosos dos soldados, antecipando o prazer de vestir a blusa vermelha com dragonas douradas, as calças azul-marinho com a lista preta, os chapéus negros, de copa alta e aba estreita, elegantes e severos. (Garibaldi adotaria aquele uniforme para suas brigadas na Itália.) (RUAS, 2001, p. 67)

Considerando o episódio narrado nesse trecho, em que as tropas de Netto, sargento Caldeira, Milonga e outros marcham rumo ao encontro das tropas de Bento Gonçalves, e que termina com a legitimação de Milonga como soldado, ao receber seu tão sonhado uniforme, o

comentário entre parênteses claramente não se encaixa no domínio do mundo narrado, pois é declaradamente um comentário do autor sobre um fato que aconteceria anos depois e que se justifica apenas porque pode ser um dado relevante ao leitor interessado na história da Revolução Farroupilha, constituindo, assim, outro traço identificado por Menton como característico dos NRHLA (cf. MENTON, 1993, p. 43).

Como outra de tais características discutidas por Menton e também por Hutcheon nos romances históricos recentes, o que não falta a *Netto perde sua alma* é um bom jogo intertextual. Várias obras funcionam como intertexto ao longo do romance e podem estabelecer relações de sentido com a narrativa. Os livros de história que constituem a vertente oficial e povoam o imaginário regional sobre a Revolução Farroupilha, de Rosa, Porto Alegre e Varela, fornecem as bases textualmente históricas ou historicamente textuais para a caracterização de Netto (cf. ANDRADE, 2003, p. 153-4; p. 163). Quando Garibaldi diz ao general que ele é “um assinalado”, o autor está aludindo ao seu romance *Os Varões assinalados*, cujo título, por sua vez, recupera os versos iniciais de *Os Lusíadas* de Luís Vaz de Camões (RUAS, 2001, p. 46). A visita do sargento Caldeira remete a *Um conto de natal*, de Charles Dickens, em que o senhor Scrooge é visitado por fantasmas que o ajudam a perceber o valor de sua vida e superar seus defeitos, principalmente a avareza e o egoísmo. Explicitamente, há referências às obras *A Divina Pastora*, de Caldre e Fião, *As viagens de Gulliver*, de Swift, A carta de Garibaldi¹⁷, *Ricardo III*, de Shakespeare, e *A divina comédia*, de Dante Alighieri. Juntamente com os livros de história do Rio Grande do Sul, estas duas últimas obras são as mais relevantes do ponto de vista da intertextualidade porque estabelecem relações mais profundas de sentido com o romance em questão.

Além da famosa frase de Ricardo III (Meu reino por um cavalo!), que passa pela cabeça de Netto quando relembra o combate a pé em que enfrentou ainda mais de perto os horrores da batalha, o intertexto com a peça de Shakespeare reforça a imagem negativa da guerra, a gratuidade de tantas mortes e, principalmente, o fratricídio implícito na imagem de dois exércitos que combatiam “com o mesmo uniforme e lutavam sob a mesma bandeira” (RUAS, 2001, p. 74), o que remete aos crimes de Ricardo contra seu irmão Clarence, seus sobrinhos e outros familiares e aliados, em sua incessante busca por poder. Além disso, em Ricardo III, Clarence tem um pesadelo, logo antes de ser assassinado, por ordem de seu irmão, no qual menciona ter estado com “aquele barqueiro rabugento que cantam os poetas”

¹⁷ Carta de Garibaldi a Domingos José de Almeida, ex-secretário da Fazenda da República Rio-Grandense, datada de 10/09/1859, exaltando a bravura dos revolucionários brasileiros e expressando suas saudades do Brasil.

(SHAKESPEARE, 2007, p. 61), fazendo referência a Caronte, o barqueiro que conduz os mortos para o Hades, atravessando o rio Aqueronte em sua barca, em troca de uma moeda. A alusão a Caronte em *Netto perde sua alma* reforça a imagem da morte que ronda a guerra e o protagonista o tempo todo durante o romance, além de indicar o seu próximo intertexto, ou seja, *A divina comédia*.

A divina comédia faz parte do romance de Tabajara Ruas tanto no nível diegético, na forma de um presente que Netto teria recebido de Osório logo antes de sair para seu exílio no Uruguai, depois do tratado de paz da Revolução Farroupilha (cf. RUAS, 2001, p. 117), como no nível estrutural e temático do romance. Como já exposto acima, Netto busca, em seu leito de morte, examinar sua consciência através de várias imagens do seu passado bélico e ponderar se merece ou não entrar para o reino dos céus, o que de fato acontece, como atesta o ponto de vista da enfermeira no prólogo do livro. Tanto sua luta em defesa dos negros, ilustrada nas reminiscências da Revolução de 35, como a narrativa do tempo presente da ação do romance, que dá conta do julgamento, da condenação e da execução do médico francês, expressam os ideais de justiça, verdade e retidão buscados pelo general ao longo de sua vida. Assim, de forma semelhante ao esquema proposto por Dante, a salvação de Netto depende de ele provar que tem “as quatro virtudes cardeais, força, justiça, prudência e temperança, em conjunção com as três virtudes teologais, fé, esperança e caridade, únicas que conduzem a Deus” (DISTANTE, 1998, p. 8). Netto empreende uma viagem no tempo que inicia em 1866, volta a 1840, retrocede mais até 1836, avança para 1845, e passa por 1861 antes de voltar ao tempo presente da narrativa. A jornada de Netto, em busca de sua redenção espiritual, assim como o tema de *A divina comédia*, é simbolizada por uma viagem, sendo que a “razão da viagem está no fato de ele [Dante], com a Comédia, propor uma redenção moral da humanidade que via submetida ao apego aos bens terrenos e às paixões mundanas e, portanto, destinada à perdição eterna” (DISTANTE, 1998, p. 13).

No nível estrutural, o papel que Virgílio desempenha como guia de Dante no Inferno e no Purgatório é encarnado, em *Netto perde sua alma*, pelo sargento Caldeira. Essa analogia é relativamente explícita no romance quando, ao discutirem a possibilidade da Proclamação da República Rio-Grandense, o sargento Caldeira promete a Netto: “Se vosmecê fundar um país, coronel, eu o acompanho até a porta do Inferno” (RUAS, 2001, p. 87). De certa forma, o sargento cumpre sua promessa quando Netto encontra-se em grande dificuldade física, mental e espiritual no hospital em Corrientes. Caldeira o guia por suas memórias, concordando com suas avaliações e dando o apoio que ele precisava para ter certeza de que tinha levado uma vida digna e reta. Considerando que o maior peso na consciência de Netto era que se sentia

responsável por não promover a libertação dos escravos que lutaram na Revolução, importa que seja o sargento Caldeira o Virgílio de Netto, pois funciona como o perdão legítimo e uma desobrigação de sua responsabilidade pessoal, conferidos pela figura de um negro representante daqueles que deixaram para trás o quilombo para lutar pela liberdade junto aos revolucionários.

Do ponto de vista narrativo, *Netto perde sua alma* desafia a lógica racional predominante nos romances históricos, pois o seu final não pode ser explicado com base em termos realistas. O sargento Caldeira mata o major Ramírez sufocado com um travesseiro, enquanto Netto segura os pés da vítima (cf. RUAS, 2001, p. 145). É também o sargento Caldeira que passa o bisturi no pescoço do tenente-coronel Philippe Fointainebleux (cf. RUAS, 2001, p. 150). As mortes do major Ramírez e do médico aconteceram de fato na narrativa, o que atesta o prólogo a partir do ponto de vista da enfermeira Zubiaurre, que relata o que viu na manhã seguinte às mortes (cf. RUAS, 2001, p. 9). Entretanto, o sargento Caldeira não passa de um fantasma, pois morreu em Tuyuti, como ele próprio diz a Netto logo antes que o general embarcasse na canoa que o levaria para o outro lado do rio, em referência explícita a Caronte (cf. RUAS, 2001, p. 156). Muito ao contrário de ser uma falha na obra, essa solução sobrenatural e inexplicável em termos realistas demonstra o quanto o romance de Tabajara Ruas está preocupado, tanto no nível temático como estrutural, com questões de ordem mais espiritual que terrena, ao mesmo tempo em que contradiz a tradição realista dos romances históricos com base na “teleologia, fechamento e causalidade da narrativa” (HUTCHEON, 1989, p. 63). Essa característica do livro em questão também evidencia a problematização da subjetividade de Netto como um narrador, pois apaga as fronteiras entre o real e o sobrenatural nos acontecimentos narrados, evitando que eles sejam tomados como conclusivos e verdadeiros, “como uma recusa ao fechamento e ao *telos* que a narrativa costuma exigir” (HUTCHEON, 1991, p. 160).

A última característica que identifica *Netto perde sua alma* com o NRHLA e a metaficção historiográfica é a mescla consciente de diferentes formas e gêneros artísticos. Do teatro, podemos observar, na abertura dos capítulos, a identificação do local, da data, um breve resumo da situação histórica e até o horário do dia, de maneira bastante semelhante a que encontramos nas rubricas. Também podem ser atribuídos ao teatro, assim como ao cinema, artes performáticas, os longos diálogos como o de Netto com Joaquim Pedro Soares, depois com Lucas e finalmente com o sargento Caldeira, praticamente sem nenhuma interrupção do narrador, que se estendem das páginas 76 a 87. Da mesma forma, o diálogo

entre Netto e Maria Escayola ocorre quase sem intervenções do narrador, da página 124 até a 136, e poderia muito bem ser utilizado como material para encenação teatral.

No nível frasal e sintático, o romance recebe um tratamento meticuloso que encontramos com mais frequência em poesia que em prosa. Por exemplo, quando Netto atravessava o rio Guaíba com três camaradas, no auge da Revolução Farroupilha, constam as seguintes frases: “Netto empurrou a canoa e saltou para dentro dela. (Agora, o vento estava a favor.)” (RUAS, 2001, p. 45). São essas também as últimas frases do romance, só que dispostas de maneira distinta e com um significado bastante diferente: “Olhou a praia deserta. (Agora, o vento estava a favor.) Netto empurrou a canoa e saltou para dentro dela” (RUAS, 2001, p. 157). Enquanto na primeira instância a frase é muito mais descritiva e referencial à situação em que se encontravam os farroupilhas, ao final da narrativa ela adquire um sentido muito mais simbólico, de passagem entre a vida e a morte e da atitude de enfrentamento e aceitação da morte por parte de Netto. Nesta única frase a seguir também podemos observar como a estrutura frasal desempenha um papel bastante peculiar neste romance histórico:

Tinha visto Venâncio Flores ser envolvido pelos paraguaios comandados pelo general Benítez, e tinha visto Osório em pessoa acudir à testa dum corpo de segunda linha e restabelecer o combate (*Osório bateu-se como um cadete*, escreveu Palleja em seu Diário) e então não hesitou e deu voz de carga para a Brigada e a Brigada entrou majestosamente nas águas traiçoeiras de Estero Bellaco e arremeteu contra as tropas do general Benítez e o choque se deu naquele cenário insólito, onde os cavalos afundavam lentamente, eriçados de terror, e o combate parecia se travar em movimentos lentos, como se todos estivessem mais pesados e as armas fossem de chumbo e então ele viu o sangue deslizando na curva do pescoço de Topázio e o não decifrado sentimento que o fazia parar um instante nos momentos mais cruciais de sua vida bateu em cheio em algum lugar dos seus nervos e foi dobrado por absurda piedade pelo nobre animal que começava a morrer e tentou limpar o sangue a escorrer pelo pescoço e sentiu que afundava nas águas agora turvas e cada vez mais escuras e percebeu a lama e o horizonte de palmeiras jataí e o frio e a brisa e o silêncio. (RUAS, 2001, p. 21-21)

Embora sem rimas ou versos, o cuidado do autor com o a disposição das palavras e a relação dessa organização com a expressão de um estado de espírito lembra o zelo de um poeta, como nessa única frase cuja ação se estica até acabar o fôlego do leitor, demonstrando o desespero do protagonista através de uma cadeia de ações desastrosas contra as quais se sente impotente e atônito. Esse trecho também evidencia a forte influência do cinema no livro de Tabajara, pois existe uma preocupação do narrador para que o leitor perceba algumas das ações e imagens em câmera lenta (“onde os cavalos afundavam lentamente”, “o combate parecia se travar em movimentos lentos”), o que é justificado em termos narrativos, pois a ação se passa

em um pântano, mas em todo o caso remete o leitor a uma experiência prévia de um recurso especificamente audiovisual.

Outro exemplo marcante da influência do cinema em *Netto perde sua alma* ocorre depois que Netto e Teixeira deixam a fazenda, onde morava Milonga, e são atacados por índios:

Do primeiro ao oitavo segundo, as três pedras voaram na direção de Teixeira, que apertou o gatilho do rifle. Atingido no tórax, o charrua caiu com um grito. Teixeira caiu maneado nas tiras de couro e nas pedras.

Netto e o cabo atiraram instantaneamente um contra o outro. O chapéu de Netto voou arrancado pela bala. O cabo deu um salto para o lado, foi atingido de raspão no antebraço, se desequilibrou.

Os dois charruas com lança avançaram três passos na expectativa de ver o que ia acontecer. O que tinha o sabre quebrado avançou contra Teixeira. Ergueu o sabre acima da cabeça.

Do nono ao décimo sexto segundo, Teixeira esperneou no chão tentando livrar-se das tiras e das pedras. O vulto do charrua com o sabre criou uma sombra na sua frente. Teixeira apertou o gatilho e o atingiu à queima-roupa. O charrua caiu sobre ele, estrebuchando.

Teixeira ficou lambuzado em sangue e vísceras. (RUAS, 2001, p. 61)

A narração segue no mesmo estilo, contando os segundos e descrevendo minuciosamente a ação de cada personagem, com frases curtas e extremamente objetivas, como se fosse um roteiro de cinema. Além disso, a ação em si, com os dois amigos, um de costas para o outro, enfrentando um bando de desordeiros, é típica de filmes de faroeste como *Butch Cassidy and the Sundance Kid* (1969).

3.5. NETTO GANHA SUA ALMA: O FILME¹⁸

Os relatos de pessoas que passaram por experiências de quase-morte dizem que “vemos um filme de nossa vida”. O romance escrito por Tabajara Ruas sobre a vida do general Netto parte dessa premissa e, por isso, já nasce com a vocação para o cinema. Talvez essa vocação explique, ao menos em parte, como a equipe de produção do filme conseguiu fazer uma obra audiovisual tão competente e ao mesmo tempo tão próxima ao texto original, o que, diferentemente do que acreditam muitas pessoas, é apenas uma exceção à regra. No mais das vezes os filmes que tentam seguir muito de perto o roteiro sugerido pelo livro são

¹⁸ Algumas das análises deste item (3.5) foram apresentadas em forma de comunicação durante o I Salão de Pesquisa em Pós-Graduação da UFRGS, com o título “O cinema é páreo para a literatura?”, em novembro de 2010.

acusados de “muito literários”, algo que na verdade quer dizer que o filme não ficou com cara de filme, que é monótono, lento, sintomas que, por sua vez, podem estar ligados a problemas diversos de edição, montagem, ritmo, roteiro, direção, conforme o caso. Ou, por outro lado, e talvez mais frequentemente, esses filmes são vítimas fáceis de acusações como “nem se compara com o livro”, “é bonzinho, mas o livro é que é bom mesmo” ou “é muito superficial comparado ao livro”.

Entretanto, como veremos na análise de *Netto perde sua alma*, o fascinante das adaptações cinematográficas é fazer a releitura, tradução, contextualização, recriação, seja lá como quisermos chamá-las, de algo sugerido pelo livro. Esse “algo” parece ser a essência do livro, mas não é, como nos lembra Robert Stam, pois na mudança de meio, o audiovisual conta não só com a palavra escrita, mas também a falada, além de trilha sonora, imagens em movimento, efeitos sonoros, atuação, etc., sendo que a tal fidelidade e o transporte de uma tal essência ou núcleo de significado de um meio para o outro são, ao mesmo tempo, impossíveis e indesejados (cf. STAM, 2000, p. 56). Sendo assim, qualquer análise comparada de adaptação cinematográfica deve partir desse princípio elementar de que o livro e o filme são duas obras diferentes e independentes, e ainda assim com muitas semelhanças. O que podemos analisar, isso sim, é como a mesma ação, o mesmo tema, o mesmo problema é representado e articulado no meio literário e no meio cinematográfico, e na adaptação (como um ato, uma transição) de um para outro, levando em consideração quais escolhas foram feitas, que pistas foram ignoradas, quais mudanças foram realizadas e com quais efeitos, mas não tomando o original como uma régua para medir o valor da adaptação, mas o próprio filme, em sua organização formal e temática única. Eis o grande desafio de analisar uma adaptação cinematográfica como *Netto perde sua alma*.

O filme, dirigido pelo próprio autor do romance e por Beto Souza, reconhece sua origem literária e presta uma homenagem ao livro por meio de algumas referências. Em vez da expressão habitual e um tanto desgastada “uma adaptação de [nome do romance]”, a equipe de produção optou pela expressão “Da obra de” [nome do autor], o que já demonstra uma preocupação em não usar a palavra adaptação, pois talvez sugira uma operação esquemática e mecânica. Algo que precisa se adaptar é algo que não se encaixa, que precisa de melhorias e ajustes. “Da obra de” está mais alinhado com o conceito de “inspirado na obra de”, o que pressupõe um papel criativo maior à equipe e uma maior liberdade artística do filme. Outra instância de referência à sua origem textual são os textos projetados sobre a tela, fornecendo dados contextuais sobre a Revolução Farroupilha e a Guerra do Paraguai. Além disso, o filme é dividido em atos, o que estabelece uma referência direta ao teatro e

indireta à literatura. Com o teatro, o filme partilha a dramaticidade concentrada nos personagens da trama. O primeiro ato é dedicado ao capitão de los Santos, o segundo, a Milonga, e o quinto, à Maria, sendo o terceiro e o quarto as exceções, pois são intitulados “A República” e “As Encantadas”. Entretanto, embora sejam denominados atos e não capítulos, talvez para fugir da referida acusação de literariedade excessiva, a alusão maior é ao livro, já que a divisão em atos corresponde à divisão em capítulos, que por sua vez são denominados Partes no romance. No filme, o “Ato I – Capitão de los Santos” narra os acontecimentos da “Parte I – Corrientes” do livro, e assim por diante, com a única grande diferença de que, no romance, a Parte II ocorre em 1840 e a Parte III em 1836, enquanto no filme o “Ato II – Milonga” ocorre já em 1836, assim estabelecendo um ordenamento cronológico e linear entre o segundo e o terceiro atos, com algumas implicações narrativas e temáticas interessantes.

Tanto os textos que contextualizam a Revolução Farroupilha e a Guerra do Paraguai como o reordenamento dos capítulos do meio do livro podem estar relacionados com um esforço consciente, por parte da equipe de produção, em tornar o filme uma obra que proporcione uma compreensão facilitada ao espectador, com um apelo mais espetacular e popular, conforme as declarações do próprio autor e diretor (cf. ANDRADE, 2003, p. 176; p. 188). Tabajara Ruas também identifica como uma dificuldade para a adaptação o fato de que seu romance não seja linear, com início, meio e fim bem marcados, que possibilitassem os pontos de virada mencionados nos manuais de roteiro, embora reconheça que seu livro é construído a partir de flashbacks, o que de fato não seria uma estrutura estranha ao cinema. O autor admite que em um dos primeiros tratamentos do roteiro tinha reorganizado toda a narrativa em uma sequência cronológica, com essa preocupação, mas que Fernando Marés, seu primeiro colaborador, o convenceu a preservar a estrutura de flashbacks do romance (cf. ANDRADE, 2003, p. 180).

Essas preocupações podem estar calcadas em duas crenças bastante generalizadas sobre a relação entre a literatura e o cinema. A primeira crença é a de que a literatura é uma arte mais complexa e profunda que o cinema. A segunda, ligada à primeira, é a de que o cinema não é capaz de articular, em sua linguagem, um nível de representação complexo dos problemas humanos que muitas vezes consta no romance. As duas crenças tomam por base noções preconceituosas de senioridade (pressupondo que as artes mais antigas são melhores por natureza), iconofobia (pressupondo que as artes visuais são naturalmente inferiores) e logofilia (a supervalorização da palavra escrita proveniente das religiões do livro e da palavra sagrada dos evangelhos) (cf. STAM, 2000, p. 58).

Entretanto, assim como o cinema busca sua inspiração na literatura, o romance se consolidou canibalizando outros gêneros e criando uma série de hibridismos literários, desde romances poéticos até jornalísticos (cf. STAM, 2000, p. 61). Além disso, com o advento do estruturalismo e do pós-estruturalismo nas décadas de 60 e 70, começamos a tratar todas as formas de significação como produtoras de textos, que merecem a mesma atenção crítica concedida aos textos literários (cf. STAM, 2000, p. 58). E o mais importante, a acusação de que o cinema não é capaz de articular níveis complexos de significado ignora que, enquanto a literatura trabalha exclusivamente com o recurso da palavra escrita, o filme possui no mínimo cinco recursos: as imagens em movimento, a palavra falada, música, outros sons e materiais escritos, o que, teoricamente, possibilitaria, simplesmente adotando o critério de disponibilidade de material expressivo, uma complexidade ainda maior do que na literatura. Em vez de sugerir que por isso o cinema seja superior à literatura, fica evidente que os escritores têm feito um excelente trabalho se, com apenas um meio de expressão, conseguem articular níveis complexos de significado (cf. STAM, 2000, p. 59). Se, por outro lado, o cinema às vezes não o faz, isso depende mais do talento e do esforço dos produtores e cineastas e não de limitações do meio. O exemplo da profundidade psicológica de muitos filmes de Alfred Hitchcock, como *Os Pássaros* (1963) e *Janela Indiscreta* (1954), seria praticamente lugar-comum neste caso. Mas nem é preciso apelar ao mestre do suspense para ilustrar a capacidade que o cinema possui de articular complexidades psicológicas e narrativas. *Amnésia* (2000), de Christopher Nolan, conta a história de Leonard praticamente de trás para a frente, à medida que ele vai juntando as peças do quebra-cabeças da morte de sua esposa. A estrutura altamente fragmentária do filme articula brilhantemente a condição física do protagonista, que sofre da perda de memórias recentes, e exige um papel ativo, quase detetivesco, do espectador na montagem desse quebra-cabeça. *Amores Brutos* (2000), de Alejandro González Iñárritu, constrói significados profundos a partir do emaranhado das três histórias dos envolvidos em um acidente de carro. No caso específico das adaptações cinematográficas, *As horas* (2002), do diretor Stephen Daldry, demonstra como é possível articular a perspectiva intimista explorada no romance homônimo de Michael Cunningham, por sua vez inspirado em *Mrs. Dalloway*, de Virginia Woolf, que emprega a famosa técnica de fluxo de consciência. *Nina* (2004), de Heitor Dhalia, é um dos melhores exemplos brasileiros de como adaptar um clássico como *Crime e Castigo* sem necessariamente tentar recriar cada detalhe e cada passo do original. O filme recontextualiza as aflições do jovem Raskólnikov na personagem Nina, na São Paulo contemporânea, inclusive articulando em seu

estilo visual o mundo interior do protagonista e a confusão entre a realidade externa e suas projeções mentais.

Tanto a literatura como o cinema são artes abertas às outras artes, e sua essência é não ter nenhuma essência, pois estão constantemente retrabalhando e reciclando outros gêneros, discursos e formas de expressão. Porém, como o cinema conta com quatro outros recursos além da palavra escrita, ele se “torna um receptáculo aberto a todos os tipos de simbolismo literário e imagético, a todos os tipos de representação coletiva, a todas as ideologias, a todas as estéticas e a um jogo infinito de influências de dentro do cinema, de outras artes e da cultura em geral” (STAM, 2000, p. 61). E, é claro, existe uma razão comercial clara por trás da atitude parcialmente condescendente do filme *Netto perde sua alma*, pois acredita-se que, para ter bastante sucesso comercial, o filme deve promover uma interação com o maior número de pessoas o possível, e o público-alvo do cinema, diferentemente do da literatura, tradicionalmente não tem sido, em sua maioria, ao menos no Brasil, de nenhum nível social ou educacional específico. Em outras palavras, acredita-se que um filme considerado muito “difícil” estará mais suscetível a fracassar nas bilheterias e depois na televisão do que um livro considerado “difícil” nas prateleiras. Um exemplo disso é *Estorvo* (2000), filme dirigido por Ruy Guerra com base no livro de Chico Buarque, publicado em 1991, agraciado com o Prêmio Jabuti de melhor romance em 1992. Apesar de várias indicações a prêmios e do sucesso de crítica do romance, o filme foi pouco apreciado pelos espectadores, algo captado pelo jornalista Luiz Zanin como seu “êxito (estético, não comercial)” (ZANIN, 2010).

Talvez essas duas premissas interligadas – de que a literatura é por natureza uma arte mais complexa que o cinema e que a linguagem cinematográfica não é capaz de articular algumas complexidades do livro – também expliquem por que, no filme *Netto perde sua alma*, a narração é mais onisciente e objetiva que no romance, embora o filme tente articular ao menos parte da perspectiva interior de Netto nos dois tipos de iluminação, que estabelecem o contraste entre a adversidade do presente (com predomínio da escuridão) e a glória do passado (com predomínio da claridade).

No livro, o primeiro capítulo é composto pelas lembranças e divagações do general Netto a respeito da conduta do médico francês Philippe Fointainebleux, da batalha em que sacrificou seu cavalo e feriu sua perna, de conversas com Osório, de seus motivos para participar das guerras, da carta-testamento que enviaria a Maria, do mau comportamento militar do major Ramírez, de lances da Revolução Farroupilha, dentre outros acontecimentos, filtrados pela perspectiva intimista e tendenciosa de um homem debilitado, febril, moribundo, que admite, a certa altura, não conseguir mais distinguir entre o real e o irreal (cf. RUAS,

2001, p. 140). Ao considerar o apelo que o capitão de los Santos lhe faz, afirmando que o médico teria amputado suas pernas de propósito, o médico é sempre evocado através do julgamento de Netto, que o condena e que pretende fazer justiça com as próprias mãos.

No filme, por outro lado, a caracterização do médico é ao mesmo tempo pormenorizada e objetivada. Em vez de revelar os pensamentos de Netto, inclusive a respeito da má conduta do cirurgião, o filme explora algumas cenas que representam um ponto de vista objetivo da situação que levou à amputação das pernas do capitão de los Santos e as reações de Netto a tais circunstâncias. Com essa mudança de perspectiva da narrativa, a maior parte dos acontecimentos passa a envolver o próprio médico, não mais as ponderações de Netto a seu respeito, o que exige do filme uma caracterização pormenorizada daquele personagem. Assim como no livro, o capitão de los Santos fala de sua receita especial de lebre à enfermeira Zubiaurre e debocha do médico, que o surpreende e evidencia que o cirurgião teria motivos para não gostar do capitão. Mas além dessa sequência, que consta no original, o filme mostra que o médico, depois de encarar o capitão de los Santos, não fala com ele, dirige-se a Netto e conversa um pouco com este sobre seu ferimento na perna, depois se dirige ao major Ramírez e então fala para todos os presentes na sala do hospital que o major é um herói e um grande homem porque teria desarmado um canhão paraguaio com as próprias mãos. Só depois de tudo isso é que o médico se volta para o capitão de los Santos para lembrá-lo do que chama de uma “pequena cirurgia”. Essa sequência ilustra como o roteiro expande as cenas que envolvem o médico, construindo uma imagem desse personagem que equivale, até certo ponto, ao que Netto pensa dele no romance. O desprezo e a antipatia do médico com relação ao capitão de los Santos ficam evidentes quando o cirurgião o ignora e o coloca por último na fila de atendimento.

Além disso, o médico se torna ao mesmo tempo portador e alvo de uma das críticas articuladas no romance com relação ao heroísmo atribuído ao major Ramírez, que na verdade é um mau caráter e um péssimo militar. A esse respeito ocorre a mesma transformação, pois no livro Netto lembra e é lembrado pelo sargento Caldeira de que Ramírez era um traficante de escravos de guerra e que seria injustamente promovido e considerado um herói depois do fim da guerra. No filme, em outra cena, depois da referência elogiosa do médico, Netto demonstra preocupação com de los Santos, que havia sumido do quarto, enquanto o major despreza o doente afirmando que melhor mesmo seria que de los Santos estivesse morto já que não prestava para mais nada.

Além de expandir as sequências narrativas em que figura o médico cirurgião, o filme enfatiza duas características apenas sugeridas no romance, ou seja, seu homossexualismo

problemático e sua crueldade. O nome do médico no filme é Phillip Blood, não mais francês e sim inglês, o que pode ter alguma relação de sentido remota com a caracterização do embaixador britânico Edward Thornton, também de certa forma um inimigo de Netto, mas está principalmente relacionado à sua crueldade, já que “blood” significa sangue em inglês. A razão prática para a troca do nome deve ter sido a dificuldade para os atores pronunciarem o nome original muito longo e em francês. Sua perversidade é evidenciada pela pormenorização das cenas da amputação da perna, sem que o médico demonstre qualquer piedade ou solidariedade com o paciente, principalmente no *close* da perna ensanguentada na bacia. Além disso, também de forma indireta, enquanto o médico não demonstra emoções com relação ao ato de mutilação criminoso, a cena da enfermeira que se livra da roupa ensanguentada, depois da cirurgia, evidencia a carga de nojo e horror que normalmente deveria acompanhar a situação, talvez porque soubesse da desnecessidade da cirurgia ao menos em uma das pernas ou por compaixão com de los Santos. A importância de Phillip Blood para o filme também justifica que ele tenha sua própria trilha sonora. A atuação de Arines Ibias enfatiza de forma certa o comportamento homossexual apenas sugerido no romance, no trecho que alude a “suas maneiras afetadas” (RUAS, 2001, p. 14). O timbre de sua voz é demasiadamente fino e não corresponde à sua estatura e ao seu porte físico robusto. Com frequência, a câmera o mostra de corpo inteiro, seu andar exageradamente reto e teso, para ressaltar as calças brancas apertadas, que contribuem para a sua caracterização “afetada”. Além disso, o médico afirma, em diálogo com Netto, que a guerra ofende seus princípios estéticos, o que contribui para sua caracterização efeminada, pois se trata de uma época em que o código de valores do gaúcho rezava que um homem bem macho devia gostar de guerrear e não temer a morte.

Entretanto, o maior impacto dessa narração objetivada, como um narrador observador em literatura, recai sobre a caracterização do protagonista, com desdobramentos e implicações relevantes para a sua relação com a representação da história. O filme retrata Netto de maneira mais reverente, pois se, no livro, para cada qualidade do herói farrapo existe um contraponto, uma hesitação, um defeito, no filme ele é retratado exclusivamente em termos idealizadores. No hospital, mesmo com o diagnóstico dado pelo médico de que a febre não baixava e a infecção na perna estava muito forte, Netto comporta-se de maneira bastante assertiva e sóbria. Por exemplo, quando o capitão de los Santos descobre que suas pernas foram amputadas, Netto tenta tranquilizá-lo, com o semblante afirmativo, e, logo em seguida, quando questiona o cirurgião com relação a de los Santos, é capaz de usar de ironia e declara que não sente dores.

Nesse sentido, no “Ato III – A República”, depois da batalha, à noite, quando Netto conversa com o sargento Caldeira ao lado do que parece ser um estábulo, enquanto decide a favor da proclamação, a mise-en-scene é concertada de forma a engrandecer a figura do protagonista. A parca iluminação colocada do lado oposto ao da câmera cria uma silhueta do perfil de Netto, que traça chapéu e capa e que, assim, remete a uma dose de misteriosa grandeza de um líder, um verdadeiro vulto da história. Depois, no ato de leitura da carta da proclamação, a fotografia também é responsável por engrandecer o momento solene, que representa o auge do movimento revolucionário, mas especialmente seu líder, Netto. Logo em seguida à leitura da carta, Netto lança vivas à República Rio-Grandense. Do ponto de vista da fotografia, ele deixa seu lugar de igualdade junto aos outros oficiais republicanos para ocupar o centro do enquadramento panorâmico, entre a sua Brigada, no alto da tela, e os oficiais, na parte inferior. Em seguida, destacando ainda mais sua importância e grandeza, as cenas se intercalam entre os membros da Brigada e Netto. Essas tomadas de Netto são feitas de baixo para cima, contra um céu azul, colocando o protagonista acima de todos os outros homens ali presentes, como o grande responsável por sua empreitada política. Esse aspecto engrandecedor também é articulado, no mesmo momento do filme, na trilha sonora, que reproduz, com a chegada da bandeira rio-grandense, uma versão instrumental do hino do estado do Rio Grande do Sul, cuja letra alude à bravura e à grandiosidade da revolução de 35.

Em comparação com o livro, o filme desenvolve o lado romântico e idealizador tanto da Revolução Farroupilha como da caracterização do protagonista, sem que isso signifique nenhum tipo de falha ou equívoco da adaptação. Na verdade, embora seja sempre questionável aludir à intenção autoral, talvez esse tenha sido exatamente o objetivo da equipe de produção como um todo e de Tabajara Ruas em especial, se considerarmos algumas de suas afirmações a respeito do general Netto. Na orelha do romance, o autor afirma que, durante o processo criativo, imaginava Netto “num crepúsculo sombrio do pampa, montado num animal imponente, à frente de trezentos guerreiros negros armados de lanças” (RUAS, 2001), e em entrevista concedida a Flávia Adriana Andrade em março de 2003, o autor, roteirista e diretor declara que Netto era um grande homem em realidade, conforme as poucas referências e inferências sobre seus atos como militar, político, cavaleiro, dançarino, escritor e leitor, e que, diferentemente dos outros oficiais republicanos, não há em registro histórico nenhum dado desabonador de sua pessoa, o que pressupõe que sua caracterização deveria ser naturalmente grandiosa e realizada em termos românticos (cf. ANDRADE, 2003, p. 185-188). Ainda assim, no livro o protagonista não é caracterizado exclusivamente nesses termos, sendo que o heroísmo de Netto é relativizado através de suas fraquezas, dúvidas e debilidade física,

o que, somado à sua estrutura fragmentária, leva a uma série de questionamentos e críticas que impedem seu retrato romântico. Por isso, para o autor e diretor (embora o cinema seja uma arte coletiva), é possível entender o filme como um tipo de “correção” em favor desse caráter reverente que parece sempre ter sido um dos objetivos de Tabajara Ruas, através de uma maior ênfase nas qualidades do protagonista e, principalmente, com o apagamento daquele conjunto de defeitos e hesitações explorados no romance. Por isso, a primeira conclusão com relação à representação da história no filme é que, diferentemente do romance, ele reitera as imagens positivadas dos episódios da Revolução Farroupilha e de seus líderes, tal como encontramos nos textos clássicos da história do Rio Grande do Sul como *Homens ilustres do Rio Grande do Sul* (1916), de Aquiles Porto Alegre, *História da Grande Revolução* (1933), de Alfredo Varela, e *Vultos da epopeia farroupilha* (1935), de Othelo Rosa, sem problematizar a noção do herói ou o discurso dessa construção, portanto carente do aspecto crítico que constitui o cerne do romance.

Essa mudança fundamental na representação do passado também explica por que o filme amplia a narração dos acontecimentos históricos em si, referidos pelos livros de história e que já fazem parte do imaginário regional, como a batalha do Seival e a Proclamação da República Rio-grandense, como bem observou Flávia Adriana Andrade em suas análises:

O momento que aparece na narrativa é o que sucede (a batalha do Seival) ou precede (a proclamação da República Riograndense) o grande acontecimento histórico. Nessa medida, há um deslocamento do foco de interesse dos acontecimentos centrais dos conflitos políticos para os, até então, periféricos. Já o filme focaliza os momentos históricos propriamente ditos: a batalha do Seival e a Proclamação da República. (ANDRADE, 2003, p. 158).

Nesse sentido, as próprias filmagens externas em Uruguaiana representaram um ato de homenagem e consagração da história conhecida envolvendo Netto, conforme relato do autor e diretor:

Íamos filmar as grandes cenas da Proclamação e da marcha dos exércitos e esperávamos ansiosamente para saber se os figurantes contatados compareceriam ao compromisso. (...)

Nosso carro atravessava o pampa quando Beto apontou para o horizonte. Na crista da coxilha, apareceu o primeiro grupo de cavaleiros. Minutos depois, outro. Mais adiante, outro. Nossos corações bateram mais forte, é a pura verdade. Até o meio-dia tinha chegado em torno de mil cavaleiros. Era como se os homens ainda respondessem ao apelo do General. Como se tivessem com o morto ilustre um pacto que só eles entendiam. (RUAS, 2004, p. 186-187)

Dessa forma, como uma arte coletiva, o cinema pode exprimir atitudes e crenças que se relacionam com o seu período de produção. No caso de Netto, o livro foi publicado pela

primeira vez em 1995, enquanto o filme foi lançado em 2001. Geralmente cinco anos não constituem uma passagem de tempo com diferenças marcantes o suficiente para transparecer em representações artísticas, mas em nosso caso particular trata-se de um período de redemocratização do país, em que a economia brasileira finalmente começou a apresentar sinais de estabilidade, com o controle da inflação e do câmbio, com a redução progressiva da dívida externa e com o aumento da renda média do brasileiro.

Assim, o filme *Netto perde sua alma* articula o otimismo, a esperança e o acordo com as mudanças econômicas e sociais que, a partir de 1995, impactaram o cinema nacional, o que se convencionou chamar a Retomada do cinema brasileiro. Através da implantação das leis de incentivo fiscal, o cinema brasileiro retomou sua participação no mercado cultural e aos poucos foi vencendo as barreiras de produção e os preconceitos de longa data dos espectadores. Embora o cenário se tenha modificado nos últimos 15 anos, essa tendência de desenvolvimento otimista do cinema brasileiro, aliada à condição cada vez mais saudável da economia do país, vem se consolidando e explica a sucessiva quebra de recordes nacionais de produção, exibição e bilheteria, como o caso do filme *Nosso Lar*, adaptação do livro de Chico Xavier, lançado na metade de 2010, com grande número de cópias de exibição de estreia (435) e quebra de recorde de custos de produção, estimados em 20 milhões de reais (ESTADÃO.COM.BR/CULTURA). Poucos meses depois, *Tropa de elite 2* foi lançado para quebrar o recorde recém estabelecido pelo outro filme, com 696 cópias de estreia, superando todas as marcas nacionais e inclusive batendo a marca de público do fim de semana de estreia de um *blockbuster* como *Homem Aranha* (FOLHA.COM – ILUSTRADA).

Entretanto, no início da década de 1990, a situação do cinema brasileiro era deplorável, como comenta Lúcia Nagib:

O Brasil vinha de décadas de traumas políticos: 20 anos de ditadura militar; a doença e morte de Tancredo Neves antes de ser empossado presidente; os anos inflacionários do governo Sarney; e, afinal, o desastre obscurantista de Fernando Collor de Melo, primeiro presidente democraticamente eleito após a ditadura militar em 1990 e logo deposto por impeachment em 1992. Os dois primeiros anos da década de 90 estão certamente entre os piores da história do cinema brasileiro. Logo após sua posse, Collor rebaixou o Ministério da Cultura a Secretaria e extinguiu vários órgãos culturais, dentre eles, a Embrafilme (Empresa Brasileira de Filmes S.A.), que já claudicava, mas permanecia como o principal sustentáculo do cinema brasileiro. Em 1992, apenas dois filmes de longa-metragem foram lançados no Brasil. (NAGIB, 2002, p. 13)

Depois do período de inatividade durante o governo Collor, o Prêmio Resgate do Cinema Brasileiro e a Lei 8.685, conhecida como a Lei do Audiovisual, de 1993, foram responsáveis

por um tipo de *boom*, embora apenas relativo devido à ausência da produção de filmes durante os dois primeiros anos da década (cf. NAGIB, 2002, p. 13). Foi durante a segunda metade da década que a média anual de filmes saltou de quase zero para mais de vinte e que, além dos filmes da Xuxa e dos Trapalhões, outras produções começaram a ultrapassar a casa de 1 milhão de espectadores, como *Carlota Joaquina*, *O quatrilho* e *Central do Brasil* (cf. NAGIB, 2002, p. 14).

Não é coincidência que dos três filmes citados pela autora como exemplos da retomada, dois são históricos e um, gaúcho. A história e a identidade nacional são temas que direta ou indiretamente despertaram o interesse da nova leva de filmes da retomada. Tão diversa em outros aspectos, a retomada apresentava um traço comum: o de que, para “muitos cineastas desse período, o ‘renascimento’ do cinema significou a ‘redescoberta’ da pátria” (NAGIB, 2002, p. 15). Dessa forma, *Central do Brasil*, como bem lembra a autora, segue o movimento de convergência “para o coração de um país que precisa mostrar sua cara” (NAGIB, 2002, p. 16).

Embora compartilhassem com o Cinema Novo o interesse no tema da identidade nacional, os filmes da retomada olhavam para o país com mais ternura e esperança e “não apresentavam um novo projeto político” questionando a ordem estabelecida, já que os problemas sociais quase sempre eram resolvidos no âmbito privado das relações pessoais, como ilustra mais uma vez o filme *Central do Brasil* (NAGIB, 2002, p. 16). A busca de uma identidade nacional, desligada de um novo projeto político, com base na ruptura com o passado está relacionada com o período economicamente otimista em “que, em meados dos anos 90, a classe média brasileira viveu um breve sonho de Primeiro Mundo, ao ver o real equiparado ao dólar. O brasileiro emigrante dos anos Collor de repente se transmutou no turista consumidor de Miami e Paris, esquecendo momentaneamente o complexo de inferioridade” (NAGIB, 2002, p. 17).

Se uma parte da reverência dedicada à caracterização do general Netto pode estar atribuída a uma ação consciente dos produtores, norteados pelos objetivos do autor do romance original, ao menos uma parte da atitude otimista e comemorativa que podemos identificar na articulação da linguagem cinematográfica – as grandes panorâmicas do pampa com os cavaleiros contra um céu azul, a trilha sonora agradável e tranquilizadora, a descomplicação do enredo através do seu reordenamento cronológico, o apagamento das hesitações e defeitos do protagonista – pode estar ligada ao novo momento pelo qual passa o país em geral e o cinema brasileiro em específico. Por isso, esteticamente, o filme não é tão inovador como o romance, ou ao menos não no mesmo sentido. Como se trata de um cinema

que além de ser brasileiro é gaúcho, ou seja, ainda mais incipiente que o nacional – que já teve movimentos mundialmente reconhecidos como o Cinema Novo – o filme está muito mais preocupado em demonstrar sua capacidade de articular a linguagem especificamente cinematográfica, em apreender e demonstrar o conhecimento de suas regras e de seus códigos, sem o objetivo de questioná-los.

3.6. NETTO E A REPRESENTAÇÃO DA HISTÓRIA

Lukács aponta a busca e a inadequação entre homem e mundo exterior como traços característicos do herói romanesco: “a intenção fundamental determinante da forma do romance objetiva-se como psicologia dos heróis romanescos: eles buscam algo” (LUKÁCS, 2000, p. 60). Nesse sentido, a caracterização de Netto no livro coincide com esse traço do herói romanesco. O livro de Tabajara Ruas configura a busca de Netto, diante da iminência de sua morte, para se redimir de uma vida marcada pela discrepância entre a imagem heroica e sua essência segundo seu próprio julgamento, na forma de confissão e de um ato de redenção, representado na vingança da morte do capitão de los Santos. A obra é estruturada com base nas recordações de Netto e em sua perspectiva personalizada, tendenciosa, que distorce os acontecimentos à medida que os seleciona, colore, positiva, enfim, limita à sua própria vivência, de forma a filtrar tanto os momentos do passado mais distante da Revolução Farroupilha como os de seu presente diegético. Enquanto Netto sente a morte se aproximando, ele examina sua consciência através de suas realizações e frustrações, sendo que a viagem no tempo possui um caráter elucidativo, de autoconhecimento, conforme um verdadeiro herói romanesco:

O processo segundo o qual foi concebida a forma interna do romance é a peregrinação do indivíduo problemático rumo a si mesmo, o caminho desde o opaco cativo na realidade simplesmente existente, em si heterogênea e vazia de sentido para o indivíduo rumo ao claro autoconhecimento. (LUKÁCS, 2000, p. 82)

Nessa estrutura intimista, o narrador adquire um estatuto essencial como sujeito da configuração, já que não pode ser desvinculado de seu objeto, no caso, os acontecimentos históricos em torno de suas participações nas guerras. Dessa maneira, Netto do romance constitui o sujeito romanesco tal como aponta Lukács:

a unidade entre personalidade e mundo – unidade que alvorece na recordação, embora fundada na experiência – é o meio mais profundo e genuíno, em sua natureza subjetivo-constitutiva e objetivo-reflexiva, de efetuar a totalidade exigida pela forma romanesca. (LUKÁCS, 2000, p. 135)

Nesse sentido, o Netto do romance é construído a partir de uma cisão irônica que se estabelece entre o que os outros personagens pensam dele, como um grande herói da Revolução Farroupilha, repleto de qualidades, acima da média, exemplificado nas palavras de Milonga, Garibaldi e Osório, e o que seus pensamentos revelam sobre seus defeitos e pecados como a vaidade, o orgulho e o egoísmo. Essa ironia se transforma em paródia ao considerarmos que essa caracterização positivada tem como fonte composicional os registros históricos consagrados de autores como Rosa, Varela e Aquiles.

Por outro lado, o Netto do filme é praticamente desprovido da interioridade problemática que caracteriza o personagem do romance. Seu destino está fortemente vinculado com o de sua comunidade, de forma que sua caracterização se aproxima mais do conceito de herói épico:

O herói da epopeia nunca é, a rigor, um indivíduo. Desde sempre considerou-se traço essencial da epopeia que seu objeto não é um destino pessoal, mas o de uma comunidade. E com razão, pois a perfeição e completude do sistema de valores que determina o cosmos épico cria um todo demasiado orgânico para que uma de suas partes possa tornar-se tão isolada em si mesma, tão fortemente voltada a si mesma, a ponto de descobrir-se como interioridade, a ponto de tornar-se individualidade. (LUKÁCS, 2000, p. 67)

Essa mudança na configuração do protagonista explica por que o romance enfatiza os momentos anteriores e posteriores aos acontecimentos conhecidamente históricos, como a Proclamação da República Rio-grandense e as batalhas, enquanto o filme explora os momentos históricos em si. Não importa ao filme relatar e aprofundar a distância entre a interioridade do protagonista com relação ao seu estrato circundante, uma vez que não há discrepância: narrar os acontecimentos históricos já significa caracterizar o protagonista, e vice-versa, uma vez que não há, no caso do filme, inconsistência entre o destino individual e o coletivo.

Esse traço também explica por que o caráter coletivo da decisão da proclamação da república não passa de um fragmento que não se encaixa harmoniosamente no romance (cujo objetivo não é mesmo a harmonia), enquanto no filme esse aspecto representa o cerne da relação entre a caracterização de Netto e a representação da história. Em vez de estabelecer um diálogo crítico com as fontes históricas, o filme alude à hesitação de Netto no dia anterior ao da proclamação, um fato amplamente explorado pelos livros de história como definidor do grande caráter do general e comprovante de seu papel como agente catalisador da proclamação (cf. ANDRADE, 2003, p. 59-60), pois:

o significado que um acontecimento pode assumir num mundo de tal completude é sempre quantitativo; a série de aventuras na qual o

acontecimento é simbolizado adquire seu peso pela importância que possui para a fortuna de um grande complexo vital orgânico, de um povo ou de uma estirpe (LUKÁCS, 2000, p. 67).

Além disso, a maneira distinta de apresentação da morte de Netto no romance e no filme pode também ser relacionada com a natureza romanesca do herói do livro, de um lado, e seu retrato épico no filme, de outro. No livro, o protagonista é apresentado morto porque importa a viagem subjetiva por suas memórias em busca de si mesmo. Ao introduzir um protagonista “morto”, Tabajara Ruas deixa claro que “a história do romance não mais é a história verídica, mas uma viagem da memória, uma reflexão de um personagem diante da morte para se dar conta sobre o valor e o sentido da própria vida” (HERMANNNS, 2004, p. 200). No filme, por outro lado, a morte assume uma função de desfecho malsucedido ao destino da comunidade representada por Netto, por isso deve ser apresentada somente ao final.

Se, por um lado, o Netto do livro é romanesco enquanto o do filme é épico, uma característica em comum entre romance e filme é que nenhuma das obras realiza o que Lukács chamou de uma pré-história do presente. Falta a ambas as obras uma relação maior entre as camadas superiores e inferiores da sociedade alvo da representação do passado, uma perspectiva relacional das forças que engendraram a crise social que levou à revolução, através de um viés mais prosaico, o que forneceria maior especificidade do passado (cf. LUKÁCS, 1983, p. 21, 24, 34).

Apesar disso, ambas as obras têm seus méritos estéticos. O romance, embora não apresente a pré-história social do presente, no sentido em que Lukács lhe confere, realiza a pré-história textual do presente, através de uma estrutura irônica, paródica e crítica de apresentação do caráter heroico do general Netto. Nesse sentido, o romance, em sua estrutura fragmentária e reflexiva, com sua ênfase na limitação do ponto de vista subjetivo e não compartilhado dos acontecimentos históricos, captura, em sua forma, uma relação mais efetiva com a maneira como vivenciamos a história atualmente. Trata-se do que Lukács se refere como a relação da forma com seu estrato histórico-filosófico (cf. LUKÁCS, 2000, p. 154). Em seu diálogo com a história e seus intertextos, o autor relata a busca de Netto por si mesmo ao mesmo tempo em que, no nível composicional, representa a busca da história através da ficção, incentivada pela escassez de matéria histórica e da abundância de imaginário coletivo.

Por outro lado, o mundo bem organizado e objetivado do filme é uma alusão reverente e comemorativa de tudo o que já é conhecido e difundido (tanto textualmente como em forma de imaginário coletivo) sobre a participação heroica de Netto na Revolução Farroupilha, e,

nesse sentido, propõe uma representação idiossincrática do passado, na medida em que reitera e expande o teor dos textos clássicos de história, sem, contudo, ampliar nossa compreensão a respeito das reais condições sociais, econômicas e políticas do acontecimento histórico em si.

4. PERDAS E GANHOS: CONSIDERAÇÕES FINAIS

A forma de “O Sobrado”, intercalado com outros capítulos, como uma moldura de *O Continente*, possibilita que a caracterização de Licurgo seja construída aos poucos, no vai-e-vem da história. O interessante é que Licurgo não é apresentado de forma distinta nas partes que compõem “O Sobrado”. O que muda é a nossa leitura de suas atitudes, omissões, ambições, anseios e decisões, à medida que aprendemos sobre a história do meio social a que ele pertence e sobre o passado de sua família. Não se altera, portanto, o personagem em si, mas o leitor; ou melhor, muda essa relação.

Netto perde sua alma também apresenta um jogo histórico, embora diferente do esquema utilizado por Erico Verissimo. Em *Netto*, o protagonista é flagrado em diferentes períodos do seu passado: no auge da Revolução Farroupilha, no final frustrado da mesma revolução e, depois, na Guerra do Paraguai. Cada período sugere um Netto diferente, e todos os períodos juntos apontam para uma caracterização complexa do general. Se, no auge da Revolução Farroupilha, temos um Netto confiante, forte, admirado por seus pares, ao final frustrado da mesma revolução e, em consequência disso, percebemos o peso da desilusão como um traço marcante em sua personalidade. Depois, nos flashes da Guerra do Paraguai e no hospital em Corrientes, observamos uma mescla do revolucionário romântico e do militar cético, por vezes pessimista com relação ao papel real que pode desempenhar na concretização de seus sonhos e anseios políticos.

Tanto Erico como Tabajara evitam que seus narradores caracterizem os protagonistas dos romances em questão de forma direta, por meio de descrições de suas personalidades, de suas qualidades e de seus defeitos. Além das ações, que contribuem sobremaneira para suas caracterizações, ambos utilizam outros personagens do enredo como filtros para retratar os protagonistas, interessante para fins opostos. Em “O Sobrado”, Licurgo é caracterizado como um homem excessivamente orgulhoso, teimoso e machista, o que é evidenciado pela sua insistência em não pedir trégua aos federalistas. Entretanto, o tamanho e as nuances da sua teimosia, do seu orgulho e do seu machismo, que compõem o código do gaúcho e que o identificam com o seu tempo e com a sua posição política de chefia, são confirmados e pormenorizados através dos julgamentos silenciosos e subentendidos de seu sogro, Florêncio, e de suas discussões calorosas com sua cunhada, Maria Valéria. Este mesmo código de valores do gaúcho, que lhe assegura uma posição de poder político e familiar, lhe impõe restrições contra as quais enfrenta dificuldades, como, por exemplo, quando demonstra que

gostaria de se aproximar da esposa ou expressar sua tristeza com relação à morte da filha, mas sente que estes não seriam comportamentos adequados.

Netto também é caracterizado como excessivamente orgulhoso e um tanto vaidoso, segundo o ponto de vista dos outros personagens do romance. Nesse sentido, as obras de Erico e Tabajara Ruas apresentam críticas semelhantes com relação à cultura do estado do Rio Grande do Sul. Licurgo e Netto são caracterizados como presos a um código de valores do gaúcho que os leva à guerra, representada em termos antiépicos e negativos, como a morte, em detrimento da vida e da felicidade de suas mulheres, Alice e Maria, que padecem na solidão e sofrem as consequências de uma sociedade injusta e preconceituosa.

Se, por um lado, Garibaldi, Osório e Milonga elogiam a grandiosidade do caráter do general Netto, bem como o seu comportamento justo e reto, por outro lado, ele mesmo se acusa como orgulhoso, o que podemos observar durante um sonho, em que ele admite que não pediria ajuda para sair do pântano, e na carta à sua esposa, em que afirma que, caso morresse, não queria nem precisava de nada de honrarias ou pensões póstumas dos países pelos quais dedicara sua vida.

Assim, enquanto Licurgo realiza as suas ambições e obtém sucesso durante o cerco ao Sobrado, descobrimos, por meio do ponto de vista de outros personagens, que ele é teimoso, orgulhoso e machista, por isso compartilhamos com o mundo retratado a mesma perspectiva sobre quem é o protagonista, embora ele pareça ter um conceito por vezes diferente de si mesmo. Em Netto, ocorre precisamente o oposto, já que os personagens do mundo ficcional o consideram um homem acima da média, um grande líder político e militar, enquanto o próprio general se critica e nos revela as suas fraquezas, os seus medos e os seus pecados.

Em decorrência disso, a relação que essas caracterizações estabelecem com a representação da história só poderia ser bastante diferente também. Licurgo é um herói prosaico, representa o ponto de vista do cidadão comum de sua época, uma perspectiva marcada por sua posição política como republicano, detentor de poder no microcosmo de Santa Fé e chefe do clã Terra Cambará. Com muitos defeitos, preconceitos e algumas qualidades, Licurgo representa uma dimensão humana de um tipo social e histórico e, assim, promove uma caracterização ampla do período histórico, o que permite que o leitor tenha uma noção dos motivos e das consequências da Revolução Federalista para o cidadão comum, de acordo com os estudos de Georg Lukács a respeito do romance histórico clássico (cf. LUKÁCS, 1983, p. 35). O protagonista de “O Sobrado” representa justamente um lado da contenda civil da Revolução de 93, por isso é tão importante que ele seja apresentado como um personagem cheio de defeitos e contradições, mas que, em seu íntimo, tem boas intenções,

já que não configura um personagem perverso – não restam dúvidas de que ele quer o bem para Santa Fé e para sua família. Segundo Lukács, a escolha de um herói prosaico, um representante mediano de uma classe ou sociedade de uma época, com suas qualidades e defeitos, visões e limitações, proporcionaria ao leitor vivenciar o desenvolvimento narrativo como o próprio desenrolar da história. De maneira didática, os acontecimentos históricos se iniciariam nesse herói prosaico, representante de um dos extremos do conflito social, e marchariam na direção dos grandes líderes da História oficial. Por isso, argumenta Lukács, tais personagens conhecidos da história devem ocupar o segundo plano do romance histórico, e não o primeiro (cf. LUKÁCS, 1983, p. 34, 39). De acordo com tais preceitos composicionais, Júlio de Castilhos aparece em “O Sobrado” como destinatário do telegrama que Licurgo lhe envia ao final da narrativa, relatando o sucesso da sua resistência e exaltando a supremacia do Partido Republicano em Santa Fé. O personagem histórico conhecido do leitor legitima os acontecimentos históricos narrados e confere ao romance uma aura de verdade e realismo, ao mesmo tempo em que confirma o estatuto de Licurgo como personagem prosaico e representativo de seu tempo.

Netto, por outro lado, é um personagem histórico factual, ou seja, conhecido dos leitores por sua atuação na Revolução Farroupilha e por ter sido o proclamador da República Rio-Grandense. Como ele ocupa o primeiro plano da narrativa, não se trata de um herói prosaico como Licurgo, contrariando, assim, os preceitos composicionais utilizados por Erico e defendidos por Lukács em suas análises da obra de Walter Scott. Uma vez que o livro de Tabajara Ruas se concentra no personagem de Netto em sua participação nos momentos decisivos do passado do Rio Grande do Sul, a história passa por um processo de individualização no romance, o que impede, até certo ponto, que o leitor vivencie o desenrolar do passado como ocorre em romances históricos clássicos como *O Continente*. Quanto mais individualizados forem os problemas narrativos do livro, menos a caracterização poderá evidenciar as questões históricas que afetaram a vida das pessoas comuns, impedindo a representação do passado como a pré-condição do presente, como um retrato orgânico e amplo da história, segundo as definições de Lukács (cf. 1983, p. 72, 74-78). A exceção na organização total da obra de Tabajara Ruas são os momentos em que Netto cede seu lugar central na narrativa para Milonga e para o sargento Caldeira, que simbolizam como a Revolução Farroupilha envolveu cidadãos comuns em busca da realização de seus anseios de liberdade, assim contextualizando a escravidão como um conflito histórico autêntico da época retradada.

Entretanto, em termos gerais, caracterizado em um movimento duplo de idealização e subversão, Netto desencadeia uma relação diferente com a história, em sintonia com as tendências do romance atual, questionando pressupostos como a neutralidade do ato de narrar e a legitimidade das fontes históricas, realizando uma crítica das versões oficiais que nutrem a literatura, e aludindo à impossibilidade de se conhecer a verdade absoluta a respeito de um dado acontecimento histórico, entre outras questões relacionadas com a natureza textual da historiografia e da literatura.

A relação de Licurgo e Netto, como sujeitos da história, com a representação do passado também pode ser observada ao analisarmos o papel que as vozes de sua consciência desempenham em sua caracterização. Enquanto aguarda o fim do cerco ao Sobrado, Licurgo reflete sobre o nascimento e, posteriormente, sobre a morte de sua filha, e se deixa levar por algumas “vozes do futuro” (cf. VERISSIMO, 2004, p. 33, 34, 100, 172). Essas vozes demonstram que Licurgo tem consciência de estar desempenhando um papel importante na história política de seu município e de seu estado, e que, por isso, será lembrado por seus conterrâneos. Elas também representam seu desejo de entrar para a história oficial, o que depois se concretizaria com o telegrama a Júlio de Castilhos.

Já em Netto, as vozes que o protagonista ouve desempenham um papel bastante diverso em sua caracterização e na representação da história. Enquanto Licurgo ouve vozes de outras pessoas, que fariam dele no futuro, Netto ouve vozes que representam cisões de sua consciência fragmentária e em crise. Diferentemente do herói romântico, confiante, forte e coerente que os outros personagens do romance veem no general, as vozes em Netto funcionam como desdobramentos de sua própria consciência o acusando, criticando e minando a legitimidade de seus ideais. Por isso, as vozes em Netto são responsáveis pela humanização do protagonista, em oposição ao tratamento romântico e idealizador tradicionalmente conferido aos líderes farroupilhas pela história oficial.

Além disso, os diferentes papéis desempenhados pelas vozes nos dois romances são indicativos de uma crescente problematização da noção da subjetividade na história, tanto no âmbito ficcional como historiográfico, negando uma posição neutra capaz de relatar e constatar acontecimentos de forma confiante e segura. Segundo Linda Hutcheon:

As metaficcões historiográficas parecem privilegiar duas formas de narração, que problematizam toda a noção de subjetividade: os múltiplos pontos de vista (...) ou um narrador declaradamente onipotente (...). No entanto, não encontramos em nenhuma dessas formas um indivíduo confiante em sua capacidade de conhecer o passado com um mínimo de certeza. Isso não é uma transcendência em relação à história, mas sim uma inserção problematizada da

subjetividade na história. (...) o pós-modernismo estabelece, diferencia e depois dispersa as vozes (e os corpos) narrativas estáveis que utilizam a memória para tentar dar sentido ao passado. (HUTCHEON, 1992, p. 156)

Assim, Netto, como filtro narrativo do romance, é muito menos confiável que o narrador de “O Sobrado”, a ponto de não termos certeza de quem realmente assassinou o médico ao final da obra de Tabajara Ruas. Diferentemente, em *O Continente* como um todo e em “O Sobrado” especificamente, o narrador é um sujeito centrado e confiante com relação aos fatos que narra, por isso os acontecimentos da trama não deixam dúvidas ao leitor. Já em *Netto perde sua alma*, o protagonista, como filtro narrativo e sujeito das lembranças, constitui um narrador problemático, cuja narração é altamente duvidosa. Por isso o final do romance não pode ser explicado com base em noções realistas e racionais. Isso, é claro, está ligado à problematização de como o sujeito observa e narra os acontecimentos passados, evidenciando a impossibilidade de uma narração transparente e uma maior individualização da representação da história na literatura contemporânea. Assim, esta diferença entre a caracterização dos protagonistas dos livros em questão está de acordo com as transformações ocorridas ao longo dos aproximadamente cinquenta anos que dividem as duas obras, apontando para o questionamento dos pressupostos miméticos de representação da realidade no romance histórico e para uma maior ênfase no discurso como objeto da ficção.

A história é apresentada de forma crítica em ambos os romances, mas enquanto “O Sobrado” questiona o totalitarismo simbolizado pelo comportamento de Licurgo e seu código de valores do gaúcho, ou seja, objetos históricos em si, *Netto perde sua alma* questiona a forma de caracterização do herói farroupilha conferida pela História, propondo uma releitura humanizada e relativizada de seu heroísmo, em sintonia com as tendências atuais que sugerem que o acesso ao passado está limitado à consideração dos seus vestígios textuais, assim estabelecendo uma relação textual com a história. Essa diferença na abordagem do material histórico também foi constatada com relação a *O tempo e o vento* e a *Incidente em Antares*, confirmando que enquanto na trilogia a “História é tratada criticamente, mas fora do plano do discurso”, no romance de 1971 o “narrador faz uso do discurso histórico, estabelecendo um dialogismo paródico com a tradição historiográfica, no sentido de mostrar como o discurso oficial é construído, ou seja, como a história oficial é contada” (SILVA, 2000, p. 81 e 84).

De acordo com as características da metaficção historiográfica e do novo romance histórico latino-americano, *Netto perde sua alma* ficcionaliza um personagem histórico para que ocupe o papel de protagonista, mas tal caracterização contraria as versões tradicionalmente conhecidas e consolidadas pelos livros de história clássicos de Aquiles Porto

Alegre, Alfredo Varela, Othelo Rosa, entre outros. O tratamento irônico do heroísmo de Netto, na forma da sua instalação e posterior subversão, remete ao conceito de paródia pós-moderna, que constrói, ao mesmo tempo, uma homenagem e uma crítica às fontes históricas e ao líder farroupilha. Além da caracterização peculiar de Netto, a história também é conscientemente distorcida, como no caso da alusão ao embate entre capitalismo e comunismo pressuposto na decisão de Netto de comprar havanas em vez de um terno. Assim, o romance estabelece novas relações entre o passado e o presente, através de referências a discursos que implicitamente ou explicitamente aludem ao tempo de redação do próprio livro, apresentando a história como a pré-condição textual do presente.

Outras características que identificam o livro de Tabajara Ruas com o novo romance histórico latino-americano são a mescla de diferentes gêneros artísticos, como o teatro e o cinema, os comentários do autor, como na alusão ao uniforme que seria adotado por Garibaldi na Itália, fato que extrapola o mundo e o tempo narrados no romance, e os vários intertextos, que, além dos já citados livros clássicos de história, incluem: *Os Varões Assinalados*, *Um conto de natal*, *A Divina Pastora*, *As aventuras de Gulliver*, *A carta de Garibaldi*, *Ricardo III* e *A divina comédia*, quase todos citados explicitamente e com implicações de sentido na narrativa.

Em *Netto perde sua alma*, a intertextualidade é mais explícita que em *O Continente*, como que celebrada pelo livro. No romance de Erico também existe intertextualidade, porém ela é mais sutil e se mostra com maior dificuldade. O texto de Erico não chama a atenção do leitor para seus intertextos, como o faz Tabajara, embora Sandra Jatahy Pesavento demonstre que é possível analisá-los em *O Continente* (cf. PESAVENTO, 2004). A relação dos dois romances com seus intertextos e a maneira como estes são apresentados ao leitor também sugerem que uma das transformações do romance histórico é que a intertextualidade não só se tornou mais explícita mas também celebrada – considerada como um traço positivo do romance atual. Essa característica também pode ser observada, por exemplo, nas obras mais recentes de outro escritor gaúcho de romances históricos, Luiz Antonio de Assis Brasil, como *O Pintor de Retratos*, que apresenta forte intertextualidade com a história, com a pintura e com a fotografia.

Embora *O Continente* não se identifique com as tendências encontradas em *Netto perde sua alma* com relação ao novo romance histórico latino-americano e à metaficção historiográfica, a contribuição de Licurgo para a representação da história almejada por Erico Verissimo só pode ser compreendida ao considerarmos a sua relação com a obra *O tempo e o vento* como um todo. Ao fazer isso, constatamos que, de forma semelhante à estrutura

empregada por Tabajara Ruas, em que o heroísmo de Netto sofre um processo duplo de engrandecimento e posterior subversão, Licurgo encarna os valores que compõem o código do gaúcho de seu tempo e que serão questionados pelo personagem-narrador, Floriano, neto do protagonista de “O Sobrado”. Nessa estrutura concêntrica, em que o final da obra remete ao seu começo, sob uma ótica de reescritura da história, Floriano, como narrador de toda a trilogia, questiona e problematiza os valores de seus antepassados, com o objetivo de combater o totalitarismo e repudiar a guerra, caracterizando-se como um personagem sensível aos problemas da vida em uma sociedade democrática e em respeito às liberdades individuais, valorizando a vida acima de tudo. Portanto, Licurgo não constitui um personagem épico e a representação da história não se torna nostálgica, principalmente porque a ordem social e o código de valores encarnados por esse protagonista se degradam no desenrolar da história, à medida que o personagem se torna alvo da crítica proposta pela instância narradora da obra *O tempo e o vento*. Tematicamente, tal viés demonstra a necessidade da ruína dessa ordem social para o surgimento de uma nova ordem, regida por uma perspectiva menos violenta, totalitária e injusta, nos níveis pessoal, social e político. Composicionalmente, a instituição de Floriano como narrador é um fator autorreflexivo que instala um limite discursivo à representação mimética da história e, nesse sentido, parece identificar *O tempo e o vento* com os fundamentos literários do novo romance histórico latino-americano e da metaficção historiográfica¹⁹.

4.1. LICURGO E NETTO GANHAM AS TELAS: E PERDEM O QUÊ?

A questão da fidelidade à obra literária oferece um viés revelador para compararmos as adaptações cinematográficas *O Sobrado* e *Netto perde sua alma*. O filme de Durst e Mendes faz um apelo ao espectador como uma produção fiel à obra literária, o que demonstra a expressão “extraído do romance de Erico Verissimo”, apresentada nos créditos iniciais, e alguns trechos retirados do livro e “forçados” no roteiro, embora, em verdade, após analisar a adaptação de forma cuidadosa, constatamos que tal pressuposto de fidelidade teve apenas objetivos comerciais, uma vez que – como ocorre ainda hoje – a adaptação tentou explorar o sucesso de vendas que o livro obteve para atrair mais pessoas aos cinemas.

O que observamos em *O Sobrado* é uma adaptação bastante livre, cujo roteirista e diretor Walter Durst demonstra consciência da impossibilidade e “indesejabilidade” da

¹⁹ Esta afirmação exigiria uma análise própria, uma vez que extrapola o escopo do presente estudo, ou seja, Licurgo, “O Sobrado” e *O Continente*.

referida fidelidade. O tratamento cinematográfico da obra original retrabalha a caracterização de Licurgo de forma que ele se oponha a Antero em todos os aspectos, desde a disputa pelo poder dentro do Sobrado até a luta pelo amor de Ismália Caré. Nesse sentido, o filme esvazia a caracterização de Licurgo tal como a encontramos na obra literária, pois em vez de apresentá-lo com suas contradições e complexidades, o coloca essencialmente em oposição a Antero, personagem construído nos moldes do mocinho de cinema. O antagonismo entre estes dois personagens e a sua disputa pelo amor de Ismália ligam o filme à mesma tradição hollywoodiana que Durst criticara no filme de estreia da Vera Cruz, o *Caiçara*.

O embate de Antero, simbolizando os trabalhadores, e Licurgo, representando os patrões e os latifundiários exploradores, apresenta a história como um disfarce para tratar de questões de ordem contemporânea à produção do filme, em tom de propaganda marxista. O filme ilustra a revolta de um peão contra seu patrão, concentrando-se no despertar da consciência de classe, segundo a qual os peões eram sempre os explorados, principalmente quando Antero e Ismália se identificam fortemente como membros da mesma classe. Embora apresente o processo histórico de forma excessivamente esquemática e maniqueísta, ignorando em sua trama os conflitos e motivos da Revolução Federalista, é interessante que o roteirista tenha conseguido assimilar na adaptação vários elementos do restante de *O Continente*, desenvolvendo a linha narrativa que teria maior apelo dramático, ou seja, a triste história dos Carés, no filme representados por Ismália.

O filme *Netto perde sua alma*, diferentemente, apresenta-se como uma adaptação mais livre, apenas inspirada no livro fonte, pressupondo um papel mais criativo da equipe de produção, mas, segundo as análises deste estudo, trata-se de uma adaptação bastante próxima do roteiro sugerido pelo livro, uma vez que os “atos” que dividem o filme refletem as “partes” do livro, com exceção do reordenamento cronológico entre o segundo e terceiro atos. Ao contrário da adaptação da obra de Erico Verissimo, neste caso foi o livro que utilizou o filme para fins comerciais, exibindo uma cena de batalha com o ator Werner Schünemann na capa das edições posteriores à produção do filme.

A narração não se altera muito na adaptação de “O Sobrado”, permanecendo onisciente e objetiva tanto no livro como no filme, com um narrador distanciado que só às vezes permite um mergulho na subjetividade dos personagens. Como já referido com relação aos romances, essa instância narrativa distanciado pressupõe sua neutralidade com relação aos fatos narrados, o que Ismail Xavier chamaria da “transparência” do meio cinematográfico, ou seja, quando os dispositivos mecânicos e narrativos utilizados na produção do filme são ocultados, chamando a atenção do espectador somente para a história de ficção que está sendo

contada (cf. XAVIER, 1984). Portanto, como se trata de um filme histórico, o narrador dos acontecimentos é, assim como no romance original, um sujeito centrado, confiante e confiável.

Já a adaptação de *Tabajara Ruas* passa por uma grande transformação no âmbito narrativo e do ponto de vista, pois, no romance, o narrador se posiciona junto à intimidade do protagonista, revelando suas ansiedades, seus medos, suas fraquezas, por meio de seus pensamentos e delírios, o que contribui fortemente para a relativização do heroísmo do general e, nesse sentido, para a sua inovação estética e para a sua afiliação com as tendências atuais de questionamento dos pressupostos da fórmula consagrada pelos romances históricos clássicos. O filme, apesar de tentar articular a interioridade do protagonista nos dois tipos de iluminação, sendo que a escuridão azulada simboliza a adversidade do presente diegético enquanto a claridade e os tons de amarelo representam a glória do passado, apresenta uma narração objetivada e distanciada dos fatos narrados, ampliando o escopo da narração e deixando a limitação e a tendência implícitas na posição intimista do narrador do romance. Em decorrência dessa mudança, a caracterização do médico é ampliada e pormenorizada, e, em vez de se dar por meio das lembranças e cogitações de Netto, ocorre de forma objetiva e neutra, exigindo uma série de acréscimos e detalhes, por exemplo, de atuação, de edição e de trilha sonora.

Entretanto, a maior diferença entre o filme e o livro sobre Netto, que passa pela narração modificada, diz respeito à relação entre a caracterização do protagonista e a representação da história, pois se no livro o heroísmo de Netto é relativizado, desencadeando um processo de humanização do herói e um questionamento da história oficial, a partir da cisão irônica entre sua própria imagem e o que as outras personagens pensam dele, no filme o general é retratado exclusivamente em termos idealizadores, desenvolvendo somente o viés engrandecedor e romântico da obra original. Tal mudança pode ser observada na mise-en-scene, na fotografia e na trilha sonora, elementos articulados para enfatizar a importância e a grandeza da figura de Netto como proclamador da República e como um homem acima da média. O retrato positivado do protagonista do filme confere à obra uma representação do passado que reitera e confirma os textos consagrados pela história oficial, como os de autores como Aquiles Porto Alegre, Alfredo Varela e Othelo Rosa, que ressaltam o caráter coletivo da decisão da proclamação. No filme, a narrativa dos acontecimentos históricos em si ganha maior peso porque existe uma identificação entre o destino individual do protagonista e o destino coletivo, já que Netto é praticamente desprovido de interioridade. Para o autor do romance e diretor do filme, tal mudança foi proposital, como uma espécie de “correção” do

filme em relação ao livro, pois Ruas defende que a caracterização do protagonista deveria ser naturalmente grandiosa, uma vez que não há nenhum dado desabonador de sua pessoa em registros históricos. Tal tratamento reverente da caracterização do general também pode estar relacionado ao otimismo relacionado às mudanças históricas que impactaram a sociedade brasileira e o cinema nacional a partir da metade da década de 1990.

Além disso, o fato de que os pontos de vista narrativos dos filmes são oniscientes e objetivos remete à suposta dificuldade do cinema, como um meio artístico, de articular a perspectiva subjetiva dos personagens. Além de manter a instância narrativa distanciada e objetiva do livro de Erico, a adaptação de Durst e Mendes faz, assim como o livro, incursões à interioridade dos personagens, como nas cenas em que Licurgo interage com Maria Valéria, por meio do enquadramento de oposição simétrica, que articula de forma visual a tensão existente entre os dois, e na ausência do contato visual enquanto conversam, já que ambos falam de frente para a câmera, sugerindo o constrangimento de ambos devido ao amor mal-resolvido de Maria Valéria pelo cunhado. Assim, os diretores articulam, na mise-en-scene do filme, a interioridade das personagens, desafio estético em certa medida evitado pela adaptação mais recente de *Netto perde sua alma*, que decide não explorar a perspectiva intimista sugerida pelo livro, embora siga aproximadamente a mesma ordem de sua trama. O fato de que Tabajara Ruas e Beto Souza evitam o desafio de articular na linguagem cinematográfica a subjetividade do protagonista do romance pode estar ligado a uma série de crenças, como a de que o cinema é uma arte mais popular e espetacular, que exige um apelo mais visual e voltado para ações, ou de que a literatura é historicamente uma arte mais profunda que o cinema, ou, ainda, de que o cinema não é capaz de articular os níveis de complexidade psicológica que os romances alcançam (cf. STAM, 2000).

Seja como for, ambas as adaptações estudadas demonstram que o cinema não ultrapassou o nível de representação mimético que caracteriza a literatura anterior ao modernismo, sem problematizar o nível do discurso. Como ambas as adaptações podem ser consideradas integrantes do que se chama de cinema comercial, que tem como objetivo o público de massa, nota-se um processo de *mainstreaming*²⁰ ideológico e estético, completamente de acordo com o que propõe Robert Stam:

Apesar de sua modernidade superficial e de sua parafernália tecnológica, o cinema dominante tem mantido, como um todo, uma

²⁰ *Mainstream* (em português, *corrente principal*) é o pensamento corrente da maioria da população. Este termo é muito utilizado relacionado às artes em geral (música, literatura, etc.). Geralmente usado para definir: algo que é comum ou usual; algo que é familiar às massas; algo que está disponível ao público geral; algo que tem laços comerciais. O termo *mainstream* inclui tudo que diz respeito à cultura popular, e é disseminado principalmente pelos meios de comunicação em massa. (Wikipédia.com).

estética pré-modernista que corresponde àquela do romance mimético do século dezenove. Em seu modo dominante, ele se tornou um receptáculo para as aspirações miméticas abandonadas pelos praticantes mais avançados das outras artes. O cinema herdou os ideais ilusionistas que o impressionismo havia deixado para trás na pintura, que Jarry havia atacado no teatro, e que Proust, Joyce e Woolf haviam subvertido no romance. A censura estética, nesse sentido, pode ser mais rigorosa e enraizada que a censura política. (...) Quando um romance modernista e descontínuo se torna relativamente contínuo por meio da tola inércia das convenções; quando pensam que a adaptação cinematográfica precisa de um protagonista homem e simpático para que seja agradável ao grande público (...); quando o herói não pode morrer ou quando o vilão tem que ser punido; quando um estilo digressivo e fragmentário deve ser linearizado para obedecer a uma estrutura clássica em três atos, com exposição, conflito e clímax; quando a moralidade deve ser reconfigurada para se adequar a esquemas maniqueístas pré-estabelecidos; quando um romance difícil e reflexivo deve se tornar transparente e redundante; quando o espectador deve ser levado pela mão – nestes casos, encontramos um tipo de falta de audácia, motivada ideologicamente, para tratar com as implicações estéticas do modernismo literário. (STAM, 2000, p. 75)²¹

Embora as adaptações estudadas não tenham ultrapassado o nível estético de inovação alcançado pelos romances do corpus²², é interessante notar que o filme da década de cinquenta tentou e foi bem-sucedido em articular um pouco da interioridade sugerida pelo livro de Erico, além de incorporar em seu roteiro diversos elementos do restante de *O Continente*, enquanto a adaptação realizada meio século depois se mostrou bem mais tímida quanto à recriação da subjetividade, que constitui o elemento mais original e inovador no romance de Tabajara Ruas, o que demonstra que a passagem de tempo, no caso das adaptações cinematográficas, não significou necessariamente um amadurecimento ou um desenvolvimento estético profundo, nem um aumento da consciência dos produtores a respeito da natureza intertextual das artes, apesar de todo o progresso tecnológico e produtivo que o cinema brasileiro está vivenciando.

Considerando apenas o livro e o filme sobre o general Netto, observamos que a forma do romance captura melhor a maneira como vivenciamos o processo histórico atualmente, através do registro de acontecimentos de forma subjetiva, fragmentária, desconfiada com relação às fontes oficiais, com maior ênfase na história textual dos eventos do que a discussão

²¹ T.M.

²² Não se trata de desmerecer os filmes como obras de arte de inferior qualidade porque não são como os livros em que se inspiraram. O fato é que, ao considerar a forma como todas as obras se relacionam com os seus próprios códigos artísticos, desenvolvidos ao longo da história, e ao analisar cada uma em relação a suas especificidades e, depois, com relação a outros discursos artísticos (e/ou a realidade), é válido exercer a crítica e tentar considerar até que ponto as obras ultrapassaram, evitaram ou foram vencidas por certos desafios estéticos.

dos fatos em si. Ao mesmo tempo em que o romance celebra as origens textuais dos personagens históricos e dos acontecimentos, admite a impossibilidade de conhecer o que de fato ocorreu, de maneira imediata e neutra, o que gera um alto nível de instabilidade que pode ser atribuído a uma crise da história como disciplina ou como a concebemos atualmente.

Atualmente, os meios e as tecnologias tais como as redes sociais digitais e a popularização de dispositivos de captura e geração de imagens e sons geram múltiplos registros, com múltiplas perspectivas, pontos de vista e contingências a respeito de um dado acontecimento. Em um jogo de futebol importante, por exemplo, o gol não é mais assistido somente pelo meio televisivo, com sua linguagem transparente e padronizada, senão pelas diversas postagens de pessoas que não pretendem se anular com relação ao acontecimento registrado mas, ao contrário, participam ativamente do evento testemunhado, estabelecendo um contrato diferente entre quem produz e quem assiste a essas imagens e sons. A noção de uma fonte oficial, única e legítima sobre o acontecimento torna-se não apenas questionável mas quase obsoleta em casos como este. Com tantas versões autênticas, testemunhadas e vivenciadas, qualquer relato se torna não mais que uma visão personalíssima, passível de uma experiência de grupo ou de comunidade em sentido diverso e ainda pouco compreendido.

Essas transformações no âmbito cultural e social fornecem as bases para um romance histórico atual como *Netto perde sua alma*, que demonstra, em sua forma e em seu conteúdo, a individualização da história, sem que isso comprometa o vínculo sociopolítico do protagonista com a crise social que desencadeou o momento histórico retratado. Por isso, a hipótese do presente estudo se confirma apenas parcialmente. Confirmam-se as observações composicionais de que modificações na caracterização do protagonista pressupõem transformações na representação do passado, e vice-versa, e que a análise da caracterização do protagonista desse tipo de narrativa fornece uma via concreta para descrever, definir e entender as relações de significado em uma dada representação do passado, bem como o que muda a esse respeito quando um romance histórico é recriado no âmbito do cinema. Confirma-se, também, que os romances do corpus sugerem um movimento que parte, em Erico, de uma representação coletivista para uma representação individualista da história, em Tabajara Ruas, o que está relacionado com mudanças dos contextos históricos de produção. Entretanto, não é válida a afirmação de que somente em *O Continente* o protagonista se identificaria com os movimentos políticos e sociais de sua época, o que estaria refletido em sua caracterização, enquanto no segundo romance analisado ocorreria um processo de desligamento do personagem central com relação a tais movimentos políticos e sociais. O que de fato ocorre, no lugar da suposta falta de identificação do protagonista do romance com

relação aos conflitos sociopolíticos de seu tempo, é a internalização dos conflitos históricos, além de um maior peso dos conflitos de ordem subjetiva, mesclados com os problemas de sua comunidade, na representação da história, e do relativo apagamento da fronteira entre o “eu” e o “outro”, o que vem acompanhado pelo questionamento das narrativas que norteiam a própria história oficial, a cultura a ela associada e a identidade que subjaz à caracterização literária do personagem, levando a uma crise internalizada da história.

No âmbito cultural, o romance de Erico apresenta uma crítica marcante da identidade do gaúcho como partícipe de um sistema totalitário, machista e injusto, enquanto Tabajara Ruas apresenta uma dimensão menos idealizada e mais humana de um protagonista da história do estado, também por meio de um viés questionador das fontes oficiais, o que significaria, no campo ideológico, que em vez de um herói nato e extraordinário, Netto foi um homem mais ou menos comum que, com base em suas atitudes e valores, assumiu um papel de liderança essencial para realizar as transformações sociais, políticas, econômicas e culturais necessárias durante a Revolução Farroupilha, a Proclamação da República Rio-Grandense e a Guerra do Paraguai.

Nesse sentido, as adaptações também foram muito aquém dos romances em que foram inspiradas, sendo que *O Sobrado*, além de reduzir o problema histórico ao embate de dois homens pela posição de mando no Sobrado e em sua disputa pelo amor de uma prenda, esvazia a caracterização do protagonista, apagando suas complexidades e contradições, assim contribuindo para uma representação do passado simplista e empobrecida. O filme sobre Netto também não chega próximo do nível de complexidade estética alcançado pelo livro de Tabajara Ruas, embora não por limitações do meio cinematográfico, e sim pela decisão da equipe de produção de não enfrentar os desafios propostos pela obra literária, sendo que a representação da história decorrente da caracterização do protagonista não faz mais que confirmar e ilustrar, em meio audiovisual, o conhecimento partilhado e o imaginário popular a respeito da participação de Netto na história do estado.

Faltam, portanto, aos filmes analisados uma visão ampla do processo histórico e uma proposta de transformação articuladas na caracterização de seus protagonistas. Ainda assim, tanto o filme como o livro sobre o general Netto demonstram uma preocupação em incluir na história personagens até então apagados, como o caso da participação dos negros na Revolução Farroupilha e na identidade do gaúcho. Nesse sentido, Vinicius Pereira de Oliveira e Daniela Vallandro de Carvalho enfatizam que recentemente a televisão e o cinema foram responsáveis por retomar a questão da importância dos lanceiros negros na Revolução Farroupilha, promovendo sua inclusão na história do estado:

É o momento de afirmação de uma memória positiva sobre a participação do negro na história do Rio Grande do Sul que transcende a questão de Porongos. Verifica-se um processo de reelaboração identitária do “ser gaúcho” onde o negro passa a reivindicar seu espaço na formação histórica deste estado, construindo um sentimento de pertencimento à história do Rio Grande do Sul justamente através do principal ícone identitário regional: a Revolução Farroupilha. (OLIVEIRA & CARVALHO, 2008, p. 76).

De forma semelhante, *O Continente* e *O tempo e o vento* questionam e propõem a ampliação da definição do gaúcho, à medida que criticam os valores que compõem o seu código, problematizando essa identidade como grandiosa, una, machista, dotada de poder, etc., para sugerir a existência não do “gaúcho”, mas dos “gaúchos” – não o povo como massa habitante do estado do Rio Grande do Sul, mas como homens e mulheres que se relacionam de maneiras distintas e complexas com os valores historicamente associados à identidade regional.

Homens calados como Florêncio, bondosos e simples como Aderbal Quadros, trabalhadores e astutos como os imigrantes italianos e alemães, sensíveis como Floriano, alegres e cômicos como Fandango, e mulheres de vigor, estabilidade emocional e visão estratégica, como Ana Terra, Bibiana e Maria Valéria: cada um deles é especial em si e todos juntos extrapolam o mito do gaúcho, representado de forma problemática por Licurgo, pelo capitão Rodrigo, pelo doutor Rodrigo, pelos homens da família Amaral, assim como pelo próprio general Netto, cujo heroísmo relativizado o aproxima do leitor e ultrapassa as representações desgastadas do gaúcho, assim apresentando uma maneira muito mais atual, rica e pluralista de se relacionar com a identidade e a história do estado e do país.

FICHA TÉCNICA DAS ADAPTAÇÕES CINEMATOGRAFICAS

O SOBRADO (1956)

Diretores: Walter George Durst e Cassiano Gabus Mendes

Escritores: Walter George Durst e Erico Verissimo (romance)

Gênero: Drama | Guerra

Elenco

(Visão geral de elenco)

<u>Zulmira Aguiar</u>		
<u>Dionísio Azevedo</u>	...	Fandango
<u>Jorge Azevedo</u>		
<u>Fernando Baleroni</u>	...	Licurgo Cambará
<u>Jaime Barcellos</u>	...	Tinoco
<u>Tito Bianchini</u>		
<u>Geraldo Castelar</u>		
<u>Lia de Aguiar</u>	...	Maria Valéria Terra
<u>Samuel Dos Santos</u>		
<u>Lima Duarte</u>	...	Gervásio
<u>Bárbara Fazio</u>	...	Ismália Caré
<u>Hélio Golovaty</u>		
<u>Rosalina Granja</u>	...	Bibiana Terra Cambará
<u>Luiz Gustavo</u>	...	Jango Veiga
<u>Xisto Guzzi</u>	...	Florêncio Terra
<u>David José</u>	...	Toríbio Terra Cambará

Geraldo Louzano

Henrique Martins

Carlos Menon

Victor Merinow

Mário Mikalsky Júnior

Mário Mikalsky

David Neto ... Alvarino Amaral

Douglas Norris ... Trindade

Luiz Orioni

José Parisi ... Antero

Geraldo Pereira

Mauro Pires

Márcia Real ... Alice Terra Cambará

Aparecida Rodrigues ... Laurinda

Turíbio Ruiz ... Rodrigo Cambará

Araken Saldanha

Romeu Sanches

Veridiano Santos

Oswaldo Soares

Adriano Stuart ... Rodrigo Terra Cambará

Mais Detalhes

Duração: 110 min

País: Brasil

Língua: Português

Cor: Preto e Branco

Mixagem de Som: Mono

Companhia : Brasil Filmes Ltda

NETTO PERDE SUA ALMA (2001)

Diretores: Tabajara Ruas e Beto Souza

Escritores: Rogério Brasil Ferrari e Tabajara Ruas (romance)

Data de Lançamento: 14 Junho 2002 (Brasil)

Gênero: Ação | Drama | Guerra

Elenco

(Visão geral de elenco)

<u>Werner Schünemann</u>	...	<u>Gen. Netto</u>
<u>Laura Schneider</u>	...	Maria Escayola
<u>Sirmar Antunes</u>	...	Sgt. Caldeira
resto do elenco por ordem alfabética:		
<u>Bebeto Alves</u>	...	Violeiro
<u>José Antônio Severo</u>	...	Lucas de Oliveira
<u>André Arteche</u>		
<u>Lisa Becker</u>	...	Enfermeira Catarina
<u>Nélson Diniz</u>	...	Teixeira
<u>Márcia do Canto</u>	...	Enfermeira Zubiaurre
<u>Colmar Duarte</u>	...	Calengo
<u>Ricardo Duarte</u>	...	João Antônio
<u>Araci Esteves</u>	...	Sra. Guimarães
<u>João França</u>	...	Capt. De Los Santos
<u>Tau Golin</u>	...	Corte Real
<u>Arines Ibias</u>	...	Dr. Phillip Blood

<u>Letícia Liesenfeld</u>	...	Maria Luiza
<u>Milton Mattos</u>	...	Maj. Davi
<u>Laura Medina</u>	...	Enfermeira Pilar
<u>Hamilton Mosmann</u>	...	Maçon
<u>João Máximo</u>	...	Quero-Quero
<u>Fábio Neto</u>	...	Mr. Thorton
<u>Gilberto Perin</u>	...	Padre
<u>Miguel Ramos</u>	...	Frei Bandoleiro
<u>Thiago Real</u>	...	Joaquim
<u>Álvaro Rosa Costa</u>	...	Palometa
<u>Oscar Simch</u>	...	Ramirez
<u>Anderson Simões</u>	...	Milonga
<u>Edílson Villagram</u>	...	Capataz

Mais Detalhes

Duração: 102 min

País: Brasil

Língua: Português

Cor: Cor

Certificação: Brasil:14

Locais de filmagem: Camaquã, Rio Grande do Sul, Brasil

Companhia: Piedra Sola Produções

Prêmios e indicações:

Festival de Gramado

- Ganhou quatro Kikitos de Ouro, nas categorias de melhor filme - júri popular, melhor montagem, melhor trilha sonora e prêmio especial do júri.

Festival de Brasília

- Venceu na categoria de melhor ator (Werner Schünemann).

Grande Prêmio Cinema Brasil

- Recebeu duas indicações, nas categorias de melhor ator (Werner Schünemann) e melhor roteiro adaptado.

Fontes: Wikipedia e The Internet Movie Database (IMDb)

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. Transparencies on Film. In: BERNSTEIN, J. M. (Org.). *The Culture Industry: selected essays on mass culture*. Londres: Routledge, 1991.
- AGUIAR, Flávio et al. (Org.) *Gêneros de fronteira: cruzamentos entre o histórico e o literário*. São Paulo: Xamã, 1987.
- ALTMAN, Rick. A Semantic/Syntactic Approach to Film Genre. In: STAM, Robert; MILLER, Toby (Org.). *Film Theory: an anthology*. Malden MA: Blackwell Publishers, 2000.
- ANDRADE, Flávia Adriana. *Ficções sobre o general Netto: história, literatura e cinema*. Porto Alegre: PUCRS, 2003. (Dissertação de mestrado).
- ANDREW, Dudley. From Concepts in Film Theory: Adaptation. In: NAREMORE, James (Org.). *Film Adaptation*. New Jersey: Editora da Universidade de Rutgers, 2000. p. 420-428.
- BALDERSTON, Daniel (Org.) *The historical novel in Latin America*. Hispamerica, Tulane University, 1986.
- BARCELOS, Rubens de. *Estudos rio-grandenses: Motivos de história e literatura*. Porto Alegre: Globo, 1960.
- BARTHES, Roland. From Work to Text. [Fr. 1971]. In: *Image Music Text*. Trad. Stephen Heath. Londres: Fontana, 1997. p. 155-64.
- BELSEY, Catherine. *Critical practice*. Nova Iorque: Methuen, 1980.
- BENJAMIN, Walter. "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction." *Illuminations*. Trad. Harry Zohn. Nova Iorque: Schocken, 1969. p. 212-51.
- BENNET, Tony. *Outside literature*. New York: Routledge, 1995.
- BERNARDI, Francisco. *As bases da literatura rio-grandense*. História, autores e textos. Porto Alegre: AGE, 1997.
- BORDINI, Maria da Glória. *Criação Literária em Erico Veríssimo*. Porto Alegre: L&PM; EDIPUCRS, 1995.

_____ (Org.), SANSEVERINO, Antônio Marcos et al. *Lukács e a literatura*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. 5. ed. *Film Art: an introduction*. Nova Iorque: The McGraw-Hill Companies, Inc., 1997.

_____; STAIGER, Janet; THOMPSON, Kristin. "The Classical Hollywood Style, 1917-60". In: _____. *The Classical Hollywood Cinema: film style & mode of production to 1960*. Nova Iorque: Columbia University Press, 1985. p. 1-81.

BRASIL, Luiz Antonio de Assis; ZILBERMAN, Regina; MOREIRA, Maria Eunice (Orgs.). *Pequeno dicionário da Literatura do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Novo Século, 1999.

BURGOYNE, Robert. *A nação do filme: Hollywood examina a história dos Estados Unidos*. Trad. René Loncan. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2002.

BURKE, Peter. *A escrita da história*. Novas perspectivas. Trad. Magda Lopes. São Paulo: UNESP, 1992.

_____. *O que é história cultural?* Trad. Sérgio Goes de Paula. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

CAMPOS, Raymundo. *História do Brasil*. São Paulo: Atual, 1991.

CANDIDO, Antonio. A Personagem do Romance. In: CANDIDO, Antonio et al. (Org.). *A personagem de ficção*. São Paulo, Perspectiva: 2009. p. 51-80.

CAUGHIE, John. Small Pleasures: Adaptation and the Past in British Film and Television. In: CORSEUIL, Anelise R. (Org.). *Ilha do Desterro - Film, Literature, and History. A Journal of English Language, Literatures in English and Cultural Studies*, nº 32. Florianópolis: Editora da UFSC, 1997. p. 27-56.

CAVALCANTE, Berenice et al. *Literatura e história*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1985.

CERTEU, Michel de. *A escrita da história*. Trad. Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro/São Paulo: Forense, 2000.

CÉSAR, Guilhermino. A vida literária. In: KREMER, Alda Cardoso et al. *Rio Grande do Sul: terra e povo*. Porto Alegre: Globo, 1969.

_____. *História da literatura do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Globo, 1971.

_____. *Notícia do Rio Grande*. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro; Editora da UFRGS, 1994.

CHAVES, Flávio Loureiro. *Erico Verissimo: realismo e sociedade*. Porto Alegre: Globo, Instituto Estadual do Livro, Secretaria de Educação e Cultura do Rio Grande do Sul, 1976.

_____. *Erico Verissimo: o escritor e seu tempo*. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 2001.

_____ (Org.). *O Contador de Histórias: 40 anos de vida literária de Erico Verissimo*. Porto Alegre: Globo, 1972.

_____. *História e literatura*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1988.

CHIAPPINI, Lígia & AGUIAR, Flávio. *Literatura e história na América Latina*. São Paulo: EDUSP, 1993.

_____. Campo e Cidade em *O Retrato*. In: PESAVENTO, Sandra J. (Org.). *Leituras Cruzadas: diálogos da história com a literatura*. Porto Alegre: UFRGS, 2000. p. 49-72.

CORSEUIL, Anelise R. (Org.). Reconstructing Latin American History in *Walker and The Mission: Postmodernism and Allegory*. In: _____ (Org.). *Ilha do Desterro - Film, Literature, and History. A Journal of English Language, Literatures in English and Cultural Studies*, nº 32. Florianópolis: Editora da UFSC, 1997. p. 177-87.

_____. Anelise R. Estudos Culturais e a Hibridização da Paródia e do Alegórico no Filme Histórico Contemporâneo: Confrontos e Transbordamentos. In: _____; CAUGHIE, John (Org.). *Palco, Tela e Página*. Florianópolis: Insular, 2000. p. 127-139.

DISTANTE, Carmelo. Prefácio de *A divina comédia* de Dante Alighieri. Trad. Italo Eugenio Mauro. São Paulo: Editora 34, 1998.

DURST, Walter G.; MENDES, Cassiano G. *O Sobrado*. São Paulo: Brasil Filmes, 1956.

ESTADÃO.COM.BR/CULTURA. *Com orçamento recorde, 'Nosso Lar' chega aos cinemas*. Notícia de 03/09/2010. Último acesso em 2 de março de 2011.

FARACO, Sérgio; HICKMANN, Blásio. *Quem é quem nas letras rio-grandenses*. Porto Alegre: Prefeitura Municipal, 1983.

FISHER, Luís Augusto. *Literatura Gaúcha: história, formação e atualidade*. Porto Alegre: Leitura XXI, 2004.

FOLHA.COM – ILUSTRADA. Tropa de Elite 2 ganha mais 40 cópias para aumentar circuito exibidor. Notícia de 13/10/2010. Último acesso em 2 de março de 2011. <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/813893-tropa-de-elite-2-ganha-mais-40-copias-para-aumentar-circuito-exibidor.shtml>>

FREITAS, Maria Teresa de. *Literatura e história*. São Paulo: Atual, 1986.

GALVÃO, Maria Rita Eliezer. *Burguesia e cinema: o caso Vera Cruz*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.

GATTI, José. Poliglossia no Cinema. In: CORSEUIL, Anelise R.; CAUGHIE, John (Org.). *Palco, Tela e Página*. Florianópolis: Insular, 2000. p. 127-139.

GOMES, Paulo Emílio Salles. Cinema: a trajectory within underdevelopment. In: JOHNSON, Randal; STAM, Robert (Org.). *Brazilian Cinema*. Austin: Universidade do Texas, 1982. p. 243-255.

_____. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. São Paulo: Paz e terra, 1996.

_____. A Personagem Cinematográfica. In: CANDIDO, Antonio et al. (Org.). *A personagem de ficção*. São Paulo, Perspectiva: 2009. p. 103-119.

GRINDON, Leger. *Shadows on the Past: studies in the Historical Fiction Film*. Philadelphia: Editora da Universidade de Temple, 1994.

GUNNING, Tom. The Cinema of Attractions: early film, its spectator, and the avant-garde. In: ELSAESSER, Thomas. *Early Cinema: space, frame, narrative*. Londres: BFI, 1990.

HERMANNNS, Ute. Guerra na fronteira: uma proposta de análise para o romance e o filme *Netto perde sua alma*. In: CHIAPPINI, Ligia et al (Org.). *Pampa e cultura: de Fierro a Netto*. Porto Alegre: UFRGS/IEL, 2004. p. 199-207.

HOHLFELDT, Antonio. *O gaúcho: ficção e realidade*. Rio de Janeiro: Antares; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1982.

_____. *Literatura e vida social*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1996.

HUTCHEON, Linda. *A Theory of Parody: the teachings of twentieth-century art forms*. Londres: Methuen, 1985.

_____. *A Poetics of Postmodernism: history, theory, fiction*. Nova Iorque e Londres: Routledge, 1988.

_____. *The Politics of Postmodernism*. Londres: Routledge, 1989.

_____. *A poética do pós-modernismo: história, teoria e ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

JAMESON, Fredric. *The Prison-House of Language: a critical account of structuralism and Russian formalism*. Princeton: Editora da Universidade de Princeton, 1974.

_____. *The Political Unconscious: narrative as a socially symbolic act*. Ithaca, N.Y.: Editora da Universidade de Cornell; London: Methuen, 1981.

_____. Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism, *New Left Review* 146 (1984). p. 53-92.

_____. Third World Literature in the Era of Multinational Capitalism. *Social Text* 15 (Outono 1986). p. 65-88.

_____. Historicizing in *The Shining*. In: _____. *Signatures of the Visible*. Nova Iorque e Londres: Routledge, 1990. p. 82-98.

JOHNSON, Randal; STAM, Robert (Orgs.). *Brazilian Cinema*. Austin: Editora da Universidade do Texas, 1982.

KELLNER, Douglas. *A Cultura da Mídia*. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: EDUSC, 2001.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Trad. Bernardo Leitão. Campinas: Unicamp, 1996.

LIMA, Luiz Costa. *A narrativa na escrita da história e da ficção*. In: _____. *A aguarrás do tempo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989. P. 15-122

_____. *Sociedade e discurso ficcional*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

LUKÁCS, Georg. *The Historical Novel*. Trad. Hannah e Stanley Mitchell. Lincoln e Londres: Universidade do Nebraska, 1983.

_____. *A teoria do romance*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000.

MARTINELLI, Sérgio. *Vera Cruz: imagens e história do cinema brasileiro*. São Paulo: Abooks, 2005.

MASINA, Léa. *Netto perde sua alma*, de Tabajara Ruas: identidade fronteiriça e intervocalidade. In: CHIAPPINI, Ligia et al (Org.). *Pampa e cultura: de Fierro a Netto*. Porto Alegre: UFRGS/IEL, 2004. p. 193-197.

MENTON, Seymour. *La nueva novela histórica de La América Latina, 1979-1992*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

MORAES, Carlos Dante de. *Figuras e ciclos da história rio-grandense*. Porto Alegre: Globo, 1959.

MOREIRA, Maria Eunice; BAUMGARTEN, Carlos Alexandre (Org.). *Literatura e guerra civil de 1893*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1993.

NAGIB, Lúcia. *O cinema da retomada: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90*. São Paulo: Ed. 34, 2002.

NAREMORE, James (Org.). *Film Adaptation*. New Jersey: Editora da Universidade de Rutgers, 2000.

NEAL, Steve. Questions of Genre. In: STAM, Robert; MILLER, Toby (Org.). *Film Theory: an anthology*. Malden MA: Blackwell Publishers, 2000.

OLIVEIRA, Vinicius P. & Daniela Vallandro de Carvalho Silvia. Os lanceiros Francisco Cabinda, João aleijado, preto Antonio e outros personagens negros da Guerra dos Farrapos. In: G. F.; Santos, J. A. & Carneiro, L. C. C. (Org.). *RS Negro: cartografias sobre a produção do conhecimento*. Porto Alegre: EdiPUCRS, 2008. p. 63-82.

PEREIRA, Lucia Miguel. *Prosa de ficção*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973.

PESAVENTO, Sandra. A temporalidade da perda (Leitura de *O Retrato*, de Erico Verissimo). In: _____ (Org.). *Leituras cruzadas*. Diálogos da história com a literatura. Porto Alegre: Editora da Universidade, 2000. p. 31-48.

_____. Fronteiras e intertextualidade em *O Continente*, de Erico Verissimo. In: CHIAPPINI, Ligia et al (Org.). *Pampa e cultura: de Fierro a Netto*. Porto Alegre: UFRGS/IEL, 2004. p. 109-128.

PORTO ALEGRE, Aquiles. Antonio de Souza Netto. In: *Homens Ilustres do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Erus, s.d., p. 33-36.

POZENATO, José Clemente. *O regional e o universal na literatura gaúcha*. Porto Alegre: Movimento; Instituto Estadual do Livro, 1974.

PRATT, Mary Louise. *Imperial Eyes: travel writing and transculturation*. Londres e Nova Iorque: Routledge, 1992.

_____. Comparative Literature and Global Citizenship. In: BERNHEIMER, Charles (Org.). *Comparative Literature in the Age of Multiculturalism*. Baltimore e Londres: Johns Hopkins, 1995.

REZENDE, Antonio Paulo; DIDIER, Maria Teresa. Dos governos militares às tentativas de redemocratização. *Rumos da História: história geral do Brasil*. São Paulo: Atual, 2001. p. 616-640.

RIBEIRO, Luis Filipe. Literatura e história: uma relação muito suspeita. In: *Gragoatá*, n. 2, Niterói: EDUFF, 1996.

RIEDEL, Dirce Côrtes (Org.). *Narrativa, ficção e história*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1988.

ROSA, Othelo. Antonio de Souza Netto. In: _____. *Vultos da epopeia farroupilha*. Porto Alegre: Livraria do Globo, 1935. p. 37-46.

ROSENSTONE, Robert A. *A história nos filmes, os filmes na história*. Trad. Marcello Lino. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

RUAS, Tabajara. *Os varões assinalados*. 5.ed. Porto Alegre: L&PM, 2008.

_____. *Netto perde sua alma*. 6.ed. Rio de Janeiro: Record, 2009.

_____. Sobre o general de Souza Netto: do livro ao filme. In: CHIAPPINI, Ligia et al (Org.). *Pampa e cultura: de Fierro a Netto*. Porto Alegre: UFRGS/IEL, 2004. p. 185-191.

RYAN, Michael; KELLNER, Douglas. *Camera Politica: the politics and ideology of contemporary Hollywood film*. Bloomington e Indianápolis: Indiana, 1988.

SANTOS, Pedro Brum. *Teorias do romance: relações entre ficção e história*. Santa Maria: Editora da UFSM, 1996.

SCHATZ, Thomas. *Hollywood Genres: formulas, filmmaking, and the studio system*. McGraw-Hill inc., The University of Texas at Austin, 1981.

SCHOLES, Robert et al. (Orgs.). *Elements of Literature: essay, fiction, poetry, drama and film*. Nova Iorque e Oxford: Editora da Universidade de Oxford, 1991.

SCHWARTZ, Roberto. Nacional por Subtração. In: _____. *Que Horas São?* São Paulo: Cia das Letras, 1987. p. 29-49.

SHAKESPEARE, William. *Ricardo III*. Trad. Beatriz Viégas-Faria. Porto Alegre: L&PM.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. *Unthinking Eurocentrism: multiculturalism and the media*. Londres e Nova Iorque: Routledge, 1994.

SILVA, Marcia Ivana de Lima e. *A gênese de Incidente em Antares*. 1. ed. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2000.

SOUZA, Beto e Tabajara Ruas. *Netto perde sua alma*. Manaus: Europa Filmes, 2003; Rio Filmes e Peidra Sola Produções, 2001.

STAM, Robert. Beyond Fidelity: the dialogics of adaptation. In: NAREMORE, James (Org.). *Film Adaptation*. New Jersey: Editora da Universidade de Rutgers, 2000. p. 54-76.

_____. *Film Theory: an introduction*. Nova Iorque: Blackwell, 2000.

_____; BURGOYNE, Robert; FLITTERMAN-LEWIS, Sandy. *New Vocabularies in Film Semiotics: structuralism, post-structuralism, and beyond*. Nova Iorque: Routledge, 1992.

THE INTERNET MOVIE DATABASE (IMDB), acessado no dia 21 de maio de 2011, no endereço <<http://www.imdb.pt/title/tt0284345/>>

VARELA, Alfredo. *História da grande revolução*. Porto Alegre: Livraria do Globo, 1933. p. 105-120.

VERISSIMO, Erico. *Breve História da Literatura Brasileira*. São Paulo: Globo, 1945.

_____. *O tempo e o vento*, parte I: O Continente I. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

_____. *O tempo e o vento*, parte I: O Continente II. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

_____. *O tempo e o vento*, parte II: O Retrato I. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

_____. *O tempo e o vento*, parte II: O Retrato II. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

_____. *O tempo e o vento*, parte III: O arquipélago I. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

_____. *O tempo e o vento*, parte III: O arquipélago II. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

_____. *O tempo e o vento*, parte III: O arquipélago III. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

_____. *Solo de Clarineta: memórias I*. 20. ed. São Paulo: Globo, 1987.

WHITE, Hayden. Getting out of history. In: _____. *The Content of the Form: narrative discourse and historical representation*. Baltimore: Editora da Johns Hopkins University, 1987.

XAVIER, Ismail. *Alegorias do Subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo: Brasiliense, 1993.

_____. *Allegories of Underdevelopment: aesthetics and politics in modern Brazilian cinema*. Minneapolis: Editora da Universidade de Minnesota, 1997.

_____. *O Discurso Cinematográfico: a opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

_____. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e terra, 2001.

ZANIN, Luiz. *Chico Buarque no cinema*. Estadão.com.br. 2 de março de 2011.

< <http://blogs.estadao.com.br/luiz-zanin/chico-buarque-no-cinema/> >

ZILBERMAN, Regina. *A literatura no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1992.

_____. *Literatura gaúcha: temas e figuras da ficção e da poesia*. Porto Alegre: L & PM, 1985.

_____. *Roteiro de uma literatura singular*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1992.

_____. O Romance Histórico – teoria e prática. In: BORDINI, Maria da Glória (org.); SANSEVERINO, Antônio Marcos et al. *Lukács e a literatura*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003. p. 109-139.