

PERDAS E GANHOS, LITERATURA E CINEMA: A RELAÇÃO ENTRE A CARACTERIZAÇÃO DO PROTAGONISTA E A REPRESENTAÇÃO DA HISTÓRIA EM “O SOBRADO” E *NETTO PERDE SUA ALMA*

Mateus da Rosa PEREIRA *

■ **RESUMO:** A primeira parte deste artigo analisa como a caracterização do protagonista do capítulo “O sobrado” se relaciona com a representação da história do restante do romance *O continente* (1949), de Erico Verissimo, comparando os resultados com uma investigação análoga entre a caracterização do protagonista e a representação da história no romance *Netto perde sua alma* (1995), de Tabajara Ruas. Na segunda parte do artigo, o mesmo procedimento é aplicado às adaptações cinematográficas dos romances, *O sobrado* (1956) e *Netto perde sua alma* (2001). Em sua parte final, o trabalho apresenta um balanço de alguns potenciais e algumas limitações estéticas das obras apreciadas e de seus meios, à luz de uma abordagem interdisciplinar, com ferramentas dos domínios da literatura e do cinema. O estudo conclui que há mudanças significativas nas caracterizações de Licurgo e Netto, tanto nas adaptações das obras literárias para o cinema como na forma de caracterização dos protagonistas entre os livros, com o passar de aproximadamente meio século, com desdobramentos na representação do passado encontrada nessas obras, o que, em certa medida, sugere sua identificação com algumas tendências características de sua historicidade.

■ **PALAVRAS-CHAVE:** Literatura comparada. Romances históricos. Filmes históricos. Adaptações cinematográficas. Representação da história.

O presente artigo 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* (1995), de Tabajara Ruas. 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 apontar 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

* FURG – Universidade Federal do Rio Grande. Instituto de Letras e Artes – Rio Grande – RS – Brasil. 96201-900 – mateusdarosapereira@yahoo.com.br.

metade do século XX, importa investigar até que ponto o romance histórico gaúcho se transformou conforme as tendências apontadas por Seymour Menton (1993), 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. 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-scène*,¹ a trilha sonora, a fotografia e a edição, ultrapassando, assim, a discussão de fidelidade exclusivamente centrada no enredo. Busca-se estabelecer alguns cruzamentos entre as caracterizações de Licurgo e de Netto, tanto no âmbito da literatura como no do cinema, ampliando o foco para ver como a história cultural regional e o mito do gaúcho são recuperados pela literatura e pelo cinema. Assim, questiona-se 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 este estudo, 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 apresenta 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.

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 maneira distinta nas sete 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.

¹ Expressão usada 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).

Netto perde sua alma também apresenta um jogo histórico, embora diferente daquele utilizado por Erico Verissimo. No romance de Tabajara Ruas (2009), 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 Verissimo como Tabajara Ruas 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, interessantemente 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. Esse 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 quando demonstra que gostaria de se aproximar da esposa ou expressar sua tristeza com relação à morte da filha, mas sente que esses não seriam comportamentos adequados (VERISSIMO, 2004a).

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, 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 (RUAS, 2009).

Assim, enquanto Licurgo realiza as suas ambições e obtém sucesso durante o cerco ao Sobrado, descobrimos, pelo 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 (1983) a respeito do romance histórico clássico. 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 (1983), 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 (1983), tais personagens conhecidos da história devem ocupar o segundo plano do romance histórico, e não o primeiro. 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. Assim, o personagem histórico conhecido do leitor legitima os acontecimentos históricos narrados e confere ao

romance uma aura de verdade e realismo, ao mesmo tempo que confirma o estatuto de Licurgo como personagem prosaico e representativo de seu tempo.

Netto, por sua vez, 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 precondição do presente, como um retrato orgânico e amplo da história, segundo as definições de Lukács (1983). 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 retratada.

Em termos gerais, entretanto, 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” (VERISSIMO, 2004a; 2004b). 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 vêem no geral, 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 (1991, p.156):

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.

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 crescente individualização da representação da história na literatura contemporânea. Assim, essa diferença entre a caracterização dos protagonistas das obras literárias 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).

Em diálogo com algumas das 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 autores como 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 *sui generis* 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 (RUAS, 2009). Assim, o romance estabelece novas relações entre o passado e o presente, através de referências a discursos que implícita ou explicitamente aludem ao tempo de redação do próprio livro, apresentando a história como a precondição textual do presente.

Outras características que estabelecem um diálogo entre o livro de Tabajara Ruas e 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 (PEREIRA, 2012a).

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 (2004) demonstre que é possível analisá-los em *O continente*. A relação dos dois romances com seus intertextos e a maneira como esses 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 contemporâneo. 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 óptica 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 trilogia. 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 poderia ser considerada um fator autorreflexivo que instalaria um limite discursivo à representação mimética da história e, nesse sentido, poderia identificar *O tempo e o vento* com as preocupações artísticas e epistemológicas do romance histórico contemporâneo.

Licurgo e Netto ganham as telas: e perdem o quê?

A questão da fidelidade do filme à obra literária oferece um viés revelador para iniciarmos a análise comparada das 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, tenhamos constatado 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 (PEREIRA, 2012b).

O que observamos em *O sobrado* é, de fato, uma adaptação bastante livre, cujo roteirista e diretor Walter Durst demonstra consciência da impossibilidade daquilo que Robert Stam (2000) chamou de **indesejabilidade** da 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, coloca-o essencialmente em oposição a Antero, personagem construído nos moldes do mocinho de cinema. O antagonismo entre esses 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 empregados, e Licurgo, representando os patrões e latifundiários exploradores, apresenta a história como um disfarce para tratar de questões de ordem contemporânea à produção do filme, o que constitui uma das motivações comuns aos filmes históricos, de acordo com Leger Grindon (1994), nesse caso 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. Entretanto, sua análise criteriosa evidencia 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, nesse 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 (PEREIRA, 2011).

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 distanciadada pressupõe sua neutralidade com relação aos fatos narrados, o que Ismail Xavier (1984) 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. 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 o seu vigor estético 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 – e 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 distanciadada dos fatos narrados, ampliando o escopo da narração e deixando de lado a limitação e a tendência implícitas na posição intimista do narrador do romance. Em decorrência dessa mudança, por exemplo, a caracterização do médico é ampliada e pormenorizada, e, em vez de ser instanciada por meio das lembranças e cogitações de Netto, ocorre de forma objetiva e neutra, exigindo uma série de acréscimos e detalhes nos níveis da atuação, da edição e da trilha sonora.

A maior diferença entre o filme e o livro sobre Netto, que passa pela narração modificada, diz respeito, entretanto, 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 os outros 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-scène*, 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 (ANDRADE, 2003). 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. Esse tratamento reverente da caracterização do general pode estar relacionado a uma atitude consciente do autor e diretor no sentido de enfatizar a grandiosidade de Netto, uma vez que não há nenhum dado desabonador de sua pessoa em registros históricos, e ao otimismo relacionado às mudanças históricas que impactaram a sociedade brasileira e o cinema nacional a partir da metade da década de 1990 (PEREIRA, 2011).

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-scène* 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 (STAM, 2000).

Dessa forma, ambas as adaptações estudadas não ultrapassaram 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*² ideológico e estético, inteiramente de acordo com o que propõe Robert Stam (2000, p.75):

Apesar de sua modernidade superficial e de sua parafernália tecnológica, o cinema dominante tem mantido, como um todo, uma 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.³

² *Mainstream* (em português, *corrente principal*) é o pensamento corrente da maioria da população. Esse 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. Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Mainstream>>. Acesso em: 19 out. 2013.

³ *Despite its surface modernity and its technological razzle-dazzle, dominant cinema has maintained, on the whole, a premodernist aesthetic corresponding to that of the nineteenth-century mimetic novel. In its dominant mode it became a receptacle for the mimetic aspirations abandoned by the most advanced practitioners of the other arts. Film inherited the illusionistic ideals that impressionism had relinquished in painting, that Jarry had attacked in the theater, and that Proust, Joyce, and Woolf had undermined in the novel. Aesthetic censorship, in this sense, might be in some ways more severe and deeply rooted than political self-censorship. [...] When a modernist, discontinuous novel is made relatively continuous through the dumb inertia of convention; when a filmic adaptation is thought to need a sympathetic male protagonist in order to be palatable for a mass audience [...]; when the hero cannot die or the villain must be punished; when a digressive, disruptive style must be linearized into a classical three-act structure with exposition, conflict, and climax; when morality must be reconfigured to suit preestablished Manichean schemas; when a difficult, reflexive novel must be made transparent and redundant; when the spectator must be led by the hand – in such cases, I would suggest, we find a kind of ideologically driven failure of nerve to deal with the aesthetic implications of novelistic modernism.* (Tradução nossa).

Embora as adaptações estudadas não tenham ultrapassado o nível estético de inovação alcançado pelos romances do *corpus*,⁴ é interessante notar que o filme da década de 1950 tentou e foi bem-sucedido ao articular, ao menos parcialmente, a 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 significativo 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 que a discussão dos fatos em si. Ao mesmo tempo 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 concebíamos tradicionalmente.

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 qualquer acontecimento. Em um jogo de futebol importante, por exemplo, o gol não é mais assistido somente por meio televisivo, com sua linguagem transparente e padronizada, senão pelas diversas postagens de pessoas que não pretendem se neutralizar 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 ouve esses sons. A noção de uma fonte oficial, única e legítima sobre o acontecimento torna-se não apenas questionável, mas quase obsoleta em casos como esse. 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.

⁴ 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.

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. Assim, modificações na caracterização do protagonista pressupõem transformações na representação do passado, e vice-versa, e 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. Os romances analisados 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, em desacordo com os preceitos teóricos propostos por Georg Lukács (1983), não seria 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, e *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, e 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 (2008) 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.

PEREIRA, M. da R. Trade-Offs between literature and film: the relation between the characterization of the main character in “O Sobrado” and *Netto perde sua alma*. *Itinerários*, Araraquara, n. 36, p.239-256, Jan./Jun., 2013.

■ **ABSTRACT:** *The first part of this paper analyzes how the characterization of the main character from the book chapter “O Sobrado” relates to the representation of history in the remaining of the novel O Continente (1949), by Erico Verissimo, then the results are compared to an analogous investigation between the characterization of the main character and the representation of history in the novel Netto perde sua alma (1995), by Tabajara Ruas. In the second part of the paper, the same procedure is applied to the relevant film adaptations O Sobrado (1956) and Netto perde sua alma (2001). In the final section, this work presents an evaluation of some aesthetic potentials and constraints of the literary and filmic works taken into account, as well as their means of expression, in light of a cross-disciplinary approach, including tools from the domains of literature and film analysis. The study shows that there have been significant changes in the characterizations of Licurgo and Netto, both in the adaption of the books to the cinema and in the way the main characters were characterized differently in the two literary works, over a period of approximately half a century, with implications for the representation of the past found in these works, which, to a certain extent, suggests how they relate to some features that are characteristic of their time.*

■ **KEYWORDS:** *Comparative Literature. Historical novels. Historical fiction films. Film Adaptations, Representation of History.*

Referências

ANDRADE, F. A. **Ficções sobre o general Netto:** história, literatura e cinema. 2003. 216f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Letras, Pontifícia Universidade Católica. Porto Alegre, 2003.

BORDWELL, D.; THOMPSON, K. **Film art:** an introduction. 5.ed. New York: The McGraw-Hill Companies, Inc., 1997.

O SOBRADO. Direção: Walter G. Durst; Cássio Gabus Mendes. São Paulo: Brasil Filmes, 1956. 1 DVD (110 min).

GRINDON, L. **Shadows on the past**: studies in the historical fiction film. Philadelphia: Ed. da Universidade de Temple, 1994.

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

LUKÁCS, G. **The historical novel**. Tradução de Hannah e Stanley Mitchell. Lincoln; London: University of Nebraska, 1983.

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

NETTO perde sua alma. Direção: Tabajara Ruas; Beto Souza. Roteiro: Tabajara Ruas. Manaus: Europa Filmes, 2003; Rio Filmes e Piedra Sola Produções, 2001. 1 DVD (102 min), color.

OLIVEIRA, V. P.; CARVALHO, D. V. Os lanceiros Francisco Cabinda, João aleijado, preto Antonio e outros personagens negros da Guerra dos Farrapos. In: SILVA, G. F.; SANTOS, J. A.; CARNEIRO, L. C. C. (Org.) **RS negro**: cartografias sobre a produção do conhecimento. Porto Alegre: Ed. da PUCRS, 2008. p.63-82.

PEREIRA, M. da R. Netto ganha sua alma: as relações entre a caracterização do protagonista e a representação da história na adaptação cinematográfica do romance de Tabajara Ruas. **Cadernos do IL**, Porto Alegre, ed.43, n.43, p.126-139, 2011.

_____. Intertextualidade, metaficção historiográfica e paródia pós-moderna em diálogo com a tradição dos romances históricos em *Netto perde sua alma*. **Revista GRAPHOS**, João Pessoa, v.14, n.1, p.60-69, 2012a.

_____. Passado a limpo da literatura ao cinema: a adaptação cinematográfica *O sobrado*. **Revista Cadernos de Semiótica Aplicada (CASA)**, Araraquara, v.10, n.2, p.1-16, 2012b.

PESAVENTO, S. Fronteiras e intertextualidade em *O continente*, de Erico Verissimo. In: CHIAPPINI, L. et al. (Org.). **Pampa e cultura**: de Fierro a Netto. Porto Alegre: Ed. da UFRGS/IEL, 2004. p.109-128.

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

SILVA, M. I. de L. e. **A gênese de Incidente em Antares**. Porto Alegre: Ed. da PUCRS, 2000.

STAM, R. Beyond fidelity: the dialogics of adaptation. In: NAREMORE, J. (Org.). **Film adaptation**. New Jersey: Ed. da Universidade de Rutgers, 2000. p.54-76.

VERISSIMO, E. **O tempo e o vento, parte I: O continente I.** 3.ed. São Paulo: Cia. das Letras, 2004a.

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

XAVIER, I. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

Recebido em: 29/12/2012

Aceito em 22/05/2013

