NETTO GANHA SUA ALMA: AS RELAÇÕES ENTRE A CARACTERIZAÇÃO DO PROTAGONISTA E A REPRESENTAÇÃO DA HISTÓRIA NA ADAPTAÇÃO CINEMATOGRÁFICA DO ROMANCE DE TABAJARA RUAS

Mateus da Rosa Pereira[1]

RESUMO: *O presente artigo analisa o romance* Netto perde sua alma *e sua adaptação cinematográfica, com base nas relações entre a caracterização do protagonista e a representação da história. A análise fílmica utiliza conceitos propostos por Robert Stam (2000) para ultrapassar comparações centradas exclusivamente no enredo das obras, enquanto o referencial para abordar a representação do passado é de Georg Lukács (2000). Uma das conclusões do estudo é que a narração do filme é mais objetiva que a do romance, o que está composicionalmente correlacionado à sua caracterização mais reverente do protagonista, à confirmação dos intertextos provenientes da história oficial e aos diferentes contextos de produção das obras.*

PALAVRAS-CHAVE: *Literatura Comparada – Adaptação cinematográfica – Representação da história*

ABSTRACT: *This paper analyzes the novel* Netto perde sua alma *and its film adaptation, based on the relation between the characterization of the protagonist and the representation of history. The film analysis draws on definitions proposed by Robert Stam (2000) to go beyond comparisons exclusively based on plot elements, while the framework for addressing the representation of the past is Georg Lukács' (2000). One of the key conclusions of the study is that the film narration is more objective than that of the novel, which correlates to a more respectful characterization of the protagonist, to the confirmation of intertexts coming from official history, and to the different contexts of production of the works.*

KEYWORDS: *Comparative Literature – Film Adaptation – Representation of History*

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 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

[1] Doutor em Estudos Literários (Universidade Federal do Rio Grande do Sul). E-mail: mateusdarosapereira@yahoo.com.br.

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 ou 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 originem 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. ibid., 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. ibid., 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. ibid., 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 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 criminosa, 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 certeira 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 traja 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).

Nesse sentido, 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 parcas 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. (ibid., 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 (cf. 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* (cf. 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. ibid., 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. ibid., 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" (ibid., 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* (ibid., 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 transmudou no turista consumidor de Miami e Paris, esquecendo momentaneamente o complexo de inferioridade. (ibid., p. 17).

Assim, 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.

NETTO E A REPRESENTAÇÃO DA HISTÓRIA

Lukács aponta a busca e a inadequação entre homem e mundo exterior como traços característicos do herói romanesco, já que "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 cativeiro 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. (ibid., 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. (ibid., 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. (HERMANNS, 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. id., 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. id., 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 histórica, sem, contudo, ampliar nossa compreensão a respeito das reais condições sociais, econômicas e políticas do acontecimento histórico em si.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Flávia Adriana. *Ficções sobre o general Netto:* história, literatura e cinema. 2003. Dissertação (Mestrado em Letras), PUCRS, Porto Alegre, RS.

ESTADÃO.COM.BR/CULTURA. "Com orçamento recorde, *Nosso Lar* chega aos cinemas". Atualizado em 03 de set. de 2010. Disponível em: http://www.estadao.com.br/noticias/arteelazer,com-orcamento-recorde-nosso-lar-chega-aos-cinemas,604688,0.htm. Acesso em: 28 de out. de 2011.

FOLHA.COM – ILUSTRADA. "*Tropa de Elite 2* ganha mais 40 cópias para aumentar circuito exibidor". Atualizado em 13 de out. de 2010. Disponível em: http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/813893-tropa-de-elite-2-ganha-mais-40-copias-para-aumentar-circuito-exibidor.shtml. Acesso em: 28 de out. de 2011.

HERMANNS, 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.

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

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

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

RUAS, Tabajara. *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.

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.

ZANIN, Luiz. "Chico Buarque no cinema". Estadão.com.br. Atualizado em 2 de mar. de 2011. Disponível em: http://blogs.estadao.com.br/luiz-zanin/chico-buarque-no-cinema/. Acesso em: 28 de out. de 2011.