

Fidelidade na transposição de um romance para o cinema

Antonio Hohlfeldt^S

A transposição de um trabalho literário para o cinema exige adequação às especificidades de cada linguagem, sem o que as obras perdem sua autonomia. No caso do romance Netto perde sua alma, de Tabajara Ruas ¹, esta especificidade se dá através de uma ênfase diferenciada sobre os focos de atenção existentes em cada uma das obras, valorizando, o romance, a introspecção psicológica e, o filme, a perspectiva histórico-política traduzida na ênfase aos dois personagens negros em contraponto com a figura do general.

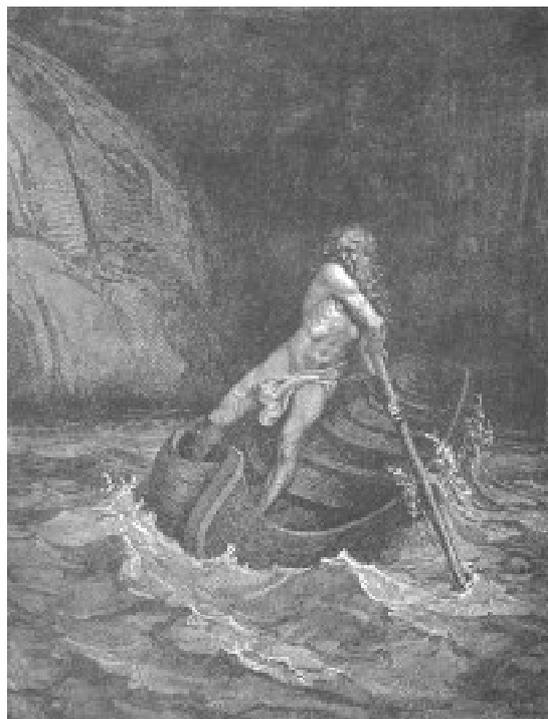
Parte I

O que mais nos chama a atenção, na transposição de *Netto perde sua alma*, da forma literária para a cinematográfica, é a fidelidade do autor para consigo mesmo. O leitor mais ligeiro poderá imaginar que isso seja um comportamento óbvio, mas devo alertar, até pelo conjunto de reflexões que já se tem desenvolvido em torno das diferentes linguagens artísticas, que isso não é assim nem tão fácil nem tão comum. Aristóteles, aliás, já nos advertira, em sua *Poética*, que as imitações se diferenciam segundo seus objetos, materiais e modos de se imitar.

No caso, se o objeto é o mesmo - a figura do general Antonio Netto, líder farroupilha e comandante de armas na Guerra do Paraguai -, não o são nem os materiais nem os modos de imitar. Para a literatura, o material é a palavra; para o cinema, é fundamentalmente a imagem, embora a palavra esteja presente; por fim, quanto aos modos, a palavra exige determinada organização que é bastante diversa daquela que o cinema exige.

Dou exemplos teóricos e passo logo ao concreto: a literatura admite mais - valoriza - a sugestão que a palavra permite. O cinema, pelo contrário, salvo em casos muito especiais, exige a demonstração, melhor, a presentificação daquilo que é sugerido. Temos um exemplo claro, quanto a isso, no que toca a todo o episódio da morte de Netto. Examinemo-lo.

Em determinada passagem do romance, aí por sua metade, Netto - já na Guerra do Paraguai - dialoga com Osório. Neste meio tempo, ouvem e depois vislumbram um barco que cruza a lagoa.



Caron na visão de Gustave Doré para a *divina comédia*

Netto, que é versado em literatura, imediatamente recorda uma passagem da *Divina comédia* de Dante, que cita:

“(...) E então, pouco a pouco, do interior da neblina, foi tomando forma, lento e silencioso, longo e escuro, o perfil de uma canoa. Era conduzida por um homem coberto por uma capa negra. O homem impulsionava a canoa com uma vara comprida, seguro do rumo,

sem pressa.

- Caron - disse Netto.

Osório pareceu não entender. Netto indicou a canoa com o queixo e recitou:

- Per me si va nella città dolente,

Per me si va nell'eterno dolore,

Per me si va tra la perduta gente.

- Sim - disse Osório. - Eu me lembro. *Lasciate ogni speranza, voi ch'entrate.*

- Ainda tenho o volume - disse Netto. - Me serviu para aprender o italiano.

- Vosmecê teve tempo.

- As noites de inverno são compridas.”²

A passagem antecipa o final do romance quando Netto, em delírio, imagina a chegada do sargento Caldeira que o vem auxiliar na vingança contra o capitão Ramirez e o tenente-coronel Philippe Fontaineblaux. Depois dos dois assassinatos, Netto desfalece:

“(…) Ouviu um leve rumor de água agitada. Firmou os olhos, mas nada era visível. E então, pouco a pouco, do interior da neblina, foi tomando forma, lento e silencioso, longo e escuro, o perfil de uma canoa. Era conduzida por um homem coberto por uma capa negra. O homem impulsionava a canoa com uma vara comprida, seguro do rumo, sem pressa.”³

Uma passagem é transcrição *ipsis litteris* da outra, com uma variante. Na segunda, não existe a menção a Caronte, que fica subentendido. No filme, ao contrário, elimina-se a primeira passagem, pois que ela não tem maior significação na narrativa cinematográfica, mas se concentra toda a atenção e a força dramática na segunda, quando a câmeravisualiza a imagem de Caronte.

Isso se deve a duas razões. A primeira, e mais óbvia, é que, justamente, o cinema deve *representificar e objetivar* a imagem, ao invés da literatura, que a pode sugerir, apenas, permitindo ao leitor fazer sua concretização. Por outro lado, a organização do material narrativo, em sendo diferente num e noutra material, exige também *estemodo* diferenciado.

Examinemos esta questão.

O romance original de Tabajara Ruas organiza-se em seis diferentes blocos narrativos, antecipado por uma espécie de pré-texto. Este pré-texto apresenta a morte do General Netto. O romance, assim, quer-se enquanto um longo *flash-back*: há, desde logo, uma desmistificação da ficção, remetendo-se o leitor, obrigatoriamente, à História. O que se vai ler é um relato *ficcionalizado* sobre Antonio Souza Netto, general da República Farroupilha, que acaba de

morrer. Não se espere, pois, um final feliz. Há uma verossimilhança que se exige da ficção em relação à História. Assim, o romance se estrutura num longo círculo que, por seu lado, possui outros tantos círculos em seu interior, como pequenos movimentos que surgem quando jogamos um pedregulho na água. Cada bloco está situado e datado:

- Corrientes, 1º de julho de 1866 reúne cenas que se passam pouquíssimos instantes antes da cena anterior e apanha Netto ao longo de sua permanência no hospital, criando o clima de desagregação e decadência que o rodeia;

- Reunião no morro da Fortaleza, 8.4.1840 focaliza os longos anos da guerra. Neste caso, se está justamente em meio à revolução. São decorridos cinco anos; sabemos que mais cinco irão se passar. É o momento em que dois personagens-chave serão introduzidos: o sargento Caldeira, um negro que acompanhará Netto até o final, e para quem o general transmite sua crença sobre *os fatos políticos* (p.75), em especial, *o fato político* que é a declaração da república; e o menino Milonga, negrinho escravo que foge da fazenda para juntar-se às tropas e que, frustrado, ao final da revolução, tendo ficado aleijado, sente-se traído por Netto e tenta matá-lo, depois de desertar com alguns companheiros, sendo morto por Caldeira (p.87, p.122, p.132).

- Dorsal das Encantadas, 11.9.1836 fixa o momento central dos episódios históricos, pois se passa a apenas nove dias antes da declaração de independência (20 de setembro), por iniciativa de Netto, seguindo sugestão de alguns de seus comandantes. É significativo que estes dois capítulos estejam organizados em sucessão, porque eles evidenciam uma estrutura muito claramente pensada para o romance; eles se complementam e se articulam, em oposição com os dois seguintes que, por seu lado, igualmente se articulam e opõem a estes dois primeiros. Assim, os quatro capítulos formam o miolo do romance, enquanto o primeiro e o sexto - que aliás têm o mesmo título - enfocam ações que se passam num mesmo momento e, na verdade, formam uma só unidade, quebrada apenas por força da economia da narrativa romanceada. Funcionam como uma espécie de *passé-partout* da cena principal, que é a narrativa propriamente dita da vida e das lutas de Netto. Mas é este capítulo, subdivido, que, na verdade dá ao texto sua característica verdadeiramente literária. É aqui também que a revolução será declarada, mas a ação é apenas sugerida, enquanto que no filme ela termina por se constituir no centro de toda a narrativa, questão a que volto em seguida.

- Último verão no Continente, 2.3.1845 se desenrola já terminada a revolução e derrotados os revoltosos. Netto prepara-se para dirigir-se às suas terras. Caldeira ainda o acompanha. Milonga e seus companheiros desertam, o menino - agora homem, guerreiro frustrado e aleijado - tenta

assassinar Netto e acaba morto por Caldeira. O capítulo se encerra com uma simples frase do sargento: “- Milonga, negrinho burro, matar um general não é mais um fato político” (p.139). A frase, irônica, resume toda a idéia central do romance que, mais tarde, será melhor explicitada no filme.

- Piedra Sola, 25.6.1861 reúne dois movimentos contrários e complementares. De um lado, o diálogo de Netto com o embaixador inglês, tema que pouca importância recebe no filme; de outro, o diálogo de Netto com Maria Escayola, sua futura mulher, e que recebe, no filme, maior destaque. Do ponto de vista estrutural, os dois diálogos se opõem e, como disse, ao mesmo tempo se complementam: trata-se da vida pública - aquela que anima as idéias e as ações de Netto no espaço público, para usarmos a expressão de Haberman, e o levam à guerra; de outro, o espaço privado, em que o general trata de constituir família. O capítulo se encerra, contudo, evidenciando que ambas não se encontram assim tão distantes. A mulher, que já perdera o primeiro marido na guerra, e que agüentara ainda o penar do homem sobre uma cama, até a morte, indaga do futuro companheiro: “- Vem aí outra guerra. Não vem aí outra guerra?” (p.176). A resposta a esta indagação o leitor já a tem através da História. Já sabemos que, de fato, Netto alistaria-se ainda muitas outras vezes e que, numa dessas, na Guerra do Paraguai, viria a morrer, quer por força de uma febre maligna, quer por força de um ferimento infeccionado.



O motivo particular é o de menos: a causa maior, a guerra, é o que importa. A passagem, aparentemente insignificante, um bom fechamento de capítulo, é, no entanto, fulcral para que se entenda o modo pelo qual o filme, posteriormente, será idealizado pelo próprio escritor e cineasta Tabajara Ruas e seu companheiro Beto Souza: um filme épico intimista, um filme épico que, no entanto, não defende a guerra nem a violência, um filme épico, enfim, que denuncia como burla (na perspectiva de Milonga) a promes-

sa de liberdade através da violência. Este capítulo de Piedra Sola, assim, é uma explicação teórica para eventos como o da Guerra do Paraguai e o que eles significam - o imperialismo britânico na América do Sul - e um intermédio lírico entre as cenas de batalha e de luta, ou seja, de violência, que constituem o grosso da narrativa. Serve, igualmente, para evidenciar um *outro lado* do personagem, *humanizando-o*, pois admite que um general também é capaz de amar. Serve, enfim, para mostrar estes lados invisíveis da guerra: seus motivos políticos e financeiros, como os da Inglaterra, mas também os danos que causa à vida dos indivíduos, a destruição de lares e a infelicidade familiar.

- Corrientes, 1º.7.1866 retoma a mesma cena inicial e a continua. Netto, em delírio, imagina a chegada do sargento Caldeira. Com sua ajuda, mata o capitão Ramirez, chefe argentino vingativo e violento, e o tenente-coronel Philippe Fontaineblaux, a quem atribui a desnecessária amputação das duas pernas do Capitão de los Santos. Depois, exausto, sucumbe à doença e aceita o convite de Caronte, entrando em sua barca, com o que se encerra o volume:

“Olhou para o céu escuro. Lembrou-se da lua no dorso dos cavalos. Procurou a lua, mas só encontrou o reflexo prateado do seu resplendor. Aproximou-se da canoa pisando vagaroso a areia macia, já sem pressentimentos, sem cautela, sem olhar para o Vulto, sentindo a mordida fria do ar, dominando o narcisismo desatento, recuperando com satisfação a tolerância, a paternalidade, sentindo-se sagaz e dissimuladamente majestoso. Olhou a praia deserta. (Agora, o vento estava a favor). Netto empurrou a canoa e saltou para dentro dela.”²⁴

O filme, ao contrário, estrutura-se enquanto uma narrativa contínua, com um fluxo único, ainda que se mantendo fiel à ideia inicial de *flash-back* proposto pelo romance. Assim, após uma longa e para muitos cansativa passagem que se desenrola no hospital, cobrindo o que denominei de pré-texto, o capítulo primeiro e parte do último capítulo, organiza-se a narrativa com enorme fidelidade ao romance, mas considerando-o enquanto fluxo contínuo. Assim, elimina-se a datação e as cenas que se sucedem imbricam-se umas às outras como se fossem sucessivas no tempo.

A estrutura cinematográfica, contudo, exige, como dissemos, uma visibilidade que o romance dispensa. Assim, a dramatização do enredo encaminha toda a narrativa para a grande cena da declaração da independência. E então a grande arte cinematográfica se revela. Não é só o conjunto

de milhares de figurantes, o movimento da câmera que, com auxílio de gruas, passeia seu olhar pelos campos e pela tropa, focando depois este ou aquele soldado. Mas é, sobretudo, a síntese do que significa a utopia traduzida naquela bandeira revolucionária. Se o capítulo relativo ao episódio é sucinto e apenas sugestivo, o filme também o é, mas de modo diverso. Leiamos o texto:

“Recomeçou a caminhar arrastando os pés, adiando o momento de chegar na tenda onde o esperavam entre fumo e tragos de canha, indiferente aos relâmpagos, pleno, deixando-se dominar pela nova espécie de êxtase que se aproximava, percebendo cada vez mais a dor nas costelas, escutando os ruídos do acampamento, escutando a fúria iminente da tempestade, escutando a voz sedutora, a voz persuasiva e progressivamente exultante: tens trinta e dois anos, amanhã vais fundar um país.”⁵

O relato cinematográfico destaca outro aspecto: demora-se na cena da independência e depois sintetiza todos os anos de luta, a derrocada crescente e o esboramento gradativo da utopia, num plano-seqüência antológico: a nova bandeira revolucionária, brilhante, desgasta-se a cada movimento da câmara, diluída sua imagem primeira por outras que a vão tornando um farrapo, justificando inclusive o nome da revolução, na medida em que ela se transforma na metáfora dos próprios guerreiros.

Ao final, o filme retoma a cena inicial e a conclui, rapidamente, como o faz, aliás, o romance.

Parte II

O que mais me agrada no filme de Tabajara Ruas e Beto Souza é a coerência que guiou a transposição do romance para o cinema. É importante gizar-se que, à semelhança de *Vidas secas*, transposição do romance de Graciliano Ramos feita por Nelson Pereira dos Santos, conforme já destaquei em outra ocasião⁶, uma transposição não é apenas uma adaptação, é uma recriação. Há que se ter, assim, uma idéia-mestra, um princípio orientador para a transposição, de modo que ela alcance sua autonomia em relação à obra original, no caso, o texto literário, tornando-se ela mesma também uma obra primeira.

Vidas secas (1963), de Nelson Pereira dos Santos escolheu o espaço como o elemento organizador da narrativa. E isso se evidencia quando, já quase ao final do filme, o menino mais moço indaga-se, e ao espectador, sobre o que seja o inferno. A câmera, então, passeia por diferentes

espaços, como *quenameando* o inferno. Na verdade, mais que isso, *o inferno* é a caatinga de onde vêm e para onde voltam os migrantes. Nelson Pereira dos Santos entendeu que esta era a principal denúncia de Graciliano Ramos, sintetizada no texto com que se encerra o romance, e a *visualizou*, reorganizando o texto literário que, como se sabe, está estruturado em torno dos diferentes personagens do romance. Tabajara Ruas e Beto Souza, do mesmo modo, trataram de reorganizar a narrativa, buscando visualizar aquilo que estava implícito no texto, destacando elementos que deveriam ser *visualizados* cinematograficamente.

Ora, a idéia-mestra de Tabajara Ruas-romancista é sua firme oposição à violência, não apenas a violência explicitada, traduzida na guerra, quanto a violência institucionalizada, presente no sistema social então vigente, o império e, especialmente, a escravatura. É por isso que ele escolhe dois personagens negros - dois escravos - para constituírem o contraponto à figura de Netto. Porque Netto luta por idéias e princípios, Caldeira e Milonga lutam por suas próprias vidas. Tabajara Ruas, contudo, é mais sutil, e faz uma diferenciação entre Caldeira e Milonga: este possui uma consciência ingênua, enquanto que o outro entende melhor os meandros da política. Eis que, então, se cria uma gradação objetiva: Milonga, na base; Netto, no cume, e, entre ambos, Caldeira. Por isso, se no romance há este triângulo sustentando a narrativa, no filme o equilíbrio deve ficar mais explicitado. Daí que os dois personagens negros ganham maior espaço e presença física nas cenas, de modo a evidenciar, para o espectador, a idéia do romancista, ratificada pelos cineastas. Com isso, pode-se dizer que se o romance é mais psicológico, o filme se torna mais narrativo, por isso, mais discursivo e mais político.

Outro princípio de diferenciação está presente no duplo diálogo entre Netto e o embaixador inglês e de Netto com a noiva, Maria. No romance, há um equilíbrio entre ambas as passagens. O romancista pode-se dar ao luxo de aprofundar o jogo de segundas intenções e de significados que os dois personagens realizam. Mas o filme deve visualizar ações. Assim, o roteiro prioriza o romance entre o general e a mulher, até porque, enquanto produto de indústria cultural, seus realizadores sabem que uma garantia de bilheteria é uma figura feminina em cena, um romance desdobrado que atraia a atenção do espectador menos exigente. Assim, sem fugir à fidelidade ao texto e à História, as cenas de diálogo entre Netto e a noiva desdobram-se em diferentes passagens, tanto quanto as cenas de Netto no hospital, constituindo um novo contraponto de apoio à narrativa cinematográfica, prendendo a atenção do espectador que, eventualmente desconhecendo o romance e a História, tem sua atenção curiosa presa apenas ao enredo.

Em síntese, é surpreendente que, de um lado, sendo tão fiéis ao romance, os realizadores cinematográficos tenham conseguido, ao mesmo tempo, ser tão criativos e específicos na criação da matéria cinematográfica, transformando sua própria obra, recriando-a, literalmente, na medida em que, no texto, sublinha a perspectiva psicológica da personagem mas, no filme, destaca aquela perspectiva objetivada dessa psicologia, que se traduz, justamente, numa ação política. Uma hipótese é o fato de Tabajara Ruas já ter a experiência cinematográfica, por todos os seus trabalhos anteriores para o cinema e a televisão, tendo criado, inconscientemente ou não, em seu texto, aqueles pontos de apoio que viriam a ser explorados pelo roteiro. De qualquer modo, é admirável que um tema que se prestaria, em princípio, tão pouco a transformar-se em enredo, tenha alcançado tamanha qualidade, guardando as características do gênero - lembrar, por exemplo, *oLawrence da Arábia* (*Lawrence of Arabia*, 1962), de David Lean/Robert Bolt -, mas, ao mesmo tempo, introjetando as ações, valorizando as psicologias, de modo a realizar um épico psicológico, fato raro mas importante, porque consegue tirar a narrativa de uma eventual prisão regionalista em que poderiam querer encerrá-la, para um universalismo que se deixa captar por todo e qualquer espectador.

O que gosto, enfim, tanto no romance quanto, especialmente, no filme, é que Tabajara Ruas e Beto Souza conseguem dar consistência de personagem à figura de Netto, compõem um roteiro que se sustenta com equilíbrio entre o general e os dois soldados negros e, enfim, garantem a veracidade das cenas coletivas, daquelas de batalha - graças a um movimento contínuo de câmera até então jamais utilizado entre nós - quanto aos rápidos *stakes* que individualizam personagens. Assim, se reconhece que o acontecimento histórico não é feito de seres anônimos e massivos, mas sim de homens de carne e osso, com suas ansiedades e suas contradições. Em *Netto perde sua alma* não é apenas *omocinho* que tem pele por cima dos ossos, além de uma alma (não apenas aquela aludida no título), mas também seus companheiros. Há uma tentativa, bem-sucedida, aliás, de *coletivizar* os personagens, e esta coletivização se dá, com coerência, numa perspectiva muito mais marcada por negros e mulatos do que por homens brancos, porque assim foi, de fato, a constituição étnica sul-rio-grandense, mesmo que isso desgoste a alguns. Ao menos, no que toca àquele período, que começa a coincidir com o projeto de branqueamento do país, mediante a imigração de colonos alemães e que atingiria, especialmente, o Rio Grande do Sul.

Ficha técnica e artística

Netto perde sua alma
(2001, 100', 35 mm, cor, son)
Direção: Beto Souza, Tabajara Ruas

Realização: Piedra Sola Produções (Porto Alegre). **Produtores:** Beto Souza, Tabajara Ruas, Esdras Rubim. **Produção executiva:** Beto Souza, Tabajara Ruas, Marcelo Bacchin. **Direção de produção:** Marcelo Bacchin, Leandro Klee, Tito Mateo. **Roteiro:** Tabajara Ruas, Beto Souza, Ligia Walper, Fernando Mares de Souza, Rogério Brasil Ferrari, **adaptação** do romance homônimo de Tabajara Ruas. **Direção de arte:** Adriana Nascimento Borba. **Figurinos:** Tania Oliveira. **Maquiagem:** Luiz Carlos Jamonot. **Direção de fotografia:** Roberto Henkin. **Desenho de som:** Cristiano Scherer. **Som direto:** Juarez Dagoberto. **Música:** Celau Moreira. **Montagem:** Ligia Walper

Elenco: Werner Schünemann (general Antônio de Souza Netto), Sirmar Antunes (sargento Caldeira), Laura Schneider (Maria Escayola), Anderson Simões (Milonga), Araci Esteves (senhora Guimarães), Nelson Diniz (capitão Teixeira Nunes), Tiago Real (Joaquim Pedro Soares), Arines Ibias (Philip Blood), Márcia do Canto, Oscar Simch, Lisa Becker, Gilberto Perin (padre)

Site: www.nettoperdesuaalma@com.br



Nelson Diniz como capitão Teixeira Nunes

Notas

§ Escritor e professor, coordenador do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da FAMECOS-PUCRS.

- 1 RUAS, Tabajara. Netto perde sua alma. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1995.
- 2 Ruas, op. cit., p.61. e ss.
- 3 Ruas, op. cit., p.196.
- 4 Ruas, op. cit., p.198.
- 5 Ruas, op. cit., p.123.
- 6 HOHLFELDT, Antonio. Cinema e literatura: liberdade ambígua. In: AVERBUCK, Ligia (org.). Literatura em tempo de cultura de massa. São Paulo: Nobel, 1984. p.127 e ss.