

Universidade Federal de Santa Catarina  
Centro de Comunicação e Expressão  
Curso de Pós-graduação em Literatura  
Mestrado em Literatura

**O TEMPO E O VENTO ADAPTADO**  
**A Literatura que se vê**

Jairo Perin

Florianópolis, Abril de 2000

Universidade Federal de Santa Catarina  
Centro de Comunicação e Expressão  
Curso de Pós-graduação em Literatura  
Mestrado em Literatura

## **O TEMPO E O VENTO ADAPTADO**

**A Literatura que se vê**

Mestrando Jairo Perin

Dissertação apresentada ao curso de Pós-graduação  
em Literatura da Universidade Federal de Santa  
Catarina como parte dos requisitos para a obtenção do  
título de Mestre em Literatura Brasileira

Orientadora Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Tânia Regina de Oliveira Ramos

Florianópolis, Abril de 2000

*Brasília é uma ilha, eu falo porque eu sei  
Uma cidade que fabrica sua própria lei  
Parabéns coronéis, vocês venceram outra vez  
O congresso continua a serviço de vocês*

Paralamas do Sucesso, em “Luis Inácio falou (300 picaretas)”

*A vida vale a pena ser vivida  
Apesar de todas as suas  
Dificuldades, tristeza e momentos de dor e angustia*

*O mais importante que existe  
Sobre a face da terra é a  
Pessoa humana. E surpreender  
Homem no ato de viver é  
Uma das coisas mais fantástica  
que Deus nos permitiu*

Érico Veríssimo

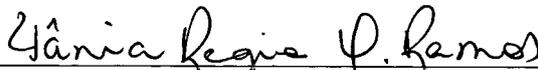
# *O Tempo e o Vento* adaptado

**JAIRO PERIN**

Esta dissertação foi julgada adequada para a obtenção do título

**MESTRE EM LITERATURA**

Área de concentração em Literatura Brasileira e aprovada na sua forma final  
pelo Curso de Pós-Graduação em Literatura da  
Universidade Federal de Santa Catarina.

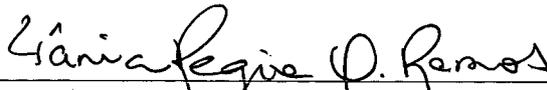


Profa. Dra. Tânia Regina Oliveira Ramos  
ORIENTADORA



Profa. Dra. Simone Pereira Schmidt  
COORDENADORA DO CURSO

BANCA EXAMINADORA:



Profa. Dra. Tânia Regina Oliveira Ramos  
PRESIDENTE



Profa. Dra. Maria Eunice Moreira (PUC/RS)



Profa. Dra. Anelise Corseuil (UFSC)

Prof. Dr. João Hernesto Weber (UFSC)  
SUPLENTE

## AGRADECIMENTOS

Agradeço a realização dessa dissertação:

. à amiga e professora Tânia Regina Ramos, pela orientação acadêmica e pessoal, não só no texto da dissertação, mas em todo o mestrado;

. a todos as amigas que leram o texto prévio, dando sugestões e fazendo comentários importantes;

. ao corpo docente da UFSC, por mostrar os caminhos a serem seguidos por um professor;

. ao curso de Pós-graduação de Literatura e à UFSC, por possibilitar todo o acesso a computadores, livros e afins (indispensáveis à pesquisa);

. ao CNPq, por possibilitar a minha bolsa de estudos e a de meus colegas;

. ao governo Antônio Brito pela falta de ênfase para que os professores do Estado do Rio Grande do Sul se aperfeiçoam, na busca da pesquisa, na melhoria da Educação;

. agradeço em especial a minha companheira, pelo apoio;

. a todos que me apoiaram para a realização do Mestrado.

## RESUMO

Esta dissertação tem por objetivo ler a obra *O Tempo e o Vento*, de Érico Veríssimo, na forma escrita e na adaptação cinematográfica. No texto original a figura *gaúcho* se reverte e se subverte na troca do espaço rural pelo urbano.

Na adaptação, é possível uma outra leitura: o homem gaúcho permanece no meio rural, no campo no pampa. Permitindo uma nova visão da construção do Estado do Rio Grande do Sul enquanto fronteira.

## RESUMÉ

Le but de cette dissertation est de faire une comparaison du roman *O Tempo e o Vento* d'Érico Veríssimo et l'adaptation cinématographique du metteur en scène Paulo José. Dans le texto original le *gaúcho* change l'espace de la campagne pour l'espace urban.

Dans la version cinématographique c'est possible une lecture differente: parce que le *gaúcho* reste à la campagne – le Pampa. C'est une autre façon de voir la construction de l'état du Rio Grande do Sul comme un état de la frontière.

## SUMÁRIO

<b>1. INTRODUÇÃO.....</b>	<b>1</b>
<b>2. A LITERATURA QUE SE VÊ E SE LÊ.....</b>	<b>3</b>
<b>3. TRANSIÇÃO DAS IDÉIAS ROMÂNTICAS EM ÉRICO VERÍSSIMO.....</b>	<b>10</b>
<b>4. O TEMPO E O VENTO ADAPTADO.....</b>	<b>28</b>
4.1. A Descrição.....	29
4.2. Os Objetivos.....	34
4.3. A Linguagem.....	46
4.4. A Narrativa.....	56
<b>5. CONSIDERAÇÕES E CONCEITOS.....</b>	<b>69</b>
<b>6. CONCLUSÃO.....</b>	<b>82</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>	<b>88</b>
<b>ANEXO I - Comparação entre trechos da obra escrita e da obra filmica.....</b>	<b>95</b>
<b>ANEXO II - A vida cotidiana na Europa de 1500.....</b>	<b>122</b>
<b>ANEXO III - Por favor, um fósforo!.....</b>	<b>125</b>
<b>ANEXO IV - Brasil 500 anos depois de Cabral.....</b>	<b>128</b>

## 1. INTRODUÇÃO

Este trabalho tem como objetivo ler a obra *O tempo e o Vento* do escritor Érico Veríssimo, na forma escrita e na adaptação cinematográfica feita pelo diretor Paulo José, apresentada na minissérie pela Rede Globo em 1985.

A obra adaptada pode nos permitir uma outra leitura em relação às cores apontadas pelo escritor gaúcho Érico Veríssimo sobre o Rio Grande do Sul. O “mito” gaúcho proposto por Érico Veríssimo se reverte na desconstrução e construção de um homem que troca de espaço, do rural para o urbano, perdendo as características campeiras para o contexto da cidade.

No primeiro capítulo, mostramos os aspectos gerais das obras. A montagem estrutural, a distribuição de *O Tempo e o Vento*, a análise de “O Continente” que constitui uma parte da obra, a construção da narrativa e a distribuição dos fatos históricos rio-grandenses nas inter-relações com os episódios do texto: a história das famílias e a história do Rio Grande do Sul.

Para abordarmos a adaptação televisiva recuperamos o surgimento da televisão no Brasil e a sua contribuição na globalização do vasto espaço territorial: brasileiros de um outro Brasil nos vemos refletidos todos os dias nas imagens de uma sociedade ideal, reconhecendo-nos em diferentes regiões e descobrindo as outras regiões, na integração da nação. No caso de *O Tempo e o Vento* o Rio Grande do Sul sendo visto pelo país. Que cores são estas que a tela apresenta aos espectadores nacionais?

No segundo capítulo, buscamos o resgate literário da escritura de Érico Veríssimo como parte de uma série literária, a comparação entre a obra literária *Iracema* do escritor José de Alencar e o capítulo “Ana Terra” de *O Tempo e o Vento*. Com base nos índices

literários propostos pelos românticos, a natureza, a miscigenação e o local, levantamos a hipótese de que Érico Veríssimo possui uma visão romântica ao descrever a identidade do Estado perante a nação. O índice de “nacionalidade” revisita épocas literárias diferentes como suporte de construção de idéias nacionais.

No terceiro momento, a análise da adaptação, as semelhanças e diferenças entre as obras escritas e a adaptada. As nuances que a obra televisiva traz à tona sobre a idéia de Nação, país, numa época em que o país está passando por um processo de mudanças políticas, tentando fazer que se esqueça do país regido pelos militares, sem eleições diretas, sem voto direto, sem a escolha dos dirigentes. Os recursos da minissérie criam a possibilidade de uma identificação das raízes, da origem dos antepassados ou influenciam nas mudanças e na leitura de uma mesma literatura, através de recursos cinematográficos?

Partindo dessas premissas, pensamos que a adaptação provoca mesmo uma nova leitura da obra *O Tempo e o Vento* do escritor Érico Veríssimo, permitindo outras cores sobre a idéia da construção do Estado do Rio Grande do Sul enquanto fronteira: espaço geográfico e lingüístico, separando o Brasil dos outros países da Bacia do Prata, o português do espanhol.

## 2. A LITERATURA QUE SE LÊ E SE VÊ

*O Tempo e o Vento* é considerado a obra-prima ou o marco na carreira literária de Érico Veríssimo, pois não somos os únicos a pensar sempre na sua produção entre o antes e o depois da trilogia. O primeiro volume, *O Continente*, estava destinado a ser a obra. Ele desejava reunir toda a história do Rio Grande do Sul em apenas um livro, mas foram necessários mais dois volumes para encerrar a sua empreitada.

Escrito e publicado entre 1949 e 1962, Érico Veríssimo procurou interpretar o passado sulino e brasileiro desta maneira: *O Continente*, escrito entre 1947 e 1948, foi publicado em 1949. Em 1950, redige *O Retrato*. O último da seqüência, *O Arquipélago*, foi produzido em 1960 e 1961 e a publicação ocorreu em 1962.

O resultado da gestação e da maturação da obra remete a produção à natureza cíclica, o final remetendo ao começo e a última frase sendo a reprodução da primeira. Este caráter cíclico tem origem estrutural: manter a estrutura circular utilizada em *O Continente* e incorporar ao texto o processo de produção.

Érico Veríssimo escreve, embora de forma sintética, com conceitos de *verdade* em contraposição à mitologia, ou seja, deseja expor a *verdade* em seu texto, escrevendo uma narrativa que revela a face autêntica da história. O passado sulino era tema dos escritores locais, desde o século XIX, principalmente a Revolução Farroupilha, que engrandecia o seu povo, a sua terra e a sua gente e o elevava segundo uma ótica que a Érico Veríssimo provavelmente parecia mitificadora e falsa.

*O Continente* apresenta uma composição acabada. Vários fatores contribuem para isso: todos os personagens têm as suas biografias encerradas com o término dos episódios; o romance abre e fecha com uma moldura, o cerco do Sobrado ao final de junho

de 1895, com seu ritmo próprio e independência em relação ao conjunto do texto. Os vários segmentos desenvolvem-se dentro desta moldura, cada episódio com início, meio e fim, contendo vida própria e autonomia no âmbito da totalidade da obra. O livro impõe a impressão de integridade e fechamento da narrativa que não carece de continuação.

Ainda: cada episódio de *O Continente* tem uma história vinculada com a família Terra Cambará, desde a sua origem ou instalação no território do Continente de São Pedro até a conquista da hegemonia política sobre Santa Fé e o cotejo com a história do Rio Grande do Sul, desde a colonização até o apogeu do castilhismo<sup>1</sup>, a vitória dos seus adeptos na Revolução Federalista.

---

<sup>1</sup> O Rio Grande do Sul é governado por Júlio de Castilhos e a consolidação do Partido Republicano Rio Grandense (PRR), em ZILBERMAN, R. O Tempo e o Vento: História, Mito, Literatura. In: LEENHARDT e PESAVENTO (orgs.), 1998. p.142.

Vejamos a distribuição dos episódios e as suas inter-relações entre as histórias, cotejadas anteriormente, que apresentam ora as diferenças, ora as aproximações entre os dois percursos:

<b>Episódio</b>	<b>História da família</b>	<b>História do RS</b>
A fonte	História do nascimento e nascimento de Pedro.	Guerra missioneira: ocupação portuguesa da região.
	Mocidade de Ana Terra relacionamento amoroso com Pedro Missioneiro; nascimento de Pedro Terra mudança para Santa Fé.	Imigração paulista. Pequenas x grandes propriedades. O coronelismo.
Um Certo Capitão Rodrigo	Chegada de Rodrigo a Santa Fé. Paixão por Bibiana Terra. Casamento e Nascimento dos filhos. Morte de Rodrigo.	Guerras cisplatinas. Imigração alemã. Guerra dos farrapos.
A Teiniaguá	Juventude de Bolívar Cambará. Casamento com Luzia Silva. Nascimento de Licurgo. Crises matrimônias. Conflitos com os Amarais.	Guerra contra Rosas e conflitos com os países do Prata.
A guerra	Juventude de Licurgo. Atritos entre Bibiana e Luzia. Doença de Luzia. Permanência de Licurgo em Santa Fé.	Guerra com o Paraguai.
Ismália Caré	Alforria dos escravos do Angico. Licurgo abolicionista e republicano. Conflitos com os Amarais. Noivado de Licurgo Cambará.	Campanhas abolicionista e republicana. Ascensão de Júlio de Castilhos.
O sobrado	Cerco do sobrado e vitória dos Cambarás sobre os Amaral. Vitória republicana e castilhista.	Revolução Federalista de 93 - 95. Vitória do partido de Júlio de Castilhos.

Fonte: ZILBERMAN, Regina. O Tempo e o Vento: História, Mito, Literatura<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> ZILBERMAN. In: LEENHARDT e PESAVENTO (orgs.), 1998, p.141.

Érico Veríssimo busca o reforço literário nas obras de José de Alencar, especialmente na obra *Iracema*<sup>3</sup>, no contexto literário - o Romantismo - para descrever a história do Rio Grande do Sul. Baseado nos índices literários propostos pelos românticos - a natureza, a miscigenação e o local - levantamos a hipótese de que Érico possui uma visão romântica ao descrever a identidade do Estado perante a nação. Estabelecemos um esboço historiográfico/literário entre o capítulo *Ana Terra* e o texto *Iracema* para vincular as raízes da escritura de Érico enquanto literatura.

Agora precisamos ir para um outro lado de nosso trabalho. Falar sobre a televisão.

Assis Chateaubriand inaugura oficialmente, em 18 de setembro de 1950, a televisão no Brasil, investindo na expectativa de que as imagens da TV Tupi “iluminem” o povo brasileiro. Estava no ar a PRF-3, TV Tupi-Difusora, Canal 3. A primeira emissora da América do Sul - “a Pioneira”<sup>4</sup>.

Esta TV Tupi, com seu programa “TV de Vanguarda”, na década de 50, levou ao ar autores da literatura como Brecht, Goethe, Dostoiévsky, Pirandello, Steinbeck, Maughan, Shakespeare, Lorca, além de adaptações de filmes de sucesso como *O Vento Levou*, etc. que contribuiu para o desenvolvimento da linguagem televisiva e, de certa forma, para apurar o gosto do leitor.

Na década de 60 surgiu o VT - Vídeo-Teipe - que possibilitou ver o programa em cidades diferentes, “país unido e informado pelo milagre da televisão”<sup>5</sup>. Pôde-se gravar tudo de novo, repetir a cena. O texto que antes não era possível, tinha que ser feito ao vivo. Surgem e multiplicam-se as telenovelas, nova era começa. A TV Excelsior, em 1963, lança, diariamente no ar, a novela “2-5499 Ocupado”. Em 1965 surge a TV Globo. Entra

---

<sup>3</sup> ALENCAR, José de. *Iracema*. São Paulo: Ática, 1992.

<sup>4</sup> A TV Tupi sofre o golpe derradeiro, a cassação por uma portaria governamental em 1980. Morre o patrimônio físico e sentimental de Chateaubriand, uma máquina que dará asas à fantasia mais caprichosa e poderá juntar os grupos humanos mais afastado. In: SIMÕES, 1986, p.20-21.

<sup>5</sup> Idem, p. 50-51.

com tecnologia moderna e atinge um público bem maior de telespectadores, cresce rapidamente em audiência.

Mas o teipe mudou tudo, o seu grande prodígio foi trazer de volta a novela<sup>6</sup>. A telenovela fixou-se como um programa permanente e indispensável. A dramatização e a representação da vida conquistaram - não por acaso - o privilégio do melhor horário noturno, pois mexem com mecanismos mentais muito fortes e decisivos. O grande público busca, pela telenovela, *entrar* inteiramente no social, no conhecimento e no domínio das regras da sociedade. Através da telenovela as pessoas podem ordenar e organizar sua vivência social segundo o que é permitido na sociedade, ou seja, de acordo com o “comportamento social adequado”. Portanto, hoje, a telenovela atua como método de controle social.

A televisão, assim, tem um papel importante na modificação dos hábitos. A TV reúne as pessoas dentro de um espaço delimitado. De reunião e não de união, talvez. De coexistência e não de convivência. As pessoas vão deixando de interagir entre si e sim com a TV. Era impossível o diálogo com a televisão ligada, mas era possível o monólogo ou diálogo com a televisão sempre mediando.

Essas imagens únicas que percorrem simultaneamente um país tão dividido como o Brasil contribuem para transformá-lo em um arremedo de nação, cuja população, unificada não enquanto “povo” mas enquanto público, articula uma mesma linguagem segundo uma mesma sintaxe. O conteúdo dessa linguagem importa menos do que seu papel unificador, uniformizador: a integração se dá ao nível do imaginário. Ligados, em cadeia nacional, na fala (geralmente apaziguadora) da Rede Globo, estamos de alguma forma pertencendo a um todo unitário que nos contém e nos significa enquanto brasileiros

---

<sup>6</sup> Antes do vídeo-teipe as novelas tinham os temas e a linguagem folhetinescas, semelhanças com o rádio, sentido radiofônico. A novela *O céu é o limite* foi o maior sucesso da televisão brasileira antes do teipe, as outras não tiveram êxito. Câmeras fixas, cenários chapados e de interpretação só a dos candidatos quando representavam não lembraar as respostas, ou do apresentador, ao fungir por eles. Eram roteiros dou scripts invisíveis, gênero talvez não mencionado em livros especializados In: REY, 1989, p.81-82.

de um outro Brasil. Não mais o país agrícola representado pelo Jeca Tatu, não mais o “subdesenvolvido” cantado pelas esquerdas que chegaram a ter um papel cultural na década de 60. Trata-se agora do Brasil moderno, urbano, industrializado. Trata-se de um país que ingressou na era avançada do capitalismo. Nós, o público global, brasileiros de um outro Brasil, nos vemos refletidos todos os dias nas imagens de uma sociedade de consumo. Enquanto público e enquanto mercado consumidor: assim se dá a integração dos brasileiros via Embratel.

Assim sendo, as telenovelas, os seriados, as minisséries evocam resíduos de lembranças felizes, já depositados na memória dos telespectadores, referentes a momentos de vida cheios de emoções. Esses episódios cristalizam-se em emoções agradáveis e retornam à mente como “vivências plenas”: é o apelo às relações sentimentais como forma de reviver essas emoções e torná-las atuais.

A quantidade de cenas necessárias para se construir uma história de amor, por exemplo, o envolvimento amoroso entre Ana Terra e Pedro Missioneiro ou Capitão Rodrigo Cambará e Bibiana Terra, fica reduzida a alguns quadros: o olhar, uma emoção diferente, o interesse, a paixão, pois a TV tem pressa. É necessário economizar espaço. Ela trabalha com ações e cenas que sejam facilmente interpretadas e rapidamente decodificadas pelo telespectador.

*Os segmentos das telenovelas são formados por miniquadros que se desenrolam sem fortes cargas emotivas e que terminam com um quadro final emocionante. Este é geralmente fechado ao som da canção de fundo, que sobe à altura das vozes dos atores, produzindo a tensão. Após o intervalo comercial - que congela a emoção - retorna-se à cena interrompida, e a tensão desfaz-se rapidamente: os protagonistas relativizam, bagatelizam, reduzem, em suma, esvaziam a emocionalidade criada anteriormente, fraudando o telespectador, que se envolveu e continuará a cair no golpe da tensão<sup>7</sup>.*

---

Mostra-se que na construção de seriados, novelas e minisséries está presente a

<sup>7</sup> MARCONDES FILHO, 1991, p.62.

intenção comercial. Isto não é casual, mas intencional, demonstrando que a verdadeira ênfase está fora, está na mensagem comercial. A tensão não pode ser levada às últimas conseqüências, como no cinema, pois geraria uma situação insustentável que levaria o telespectador à angústia. O telespectador exige sensações rápidas, passageiras, “descartáveis”.

Pela exigência do público, o diretor Paulo José adaptou a obra *O Tempo e o Vento* de Érico Veríssimo, reduzindo-a, condensando em um volume: *O Continente*; os capítulos em três partes: *Ana Terra, Um Certo Capitão Rodrigo e O Sobrado*. E, ainda, modificando parte da narrativa, a vida de certos personagens e alguns aspectos em relação à história que Érico Veríssimo conta do Rio Grande do Sul.

### 3. TRANSIÇÃO DAS IDÉIAS ROMÂNTICAS EM ÉRICO VERÍSSIMO

O romance *O Tempo e o Vento* de Érico Veríssimo procura ser uma saga do painel histórico do Rio Grande de Sul, onde o mito aparece revestido de elementos históricos e geográficos com mesclas de ficção. Sua narrativa cobre a vida rio-grandense desde suas origens, com a derrota dos índios para o exército de Gomes Freire de Andrade, até a atualidade do Estado: assim, os missioneiros aparecem em “A Fonte”, na parte inicial de *O Continente*. Pedro Missioneiro, o principal protagonista do episódio, é o representante do grupo indígena na saga da família Terra Cambará, o Patriarca nascido no Rio Grande do Sul, antes ainda da integração desta zona à coroa portuguesa. E Ana Terra, proveniente de São Paulo, com os primeiros colonos de origem portuguesa, é a contrapartida étnica na composição da família que deverá sintetizar a formação rio-grandense.

Igualmente os demais grupos de colonizadores estão presentes - os italianos, os judeus e os alemães, em busca de novas terras para a agricultura. Todavia, o texto concede a estes grupos apenas um papel colateral no transcurso do relato. Os Terra Cambará provêm desta raiz que mistura índios e luso-brasileiros, reunião que marca principalmente o tipo regional do gaúcho. Devido a isto, tematizando a história do Estado, Veríssimo ainda a percebe sob a ótica do grande proprietário rural, habitante da Campanha, cuja ideologia marcou o regionalismo sulino.

Porém, é a derrocada deste poder que assinala a conclusão de sua saga. Assim, o Autor se dirige ao cerne da tradição regionalista, para sondar suas origens e constatar seu fim. Encarna, pois, este escritor o momento por excelência da transição de um regionalismo não mais ufanista, como foi o da literatura anterior, para a integração de

novos assuntos históricos, cujo resultado será o estabelecimento do leque de etnias que conformam a nação sulina.

A narrativa não poderia deixar de ser crítica, de modo que, voltada à exploração da história da ocupação do território, incorporou estes dois procedimentos: a pesquisa do passado e a postura interrogativa quanto ao processo de formação racial e, sobretudo, social.

A literatura procura mostrar o gaúcho trazendo no bojo de sua hereditariedade paixões, ódio, honradez, valentia, tradições, crenças, costumes, ideais e frustrações. O gaúcho dos pampas, rude, repleto de exuberância animal, é o símbolo do “monarca das coxilhas”<sup>8</sup>, expressão coletiva de valores e valentia. O mito da encarnação da força.

No espaço aberto, sem fronteiras, sem estradas, sem cercas de arame farpado, assedia-se a consciência viva da liberdade, da altivez, a tendência para o mundo, o poder de liderança. Para a compreensão das descrições arroladas anteriormente abordaremos o capítulo “Ana Terra” para se entender a inserção historiográfica, fazendo um paralelo com a produção literária do período romântico.

O texto *O Tempo e o Vento* está cotejado pelas idéias românticas do século XIX. Partindo dos índices literários --- a natureza, a miscigenação e o local --- propostos pelos românticos na constituição do Estado, pretendemos traçar um paralelo com a historiografia literária e o texto de Érico Veríssimo, fazendo um recorte de tempo, pois abordamos obras escritas em épocas diferentes. Teremos como elemento de apoio especialmente o texto *Iracema* de José de Alencar.

As descrições que Érico Veríssimo faz no capítulo de “Ana Terra” possuem semelhanças com o que se vê no romance *Iracema*. Se comparamos as descrições das cenas físicas das personagens Iracema e Ana Terra, no início do texto, percebemos as mesmas reações diante do estranho, cada uma com os seus recursos disponíveis. Vejamos:

---

<sup>8</sup> LACERDA, 1991.

Iracema sai do banho e recosta-se para o repouso. De repente, um

*rumor suspeito quebra a doce harmonia da sesta. Ergue a virgem os olhos, que o sol não deslumbra; sua vista perturba-se.*

*Diante dela e todo a contemplá-la, está um guerreiro estranho, se é guerreiro e não algum mau espírito da floresta. Tem nas faces o branco das areias que bordam o mar; nos olhos o azul triste das águas profundas. Igotas armas e tecidos ignotos cobrem-lhe o corpo.*

*Foi rápido, como o olhar, o gesto de Iracema. A flecha embebida no arco partiu. Gotas de sangue borbulham na face do desconhecido<sup>9</sup>.*

Ao ferir o guerreiro (Martim), Iracema percebe seu sorriso e corre para estancar o sangue. Cativa a mulher. Num ímpeto:

*A mão lesta caiu sobre a cruz da espada; mas logo sorriu. O moço guerreiro aprendeu na religião de sua mãe, onde a mulher é símbolo de ternura e amor, sofreu mais d'alma que da ferida.*

*O sentimento que ele pôs nos olhos e no rosto, não o sei eu. Porém a virgem lançou de si o arco e a uiraçaba, e correu para o guerreiro, sentida da mágica que causara.*

*A mão que rápida ferira, estancou mais rápida e compassiva o sangue que gotejava. Depois Iracema quebrou a flecha homicida: deu a haste ao desconhecido, guardando consigo a ponta farpada<sup>10</sup>.*

Com a quebra da flecha se estabeleceu a paz e o começo de um relacionamento.

Na descrição das ações da personagem Ana Terra, percebemos os recursos iniciais do *Iracema*. Ana Terra, ao pressentir que não estava só, o seu coração bateu com mais força. Sentia que o perigo vinha da outra margem, mas não podia erguer os olhos. Enquanto o coração arfava-lhe surdamente no peito...

*... Quando caiu em si estava olhando para um homem estendido junto da sanga, a umas cinco braças de onde se encontrava.*

*Ana Terra apanhou uma pedra com ambas as mãos. Se êle*

---

<sup>9</sup> ALENCAR, 1992, p.17.

<sup>10</sup> Idem, ibidem.

*avançar para mim - pensou - atiro-lhe a pedra na cabeça. Era a tática que usava contra cobra... Foi-se erguendo devagarinho, sem tirar os olhos do corpo, que continuava imóvel, caído de hórco, Ana Terra recuou um passo, dois, três... O desconhecido não fez o menor movimento. Tinha o torso nu, manchado de sangue, e seu chiripá estava todo rasgado. Seus cabelos eram pretos e longos e sua face se achava quase completamente escondida atrás duma macega<sup>11</sup>.*

Ana Terra saiu correndo, foi ao encontro do pai e dos irmãos, anunciando que havia um homem caído na beira do riacho. Com o socorro prestado há a aceitação do estranho na família. O mesmo acontece com a descrição da relação sexual entre Iracema/Martim e Ana Terra/Pedro Missioneiro.

Na concepção do himeneu os dois textos: *Iracema* e *Ana Terra*, os personagens Iracema/Martim e Ana Terra/Pedro Missioneiro possuem as mesmas características ou semelhanças, seja no ato amoroso, seja na percepção do local. Vejamos a passagem de concepção do himeneu proposta por Alencar no romance *Iracema*. A descrição que Alencar faz do envolvimento amoroso acontece na floresta, na selva, no mato. Os personagens estão cercados por passarinhos, água, flores... Iracema trai a tribo dando ao estrangeiro “o segredo de Jurema e o mistério do sonho. Sua mão fabrica para o Pajé a bebida de Tupã<sup>12</sup>”. Ela pertence à raça indígena, embriaga o estrangeiro, o elemento invasor da terra. Martim embala-se numa rede com o pensamento que viaja na espera da virgem morena dos castos afetos.

*Iracema reconsta-se langue ao punho da rede; seus olhos negros e fúlgidos, ternos olhos de sabiá, buscam o estrangeiro, e lhe entram n'alma. O cristão sorri; a virgem palpita; como o saí, fascinado pela serpente, vai declinando o lascivo talhe, que se debruça enfim sobre o peito do guerreiro.*

*Já o estrangeiro a preme ao seio; e o lábio ávido busca o lábio que o espera, para celebrar nesse ádito d'alma, o himeneu do amor.*

*No recanto escuro o velho Pajé, imerso em funda contemplação e alheio às cousas deste mundo, soltou um*

---

<sup>11</sup> VERÍSSIMO, 1978, vol.1, I Tomo, p.77.

<sup>12</sup> ALENCAR, 1992, p.16.

*gemido doloroso. Pressentira o coração o que não viram os olhos? Ou foi algum funesto presságio para a raça de seus filhos, que assim ecoou n'alma de Araquém?*<sup>13</sup>

A tribo descobre a traição. Fogem com a ajuda de Poti, irmão de Iracema. Ela é amaldiçoada pela tribo. Iracema espera um filho de Martim. Ao nascer esse filho, Iracema morre e Martim segue com a colonização e o cruzamento de raças. Está completa a missão.

Ana Terra, filha do estrangeiro, sente o cheiro do corpo do homem que apareceu em sua casa. Primeiramente é cheiro de suor, aos poucos vai embriagando as narinas da moça a ponto de cheirar as roupas do índio. Ana vai lavar as roupas no riacho e cheira de novo. Numa tarde de verão, na hora da sesta, sentia as pálpebras pesar-lhe. No ávido da sesta

*veio-lhe um torpor de febre, e de repente, num mundo confuso, Ana sentiu que um touro vermelho lhe lambia as pernas, enquanto ela se retorcia toda arrepiada de medo, nojo e desejo... A língua do touro era viscosa, babava-lhe as coxas, e a respiração do animal tinha a mornidão úmida do vento norte*<sup>14</sup>

Ana acorda de sobressalto, trêmula. Levanta-se do catre e sai para fora. Caminha para a beira do riacho. Deita-se à beira da sanga erguendo a saia para cima do joelho e mergulhando as pernas na água. A sua madorna foi quebrada pelo estralar de galhos secos:

*voltou um pouco a cabeça na direção do ruído e vislumbrou confusamente um vulto de homem, quase invisível entre os troncos das árvores, bem como certos bichos que tomam a cor do lugar onde estão. Ana então sentiu, mais que viu, que era Pedro. Quis gritar mas não gritou. Pensou em erguer-se mas não se ergueu. O sangue pulsava-lhe com mais força na cabeça. O peito arfava-lhe com mais ímpeto, mas a paralisia dos membros continuava. Tornou a fechar os olhos. E ouviu Pedro caminhar, aproximar-se num ruído de ramos quebrados, passos na água, seixos que se chocam. Apertava os lábios já agora com medo de gritar. Pedro estava tão perto, que ela*

<sup>13</sup> Idem, p.44.

<sup>14</sup> VERÍSSIMO. Idem, p. 101-102

*sentia sua presença na forma dum cheiro e dum bafo quente. Sentiu quando o corpo do índio desceu sobre o dela, soltou um gemido quando a mão dele lhe pousou num dos seios, e teve um arrepio quando essa mão lhe escorregou pelas coxas como uma grande aranha caranguejeira. Numa raiva Ana agarrou com fúria os cabelos de Pedro, como se quisesse arrancar.<sup>15</sup>*

O pai descobre a traição de Ana e manda matar o índio por ter desonrado a família. Os irmãos de Ana matam-no. Ana tem o seu filho e cria-o sozinha, mas não é expulsa pela família.

Pensa-se na busca da nacionalidade, busca-se uma identidade de referência para se pensar a própria nação. A busca de índices que caracterizassem a existência do Estado. Os românticos buscaram o elemento mais imediatamente palpável à disposição: a natureza, diferenciada da europeia.

*Era relativamente simples identificá-la na literatura, e, com isso, atestar a nacionalidade do texto e da própria 'Nação' que se criava: um maracujá é um maracujá, e não é europeu. Uma descrição dos frutos, das flores, do 'licor dos deuses' realizada por um brasileiro - e aí entra o critério do local de nascimento, pois que descrições os europeus também as faziam, basta lembrar os relatos de viagem - poderia, nesse sentido, ser critério infalível. Na natureza se incluem a fauna, o clima adjetivado, os 'vergéis', as 'torrentes d'água', a 'cor local' em suma, e se compõe assim uma parte do espectro da 'Nação'.<sup>16</sup>*

Vejam-se as semelhanças nos textos. A natureza alia-se à figura do indígena para compor o quadro de nacionalidade. Nos dois textos o elemento indígena morre. Em José de Alencar, Iracema é condenada à morte, via o filho que o estrangeiro “depositou” em seu ventre, sugando a seiva da mãe, fadado à eliminação da raça autóctone. Em *O Tempo e o Vento* quem morre é o índio Pedro Missioneiro, via assassinato, morto pela faca. Uma cena que também representa a eliminação do indígena no contexto/espacial da colônia brasileira. José de Alencar trabalha o português invadindo a terra brasileira, ocupando o

---

<sup>15</sup>VERÍSSIMO, 1978, p.102.

<sup>16</sup>WEBER, 1997, p.37.

território do homem local. Esta é uma das características que norteiam o romantismo e seu princípio de nacionalidade. Mas, ao mesmo tempo, os românticos precisavam contornar a questão “da relação colonizador/indígena e a do extermínio, de modo a resgatarem a sua própria identidade como descendentes do colonizador”.<sup>17</sup> Érico Veríssimo trabalha com o índio vindo de uma outra região - das missões, pertencendo à coroa espanhola, “A fonte”, por exemplo, aparece na propriedade da família Terra como invasor, ou seja, o elemento estrangeiro não é mais o português e sim o índio. Há uma preocupação com a construção do Estado ou país. Através da literatura, os escritores buscam a identidade de um povo diferenciado de outras terras, o estrangeiro. No texto de *Alencar* há uma fascinação pelo povo europeu, raça resistente, forte e inteligente. Ao descrever o indígena, recria-o como se fosse uma das “maravilhas do mundo”. Martim não resiste à beleza física de Iracema e cai em seus braços. Através da unificação das raças seria possível formar o tipo ideal de brasileiro. O índio entraria com o elemento físico. O português com o elemento cultural, com a capacidade de raciocínio, o protótipo de homem capaz de construir a Nação.

Outra inferência que podemos fazer é em relação ao filho. Para *Alencar*, a unificação das raças significaria a formação do autêntico brasileiro, a raça hegemônica, diferente da portuguesa e da indígena. Mesmo parecendo uma traição ao povo indígena, era necessário que Martim possuísse Iracema. Para Érico significa o rompimento de valores, porque justamente Ana Terra vai fundar a cidade de Santa Fé, vai ser a matriz e o filho o precursor da tradição gaúcha. Segundo a leitura que João Hernesto Weber faz da obra *História da Literatura Brasileira* de Sílvio Romero para estabelecer uma explicação sobre a especificidade do brasileiro, afirma que

*a formação do brasileiro como um novo tipo histórico teria concorrido, como principal agente, o fenômeno da miscigenação, gerado a partir de cinco 'fatores' essenciais: o português, o negro, o índio, o meio físico e a imitação estrangeira...todo o brasileiro é um mestiço, quando não no*

---

<sup>17</sup>Idem, p.37.

*sangue, nas idéias... tudo quanto há contribuído para a diferenciação nacional, deve ser estudado, e a medida do mérito dos escritores é este critério novo*<sup>18</sup>.

Com a constante busca de índices de nacionalidade chegam a um critério novo: a miscigenação. Na construção da Nação, a miscigenação com todas as raças propostas anteriormente não entra como critério seletivo nos textos de Alencar e Érico. Em *Iracema*, Alencar propõe o cruzamento do português com o indígena, mas o negro não aparece em seu texto, não é citado como personagem. Não há referência sobre ele. Já Érico Veríssimo trabalha todos os elementos propostos, mas o negro serve apenas como o braçal, o escravo, elementos figurativos. Não possui o relevo como as outras raças. O indígena sim entra como critério para a formação de um novo tipo humano.

Mas qual é a origem de Pedro Missioneiro? Donald Schüler em *O tempo em "O Continente"* refere-se a Érico e à sua falta de interesse em recuperar o passado, deixando obscura a identidade, as suas origens mais remotas.

*A origem de Pedro Missioneiro, cujo sangue se mistura com a importante família Terra, está envolta em trevas indevassáveis. A mãe é uma índia desconhecida que morre no hospital dos jesuítas ao dar à luz. O pai era, decerto, um daqueles "malditos vicentistas".*<sup>19</sup>

Isso nos remete a José Hildebrando Dacanal, quando nos diz que a história do Rio Grande do Sul precisa ser estudada, em particular, a do último século e meio, sobre três temas fundamentais:

*o negro, o "gaúcho" e o índio. Ainda coloca que está faltando o que poderia de ser qualificado de pleonasmos: uma história social do estado. Na verdade, o índio e o "gaúcho" ocupam um bom espaço na historiografia oficial existente, chegando ambos - se bem que o índio em menor proporção - a serem celebrados como os troncos da nobre e valorosa estirpe rio-grandense.*<sup>20</sup>

---

<sup>18</sup>WEBER, p.70.

<sup>19</sup>SCHÜLER, In: CHAVES, 1978, p.163.

<sup>20</sup>DACANAL e GONZAGA (Org.), 1996, p.27.

E admite que ambos ficam em situações difíceis: o índio que existiu e foi destruído ou o gaúcho que nunca existiu. Para se escrever a história do gaúcho é preciso fazer o rastreamento da formação étnico-ideológica desde inícios do século XIX. A palavra *gaúcho*, na sua origem, significava “bandido” e designava certos elementos que vagavam pelos campos da fronteira e das Missões, roubando reses (gado). Uma espécie de sinônimo de gaudério -

*O que, convenhamos, não é um tronco apropriado para fundar estirpes nobres! - até a transformação semântica da palavra e sua apropriação pela classe dirigente, aparentemente com intuítos de autojustificar a hegemonia exercida - sua origem “popular”! - e de reforçar a coesão social no estado para a defesa de seus interesses na luta contra o poder central, fosse ele imperial ou republicano<sup>21</sup>.*

O índice de nacionalidade, miscigenação, passou posteriormente para o resultado de outras classes sociais. Do caboclo, do negro, do indígena, do português surgiram na literatura o sertanejo, o matuto, o gaúcho, etc., eliminando-se as raças e apegando-se às classes sociais, culturais e econômicas. Mesmo os escritores do século XX, no nosso caso o escritor Érico Veríssimo, usam termos do regionalismo, continuando a abordar os textos literários com os mesmos enfoques românticos do século XIX.

Érico admite em seu livro de autobiografia ter lido muito José de Alencar e outros escritores do romantismo. Podemos deduzir influências românticas do século XIX na obra *O Tempo e o Vento*, principalmente no capítulo de “Ana Terra”? Se a intenção de Érico Veríssimo era contar a história do Rio Grande do Sul a partir de 1777, século XVIII, numa obra, podemos concluir que optou por uma visão romântica para descrevê-la.

Outro elemento comparativo entre os textos pode ser o “entorpecente” que

---

<sup>21</sup> DACANAL, Idem, *ibidem*.

motiva as paixões entre homem e mulher. Alencar retrata um índio que fabrica a bebida para o Pajé, a bebida de Tupã. Iracema é quem possui o segredo. A própria Iracema oferece-a ao português - Martim - embriagando-o. Essa bebida além de enfeitiçá-lo, faz Martim extravasar seus sentimentos, lembrar do passado e pronunciar o nome de Iracema, se “enlaçando nos braços da amada”. Já Érico Veríssimo utiliza como elemento embriagador o cheiro de Pedro Missioneiro, que é indígena, para atrair a portuguesa Ana Terra. O suor que se impregna na casa, as roupas de Pedro, embriagam as narinas de Ana. Ela cheira suas roupas antes de as lavar. Como a bebida “cauim” leva Martim a possuir Iracema, que num outro plano podemos pensar numa metáfora para a constituição do Estado nacional, também o cheiro, o suor de Pedro, em Érico Veríssimo, deflagra o processo de implantação do himeneu, na beira do riacho, metáfora para a constituição de um novo continente. Conforme Érico Veríssimo, a semente trará ao mundo o Estado do Rio Grande do Sul. Para podermos apontar o produto final através do cruzamento de raças, do meio, do clima como condição universal, era necessário, no entanto, este índice de nacionalidade: o local,

*o palco em que ocorre a inter-relação das raças é o Brasil; o meio é o brasileiro e assim por diante ... era necessário criar uma nova nação, imaginá-la, em suma, de forma diferente ... essa ampla nação não conta apenas o colonizador, o indígena, o negro, a natureza, a imitação estrangeira. Todos os segmentos têm lugar em sua História, de forma conjugada, através da criação da nação como ente miscigenado, em que cabia a descentralização, o federalismo, o negro, o branqueamento da raça<sup>22</sup>.*

Embora estejamos enfatizando estas questões, sabemos que na produção literária de Alencar e Érico não está presente a composição de todos os elementos fundamentais para a composição do nacional. Segundo o estudo sobre o capítulo *As idéias Fora do Lugar*, o Brasil, sempre em sentido impróprio, põe e repõe idéias européias ao longo de

---

<sup>22</sup> WEBER, 1917, p. 78.

sua reprodução social. Para a nossa literatura, são matéria e problema. Mesmo que o escritor não saiba, não sinta, registre ou evite, o leitor pouco ficou sabendo de nossa história literária ou geral, e não a situa. Para Roberto Schwarz há uma explicação histórica para o deslocamento das idéias: “envolve as relações de produção e parasitismo no país, a nossa dependência econômica e seu par, a hegemonia intelectual da Europa, revolucionada pelo Capital”<sup>23</sup>.

A reflexão que o autor faz sobre o processo de colonização em seu conjunto induz à globalização. Utiliza as idéias do liberalismo e do favor como efeito local e opaco de um mecanismo planetário.

*A gravitação cotidiana das idéias e das perspectivas práticas é a matéria imediata e natural da literatura, desde o momento em que as formas fixas tenham perdido a sua vigência para as artes. Portanto, é o ponto de partida também do romance... é a feição exata com que a História mundial, na forma estruturada e cifrada de seus resultados locais, sempre repostos, passa para dentro da escrita, em que influi pela via interna*<sup>24</sup>

é um resultado histórico, que pode ser a origem artística, pois difere do europeu, embora use o seu vocabulário. A diferença se estabelece internamente em que

*as razões nos aparecem ora nossas, ora alheias, a uma luz ambígua, de efeito incerto... a matéria do artista mostra assim não ser informe: é historicamente formada, e registra de algum modo o processo social a que deve a sua existência. Ao formá-la, por sua vez, o escritor sobrepõe uma forma a outra forma, e é da felicidade desta operação, desta relação com a matéria pré-formada - em que imprevisível dormita a História - que vão depender profundidade, força, complexidade dos resultados*<sup>25</sup>.

É neste meandro que custou caro ao romancista adequar os confrontos históricos, políticos, econômicos, sociais no processo literário, ordenando como pôde as questões da história mundial em nosso sistema literário. Os índices propostos de nacionalidade como

---

<sup>23</sup> SCHWARTZ, 1981, p.24.

<sup>24</sup> Idem, p.24-25.

<sup>25</sup> Idem, ibidem.

critério para a construção da historiografia literária brasileira aparece no texto de José de Alencar no século XIX, cumprindo alguns requisitos: a natureza, a miscigenação em partes e o local: “Muitos guerreiros de sua raça acompanharam o chefe branco, para fundar com ele a mairi dos cristãos... Germinou a palavra do Deus verdadeiro na terra selvagem”<sup>26</sup>. A raça superior ainda é a portuguesa, que permanece viva na história literária. Érico Veríssimo, no século XX, faz referência aos índices arrolados anteriormente. A natureza é o palco local, a miscigenação aparece em partes, acontecendo na mesma visão de José de Alencar. A diferença entre a obra de Érico e a de Alencar é que o negro aparece no cenário de *O Tempo e o Vento*, embora sem papel relevante. É visto como escravo, servidor do colonizador.

Vale lembrar também que a partir da década de 80 do século passado, a palavra de ordem passa a ser a ciência, como acontecia nos centros culturais brasileiros. No contexto ensaístico do Rio Grande do Sul, a tendência científicista foi marcada pela encampação das principais teses positivistas:

*(a) em primeiro lugar, aquela que vê a ciência como a única forma de conhecimento possível, sendo o método científico o único revestido de validade; (b) em segundo lugar, o método científico é percebido em seu caráter puramente descritivo, uma vez que sua utilização permite a descrição dos fatos e mostra a relação existente entre eles; (c) enfim, o método científico, por já ter provado sua eficácia, deve ser estendido a todos os campos da atividade humana*<sup>27</sup>.

O Rio Grande do Sul possui duas correntes distintas de positivismo: a corrente voltada para o evolucionismo spenceriano; e a ligada ao discurso político de Júlio de Castilhos, voltada para as idéias de Comte. O Partido Republicano Rio-Grandense (PRR) vence a eleição no Estado; Júlio de Castilhos é eleito governador; implanta o positivismo no Estado. Mas a “adesão ao comtismo - versão castilhista - deveu-se mais à necessidade

---

<sup>26</sup> ALENCAR, 1992. p.81.

<sup>27</sup> BAUGARTEM, 1997, p.106.

de manter intacta e coesa a estrutura partidária para poder justificar mais eficazmente a manutenção das posições de poder do que a outros fatores”<sup>28</sup>. Com o Estado em constantes guerras, era necessário implantar a ordem, estabelecer a lei. Adere-se a teoria de Augusto Comte para manter intacto o poder. O comtismo surgiu em comunhão com outras doutrinas, como o darwinismo, o spencerismo e o evolucionismo. Estas doutrinas compartilhavam o mesmo clima intelectual e certas idéias básicas. Acreditavam que os problemas do conhecimento poderiam ser resolvidos com o uso do método científico e com o emprego de uma abordagem histórica das questões. Portanto essas doutrinas se estenderam aos campos da moral, da arte e da política. É no campo do intelectual que o sistema mútuo de influências mais sutis pôde ocorrer - um conjunto de temas e valores comuns se reforçam mutuamente na Literatura, na História e nos ensaios jornalísticos sobre costumes.

*A valorização da tradição, da família, do dever e da hierarquia social têm um significado cultural como um significado político. Ainda nessa direção, o historiador deve, no caso do Rio Grande do Sul, atentar para a existência de fórmulas de “interpretação” (na crítica literária e no ensaísmo) de acontecimentos e produções culturais que, embora não rigorosamente compatíveis, são contudo bastante assemelhadas*<sup>29</sup>.

#### A sociedade humana de *O Tempo e o Vento*

*vai se formando quase sem leis, governada por paixões e entrechoques e interesses. A ternura é esmagada pela violência. O verde das coxilhas está manchado de sangue. Os sentimentos e as virtudes femininas são violentamente ultrajadas pela força bruta do homem*<sup>30</sup>.

Neste contexto, a literatura de Érico Veríssimo adere às idéias dos descendentes do colonizador, o “crioulo”<sup>31</sup>, pois sendo o produto (a reciclagem) da matriz, delimita a

---

<sup>28</sup> DACANAL e GONZAGA (Org.), 1996. p.27.

<sup>29</sup> Idem, p. 49.

<sup>30</sup> SCHÜLER, In: CHAVES, 1978. p.165.

<sup>31</sup> ANDERSON, 1978. Sugere como crioulo aquele descendente de português nascido nas colônias de Portugal. São os herdeiros consangüíneos nascidos no Brasil e colonizaram estas terras.

fronteira do Estado. Ana Terra e seu filho Pedro Terra fazem parte dos entrecchoques e interesses da família Terra/Cambará na cidade de Santa Fé. Ana Terra, descendente de portugueses, é a matriz, e o filho, o produto. É uma portuguesa que cria o filho, as idéias continuam tendo as mesmas raízes portuguesas, porque o índio não conhece o seu filho, pois morreu antes do nascimento. Há Pedro Terra e há Pedro Missioneiro, o pai, na experiência cotidiana, a imagem de ambos está nitidamente dissociada. Pedro Terra nunca chega a estabelecer uma união espiritual com o pai, Pedro Missioneiro, por falta de informação. A mãe lhe oculta a verdadeira identidade do pai. Na referência errônea de Ana, o pai de Pedro Terra é apenas um homem vago que morreu numa dessas guerras...

José Hildebrando Dacanal levanta o pressuposto de que é necessário um estudo rigoroso sobre a miscigenação no Estado do Rio Grande do Sul. Para ele

*o que houve foi eliminação pura e simples, pelos métodos mais variados, que vão desde o uso das mulheres pelos invasores irregulares e soldados até a utilização de adultos e adolescentes do sexo masculino como escravos ou buchas de canhão nas guerras com o Prata e, mais tarde, com os poucos descendentes remanescentes, nas lutas intestinais do grupo dirigente<sup>32</sup>.*

Por isso, todo o invasor ou colonizador desmoralizava a família autóctone. Os indígenas viviam de acordo com as leis do grupo. A miséria e a prostituição são conseqüências da civilização branca e não do despudor que lhes era inato. Nestas relações vão nascer os “brasileiros” e os “gaúchos”.

Ainda percebemos que ambos os textos, *Iracema* e *Ana Terra*, possuem o mesmo enfoque em relação ao elemento indígena. Eles não têm acesso ao seu produto, entram como depositários do “himeneu” e morrem. O narrador redige a primeira história até o nascimento de Moacir: “O cajueiro floresceu quatro vezes depois que Martim (português) partiu das praias do Ceará, levando no frágil barco o filho e o cão fiel”<sup>33</sup>. Encerra-a com a

<sup>32</sup> DACANAL e GONZAGA (org.), 1996, p.43.

<sup>33</sup> ALENCAR, 1992, p. 81.

volta de Martim junto ao filho para a terra que lhe deixou saudades. Érico Veríssimo continua a história após o nascimento de Pedro Terra, abrindo espaço para os descendentes da família: Bibiana, Bolivar, Rodrigo, Licurgo... O que para Alencar estava constituído, para Érico era necessário continuar: a formação do Estado até o século XX, ou seja, 1945.

Na composição dos personagens, há uma inversão de gênero nos dois textos. Alencar trabalha com o masculino como sobrevivente, morre Iracema para permanecer o pai, Martim, e o filho, Moacir. Érico, ao compor seus personagens, trabalha com a morte do masculino, Pedro Missioneiro, o pai, para a permanência de Ana Terra, a mãe, e o filho, Pedro Terra. Houve a inversão nas matrizes, mas o produto final, o filho, continua sendo o masculino. “A participação do elemento indígena na constituição genética e sócio-cultural foi “desprezível”. A miscigenação não houve. Houve um processo de dominação e progressiva eliminação. O resto é pura ficção.”<sup>34</sup> Nos dois textos a permanência viva é a raça portuguesa, portanto é a matriz das idéias, da colonização e da formação da Nação.

Assim vamos constatando que escrever histórias é criar leituras sobre o mundo, sobre suas semelhanças e diferenças. Também na historiografia literária, as leituras sobre o mundo, as construções, como montagem de modelos interpretativos, são textos individualizados. A historiografia literária tem a pretensão de buscá-los, de ordená-los, tirando-os da dispersão:

*a de seriar, a de colocar o conjunto de textos numa seqüência temporal, agrupando-os em razão de determinadas características, separando-os conforme outras... Os textos podem ser agrupados por critério geracional; ou por estilos de época, em que se alinhavam determinadas características formais e, sob a sua camisa de força, se enquadram os textos; podem ser agrupados conforme a política de um país; ou, também, conforme a história sócio-econômica desse mesmo*

---

<sup>34</sup>DACANAL, 1996, p.32.

*país...*<sup>35</sup>

O historiador faz construções, cria os seus fatos, destaca textos em detrimento de outros ou suprime outros tantos. Érico Veríssimo faz um recorte temporal, buscando assinalar as semelhanças com uma época literária anterior - o Romantismo - utilizando os índices literários para a construção do Estado. Mesmo que mascare o seu discurso, através do descritivo, sempre remete algo para fora de si, postula-se a essência última: a sua natureza ideológica. Conforme João Hernesto Weber, as histórias literárias e as literaturas dialogam entre si. Elas têm pretensão

*legislativa, estabelecendo o cânone literário de um país, ou, no mínimo, legitimam um cânone preestabelecido, marcando o que é digno de pertencer ao mundo inefável do literário... Toda história literária é potencialmente perigosa, portanto: ela sanciona, ela legitima, ou execra, ou elimina, utilizando, para esse fim, uma arma aparentemente tão singela como o silêncio ... Claro, é impossível pensar numa via de mão única: as diferentes histórias literárias dialogam entre si, se contradizem, umas investem contra as outras, umas canonizam os textos propostos pela tradição, buscando conservá-la, outras investem contra o cânone, canonizando, de sua parte, o que se encontrava fora das fronteiras do literário na ótica da tradição*<sup>36</sup>.

Flávio Loureiro Chaves, por sua vez, referindo-se ao estudo da arte, sobre os românticos do século XIX, como Schlegel diz que os mesmos, “já falavam de uma ‘profecia retrospectiva’, mostrando que o novo nasce do velho, mas o velho também se transforma continuamente sob a luz projetada pelo novo e adquire traços que não eram visíveis em nenhuma etapa anterior.”<sup>37</sup> Ou sobre a exposição de Arnold Hauser, quando se refere ao percurso da modernidade, relendo os conceitos de *tradição*:

---

*A essência histórica da arte reside principalmente na*

<sup>35</sup> WEBER In SANSEVERINO, et al., 1996, p.15.

<sup>36</sup> Idem., p.15.

<sup>37</sup> CHAVES, 1988, p.10.

*circunstância de que o objeto estético real, pleno e perfeito, não é a obra de arte por si mesma, mas sim a obra que logra exercer influência, isto é, a vivência artística concreta, a relação ativa/objeto. Isto quer dizer que não só o sujeito receptor experimenta e valoriza as obras de maneira sempre diferenciada, conforme sua situação histórica, mas também que as próprias obras parecem transformar-se toda vez que ingressam em contextos históricos variáveis<sup>38</sup>.*

Portanto, a ficção romântica brasileira, evoluindo no rastro das idéias políticas, não se limitava a observar a História; assumia programaticamente a tarefa de “fazer” a História para construí-la sob uma determinada perspectiva. Visava intencionalmente à documentação direta da realidade e, por outro lado, idealizava-a na concepção do homem americano, mestiço e colonizado, que precisava ser nobilitado com a aura do mito.

Nessa ótica, com o recorte temporal, em épocas diferentes, Érico Veríssimo retrabalha as idéias iniciadas com José de Alencar, resgata os índices propostos pelo romantismo, trazendo-os à tona no modernismo. Esses diferentes textos, em épocas diferentes, apresentam semelhanças e objetivos idênticos: a construção de um Estado. José de Alencar buscava em seu texto a construção do país, diferente de Portugal. A busca da construção do *novo mundo*, embora seja visível, no arcabouço estrutural dos romances, a influência européia. Não se tratava da valorização do passado para torná-lo ao presente. Ao contrário, a valorização do tipo étnico: o índio, o mestiço, o sertanejo, o bandeirante ou gaúcho integram-se num único protótipo heróico que o romancista persegue: “o novo homem surgido na América cujos atributos essenciais serão a força, a beleza, a coragem, a nobreza, fundidos enfim na solda moral proporcionada pela ‘consciência da liberdade’”<sup>39</sup>. Érico Veríssimo, por sua vez buscava a construção do Estado do Rio Grande do Sul como afirmação de fronteira para o Brasil, perante os países da bacia do Prata: Argentina, Uruguai e Paraguai e ao mesmo tempo a identificação do povo gaúcho perante o Brasil.

---

<sup>38</sup> Idem, p.10.

<sup>39</sup> Idem, 1998, p.18.

Mas essa identificação permitia o detrimento da raça indígena e da negra na formação do Estado. Na visão de Érico Veríssimo, Ana Terra é o símbolo conotador da terra do Rio Grande do Sul. A saga reconstitui uma imagem simbólica, através da imagem da mulher-síntese, a história da terra. Ana Terra é o símbolo de força, de coragem e de determinação. Érico condensa este elemento conotador com Pedro Missioneiro para despertar a formação de um povo. Ana traz consigo o patrimônio biológico que transmite de geração a geração. O aspecto santo cultural está simbolizado pelo punhal de prata, entregue por Pedro a Ana, que restabelece o elo das nações, perpetuado pelas gerações, ligando-as para que se multipliquem no tempo e espaço do *Continente*. Em ambos os textos há a exaltação da raça portuguesa como força de colonização da terra: a matriz permanece viva acompanhando o seu produto na fomentação do texto e na formação da história na construção do Estado.

#### 4. O TEMPO E O VENTO ADAPTADO

Temos agora como objetivo trabalhar a adaptação da obra literária *O Tempo e o Vento* para o vídeo, para o recurso audiovisual. A partir deste cenário, pretendemos analisar a construção da narrativa na adaptação feita pela Rede Globo para a televisão. O seriado foi apresentado em 1985 entre as 21h30min e 22h30min, de segunda a sexta-feira.

Partiremos do pressuposto de que a adaptação feita pela Rede Globo apresenta aspectos e recursos literários. O diretor Paulo José procura manter no filme a retórica da verossimilhança. Servimo-nos da literatura comparada com base em Gerhard Kaiser - *Introdução à Literatura Comparada*<sup>40</sup> - para esboçar um ensaio sobre *O Tempo e o Vento* nas suas faces, obra escrita e sua adaptação audiovisual, no que ele tem de romântico, de folhetinesco, de novo.

Inicialmente daremos enfoque à introdução do filme que mostra o campo, a campanha, comparando-o com a formação do homem como elemento rude que resiste ao tempo. Numa segunda parte analisamos os objetos que ligam as famílias Terra e Cambará: a roca que acompanha Ana Terra e suas herdeiras e o punhal que recebeu de Pedro Missioneiro, o índio que chega ferido na estância e acaba engravidando Ana. Centralizamos o estudo sobre o punhal que passa de geração a geração nas mãos dos homens, como símbolo de união.

No terceiro momento, analisamos a linguagem do elemento estrangeiro influenciando o povo do lugarejo. Essas estranhas vozes deixam "o crioulo"<sup>41</sup>, Capitão Rodrigo, desejoso de ter em suas mãos a filha dos imigrantes alemães, Helga Kunz. Essa mistura de linguagem dá vida ao continente.

---

<sup>40</sup> KAISER, 1989.

<sup>41</sup> Ver nota 29, p.24.

Vamos traçar, talvez, um caminho “percaminhoso” (gíria, mudança gramatical, fala vulgar?), lugar perigoso de percorrer, podemos nos perder. Usaremos uma passagem do livro de Érico Veríssimo para expressar e exemplificar o termo anterior:

*Naquela noite Rodrigo contou à mulher, ao cunhado e a outros amigos as peripécias de sua viagem. Perdera-se na serra, lutara contra tremedais, matagais e peraus, mas achara finalmente o caminho<sup>42</sup>.*

Nesta perspectiva pretendemos mostrar um novo perfil, as mudanças que ocorrem na adaptação da obra escrita para o filme, possibilitando uma nova leitura sobre a temática das obras através da comparação.

A literatura comparada tem paradoxalmente um campo de análise bem específico. O seu objeto não é o nosso olhar brasileiro sobre literatura alemã, inglesa, francesa, etc., mas sim as literaturas na sua relação prática, constituída através de diversos contatos, assim como semelhanças tipológicas. Só se adquirem conhecimentos sobre a identidade ou diferenças de fenômenos através de certas comparações. Segundo Wellek: “O investigador literário não irá apenas comparar, mas também reproduzir, analisar, interpretar, avaliar, generalizar, etc.”<sup>43</sup>. Comparar já não é o processo fundamental de todo o conhecimento, mas

*antes a tentativa de compreender, através da confrontação complexa e em construções conscientes, o que há de ‘particular’ em cada obra, assim como a especificidade nacional e nacional-lingüística de uma literatura dentro do contexto geral a que pertencem<sup>44</sup>.*

#### 4.1- A Descrição

Sob a direção de Paulo José, o Rio Grande do Sul de Érico Veríssimo vai se constituindo como um Estado cheio de descampados, esperando a civilização tomar posse.

---

<sup>42</sup> VERÍSSIMO, 1979, p. 258.

<sup>43</sup> WELLEK, In: KAYSER, 1989, p.23.

<sup>44</sup> KAYSER, ibidem, p.32.

A introdução do sriado começa com as seguintes cenas: o sol está se pondo sobre uma coxilha, o vento ao fundo anunciando o escurecer. Uma cabana à esquerda da imagem apresenta a solidão da campanha. Uma música calma anuncia a natureza da campanha perdida no continente. A câmara fixa mostra a imagem do campo desgarrado e de um povo solitário. O vento pára de sussurrar, o tom da música anuncia o corte, surge o amanhecer. No alto da coxilha o curral imponente. A imagem vai fundindo, a cabana, a coxilha, a árvore, a luz dão lugar ao movimento da câmara sobre um campo cheio de animais numa planície. A câmara muda o foco, do plano geral para o plano médio. Através do recurso cinematográfico, a câmara alta ou *plongée* filma de cima um cavalo em disparada, da esquerda para a direita. A música acompanha o trote, surge uma voz *over* que vai relatando o cenário caudilho:

*A história que se segue vive a saga de uma família do sul do Brasil desde a sua origem, numa terra sem fronteira, sob o domínio de Portugal em 1777.*

Enquanto há a narração através de uma voz *over*, há um cavalo correndo e neste ponto dá-se a fusão de imagens: aparecem garças voando. Em seguida, o corte da cena, surgem mais cavalos e gado. Sob o olhar geral da câmara, nova fusão, quero-queros voam à beira de um mato num plano médio. Nos seus balés a música vai ditando o compasso. Os cortes são feitos a partir da fusão das imagens. Um grupo de animais percorre o campo. Tem-se a impressão de que sejam cavalos, o olho está longe. A câmara muda de foco, cinco cavalos e um filhote correm na beira de um rio (lago, açude), a música se torna estridente para ditar a velocidade dos animais em fuga. Corta novamente a cena, há apenas um cavalo vermelho correndo. Novo corte, surgem pássaros voando sobre a lagoa e outros sentados. A música fica mais calma. A câmara fixa-se nesta paisagem. Corta novamente para um plano médio, uma garça branca voa e a seus pés aparecem outras sentadas, ao fundo árvores. Enquanto faz o movimento rasante da esquerda para a direita, recomeça a

voz over:

*Passando pela independência e o curto império brasileiro em 1828 até a consolidação da república em 1895...*

O plano médio passa para o plano geral, surge o gado vermelho (*hereford?*), a voz over pára. Outro corte de cena: aparecem nove cabeças de bois correndo no campo. Fica novamente estridente a música. Agora voa sobre uma rês caminhando dentro d'água. Corta, surge uma manada correndo sobre um campo sem pasto, a poeira levanta do galope dos cascos, novas raças de animais, cores brancas e pretas. A câmara posiciona-se, através do corte, ao lado direito do gado, acompanhando o trote, fixando o movimento num plano médio. Em seguida, escolhe uma rês perdida, troteando embaixo de arbustos. Num movimento rápido a câmara vê em sua alçada animais brancos. A música torna-se calma. O seu foco está distante acompanhando a corrida destes animais. Recomeça a voz over:

*... de sua formação até o seu apogeu...*

surgem os cavalos correndo da direita para a esquerda

*... de geração em geração, a família Terra Cambará personifica mais de um século de conflitos...*

aparecem ovelhas saltando sobre os galhos de uma árvore caída no chão

*... mudanças sociais e revoltas políticas que marcam uma das faces da identidade brasileira, o gaúcho...*

volta para o primeiro plano, um cavalo branco corre da esquerda. A música continua leve e calma. Surge outro cavalo escuro do lado direito e acompanha o branco.

A câmara fixa-se em duas cabanas feitas de capim e barro, uma árvore no fundo, no horizonte as coxilhas. Entra o detalhe da descrição do galho de uma árvore que balança as folhas calmamente, deixando transpassar os raios de sol. A voz over surge:

*... o vento sopra, o tempo passa,...*

a imagem funde com movimentos de luzes, dando a impressão de o reflexo ser na água

*... uma adaga, uma roca e o anseio pela liberdade...*

surge a água refletindo o jogo de luzes

*... testemunham a integração de imigrantes europeus...*

muda o foco para o plano médio, a água correndo entre as pedras

*... índios e escravos no reconhecimento de um povo.*

Muda o local das pedras e o riacho. A câmara fixa focaliza uma cascata espumando ao tocar a água aos seus pés, no meio de uma parede de pedras.

A água cristalina reflete o rosto da “bela adormecida” no meio do continente; há vida humana neste campo. Ao pé do espelho há letras de forma com uma numeração - a introdução do primeiro capítulo e o ano em que começa a história: ANA TERRA, 1777. Muda de ângulo o foco, a cabeça olhando-se no espelho natural. Volta o espelho, refletindo o rosto, um pingo d’água vibra a imagem. Surge a cabeça que se mira na água no meio do mato. Os pássaros cantam. Num movimento rápido o rosto levanta-se e se percebe um casal de veados correndo no mato. Ela sorri, a alegria estampa-se no rosto da mulher.

Nas descrições acima, mostrar o sol, a escuridão, o campo, os animais tem a função descritiva, de criar o ambiente, a atmosfera, de localizar a ação e com o auxílio da câmara alta ou *plongée* prepara o espectador para recebê-la. O movimento *plongée* ocorre sempre com o avanço do “carrinho”. Insere o espectador no mundo onde vai desenrolar-se

a ação. Deixa-o com o sentimento de abandono, solidão. Causa um impacto de um mundo pacato, de angústia, mas ao mesmo tempo de coragem e valentia pela sobrevivência humana que fica isolada no continente. Essas descrições de cenas introduzem *O tempo e o Vento* no cenário caudilho. Em todos os capítulos do filme (seriado) inicia-se a composição do quadro com a cenografia, isto é, compreender a ambientação da história: introdução da linguagem cinematográfica com elementos plásticos e dinâmicos para mostrar a história, localizá-la.

O Rio Grande do Sul é, em tempo histórico, a unidade mais nova da Federação brasileira, as outras unidades já somam mais de duzentos anos. A primeira ocupação ocorreu em 1737, política, econômica e administrativa, efetivamente, no cenário colonial, quando foi fundado o Presídio Jesus Maria José. O Presídio significa estabelecimento militar, fortificação, praça d'armas. O Rio Grande nasce com um regime militar, armado. A sua fronteira constantemente estava em movimento, avançava e recuava, até se constituir definitivamente. As fortificações estavam estabelecidas na colônia de Sacramento, à margem do rio da Prata, e outra em Laguna, território catarinense. Constituíam assim um vasto espaço geográfico: praticamente *terra de ninguém*<sup>45</sup>. Praticamente, naquele tempo não havia rio-grandenses para servir de praças, soldados. Vinham de outras províncias.

Sergius Gonzaga comenta que a Europa, no período, século XVIII, deu importância econômica fundamental ao couro. Portugal, vendo a necessidade da exportação do couro como fim lucrativo, precisava acabar com o saqueamento e o extermínio do gado vacum. O continente era espaço livre, sem fronteiras. A Coroa portuguesa encontrou uma forma para estabelecer a fronteira do Estado:

*Manhosa, a Coroa ofereceu a terra: incomensuráveis latifúndios distribuídos entre pessoas dignas de crédito, militares e homens de posse. A grande propriedade era o modo*

---

<sup>45</sup> REVERBEL, 1996, p.52,53,54.

*de produção que asseguraria ao Estado português a valiosa courama, o efetivo domínio territorial da vastidão que se estendia ao sul de Laguna e, também, o controle e a repressão do regime anárquico de preia do gado alçado*<sup>46</sup>.

O pampa era repleto de saqueadores, bandoleiros. Os gaudérios eram homens vagos, não se fixavam à terra, estavam sempre à procura do couro, solitários ou em bando. Com isso o gado chimarrão estava desaparecendo. Por isso a Coroa precisava suprimir a faina clandestina em decorrência dos interesses e da nova classe de terratenentes.

#### **4.2- Os Objetos**

Cada objeto representa a unificação do Rio Grande do Sul. A adaga unifica as raças; ela chega nas mãos de um índio - Pedro Missioneiro - entregue pelos jesuítas na destruição das missões pelos espanhóis. O índio a entrega a Ana Terra. A adaga passa pelas mãos de Pedro Terra, filho de Ana Terra e Pedro Missioneiro. Pelas mãos de Juvenal Terra, filho de Pedro Terra e Arminda. E pelas mãos de Florêncio Terra, filho de Juvenal Terra e Maruca.

Érico Veríssimo agrega em sua obra a multiplicidade de literaturas. Desenha numa linguagem fluente a formação da identidade do Rio Grande do Sul. Essa multiplicidade aparece na apresentação dos personagens, nos objetos que trazem consigo, na língua (fala), na maneira de se comportar, vestir... Érico trabalha com vários objetos. Ficaremos com a cena do punhal, no momento em que Ana Terra,

*a um canto do rancho, que olhava fixamente para o ferido, apontou de repente para ele e perguntou:*

*- O que é aquilo?*

*Antônio seguiu com o olhar a direção do dedo da irmã, deu alguns passos para a cama e meteu a mão por debaixo da faixa que o desconhecido tinha enrolada em torno da cintura e tirou*

---

<sup>46</sup> GONZAGA, 1996, p.114.

*de lá alguma coisa. Os outros aproximaram-se dele e viram-lhe nas mãos um punhal com cabo e bainha de prata lavrada. Antônio desembainhou-o, rolou a lâmina nas mãos calosas, experimentou-lhe a ponta e murmurou:*

*- Linda arma!*

*O punhal passou pelas mãos do velho Maneco e depois pelas de Horácio.*

*- Onde será que o índio roubou isso...<sup>47</sup>*

Através da análise gráfica (escrita) cada leitor interpreta à sua maneira o ato do autor concebendo no seu imaginário o desenho memorialístico da cena, da obra. Os escritores procuram através da descrição fixar todos os elementos para compor o quadro ao leitor, o cenário adequado como faz a máquina fotográfica e o cineasta. Conforme as leituras que o diretor fez da obra, foi transferindo para o campo do audiovisual. Supõe que o cameraman está tendo a mesma concepção do objeto no enquadramento da cena, o ator e a atriz vendo o personagem do mesmo ângulo... transfere para si o emaranhado de óticas para recompor a integridade da obra literária.

A cena do punhal, citada anteriormente, assume uma temática diferente pela interpretação na leitura do diretor em relação a Érico Veríssimo. Veja como Paulo José enquadra a cena na tela da TV.

Ana Terra acha o índio, ferido, caído sobre uma pedra na beira do riacho. O pai e os irmãos levam-no para casa. O índio é colocado no galpão em cima de pelegos. A música soa calmamente. Maneco, agachado, arruma-o no chão. Henriqueta, de pé, junto à porta, com um balde de madeira pendurado na mão direita, uma vasilha na mão esquerda, escorada no ventre, lenço amarrado na cabeça, vestido branco, olha os movimentos de Maneco. Ana, escorada na parede, à direita de D. Henriqueta, longos cabelos negros, vestido longo caído dos ombros aos pés. Antônio, ao lado de Ana, de costas para a câmera, com os braços cruzados, camisa vermelha, calça marrom, na cintura uma faca na bainha, de pés descalços, nos cabelos escuros uma faixa vermelha amarrada com as pontas

<sup>47</sup>VERÍSSIMO, 1979, p.81.

caídas sobre a orelha direita tocando o ombro. Aparece de Horácio, somente a metade da cabeça no sentido vertical, cabelos ondulados, vestindo uma camisa branca no detalhe do ombro esquerdo. À sua frente há um mastro, na vertical, cobrindo parte do corpo do índio que está deitado junto a Maneco. Há um laço de couro pendurado no pilar; no pé há um saco cheio e encostado. Na parede do fundo, uma pequena prateleira pregada.

A câmera passa para o plano primário primeiríssimo, colocando em destaque parte do peito e o rosto com uma pequena parte de cabelo do índio e os movimentos das mãos de Maneco aconchegando o índio no pelego. Acaba a música, som de lata, banco empurrado.

A câmera volta à posição geral, Maneco levanta-se falando:

*- O chumbo ainda está lá dentro...*

Caminha em direção de Antônio

*- ...perdeu muito sangue o animal.*

Som dos pés caminhando. Horácio começa a se aproximar. Maneco ordena à filha com um gesto, dizendo:

*- Agora pode lavar a ferida.*

A câmera posta-se no rosto de Ana.

*- Eu!*

Abre o foco para o geral. Horácio já está escorado no pilar, com as calças arregaçadas até o joelho, de pés descalços. Maneco responde a Ana:

*- E mais a sua mãe! E não precisa ter medo que estou aqui!*

Enquanto isso, D. Henriqueta movimenta-se em direção ao ferido.

Corta-se a cena. A mãe já está praticamente de cócoras junto ao índio e Ana aproxima-se, abaixa-se ao lado. A mãe alcança um pano com a mão esquerda para ela e com a outra mão pega o balde de madeira e aproxima-se de Ana. Antônio e Maneco, em pé, observam os movimentos. O pai está com o braço direito erguido com a mão agarrada no caibro do galpão. Volta o foco para o ferido, Ana e sua mãe. A mãe pega um pano branco e rasga ao meio. Ana passa o paninho no peito do índio, do ombro esquerdo para o ombro direito várias vezes. O ferido está deitado, sem camisa, com uma calça branca, a mão esquerda sobre a coxa esquerda próxima à cintura. Uma voz ressoa:

*- É muito alto para ser índio, ...*

o foco centraliza o rosto e o ombro de Horácio. Escorado com as duas mãos sobre o parapeito (pau para colocar os arreios, pelegos) na horizontal, usa um lenço vermelho na testa

*...a pele é mais clara que de um bugre.*

Passa para o plano primário primeiríssimo. Começa a música. Parte do rosto, os olhos, o nariz, a boca aberta, aparecendo os dentes brancos, uma mão com um pano pequeno limpando o sangue do queixo. A mão vai se mexendo, indo do queixo para o sangue que está entre o nariz e a boca. O foco vai subindo para a mão e o antebraço, em direção dos cabelos caídos sobre o corpo, aparecendo logo em seguida a expressão do rosto de Ana.

Corta-se a cena. Maneco e Antônio continuam na mesma posição, aparecem ao fundo as ripas que sustentam o telhado. A câmera produz o olho de uma pessoa que olha

para cima. Acaba a música. Antônio fala:

*- Não gosto da cara deste diabo!*

Aparece Horácio na sua posição confortável com os braços sobre o parapeito. Ao fundo janelas deixam passar a luz.

*- Nem eu!*

Volta o foco ao filho que está junto ao pai. Maneco reflete dizendo:

*- De onde será que ele veio!*

A câmera posiciona-se sobre o ombro direito de Ana, focalizando a mãe que limpa o sangue no peito do índio. A voz de Antônio:

*- De bom lugar é que não foi.*

Horácio sério responde:

*- Vai ver que faz parte de um bando de castelhanos!*

Antônio e Maneco. O pai diz:

*- É, eu não sei não!*

O foco passa para o detalhe da mão de Ana passando o pano sobre o corpo do índio. Este respira fundo emitindo um som ofegante. Um chapéu o abana.

O pai e Antônio ficam curiosos.

Começa a música com o canto de passarinhos. Ana retira um punhal da cintura do ferido, o foco sobe junto com a mão que leva a adaga até perto do rosto que o examina.

Antônio aproxima-se até Ana. Maneco solta a mão que está pendurada no caibro e se aproxima devagar.

Ana com o punhal na mão ao lado da mãe. Antônio chega e abaixa-se no meio das duas, a mãe olha-o, pega o punhal das mãos da irmã. Ana vira-se. Antônio tira da bainha e diz:

*- Linda arma.*

Maneco está de pé. Antônio levanta-se. O pai pega o punhal e examina-o.

*- Onde será que este índio roubou isso!*

Horácio, na mesma posição, responde:

*- Deve ser de algum espanhol que matou pelo caminho.*

O foco volta-se para o rosto de Ana, onde se mexe um pouco, olhando para o ferido seriamente.

Maneco, com a adaga na mão direita, olha-a atentamente, na mão esquerda a bainha. Antônio diz a Horácio:

*- Deve ser isso!*

Termina a música. Fica só o canto de passarinhos. Antônio vira o rosto ao pai que está olhando para a adaga, fala:

*- Que outra maneira, como é que iria arrumar uma arma desta!*

Maneco guarda a arma na bainha. A voz da esposa:

*- E agora!*

Antônio vira o rosto para a voz. Maneco coloca o punhal na mão esquerda e fala a Antônio:

*- Vosmecê ponha a faca no fogo!*

Com a mão direita pega nas suas costas a faca e entrega a Antônio. Pega a faca do pai e sai. Maneco pega a adaga com a mão direita enquanto segura na esquerda a bainha e examina novamente.

No detalhe a faca sendo colocada no fogo.

O objeto assume o papel de ligação entre os Terra. Por ser um instrumento estrangeiro vindo por intermédio do índio, retirado do seu corpo pelo medo do aventureiro (assassino, castelhano, desconhecido) é devolvido a Pedro após ter conquistado a confiança de Maneco. Com a gravidez de Ana, Pedro entrega o punhal para ela como símbolo da união e da morte dele. A ligação do objeto vai estabelecer não só a herança consanguínea, mas como herança de uma nação que passa de geração a geração.

Veja como Érico descreve a cena do Capitão Rodrigo Cambará e Juvenal Terra

*... Juvenal apareceu vindo do fundo da cozinha, com uma cuia de mate na mão.*

*- Que tal um amargo?*

*-Vem do céu -respondeu Rodrigo -Vem do céu.*

*Apanhou a cuia, seus lábios descorados e ressequidos beijaram a bomba; e ele chupou o mate com delícia, enquanto Juvenal limpava as unhas com a ponta dum punhal.*

*- Bonito punhal -disse Rodrigo. -É de prata?*

*Juvenal olhou a arma como se a visse pela primeira vez.*

*- Parece.*

*- Onde comprou?*

*- Foi a finada, minha avó que me deu. Era do marido dela. É mui antigo.*

*Entregou o punhal a Rodrigo, que o rolou na palma da mão, com cuidado, passando depois os dedos pela lâmina.*

*- Bom aço. Olhou os arabescos da bainha de prata e murmurou: - Nunca vi um punhal assim. Deve ser estrangeiro.*

*Juvenal deu de ombros e repetiu, indiferente:*

*-É mui antigo.  
Apanhou a arma e tornou a metê-la na bainha<sup>48</sup>.*

Na obra gráfica quem manuseia o punhal é o Juvenal e repassa ao Capitão Rodrigo que o devolve após examiná-lo; enquanto no audiovisual Rodrigo é quem manuseia o objeto e depois o devolve a Juvenal. Veja-se a diferença de lugares onde se passam as cenas nas duas obras. No filme, os dois personagens estão embaixo de uma figueira, ao ar livre.

Juvenal e Capitão Rodrigo caminham abraçados em frente à venda. Um homem passa a cavalo ao fundo. É a primeira vez que o Capitão sai à rua para pegar sol após ser ferido por Bento num duelo por causa da prenda que os dois desejam desposar. Ao fundo as casas, o vento mexendo os galhos e as folhas das árvores, Capitão com o chapéu pendurado no pescoço pelo barbicacho, o braço direito sobre o ombro direito de Juvenal, caminha sorridente. Juvenal anda alegre ao lado do amigo. Atente-se para o detalhe dos lenços no colarinho. Rodrigo usa um lenço vermelho, Juvenal, um branco. Se na revolução indica o inimigo pela cor dos lenços, qual o objetivo desta amizade? Se cada lenço representa um tipo de ideologia, chimango ou maragato. Isto deverá ser desenvolvido mais adiante. A música dá idéia de ser calma a cena.

*- Caro amigo Juvenal, é muito bom estar vivo. Poder montar cavalo de novo. Andar a toa por aí, ...*

o espírito aventureiro do gaúcho, ser livre,

*- ...conversar com as pessoas. Esse negócio de morte passar raspando...*

Rodrigo solta-se de Juvenal, passa pela frente do amigo. A câmera fica fixa em Juvenal que olha o companheiro. Há o corte, o foco posta-se sobre o ombro de Juvenal e enquadra o Capitão

---

<sup>48</sup> VERÍSSIMO, 1979, p.241.

*- ...faz a gente descobrir coisas...*

aparece o rosto de Juvenal. A música toca suavemente com a voz do Capitão

*- ...e eu descobri...*

volta o foco para o rosto do Capitão

*- ...que eu amo este chão, a gente deste povo...*

fixa o rosto de Juvenal

*- ...esta figueira.*

Juvenal olha para o alto. Volta o foco a Rodrigo caminhando e olhando para as folhas da figueira. Rodrigo cambaleia e Juvenal o agarra dizendo:

*- Opa! Calma Capitão!*

*- Ah! Tudo ...*

Corta a cena. O Capitão senta-se nas raízes da figueira. Focaliza o rosto do Capitão. Num movimento rápido de mão, focaliza-a, retira da cintura do Juvenal o punhal. No detalhe o rosto de Rodrigo examinando o punhal, sorridente. Termina a música, fica o som do vento.

*- Belo punhal!...*

A cena parte da cintura de Juvenal, sobe ao rosto enquanto a voz de Rodrigo

*- ...é de prata.*

Juvenal responde:

*-Parece.*

Surge o rosto do Capitão, a voz de Juvenal continua

*- Sabe que nunca tinha prestado a atenção.*

*- Onde comprou?*

- diz Rodrigo.

Juvenal, olhando para o chão

*- Foi minha avó, Ana Terra, quem me deu, era do marido dela,*

...

o rosto do Capitão olha para o punhal

*- ...mui antigo.*

Rodrigo fala:

*- Bom aço, nunca vi uma arma assim, pesada, deve ser estrangeira.*

Relincho de cavalo. Entrega o punhal a Juvenal.

Focaliza no detalhe o punhal nas mãos de Juvenal no alto da cintura, examina-o

*- Deve de ser...*

coloca-o na bainha.

Aparece o rosto de Juvenal

*- ...é mui antigo como lhe disse.*

O que deixa a entender que o primeiro dono do punhal foi o Padre Alonzo, nas Missões. E ainda está nas mãos de Rodrigo, filho de Licurgo, no último episódio do

romance, o cerco do Sobrado. Faz-se referência a diversos donos intermediários. De Alonzo o punhal passou a Pedro Missioneiro, afilhado do padre. Desde menino Pedro Missioneiro fascina-se pelo punhal. Salva-o da destruição, quando a guerra aniquila os Sete Povos. Aquelas imagens - o fogo e os soldados destruindo o reduto das Missões - que Pedro vê em seu devaneio, por causa do ferimento em seu ombro, quando está na casa dos Terra sobre os pelegos. Embora o punhal tenha valor histórico, os fatos não ficam ligados a ele, nem desencadeia reminiscências do passado. Juvenal Terra limpa com ele despreocupadamente as unhas. O Capitão Rodrigo vendo a arma, observa que é um bonito punhal. Ambos não dão a menor consideração a sua origem e a seu valor. O mesmo acontece com os outros objetos.

A roca tece o fio das gerações, aquele que agasalha o povo rio-grandense. No ressoar da roca as lembranças do passado. Ana ouve sua mãe a tecer. Bibiana, quando nova e depois de velha, ouve a sua avó Ana Terra também tecer na roca e a própria Bibiana tece na roca que herdou da avó.

A tesoura é o anseio pela liberdade. Com ela Ana Terra cortou o cordão umbilical do filho Pedro Terra e de muitos outros recém-nascidos em Santa Fé. Bibiana herda a tesoura, carrega-a consigo para dar a liberdade aos recém-nascidos e pretendia cortar, com a velha tesoura enferrujada, o cordão umbilical da sua neta, filha de Licurgo Cambará.

Portanto, o tempo é o encarregado de apagar as lembranças do passado

*O tempo marcha inexoravelmente e apaga a lembrança da memória dos homens. Se os indivíduos se empenham em esquecer o passado individual, não surpreende que lhes seja pálida e indiferente a recordação dos feitos dos antepassados. O homem não se liga afetiva e intimamente ao passado. É um fragmento no espaço, identificado e vinculado a uma cadeia por elementos cujo significado ignora e que lhe são indiferentes, por isso<sup>49</sup>.*

---

<sup>49</sup> SCÜLER, In: CHAVES, 1978, p.166.

Os objetos não se perpetuam na memória dos moradores do *Continente*. As coisas não se humanizam. Permanecem como objetos alheios e indiferentes ao homem. Os seres movem-se como personagens no palco, cercados de um cenário neutro. Saídos de cena, nenhum elemento cênico os evoca. Os objetos estão estabelecidos com o princípio da “serventia”.

Com o objeto central definido, Paulo José resgata a saga de Érico Veríssimo para dar verossimilhança ao seriado. Com a linha dorsal do seriado estabelecida, os personagens assumem as aventuras em torno destes três objetos.

Assim sendo, as adaptações só podem ser realmente apreciadas por aqueles que conhecem o original, o discurso do autor, dos narradores, os gêneros, os discursos dos personagens não passam de unidades básicas de composição com a ajuda das quais o plurilingüismo se introduz no romance. Cada um deles admite uma variedade de vozes sociais e de diferentes ligações e correlações (sempre dialogizadas em maior ou menor grau).

A adaptação é simultaneamente uma adaptação a partir de uma língua (estrangeira), neste caso, da linguagem do livro e uma criação na própria linguagem do audiovisual. Reside no aspecto da recepção o contexto funcional da adaptação do audiovisual. O processo de recepção adquire no receptor a importância fundamental: aquele que não se emociona, também não consegue fazer com que os outros se emocionem.

Para que haja repercussões, sempre dependerá das condições específicas do ambiente cultural de recepção. É fundamental reter que os processos de recepção efetuam-se segundo a medida de uma seleção histórica específica, que não é só a escolha de um autor, mas também o modo e a envergadura da sua recepção são determinados pelas necessidades e possibilidades do contexto de recepção - a maneira como foram lidos e

entendidos - que os receptores ou atualizam diversos sentidos potenciais da obra (crítica social, apologia da arte) ou então sem interpretarem utilizam esta apenas como pretexto para veredictos normativos preexistentes.

### 4.3 - A linguagem

O outro elemento que transgride a vida do povo gaúcho, a sua formação, está no linguajar, no ato da fala, a mistura das línguas, principalmente o português com o espanhol.

Perceba-se o plurilingüismo que Érico Veríssimo transborda na escrita do seu livro.

*Nesse instante Maneco Terra deu dois passos na direção do catre e perguntou:*

*- Como é o nome de vosmecê?*

*O outro pareceu não entender. Maneco repetiu a pergunta e o índio respondeu:*

*- Meu nombre é Pedro.*

*- Pedro de quê?*

*- Me jamam Missioneiro.*

*Maneco lançou-lhe um olhar desconfiado.*

*- Castelhana?*

*- No?*

*- Continentino?*

*- No?*

*- Onde é, então?*

*- De parte ninguna.*

*Maneco Terra não gostou da resposta. Foi com voz irritada que insistiu:*

*- Mas onde foi que nasceu?*

*- Na mission de San Miguel.*

*- Qual é o seu ofício?*

*- Ofício?*

*- Que é que faz? Em que trabalha?*

*- Peleio.*

*- Isso não é ofício....*

*No seu português misturado com espanhol, Pedro contou que fugira da redução...<sup>50</sup>*

Confirma-se na narrativa de Érico o elemento lingüístico (fala) misturado pelo

---

<sup>50</sup> VERÍSSIMO, 1979, p.82.

índio Pedro Missioneiro falando um portunhol. Também se supõe que há influência da cultura indígena sobre a fala. Através da narrativa percebemos que Pedro sabe ler, explica a Maneco Terra que fizera parte das forças de Rafael Pinto Bandeira e trazia consigo uma carta de recomendação. Explica que aprendeu a ler com os padres das missões:

*-Com quem vosmecê aprendeu a ler?*

*Sabia que não existia uma única escola em todo o Continente.*

*- Com os padres de la mission - respondeu Pedro. E imediatamente pôs-se a recitar: - Lavabis me et super nivem dealbabor.*

*Viu todos aqueles olhos postos nele, as caras sérias e desconfiadas, sorriu largamente e esclareceu:*

*É latim. Língua de padre. Quer dizer: A chuva cai do céu. Lavabis é chuva. Dealbabor é céu<sup>51</sup>.*

O latim foi introduzido pelos missionários na catequização dos índios por serem considerados pagãos, deixa de sobressalto o povo açoriano. A semelhança tipológica manifestada pelo audiovisual ao resgatar da obra gráfica o elemento chave que delineia o perfil literário, coloca em evidência a verossimilhança literária ao leitor enquanto receptor das obras.

Segundo Antônio Costa, o

*cinema é uma linguagem com suas regras e suas convenções. É uma linguagem que tem parentesco com a literatura, possuindo em comum o uso da palavra dos personagens e a finalidade de contar histórias<sup>52</sup>.*

O cinema trabalha com estrutura imprecisa, mas o realizador do espetáculo decide se o texto manterá a sua fidelidade ao original. Se não a mantiver, a fidelidade fugirá da recomposição literária no audiovisual.

Paulo José busca o dialogismo na memória de Pedro, a mistura de línguas. Esse emaranhado de vozes preso na cabeça de um homem é trazido para a tela da TV para que

<sup>51</sup> Idem, ibidem, p.83.

<sup>52</sup> COSTA, 1987, p.27

o leitor fique sabendo de onde surgiram tais palavras, frases, por extensão maior - o texto. Na descrição das cenas da Rede Globo há todas essas vozes falando na formação do continente.

Ana Terra leva o leite ao índio ferido por ordem do seu pai (Maneco Terra). A música acompanha Ana. Entra na cabana (galpão) pelo lado esquerdo. Carrega em suas mãos uma guampa cheia de leite. Pára na porta por alguns instantes, olhando fixamente o ferido. No pilar central, no alto, há um laço pendurado. No fundo, perto da porta, há barricas (tulhas) grandes e pequenas. No chão palha ou talos de vegetação. Ana aproxima-se, agacha-se. A câmera passa para o plano primário. Ela levanta a cabeça do índio e lhe dá leite. A feição do ferido demonstra que está desmaiado. O índio tem cabelos negros, pele amarelada, rosto liso, sobrancelhas escuras. O foco centra-se no rosto onde o leite corre pelas bordas dos lábios para o pescoço. Acaba a música, há cantos de passarinhos. Ana solta a cabeça dele no pelego e no travesseiro e afasta-se assustada. A imagem fixa-se no rosto do homem. Este vira a cabeça da direita para a esquerda e sussurra. Corta, o rosto de Ana está sério. O índio continua sussurrando as palavras com o fôlego pesado, com a expressão de devaneio no rosto:

*- Lavabis et me super dealbabor.*

mexe a cabeça da esquerda para a direita numa respiração ofegante. Começa a música e canto de pássaros. No seu ombro esquerdo tem uma faixa ensangüentada por causa do ferimento. Uma mosca senta no seu rosto. Surge uma mão e um pano passando sobre o peito na fração de segundos, volta o rosto para Ana. Novamente a mão limpando o rosto do ferido. Corta, Ana está de pé. A mão limpando o queixo. Corta, o rosto de Ana que se aproxima. O índio aparece novamente deitado com a face esquerda do rosto escondida por estar de lado, aparecendo só a face do lado direito, o peito nu, descoberto e uma calça branca com uma faixa vermelha amarrada na cintura. Ana aproxima-se, com

admiração no seu olhar, abaixa-se junto ao índio. A câmera posiciona-se atrás de Ana, mostrando os cabelos longos, pretos e lisos caídos sobre os ombros. Sobre o ombro direito de Ana enxerga-se o rosto do ferido voltado para a esquerda, quase de perfil. O índio continua com a sua respiração ofegante, abre os olhos. A câmera mostra o rosto de Ana. Lembra da mãe falando às suas costas, de pé, enquanto ela sentada na cadeira. Volta para Ana pensando sobre o que a mãe lhe dizia:

*- Isso é fogo de moça, tu precisa casá, filha!*

A mãe está com um lenço marrom enrolado na cabeça, encobrindo os cabelos. Termina a Música, ouve-se canto de passarinhos. Ana ergue a cabeça para a mãe que a acaricia.

*- Eu não sinto falta de homem, mãe! Sinto falta de vida.*

O rosto de Ana, viajando em seus pensamentos, olha para algo fixo.

O foco centraliza-se sobre o ombro direito de Ana, focalizando o rosto do índio que continua ofegante, olhando-a e sussurrando as mesmas palavras. Uma mosca passeia sobre a face esquerda indo em direção dos lábios.

Ana levanta-se, afasta-se rapidamente. O índio estende-lhe o braço esquerdo. O rosto de Ana resplandece.

*- Ana, meu nome é Ana, índio!*

Começa a música. O índio encolhe o braço e vira o rosto aparecendo a face direita. Ana, em pé, fica olhando-o ... .. No Galpão, Maneco usa faca na bainha colocada na cintura em suas costas, meio escorado numa tulha com panos, num canto esquerdo do quadro, D. Henriqueta próxima a Maneco, em pé, deixando transpassar a imagem do índio e do filho, e ao seu lado direito está Horácio, em pé, Ana mais à direita de Horácio, de pé,

um pouco mais para a frente. Antônio de frente para a cama, está no fundo da imagem, em pé, escorado na parede. O índio está deitado no centro da imagem, na sua frente há um pilar central que sustenta o telhado. Antônio e o índio são os únicos que estão de frente para a cena.

A câmera fixa-se em Maneco que olha fixamente o índio deitado. Passa para o ferido que começa a sussurrar frases em latim. Termina a música, ouvem-se cantos de passarinhos. A voz do ferido:

*- Lavabis me et super nivem dealbabor.*

D. Henriqueta admira-se e diz:

*- Isso não é língua do diabo, é língua de padre!*

Maneco olha admirado e desconfiado. O índio continua falando:

*- Rosa mística, madre...*

e a câmera vai se aproximando do homem ferido. Passa para o rosto de Horácio, com um pano enrolado amarrado na testa, com um olhar sério. Volta-se para o homem deitado que continua falando:

*- ...Mãe!*

Antônio, de pé, com um lenço amarrado na testa, as mãos cruzadas sobre o púbis, segura um pano.

Volta-se para o índio pronunciando as mesmas palavras. Ana olha-o mexendo com os olhos para a esquerda. O foco centra-se no rosto do ferido que delira, mexe a cabeça para os lados. Ouvem-se tiros, começa o soar de tambores, música de guerra, fogo, as ruínas de São Miguel, pessoas correndo, índios, homens a cavalo, padre, gritos, fumaça, um adolescente, uma índia com uma faixa vermelha na testa, apertando o filho em seus

braços, agachada. Um missionário chama o adolescente pelo seu nome:

*- Pedro!*

Entrega-lhe o punhal e o abençoa:

*- Rosa mística que te guarde!*

Pedro sai correndo, aparece um homem com um cavalo, com uma lança na mão e um corpo cai no chão. Há uma explosão formando um grande clarão em forma de fogo. O padre cai deliberadamente e as chamas tomam conta. Acabam-se os sons.

No detalhe aparece o rosto do ferido, volta do delírio de seus pensamentos. Canto de galos e suas companheiras. Corta, os seis membros continuam na mesma posição.

Ana continua fixa, olha para o índio. Este abre os olhos e olha em volta, ergue a cabeça, Antônio afasta-se um pouco. O índio se apóia nos cotovelos ofegando. Maneco leva a mão à boca, olhando-o fixamente. O índio ergue o braço esquerdo e diz:

*- Amigo!*

Vira a cabeça para Ana e D. Henriqueta. Ana está atrás de um pau que serve de esteio para pendurar os pelegos. Ana está com os braços cruzados sobre o esteio. O pilar central está entre Ana e sua mãe. O índio abaixa a mão e volta-se para Maneco.

*- Louvado seja nosso Senhor!*

Sente a dor no braço direito e deita novamente, levando a mão esquerda para aconchegar o ferimento.

Maneco mexe-se em direção ao índio, observando sua reação, pergunta-lhe:

*- Como é o nome de vosmecê?*

Deitado nos pelegos, responde:

*- Meu nombre és Pedro.*

*- Pedro de quê?*

- *Me jamam Missioneiro.*
- *O que anda fazendo por estas bandas? Onde nasceu?*
- *Na Mission de San Miguel, sai de lá quando foi destruída pelas tropas, ...*

Horácio olha desconfiado,

- *...depois acompanhei os soldados de Portugal, peleei ao lado deles...*

Antônio olha para o pai, a respiração do índio continua ofegante

- *...fui soldado de Rafael Pinto Bandeira.*

Antônio e Maneco olham-se admirados. Maneco pergunta-lhe:

- *Tem prova disso?*

O índio leva a mão na cintura e não acha o punhal.

- *Donde está meu punhal?*
- *Não se apoquente. Tá bem guardado.*

O índio leva a mão na faixa. Cantos de pássaros. Ana olha para a mãe. A mãe lhe devolve o olhar e olha para o ferido. Pedro acha um bilhete, retira da cintura e oferece a Maneco.

- *Aqui ninguém sabe ler*

- com um ar de orgulho responde Maneco. Pedro encolhe o braço, ofegante.

Horácio continua sério sem desviar o olhar. Pedro começa a ler a carta:

- *A quem interessar pois declaro que o portador Tenente Pedro Missioneiro serviu num dos meus esquadrões de cavalaria tomando parte de vários combates contra os castelhanos, provando ser um companheiro leal e valoroso. Assinado Rafael Pinto Bandeira.*

Todos se olham admirados.

- Com quem foi que vosmecê aprendeu a ler?

- Com os padres das mission...

passou a recitar:

- ...*Lavabis me et super nivem dealbabor.*

Viu que todos o olhavam, explicou:

- *É latim, língua de padre...*

Maneco coça o rosto barbudo e o pescoço

- ...*que quer dizer 'A chuva que cai do céu!' Lavabis é chuva. Dealbabor é céu. Rosa mística é como jamam Nossa senhora.*

Pedro Missioneiro sabe falar o Latim, o português e parte de espanhol. Há uma mistura de línguas. Portanto é um personagem culto? Poliglota? Com a chegada do imigrante alemão, veio a complicar-se mais a vida lingüística do povo do lugarejo (Santa Fé). Veja como Érico Veríssimo descreve as cenas, mostra o contraste físico e estranhamento do povo do lugarejo em relação aos imigrantes.

*Em princípios de 1833 Santa Fé foi sacudida por uma grande novidade: a chegada de duas carroças conduzindo duas famílias de imigrantes alemães, as primeiras pessoas dessa raça a pisarem o solo daquele povoado. Os recém-chegados acamparam no centro da praça, e em breve toda a gente saía de suas casas e vinha bombear. Muitos dos santafezenses nunca tinham visto em toda a sua vida uma pessoa loura, e aquela coleção de caras brancas, cabeleiras ruivas e douradas, olhos azuis, esverdeados e cinzentos..... Tem cara de imagem. ...É duma boniteza engraçada.... ficavam um tanto perplexos diante de Helga Kunz, tão branca e delicada, que falava outra língua e se vestia duma maneira diferente das mulheres do lugar<sup>53</sup>.*

E, ainda mais, esse contraste do estrangeiro com o crioulo deixa Capitão Rodrigo Cambará excitado.

*Naquele mesmo instante, atrás do cemitério Rodrigo*

---

<sup>53</sup> VERÍSSIMO, 1979, p. 81.

*contemplava o corpo nu de Helga Kunz. Tinham-se amado - fazia poucos minutos - com uma fúria ... agora, de pé, o capitão olhava para a rapariga, que estava estendida sobre o capim. Como era branco aquele corpo! E como os beijos da 'Filha do Serigote' tinham um gosto diferente dos de Honorina.*

*Rodrigo sentia-se tão feliz que tinha vontade de gritar. Helga não falava. Poucas palavras sabia de português. E quando a tivera nos braços, ela lhe dissera coisas em alemão - e essa língua estranha soara dum jeito que o deixara mais excitado<sup>54</sup>.*

Percebemos a necessidade para a adaptação e o malabarismo que Paulo José usa no vídeo. O diretor adequou a cena à realidade audiovisual, com a personagem falando em alemão. Segundo Bakhtin:

*As ligações e correlações especiais entre as enunciações e as línguas (parole --- langues), este movimento do tema que passa através de línguas e discursos, a sua segmentação em filetes e gotas de plurilingüismo social, sua dialogização, enfim, eis a singularidade fundamental da estilística romanesca<sup>55</sup>.*

Essa singularidade se evidencia no enquadramento das cenas pelo vídeo mostrando a fúria que o Rodrigo possui ao ter a filha do Serigote, Helga Kunz. O foco enquadra uma árvore dividida em três troncos, atrás um cavalo negro encilhado, pastando.

A voz de Rodrigo:

*- Língua atrapalhada, eu não entendo nada do que você fala. Não entendo nada...*

O foco vai saindo do cavalo, enquadra à direita da tela o Capitão e Helga

*- ...você não fala espanhol.*

A câmera vai se afastando da cena. Os dois estão deitados sobre um poncho vermelho; logo surge outra árvore com as roupas de Rodrigo penduradas. Ele no chão, de

<sup>54</sup> Idem, ibidem.

<sup>55</sup> BAKHTIN, 1993, p.75.

ceroula branca. Ela com um vestido branco. O cavalo pastando nem se importa com a  
cena.

No detalhe, dum lenço a mão de Helga tira um ovo pintado de vermelho com  
desenhos; a cena movimenta-se com a mão para o rosto da imigrante; surge o rosto de  
Rodrigo próximo a ela, o Capitão pega o ovo enquanto ela fala, há apenas a voz.

A cena posta-se no rosto de Rodrigo

- *Vosmecê bota ovo pintado...*

Rodrigo sorri:

- *...ah, ah, ah... só me falta essa.*

Corta a cena, posiciona a câmera sobre o ombro do Capitão Cambará, focaliza os  
olhos azuis de Helga com seus cabelos feito espigas loiras que, sorrindo admirada,  
pronuncia suas palavras estranhas. Rodrigo continua rindo.

Rodrigo admira o ovo pintado

- *Ah, ...*

Corta para aparecer Helga

- *...já entendi, ...*

o rosto de Rodrigo

- *...é para dar força, claro, ...*

focaliza o rosto da imigrante sobre o ombro do Capitão

- *...ovo cru dá mais força. Claro não precisava ser pintado...*

Rodrigo coloca o ovo na boca e morde. Posiciona o foco no rosto da imigrante,  
aparece a face esquerda e a mão do Capitão segurando o ovo.

Fixa no rosto do Cambará o foco

--- ...*está cozido*, ...

o rosto de Helga que leva a mão na boca, olhando surpresa para o ovo mordido.

A voz de Rodrigo

- ...*eu sei, ovo cru, ovo cozido dá mais força*, ...

aparece o rosto do Capitão

--- ...*é bom*.

Helga sorrindo, Rodrigo com a boca cheia traz os lábios dela para junto dos seus. Novo corte, ela beija a face do Capitão enquanto este sorri. O foco centraliza o rosto da imigrante, Rodrigo beijando-a leva-a ao solo, deitando-se na relva.

As vozes dos pássaros sobressaem no fundo, acompanhando o enlace amoroso. Indica ali o ato pecaminoso do Capitão e o próprio homem aventureiro que não possui paradeiro e nem estribo para montaria. Parece ser uma visão machista, mas na literatura gaúcha sempre foi valorizado o espírito da liberdade, o homem não deve estar ligado a laços matrimoniais, a propriedade...

Na literatura gaúcha existe a oposição entre o homem da campanha e o estrangeiro (o elemento que vem de outras regiões ou da cidade). Os personagens que recebem uma carga emocional mais viva e acentuada são os heróis. Capitão Rodrigo representa o herói, porque vem da campanha, é moreno delgado, altivo, forte, de boa saúde e fala a língua local. O estrangeiro recebe de imediato as antipatias e rejeições do povoado, principalmente pelo porte físico, seus hábitos alimentares e a maneira de vestir. A fala estrangeira constrange o crioulo deixando-o sempre desconfiado, porque é um elemento invasor da terra.

#### 4.4 - A Narrativa

A narrativa espalha-se por este chão. Ana Terra é o símbolo forte dos Terra. Baseado na força vital, no enfrentamento dos dias de solidão, onde tem apenas o pai, a mãe e os dois irmãos para conversar. Mesmo assim Ana Terra reclama que o pai e os irmãos só sabem trabalhar e quase não conversam com elas duas, a mãe e a filha. Baseado nesta angústia de Ana Terra e no seu personagem, Paulo José trabalha com a matriz da identidade gaúcha, como geradora do povo sulino.

Ao sentir o cheiro do índio Pedro Missioneiro, ao mesmo tempo não sabe se é ódio ou paixão. Mas deixa-se envolver pelo encanto da flauta que Pedro toca em sua casa. Com o envolvimento amoroso Ana Terra engravida. O pai descobre a gravidez de Ana e manda os filhos Antônio e Horácio matarem o índio.

O sofrimento fortalece a personagem Ana Terra para enfrentar a vida sozinha, mesmo morando dentro da mesma casa com a família. Ela tinha que ser forte, aceitar a ordem dos homens, não reclamar de nada, criar o seu filho, trabalhar e “engolir a seco” o assassinato de Pedro Missioneiro, além de parir o filho sozinha e cortar o cordão umbilical com a tesoura da mãe. Aprendeu com a mãe a tecer na roca as roupas para a família. Como se não bastasse, a ameaça da invasão dos castelhanos acaba acontecendo. Maneco Terra, Antônio e Horácio ficam de guarda no rancho para defender os bens. D. Henriqueta, Ana e o filho Pedro, a esposa de Antônio, Eulália, vão se esconder no mato. Ana deixa a sua mãe, o filho e a cunhada numa caverna. Diz para Eulália ficar com o punhal, a adaga, se acontecesse alguma coisa com ela, era para entregar a Pedro, o seu filho, explicando que era herança do seu pai, Pedro Missioneiro. Ana volta ao rancho. O pai manda-a de volta, mas ela prefere ficar, mesmo sabendo o que poderia acontecer. Vê os irmãos e o pai serem mortos pelos castelhanos e por eles é estuprada. Os invasores partem e Ana vai para o riacho se lavar, meio tonta ainda. Lembra-se do filho. Encontra a mãe morta, a cunhada delirando, em estado de loucura e cega. Ana Terra é a síntese da

mulher/homem, a força, o pensamento, a educação, a herança da tradição dos seus sucessores. É ela quem vai ser o comando dos Terra. Muda-se para o povoado de Santa Fé.

## CAPITÃO RODRIGO

1828

A voz *over* começa a narrar a história:

*Cinquenta anos se passaram e o Brasil é um país independente, com suas fronteiras demarcadas e governada por um imperador. Ana Terra morreu velha e altiva mas sua semente porém ficou e criou raízes numa cidade chamada Santa Fé. Pedro Terra, filho de Ana com um índio, torna-se um homem de respeito e valoroso, casa-se com Arminda e deles nascem Bibiana e Juvenal. É a segunda geração dos Terra. A vida tranqüila de Santa Fé e da família Terra é quebrada numa tarde de novembro de 1828 com a chegada de um desconhecido Capitão Rodrigo.*

Qual é a origem do Capitão Rodrigo? É obscura a origem do Capitão. Segundo Donaldo Schüller, a origem da família Cambará brota de Chico Rodrigues, chefe dum bando de arrieiros que não respeitava nem as propriedades da Coroa.

*Homens sem lei e sem pátria e, às vezes, sem nome engrossavam o bando de Chico Rodrigues. O destino leva o aventureiro às bandas de Viamão. Encontra Maria Rita e resolve mudar de vida. Adota o nome de Chico Cambará. Capitão Rodrigo chegou a Santa Fé ninguém sabia de onde. A sua origem incerta já é indicada pelo título do capítulo: "Um certo Capitão Rodrigo"<sup>56</sup>.*

Quando fala ao padre do seu passado, explica:

*"Me criei guacho. Não conheci mãe".*

Capitão Rodrigo chega em Santa Fé, passa pelo cemitério, encontra Pedro Terra, a esposa Arminda e a filha Bibiana rezando, no dia de finados, em frente ao túmulo de Ana Terra. É a construção do encontro das famílias Terra e Cambará.

---

<sup>56</sup> SCHÜLER, In: CHAVES, 1978, p.163.

*Toda gente tinha achado estranho a maneira como o Capitão Rodrigo Cambará entrara na vida de Santa Fé. Um dia chegou a cavalo, vindo ninguém sabe de onde, com o chapéu de barbicacho puxado para a nuca. O busto musculoso, apertado num dólmã militar azul, com gola vermelha e botões de metal. Tinha um violão a tiracolo. Sua espada apresilhada aos arreios, rebrilhava ao sol daquela tarde de novembro de 1828. E o lenço encarnado que trazia ao pescoço esvoaçava no ar como uma bandeira. Apeou na frente da venda do Nicolau, entrou arrastando as esporas e foi logo gritando, assim com ar de velho conhecido: --- Buenas, me espalho, nos pequenos dou de prancha, nos grandes dou de talho.*

Juvenal surge do fundo da venda dizendo:

*- Pois dê!*

Não acontece a briga porque o Capitão não tem interesse e explica que era apenas uma maneira de falar, não tinha a intenção de ofender. Neste encontro tornam-se amigos. A narrativa, através da voz *over* introduz a unificação dos Terra e Cambará.

Ao tomar “o trago” com Juvenal, começa a surgir a linguagem metafórica na voz do Capitão Rodrigo:

*- Arre! Que essa vai pelear com a barriga!*

E muitas outras metáforas estão presentes na linguagem do Capitão.

*O teu pai desvia de mim como o diabo da cruz!  
Cuida de Bibiana como cachorro ovelheiro cuida do rebanho!*

A partir de agora será introduzida uma segunda narração, sempre na voz do Capitão Rodrigo. Ele conta as aventuras das guerras de que participou. Temos um segundo narrador, não para contar a história de *O Tempo e o Vento*, mas a história do personagem Capitão Rodrigo Cambará e os feitos das guerras de que ele participava. Na literatura gaúcha, quando um homem está longe da guerra, o seu passatempo é contar os casos de suas aventuras, contar as suas ações aos outros.

O contar

*é, em si, a apresentação dramática de uma relação com o 'alter ego' do autor a qual, em ficção estritamente impessoal, é, freqüentemente, menos viva porque apenas implícita*<sup>57</sup>.

O Capitão Rodrigo é o símbolo da valentia, da coragem, um homem de temperamento forte, que não leva desaforo para casa. Quando este homem não está na guerra, pega sua viola e começa a cantar, contar casos, beber e jogar. A sua liberdade é o princípio de homem bom. Homem que fica preso ao trabalho é homem fraco.

O Capitão Rodrigo Cambará é considerado um homem vago? Conforme Sergius Gonzaga, os gaúchos eram pessoas livres, sem apego à terra. Mas com o estabelecimento da propriedade privada muda o cenário dos pampas.

*Os setores dominantes encarregaram-se de perseguir e denegrir aqueles "gaudérios" que não encontravam espaço na recente divisão do trabalho e que continuaram a sua vida errante. A partir de agora - esclarecidos os papéis na estrutura latifundiária-pastoril - passam a ser considerados malfeitores. Bandoleiros que merecem ser exterminados em nome da propriedade privada. Tudo que não se aglutinasse à estância ou ao quartel equiparava-se ao banditismo. Gaúcho e gaudério adquirem um sentido unívoco: são os inimigos da ordem*<sup>58</sup>.

No outro lado estão os Amaral, os fundadores de Santa Fé e chefes políticos do lugar por muito tempo, os proprietários das terras de Santa Fé. Mas qual é a origem dos Amaral. Não se sabe ao certo o lugar de nascimento de Ricardo, o primeiro deles no romance. "Contava-se que o Cel. Amaral nascera em Laguna"... São os homens que estabelecem a ordem em Santa Fé, que regem as leis. Qualquer estranho que ali chegasse teria que ter o consentimento dos Amaral para ficar. Capitão Rodrigo precisa da licença para ficar e montar residência. Os Amaral não gostam de gente que toca violão no dia de finados e da postura de Rodrigo. Pode ser uma ameaça para a lei, a ordem do povoado. Na

---

<sup>57</sup> BOOTH, 1980, p.228.

<sup>58</sup> GONZAGA, 1996, p.116.

primeira conversa entre o Capitão e o Coronel Ricardo Amaral, desentenderam-se. O Coronel proíbe o Capitão de ficar, mas mesmo assim ele decide ficar contrariando as ordens do Coronel. Está declarada a rivalidade entre os Amaral e os Cambará.

O outro elemento que contribui para a rivalidade entre as famílias é o Capitão Rodrigo que quer casar com a filha de Pedro Terra, Bibiana. Bento Amaral, filho do Coronel Ricardo Amaral, também tinha a pretensão de desposar a filha dos Terra. Há um duelo entre os dois no dia do casamento de Juvenal Terra e Maruca. O Capitão tirou Bibiana para dançar, mas Bento Amaral disse que ela estava com ele. O Capitão não ligou para o que Bento disse e dirigiu-se novamente à moça. Bento ofende Rodrigo e lhe dá uma bofetada. Juvenal e os capangas de Bento seguram o Capitão, Juvenal os obriga a fazerem o duelo num lugar escondido, só os dois. Rodrigo é ferido por Bento. Bento Amaral traiu o princípio de honra. O duelo era para ser com adaga, Bento leva escondido um revólver. É a vergonha estabelecida para os valores gaúchos. O homem tem que preservar a sua palavra. O Capitão Rodrigo fica com o pé na cova, mas consegue se salvar. Casa-se com Bibiana, mas tem o desgosto do sogro Pedro Terra.

Através do personagem Capitão Rodrigo Cambará são estabelecidos dois mundos. O mundo da guerra: o homem que luta, peleia, mantém o tempo ocupado, correndo livremente. Este é o tempo bom, vitorioso. É o mundo pós-guerra: o homem só bebe, joga, fica sem fazer nada. É o tempo da decadência, o tempo ruim. Neste meandro está sentado o Capitão Rodrigo, mas em contraste encontra-se a família Terra, que sempre foi apegada à terra, que mexe com a terra para plantar, que quer criar raízes. Começa com Ana Terra, passa por Pedro Terra, Juvenal. Com a unificação dos Terra/ Cambará nasce Licurgo Cambará, filho de Bibiana Terra e do Capitão Rodrigo Cambará. Está estabelecida dentro da narrativa a unificação do biotipo gaúcho, homem corajoso, forte mas apegado às raízes da terra, do local.

Bibiana Terra é a extensão de Ana Terra. Pessoa que, mesmo sozinha, tem a coragem, a força de vencer, viver a vida. A síntese da mulher que acompanha o marido nos afazeres, sem reclamar. Carrega consigo as raízes dos Terra.

O exame minucioso da composição do seriado nos revela que muitos detalhes presentes na obra escrita não foram observados. Como *O Tempo e o Vento* é uma obra lapidar na formação do Rio Grande do Sul, esses descuidos causam mudanças ou transtorno para a economia da obra. Por exemplo, percebemos uma certa incoerência nos lenços que são usados pelos homens. Se os lenços vermelhos e brancos, dentro da história do Rio Grande do Sul, apontam as rivalidades entre os grupos, houve a falta de atenção do diretor nesses detalhes? Na chegada do Capitão Rodrigo Cambará em Santa Fé, vê-se em seu pescoço um lenço vermelho. Mas o seu inimigo Coronel Ricardo Amaral também usa lenço vermelho. Partindo dessa premissa, a cor dos lenços indica rivalidades, o Capitão Rodrigo e o Coronel Ricardo Amaral deveriam lutar nas mesmas forças. Quem usa o lenço branco é a família dos Terra, mas Pedro Terra lutou ao lado dos Amaral nas guerras de 1811 e 1818.

Os lenços simbolizam as forças federalistas, a do governo; e as republicanas, a da oposição; ou seja os chimangos e os maragatos, lenços brancos e vermelhos. O Capitão Rodrigo é contra o governo, portanto lenço vermelho, maragato e luta contra o Coronel Ricardo Amaral. Só que no filme o Coronel, na guerra, usa lenço branco e diz-se legalista, a favor do governo, é chefe de Santa Fé. Pedro Terra que usa o lenço branco, contrariou as ordens do Coronel Amaral, foi preso pelo Coronel. No capítulo *O Sobrado*, o Coronel Licurgo Cambará é o chefe da família Terra/Cambará, prefeito de Santa Fé. Usa o lenço branco, republicano, portanto chimango. Vê o sobrado e a cidade de Santa Fé ser cercada pelo Coronel Bento Amaral, que usa o lenço vermelho, federalista, é maragato. Há a inversão, em relação ao cerco que o Capitão Rodrigo Cambará fez ao Coronel Ricardo

Amaral e Bento Amaral; quem se encontrava naquela situação eram os Amaral, presos em sua casa. Agora quem está cercado são os Terra/Cambará. A simbologia dos lenços, por exemplo, visível no espaço, “serve para unir o espacial ao transespacial”<sup>59</sup>. Por isso tem um grande poder evocador, leva-nos a pensar e descobrir o que apenas sugere, pois a relação existe entre o significante e o significado. Consiste num “movimento para ir mais longe”. No caso dos lenços, os símbolos exercem a função ideológica, exprimem idéias que superam os limites da história em que estão integrados. Ou ainda, o símbolo é estabelecido pelo contraponto entre o personagem Pedro Terra e a cenografia que o cerca, jorrando, assim, um sentido novo para a realidade através do confronto. Ou o próprio vento que sussurra a Ana Terra, Bibiana para indicar mudanças em suas vidas. Os detalhes adquirem força de imagem simbólica: a carga semântica vai, aos poucos, configurando a significação e a unidade profunda que envolvem a trama narrativa.

Outro aspecto a que temos que prestar atenção, em relação ao texto original, é a morte de Pedro Terra na cadeia. Para o fato ser verídico é necessário termos uma testemunha que venha confirmar o que aconteceu. Pedro Terra sente a sua morte, tem uma visão do seu pai e implora pela sua presença.

Além da linguagem metafórica do Capitão Rodrigo Cambará, percebemos outras metáforas na linguagem cinematográfica. No capítulo *Ana Terra*, com a montagem dos planos há o confronto entre as imagens: a surra de chicote que Antônio leva de seu pai Maneco Terra e a caçada de Horácio, irmão de Antônio, quando captura o tatu. Há semelhanças entre o ato violento do pai com o chicote surrando o filho e as batidas de facão que Horácio dá na cabeça do animal. Esse tipo de contraponto de cenas produz no espírito do espectador um choque psicológico que facilita a percepção e a assimilação de uma idéia de poder, força e ordem no domínio do terreno. Temos uma linguagem metafórica plástica com efeito de dramaticidade atribuindo um elemento explicativo para a

---

<sup>59</sup> JUNKES, 1979, p.80.

compreensão da narração.

Assim, como a literatura se apropria de metáforas e de símbolos para enriquecer o campo semântico da narrativa, o cinema também destas se utiliza através da organização de tomadas de cenas. A montagem consiste em justapor e ligar os fragmentos do filme, dando nascimento às cenas e seqüências filmadas. A montagem assume a função de criar o movimento, o ritmo e as idéias. É ela que obriga o espectador a pensar em cortes, em seqüências, em seleção de fatos, em fusões, em movimentos, na superposição de tempo e espaço e na posição técnica do narrador. O diretor exerce o papel de cortar o que não interessa ao filme para contar uma história. No seriado *O Tempo e o Vento* a montagem é narrativa linear, quer dizer, os diversos planos ou tomadas foram juntados em ordem cronológica. Inicia-se o filme pelo capítulo *Ana Terra*, após *Capitão Rodrigo* e, por último, *O Sobrado*. Diferente é a obra escrita pelo Érico Veríssimo que possui vários capítulos e entre eles há vários cortes de tempo. Por exemplo, o livro *O Continente* inicia com o capítulo *O Sobrado*, corta para *Ana Terra*, volta ao *Sobrado*. São feitos recortes temporais de séculos utilizando montagem invertida, invertendo presente e passado em função da dramaticidade.

A montagem narrativa busca a ação. Por ação entende-se tudo aquilo que acontece na narrativa, a soma dos gestos e atos dos personagens. Só é conseguida a ação através do movimento das cenas. Conforme Rudolf Arnheim, o movimento é um dos processos utilizados pelo cinema para mostrar as cenas; ele “não serve só para informar os espectadores sobre os acontecimentos que fazem parte da história: é também altamente expressivo”<sup>60</sup>. A cena da morte de Pedro Terra mostra o contraste entre o esforço de compreensão do filho perante o indivíduo que se apresenta em sua frente. A decepção se expressa no rosto de Pedro Terra ao ver que o pai não é um português e diz:

- *Mas é um índio! Você veio me buscar!*

---

<sup>60</sup> ARNHEIN, 1957, p.146.

Temos um contraponto do movimento visual em relação aos personagens que se apresentam e o ambiente em que decorre a cena. Com a cena sendo mostrada, o acompanhamento de sons, o movimento da fotografia terá um valor duplicado: “o conteúdo terá sido interpretado aos nossos olhos e os objetos em movimento adquirirão forma artística”<sup>61</sup>. As cenas vistas pelos espectadores não perdem a qualidade quando a descrição é feita pela câmara sem a palavra oral, rompendo a barreira lingüística (lembrando que a palavra é a descrição na literatura) tornando-a desnecessária para a narração.

Käte Hamburger afirma que o método de comparação entre a obra literária e a obra fílmica se estabelece pela “imagem fotográfica móvel, aquilo que é produzido por seu intermédio; vida humana, personagens em ação”<sup>62</sup>. Como a ficção literária, através da palavra, da linguagem, o cinema tornou-se capaz, através do movimento, de criar a ficção da vida humana, penetrando no domínio da arte literária, pois a imagem em movimento substitui a palavra na função narrativa. Para Käte Hamburger, os filmes não são como obras literárias independentes, não possuem significados próprios, pois o sentido literário foi anulado pela transformação em argumento cinematográfico. Mas a própria Käte argumenta que a construção narrativa do filme é estabelecida a partir do detalhe, construindo o todo ou vice-versa: “saber construir uma imagem global do respectivo mundo narrado”<sup>63</sup>. O que na função narrativa é expresso pela palavra, a imagem cinematográfica pode descrevê-lo mostrando não somente objetos mortos, mas personagens mudos, andando, sentando e pensando, em atividade muda. Através do flashback, o cinema consegue remontar o passado, os sonhos, as imaginações, etc., utilizando-se da função pictórica como função narrativa, expressando muitas vezes melhor

<sup>61</sup> Idem, ibidem, p.146

<sup>62</sup> HAMBURGER, 1975, p.157.

<sup>63</sup> Idem, ibidem, p.160.

que a palavra descrita, isto é, ver Ana Terra chorando, o gesto, a lágrima, torna-se muito mais profundo que a descrição através de uma narração escrita e ao mesmo tempo o que a palavra descreve, a imagem capta.

Através do movimento da fotografia teremos as descrições perante os olhos. Com uma boa montagem, com a variação da velocidade, a direção e a posição do movimento, ao mesmo tempo, preserva-se a unidade da obra. Perante o espectador ela terá um tom artístico, quer dizer, literário?

Se pensarmos a ficção como entidade que aproxima da realidade os fatos, ela faz com que o leitor se coloque nesta realidade virtual, isto é, participe da história como se a estivesse vivenciando. O que permite ao cinema estar próximo da realidade é o movimento, que dá ao espectador uma forte impressão de realidade.

#### O movimento

*dá aos objetos uma corporalidade e uma autonomia que sua efígie imóvel lhes subtrai, destaca-os da superfície plana a que estavam confinados, possibilita lhes desprender-se melhor de um fundo, como figuras; livre do seu suporte, o objeto se substancializa; o movimento traz o relevo e o relevo traz a vida<sup>64</sup>.*

Quem é o narrador dessa passagem? A câmara? Serve como testemunha? Ou há um outro narrador? Quem vivencia o fato é o telespectador, porque Pedro Terra morre após a visão e não há um outro personagem que ouve o que Pedro Terra disse para contar aos outros personagens a passagem. A outra semelhança está na passagem da Velha Bibiana, que vive do passado. É a personagem que conviveu com Ana Terra, a matriz dos Terra, com Capitão Rodrigo Cambará e com os herdeiros, os netos, Licurgo, Florêncio... Ela possui as visões. Sente, vê Ana Terra, Pedro Missioneiro e o Capitão Rodrigo, o seu Marido. O Capitão a convida para ir junto com ele. Ela responde que fica no sobrado, mas não morre. A Velha Bibiana poderia servir como narradora. Mas o narrador em *O Tempo e*

---

<sup>64</sup> METZ, 1972, p.20.

*O Vento* não possui a voz de mulher.

Se pensarmos nas visões como fato narrativo, *O Tempo e o Vento* possui várias passagens em forma de visões, ou como sensações de alguma coisa que vai acontecer. O fator mais marcante é o vento. Quando Ana Terra sentia o vento tocar a sua face sempre acontecia alguma coisa. Quando o vento bateu-lhe no rosto, Pedro Missioneiro chegou, mudou a sua vida. Bibiana sente o vento, o Capitão Rodrigo Cambará foi morto. A Velha Bibiana comenta o que a sua avó Ana Terra dizia sobre o vento:

*- Noite de vento, noite de mortes. Como a minha avó Ana Terra dizia...*

Há o testemunho de outros personagens e do acontecimento dos fatos em relação ao vento. Portanto, temos duas posturas diferentes em relação às visões. Há a testemunha dos fatos em relação ao vento e não há a testemunha do fato sobre a morte de Pedro Terra na cadeia. Quem dá a veracidade à morte de Pedro Terra é o telespectador, mas não é personagem nem narrador. Perde o sentido literário do filme?

Segundo Wayne C. Booth, o autor pode manipular o estado de espírito do leitor. O autor estabelece um mundo de normas e faz destas o relacionamento da história com verdades de ordem geral.

*Os autores estão a exercer cuidadoso controle sobre o grau de envolvimento ou distanciamento do leitor em relação aos acontecimentos da história, garantindo que o leitor veja o material com o mesmo grau de objectividade ou simpatia com que o vê o autor implícito<sup>65</sup>.*

Para Walter Benjamin<sup>66</sup>, o cinema procura a autenticidade da obra diante da reprodução, manter o *hic et nunc* (unidade de presença da obra de arte no local onde se encontra) do original. As técnicas de reprodução impõem gradativamente a necessidade de assumir o domínio mais próximo possível do objeto, através de sua imagem e, mais ainda,

<sup>65</sup> BOOTH, 1980, p.216.

<sup>66</sup> BENJAMIM, 1983.

em sua cópia ou reprodução.

A imagem associa de modo bem estreito as duas feições da obra de arte: a sua unidade e a duração. O objetivo da imagem é despojar o objeto de seu véu, destruir a sua aura, eis o que assimila de imediato a presença de uma percepção, tão atenta àquilo que se repete identicamente pelo mundo, que, graças à reprodução, consegue até estandarizar aquilo que existe uma só vez. No filme, o diretor utiliza o recurso exterior onde a câmara registra só o que o intérprete faz, sem aparecer o elemento de fora; registra, na montagem, a imagem obtida de surpresa. Por isso, a câmara funciona como uma imagem no espelho. Essa imagem separa-se do indivíduo e torna-se transportável.

A imagem do real fornecida pelo cinema é infinitamente mais significativa, pois se ela atinge esse aspecto das coisas que escapa a qualquer instrumento - trata-se de exigência legítima de toda obra de arte - ela só o consegue exatamente porque utiliza instrumentos destinados a penetrar, do modo mais intensivo, no coração da realidade. Os objetos que Ana Terra carregou consigo dividem-se na segunda geração. A adaga fica com Juvenal Terra, e Bibiana com a roca e a tesoura. Por isso tudo, a valorização do cinema está no close dos detalhes que o olho não alcançaria.

## 5. CONSIDERAÇÕES E CONCEITOS

O regionalismo de Érico Veríssimo é comedido na temática e no linguajar. Insere-se no duplo contexto, nacional e gaúcho. No Brasil, o regionalismo teve quatro fases distintas:

a) Houve as primeiras manifestações na Carta de Pero Vaz de Caminha, nos relatórios de viagens de Anchieta... embelezando a “boa terra” e no “vasto e opulento império” dos árcades. Muitas destas obras não são consideradas de valor literário, pois tratam de tratados descritivos, com preocupações geográficas e históricas.

b) A segunda fase, baseada na cor local, carregada de sentimento romântico aparece com mais elementos em “O Gaúcho”, “O Sertanejo”, “O Tronco do Ipê”, de José de Alencar.

c) Na terceira fase, o regionalismo adquire feições realistas, com personagens típicos, linguajar regionalista, paisagem com todas as cores locais. Nesta fase estão as obras: “A Cabeleira” de Franklin Távora, “O Missionário” de Inglês e Souza, “O Mulato” e “O Cortiço” de Aloísio de Azevedo, “A Normalista” de Adolfo Caminha, “Os Sertões” de Euclides da Cunha.

d) A quarta fase, a Modernista, fixa definitivamente o regionalismo, quer nos elementos temáticos, quer na valorização da própria obra literária com características regionalistas.

Enquanto alguns grupos definem o regionalismo como expressão do típico, da característica ou do exótico, incluímos Simões Lopes Neto, que trabalha os temas do Sul: o bizarro, o exótico, o pitoresco da região, o linguajar, a maneira de ser e de agir do gaúcho livre, viril, soberano nas Coxilhas do Sul; outros pedem apenas que a região sirva

de pano de fundo, com suficiente destaque para dar ao conteúdo uma nota especial característica, regionalista. Neste grupo estão assentados Érico Veríssimo, Graciliano Ramos, Jorge Amado, Guimarães Rosa...

Apesar de termos características regionais brasileiras diferenciadas, podemos estabelecer uma relação entre o assunto, a técnica e o ponto de vista, seguindo uma determinada unidade, o que permite identificar as diferentes obras do período.

Baseado nestas características, Érico Veríssimo diferencia-se dos escritores gaúchos regionalistas. Ele foi um escritor urbano. Antônio Hohlfeld defende a ótica de que Érico Veríssimo é um anti-regionalista - a mesma tese defendida por Flávio Loureiro Chaves em sua obra *Érico Veríssimo: realismo e sociedade* - baseado na “compreensão das bases sociais e históricas que contribuíram para a formação da classe média gaúcha urbana, perspectiva, pois que é uma exceção em relação à literatura brasileira daquele período”<sup>67</sup>.

A sua validade estética e literária consiste em acentuar o regional, o típico, o individual, por um lado, e, por outro, deixar aberto o campo para o universal. Necessidade de encarnação, com acento no regional, e necessidade da extrapolação, com a consciência dos problemas universais do homem da região e do homem de todos os tempos.

Estudando o Rio Grande do Sul e a sua formação política, Érico recria o Estado com uma visão cosmopolita, mas esquece de observar que alguns de seus principais personagens - Pedro Missioneiro, Capitão Rodrigo Cambará, Cel. Ricardo Amaral - são seres ignotos, sem origem, praticamente. Ignora a formação da estirpe rio-grandense. Segue a noção do Romantismo. Não aparece em sua obra “O tempo e o Vento” os bandoleiros. Deixa a idéia de que são os castelhanos, os vizinhos da bacia do Prata que são os malfeitores.

---

O Rio Grande do Sul constitui-se pelo choque de interesses entre os

<sup>67</sup> HOHLFELD, 1998, p.106.

proprietários das terras em manter as propriedades e bens em contrapartida aos “vagos”. Criam-se as cercas e a fronteira. O espaço geográfico não possui mais campos livres. Érico situa o seu romance na zona de transição, os lugares sociais estão sendo trocados. Mostra a ascensão e a derrocada da família Terra/Cambará e o conceito de gaúcho durante 200 anos da história sulina em seu romance. Confere ao leitor a transformação, a presença do novo sem mostrar-se moralista em relação ao ultrapassado. O que lhe permitiu dedicar-se ao romance histórico, que sua intenção era de desmitificar a história rio-grandense<sup>68</sup>.

Baseado na origem da família Terra/Cambará e a na da comunidade de Santa Fé, a narrativa situa a ação na “aurora do mundo”. O início da família, particular e individual, transforma-se no princípio por excelência da sociedade humana. Identifica a origem do Estado com o início do mundo. Conta a conquista do território/Continente por meio de um ritual que coloca a terra como intermediária entre o homem e seu filho (considerem-se os sobrenomes dos personagens da família Terra/Cambará). A história é narrada através da mitologia, como fizera Alencar em *Iracema*, e *O Continente* segue o cânone do gênero. A história é narrada sem dissociar da figura regional, da classe social que manobra: os proprietários rurais. Faz o diagnóstico de uma camada social, que confunde a si mesma com uma nacionalidade para universalizar suas prerrogativas. Mostra o sustentar dos pilares como um grupo ruindo, no momento de crise, para surgir o novo.

As mudanças literárias provocadas pela adaptação do seriado podem provocar uma outra metáfora da história que Érico pretendia escrever em sua obra. Toda a ascensão e decadência do conceito de gaúcho feita na trilogia *O Tempo e o Vento*: “O Continente, O Retrato e O Arquipélago” é reduzida a uma parte na adaptação: *O Continente*. E mesmo analisando isoladamente *O Continente*, percebemos uma mudança significativa na história. Por exemplo, encontra-se uma variável significativa na morte da família Terra. Veja-se a história dos principais personagens do livro. Érico Veríssimo decompôs os Terra aos

---

<sup>68</sup> VERÍSSIMO, 1974, p.289.

poucos:

- 1 - Horácio Terra abandona o campo e vai morar em rio Pardo, na cidade;
- 2 - D. Henriqueta morre em casa, permanecem vivos o pai, o filho Antônio, a filha Ana e o neto Pedrinho;
- 3 - O avô aceita o neto, eles conversam sobre o trigo;
- 4 - A morte de Antônio e Maneco em combate com os castelhanos;
- 5 - Eulália, esposa de Antônio, e a filha Rosa vão morar em Santa Fé com um viúvo Cinquentão;
- 6 - O casamento da filha de Rosa, prima de Pedro Terra, e o duelo do Capitão Rodrigo Cambará com Bento Amaral, filho do Cel. Ricardo Amaral;
- 7 - A consciência de Rodrigo, quando ama Paula antes do duelo, de que não era Bibiana que estava na cama;
- 8 - Capitão Rodrigo tem três filhos: Bolívar, Anita e Leonor;
- 9 - Juvenal leva Bolívar e Leonor para a igreja (refúgio seguro) antes de os maragatos invadirem Santa Fé;
- 10 - O sogro, Pedro Terra, e o cunhado, Juvenal Terra, enterram o Capitão Rodrigo Cambará.

Veja-se a construção da história dos personagens do seriado:

- 1 - O avô e o neto encontram-se em frente à casa; Maneco oferece a Pedrinho os ovos de quero-quero e recebe o abraço do neto;
- 2 - É eliminada a família Terra no Combate com os castelhanos; permanecem vivos Ana Terra, o filho Pedro Terra e a cunhada Eulália. Morrem D. Henriqueta, Maneco, Antônio e Horácio;
- 3 - Eulália fica cega e louca, acompanha a morte de D. Henriqueta na caverna;
- 4 - O casamento de Juvenal Terra com Maruca e o duelo do Capitão Rodrigo

com Bento Amaral;

5 - Paula faz Capitão Rodrigo pensar que ela é Bibiana, e ama-a antes do duelo;

6 - Juvenal Leva o Bolívar para a Igreja;

7 - Pedro Terra morre na cadeia e tem a visão do pai, Pedro Missioneiro. No enterro do sogro, Fandango entrega ao Padre Lara a notícia da intenção do Capitão de invadir Santa Fé.<sup>69</sup>

Esses fatores mudam a história do Rio Grande do Sul contada pelo escritor Érico Veríssimo. A condensação do enredo pelo seriado provoca uma outra metáfora na narrativa.

A primeira mudança é em relação a Horácio Terra. - *No livro*, o personagem troca o campo pela cidade; representa a decadência do sistema oligárquico rural; monta uma venda na cidade. - *No seriado*, Horácio morre em combate com os castelhanos, no campo. Quer dizer, o Rio Grande do Sul ainda é ruralista e não sofre a mudança, a decadência da Terra. O homem continua apegado à terra, ao campo.

A segunda mudança significativa é em relação à morte dos personagens da família Terra. - *No livro*, enquanto os personagens vão morrendo aos poucos, ocorrem as mudanças sociais, afetivas, no caso, o pai ter que aceitar a filha como a única mulher presente após a morte de D. Henriqueta. A filha passa a fazer o serviço da casa. Os homens terão que conviver com a filha/irmã solteira com um filho/neto/sobrinho junto a eles como entidade recíproca de afetividade/mulher, única. - *No seriado*, a adaptação estabelece uma outra idéia: Ana Terra tem o amparo da mãe até a morte de toda a família Terra, isto é, todos os homens, o pai e os dois irmãos, morrem em combate com os castelhanos e a mãe, D. Henriqueta, morre na caverna, ao mesmo tempo. Sobram vivos Ana e seu filho Pedro Terra, mais Eulália, sua cunhada, esposa de Antônio.

A terceira diferença é em relação à economia. - *No livro*, Pedrinho e Maneco

---

<sup>69</sup> Complementando o presente assunto, conf. Anexo.

conversam sobre o trigo. O trigo começa a ser o principal produto de exportação do Estado, substituindo o gado *vacum* e seus derivados. O trigo surgiu no início do século XVIII. Nesta passagem se estabelecem a mudança econômica e a mudança no rancor do avô que aceita Pedro Terra como neto. - *No seriado*, o avô traz ovos de quero-quero no chapéu e entrega-os ao neto. Quer dizer que o Estado ainda possui a sua economia baseada na pecuária.

A quarta mudança está no duelo entre o Capitão Rodrigo Cambará e Bento Amaral. - *No livro*, Eulália tem uma filha com Antônio Terra e vai morar na cidade. Rosa, a filha, casa-se. Bento e Capitão Rodrigo estão no casamento. Os dois desentendem-se por causa de Bibiana Terra, filha de Pedro Terra. - *No seriado* quem casa é Juvenal Terra, irmão de Bibiana Terra, neto de Ana Terra, com Maruca. Acontece o duelo entre o Capitão e Bento. Eulália está cega e não possui uma filha com Antônio. Eulália e Ana Terra não fazem mais parte do seriado.

A quinta mudança está na relação sexual entre o Capitão Rodrigo Cambará e Paula. - *No livro*, o Capitão está consciente de que está com Paula, apesar de estar pensando em Bibiana. Sai sem acusá-la. - *No seriado*, o Capitão confunde Paula com Bibiana; ao perceber que não era Bibiana, acusa Paula de “bruxa” e sai.

A sexta mudança: - *no livro*, Capitão Rodrigo Cambará tem três filhos com Bibiana Terra: Bolívar, Anita e Leonor. Anita morre e Juvenal leva os outros dois para a igreja quando do ataque do Capitão Rodrigo a Santa Fé. - *No seriado*, o Capitão possui apenas dois filhos: Bolívar e Anita. Anita morre. Juvenal leva o Bolívar para a igreja, por causa do cerco do cunhado a Santa Fé.

A sétima mudança é a morte do Capitão Rodrigo. - *No livro*, o sogro, Pedro Terra, e o cunhado, Juvenal Terra, enterram o Capitão. Mas *no seriado* quem morre é Pedro Terra, antes de o Capitão atacar Santa Fé. O Padre Lara, ainda no cemitério, recebe

a informação do ataque dos maragatos a Santa Fé.

O último fator importante é em relação ao amor proibido e ao nascimento do filho (homem). - *No livro*, todos os descendentes reproduzem, física e intelectualmente, a forma mítica dos ancestrais: repete-se a seqüência dos acontecimentos: explode o amor proibido: Pedro Missioneiro/Ana Terra, Capitão Rodrigo Cambará/Bibiana Terra e Bolívar Terra Cambará/Luzia Silva apesar da oposição familiar. Destas uniões nascem os filhos: Pedro Terra, Bolívar Terra Cambará e Licurgo Cambará. Em todas essas uniões há morte do pai após a geração do herdeiro, uma espécie de ritual/destino: o novo derrotando o velho. Caracteriza a luta entre os masculinos: o pai e o filho; perpetua o novo. Metáfora de mudança social ou a decadência do gaúcho?

*No seriado* ocorre uma elipse da corrente sangüínea. Não aparece a união entre Bolívar/Luzia. Quem é o pai de Licurgo? Já que o próprio Licurgo chama Bibiana Terra, esposa do Capitão Rodrigo Cambará, de avó e os filhos de Licurgo chamam-na de bisavó. Por esta suposição podemos deduzir que seja filho de Bolívar? Mas a mãe Luzia não está presente, porque faleceu; Bibiana, porém, apesar de velha, permanece. No casarão estão presentes outros membros da família Terra, os filhos de Juvenal Terra.

Estas lacunas provocam no espectador um olhar diferenciado em relação à obra inicial/escrita? Provoca uma nova leitura da idéia de nacionalidade. A metáfora “continente”, campo aberto, caracteriza-se como um Estado desprovido de idéias, de trabalho; o homem estava constantemente em guerra. Mas os personagens não se caracterizam como militares, e sim como estancieiros apegados à terra. A constituição da fronteira do Brasil não passava apenas como divisa de terras, mas como fronteira política, disputada militarmente pelos nossos vizinhos, os castelhanos, e os portugueses. Medindo suas forças, num último lance pela definição de seus limites, estavam as vanguardas aguerridas de dois impérios em desabalada expansão. E uma outra fronteira: a de raça e

casta - divisa de sangue. Separar o inimigo e expulsá-lo do “continente” era o objetivo.

No primeiro capítulo, “Ana Terra”, estão presentes essas idéias. Nos outros capítulos, “Um certo Capitão Rodrigo” e “O Sobrado”, a fronteira estabelece-se no poder pelo espaço ocupado: a luta das famílias Terra/Cambará e Amaral. Não um Estado mestiço, mas um Estado brasileiro, descendente da oligarquia portuguesa. Foram eliminados os mestiços, os “vagos”.

Conforme Doc Comparato em entrevista ao *Jornal Extra Classe*, a autoria “de um filme é uma trindade: o produtor que tem a grana, o roteirista que domina a arte de escrever e o diretor que dá forma a tudo isso”<sup>70</sup>. É um conjunto de elementos que formam o filme, o seriado, a telenovela, dando a identidade ao projeto após a concretização. Baseado em outra questão sobre o tema que a televisão brasileira retorna aos clássicos, principalmente à adaptação da literatura, há uma enorme ansiedade do povo brasileiro em buscar a auto-estima, a busca da identidade. Ele responde que a TV sempre o fez. A adaptação de *O Tempo e o Vento* foi feita no vigésimo quinto aniversário da Rede Globo.

*Qualquer coisa heróica e mítica, falando das raízes do Brasil, é claro que tem um êxito junto ao público. Isso quando é bem feito, bem estruturado, sem demagogia, sem falsos diálogos, porque nos traz explicações sobre nós mesmos. O brasileiro precisa muito se explicar e se valorizar, porque é um povo que, às vezes, vive em uma terra de ninguém. Reconhecer-se no próprio passado faz com que esse povo tenha a ilusão de fazer parte da história do mundo*<sup>71</sup>.

Sendo o roteirista da minissérie *O Tempo e o Vento*, por que provocou elipse, condensação e eliminação de personagens importantes que fazem parte da história contada pela obra literária? Já que se refere “ao povo” que vive na “terra de ninguém” para se reconhecer no passado e iludir-se como parte da história do mundo, não provoca uma nova leitura de *O Tempo e o Vento* e do Estado do Rio Grande do Sul pelo espectador?

---

<sup>70</sup> RODRIGUES, abril de 1997.

<sup>71</sup> Idem, *ibidem*.

Qual o fator desta imagem produzida pelas mudanças sociais na identidade do Estado?

Qual a importância destas adaptações para a história literária? Podem ser ignoradas?

Pensando a escrita de *O Tempo e o Vento*, na época de 1947, o Brasil tem a crise de identidade: a Segunda Guerra Mundial, Getúlio Vargas, presidente, apóia os aliados contra a Alemanha de Hitler, apesar de ter o mesmo princípio político. O país passa por uma transformação política, suicídio do presidente. Na apresentação do seriado, em 1985, o país passa novamente pelas mudanças políticas, está num período de transição. O país era comandado pelos militares, abre o regime ditatorial para eleições diretas. Na década de 80, elege-se Tancredo Neves via Congresso Federal; fica doente, toma posse o vice-presidente José Sarney, que é militar. Tancredo Neves falece, não assume o Governo. José Sarney cumpre todo o mandato e convoca eleições diretas. O povo elege o novo presidente.

Novamente o índice de nacionalidade está presente, sendo, revistado. Busca a identidade nas raízes. Mas causa uma nova interpretação das raízes. A história é revistada, mas desvirtuada, com outra conotação. O gaúcho torna-se herói, na interpretação de Tarcísio Meira. O personagem Capitão Rodrigo Cambará é o homem de bem. Comparando com alguns heróis que a história muitas vezes oculta, temos no vértice do Rio Grande do Sul, em contrapartida ao herói de *O Tempo e o Vento*, por exemplo, “Paco”, o bandoleiro da “Serra Gaúcha”, um herói social, comparado a alguns bandidos sociais da História Mundial como: “Robin Hood (Inglaterra - séc. XII), Pancho Villa (México - 1878-1923), Lampião (Nordeste, Brasil - 1900-1938), Giuliano (Itália - 1922- 1950)”. Roubavam dos ricos para dar aos pobres. Além disso, Paco serviu como estratégia para garantir as eleições de Borges de Medeiros (Governo do Estado do Rio Grande do Sul), e Getúlio Vargas para presidente do Brasil. Portanto, quando não serviu mais aos interesses de Borges nem depois da unificação dos maragatos e chimangos, Paco foi eliminado pelos

grupos numa emboscada. Constituíam-se como ameaça à oligarquia rural<sup>72</sup>. Portanto os heróis gaúchos mitificados são eliminados, quando não há mais interesses, por causa da ameaça ao poder. Podem revoltar-se contra o governo e contra os interesses da classe dominante. O herói Capitão Rodrigo Cambará ganha a guerra, mas morre. Licurgo Cambará vence e exalta as forças do governo, homenageia Borges de Medeiros, o governador do Estado.

Maria Eunice Moreira<sup>73</sup> coloca que os escritores gaúchos ainda tinham as suas limitações, porque o homem vivia em função da natureza e era moldado pelo meio físico. Com isso, na literatura se exerce um máximo de esforço no descritivo para traduzir a realidade. Ainda, o homem era distinguido pelo seu modo de falar, sendo reduzido, brutalizado, levando à mediocridade pelo pitoresco.

*À narrativa leve e fluente, e à linguagem simples, contrapunham-se o artificialismo exagerado e a posição de turistas dos escritores<sup>74</sup>.*

Mas advém que o regionalismo sul-rio-grandense valorizou a cor local, constituindo um acervo de informações sobre as regiões do Brasil. Conseguiu chegar a uma comunicação, inserindo-se no grande projeto de formações de uma literatura brasileira autônoma.

Essa comunicação que os escritores gaúchos utilizavam para formar a literatura sul-rio-grandense é encontrada nas particularidades que a região possui. Por ser um Estado, no seu aspecto geográfico, composto de planície, campos abertos, contribuiu para caracterizar a expressão livre e aventureira do ser humano, o homem e o seu espírito, não se apegando ao material. As condições climáticas tornam o homem e seus descendentes fortes. Quem sobrevive ao frio, às chuvaradas, aos ventos gelados vindos do sul, das

---

<sup>72</sup> WAGNER, 05 de junho de 1988.

<sup>73</sup> MOREIRA, 1982.

<sup>74</sup> Idem, p.28.

bandas cisplatinas, possui no seu organismo a resistência. O seu companheiro é o animal, o cavalo. Ele enfrenta os tremedais, os peraus como veículo de locomoção, corridas de eguada na lida do pastoreio e nas guerras.

Paulo José esteve atento à natureza e ao que ela oferece para o homem. Sintetizou a expressão do filho de Cruz Alta (Érico Veríssimo), trazendo para a tela os detalhes da campanha ao descrever as angústias de um mundo semideserto de pessoas - a expressão de continente conota o mundo - que quer ser reconhecido pelo país e que existe vida nos pampas.

Queria ser fronteira na época e com muitos esforços resistiu à constante invasão dos castelhanos, delimitando o pago e anexando ao Brasil as suas terras. Os castelhanos contribuíram com os objetos, com a linguagem, dando uma identidade ao sul, diferenciando do resto do país a sua literatura. Mesclou o confronto de guerreiros, a adaga de prata nas mãos de um índio catequizado por padres, parando nas mãos dos portugueses, dá a idéia de uma metáfora como tantos outros objetos.

Paulo José, leitor de Érico Veríssimo, tão gaúcho quanto ele, não esqueceu esta metáfora que resgata essas particularidades que Érico traz à tona em seu livro. Temos um universo de raças em torno de um único objeto, a adaga. Qual seria a origem desta adaga? No devaneio de Pedro Missioneiro, quem lhe entrega a adaga é um padre, missionário que fala em latim. Horácio deixa a entender que seja espanhola (lembram a descrição quando Ana Terra o achou na cintura do índio). Já Capitão Rodrigo, homem acostumado a pelear nas guerras, diz que nunca tinha visto uma arma assim; deixa no ar que é estrangeira. Portanto Paulo José e Érico Veríssimo deixam esse enigma para ser desvendado.

Usando esse artifício, o povo missioneiro recebe uma carga de falas estranhas. Essas vozes de que Bakhtin fala em seu livro *Questões de Literatura e Estética: a Teoria do romance*<sup>75</sup> complica mais ainda a linguagem local. São os castelhanos invadindo

---

<sup>75</sup> BAKHTIN, 1993.

a terra com sua língua espanhola. Tinham que dialogar com esses estranhos para não serem mortos. Pedro Missioneiro com a sua mistura de Portunhol é uma das figuras (o elemento) que realiza a mistura da língua sul-rio-grandense. E ainda temos que levar em consideração que foi catequizado em latim e é filho de índio tupi-guarani morando em terras colonizadas por portugueses; sofre as agruras e os choques culturais em sua vida. Aceita a própria eliminação física por parte da família Terra, deixa como herança um filho com Ana Terra, e uma adaga. Com a chegada dos imigrantes alemães em Santa Fé em 1833, Érico e Paulo José trazem a Europa para dentro do continente. Os hábitos e costumes de um povo branco e sua língua germânica trazem para dentro do continente o mundo, o planeta, considerando, para o período, a Europa como o centro do planeta.

Através destes três elementos: o local, que reage à invasão, mas incorpora no seu habitat os outros dois elementos; a adaga que serve como tempo de união entre as raças; e a língua como meio universal dão vida à ilha que se transforma em continente.

Esse continente adaptado pela Rede Globo invade o Brasil, mostrando suas particularidades regionalistas e diz ao país que há uma identidade própria; anexou-se como fronteira do país e o povo brasileiro conheceu sua história.

Seguindo a noção dos objetos, proposta no início do filme, a adaga simboliza o sangue, a morte e persegue de geração a geração, de século a século, representando a família Terra que sempre vivera em conflitos para colonizar o Estado. A roca tinha a missão de tecer, unificar as gerações, desde Ana Terra, passando por Bibiana até Licurgo Cambará, na arte de manter a família intacta diante dos obstáculos. A tesoura, a poda, o corte dos que nasceriam, o corte do cordão umbilical, a liberdade para respirar e viver independente e sem medo de encarar a guerra, a solidão, o respeito ao ser humano, enfim, o mundo.

Diante destes objetos, a narrativa vai se construindo e os personagens vão se

desafiando. O enredo poderia ter a ordem inversa na narração da voz *over*, no início do filme, o fio condutor, sem perder em nada o sentido da obra. Poder-se-ia falar também no primeiro plano sobre a tesoura, a busca da liberdade, o sonho de ser independente. A adaga representa a força, a valentia, a vontade da busca da liberdade e a própria morte para outros surgirem. E a roca que teceu todo esse manancial e se transformou no fruto: a unificação do Estado como fronteira do Brasil, a própria identidade gaúcha perante o continente e o país.

## 6. CONCLUSÃO

Foi necessário palmilhar as trilhas que Érico Veríssimo traçou para buscarmos o apoio na literatura e percebermos as idéias de construção na Nação. A época literária do Romantismo foi o período que conseguiu criar o espectro da fronteira, a idéia do país. Apesar de José de Alencar trabalhar os romances com a idéia do branco, a visão do português que mora no Brasil, usufruindo do índio, carnalmente, criou-se um Estado, no caso de *Iracema*, diferenciado do de Portugal.

Os índices literários propostos pelos românticos - a natureza, a miscigenação e o local - diferenciaram os vergéis, as raças e as fronteiras do colonizado. A todo momento as épocas literárias revisitam o passado para afirmar o presente. É o velho influenciando o novo. Mesmo que o novo sobressaia sobre o velho, adquire a sua força, quer dizer, não há morte definitiva do velho. As idéias ressurgem com outras conotações até a afirmação da mesma.

O tempo não apaga as reminiscências do passado, traz à tona *Iracema/Martim* através de *Ana Terra/Pedro Missioneiro*. Mas, ao mesmo tempo, essa comunhão entre o branco e o índio, fisicamente, a literatura elimina o elemento indígena. Na realidade, a miscigenação é física, não nas idéias. A nação se constrói fisicamente pela natureza, pela miscigenação e pelo local, mas a apropriação da idéia de Nação é estabelecida pelo branco, no caso, o português. *Martim* leva o seu filho *Moacir* (branco/índio) a Portugal para ensinar-lhe a cultura européia. *Ana* cria o seu filho *Pedro* (branco/índio) junto aos pais e irmãos que são descendentes de português. O campo principal da cultura, das idéias, são as raízes portuguesas; a linguagem indígena não aparece no contexto literário brasileiro.

Mas a miscigenação criou tipos étnicos “sem pátria”; seres que não possuem terras e acabam virando saqueadores, bandoleiros. Estes seres, no Rio Grande do Sul,

acabam servindo de soldados para o exército manter intacta a fronteira. Eles não participam do processo de elaboração, do campo das idéias, da construção do Estado. Eles servem como “Paco” serviu aos interesses do latifúndio, como homens serviçais<sup>76</sup>.

Portanto, justificar a miscigenação do homem brasileiro significa, simultânea e intrinsecamente, eliminar os seres miscigenados. São seres escravos das idéias brancas, do povo europeu. A universalização das idéias literárias passa pelo contexto da Europa. A busca de justificativa nas épocas literárias européias é, ao mesmo tempo, afirmar a extensão do continente e negar o povo físico europeu. A diferença é fisiológica; percebe-se no mestiço a ascensão de um país. O biotipo diferente do europeu.

O estudo, feito através de um paralelo entre José de Alencar e Érico Veríssimo, obriga-nos a relacionar as obras para entender a literatura e a comunhão entre as épocas literárias.

Pensando a trilha de Érico Veríssimo na análise de *O Tempo e o Vento*, pudemos palmilhar a crítica feita à tradição. A crítica ao passado histórico inicia pela revisão do “mito” do gaúcho e chega à ordem sócio-moral vigente. Lendo toda a trilogia *O Tempo e o Vento*, ao deparar-nos com o parágrafo final, descobrimos que Floriano Cambará, personagem, é também narrador. Inferimos que ele, “sendo herdeiro de uma tradição de força, poder e machismo, na sua verdade, é, antes de tudo, seu primeiro crítico”<sup>77</sup>.

É ele que renega as tradições e contesta sistemas de opressões. Como herdeiro, recusa a continuação da estirpe (não casou nem teve filhos), e o código ético e moral familiar é interrompido. Recusa-se a pactuar, posicionando-se contra a ordem estabelecida e a cultura oficial. Rompe com o ciclo (fim), é o ponto de partida para um novo modo de ver e conceber o homem, o Estado e a vida. Na visão de Floriano Cambará, em contrapartida ao “mito” do gaúcho, advoga que o valor não está na aparência externa,

---

<sup>76</sup> WAGNER, 05 de junho de 1988.

<sup>77</sup> BINS, In: BLAU, novembro de 1999, p.36.

que o verdadeiro Rio Grande é aquele que a ilusão literária altera e esconde. Através do narrador, instaura o distanciamento entre a “verdade” do ser e a “verdade” social. É a ruptura entre o humano e o social. É a visão entre a existência e os valores.

O romance cumpre-se como tentativa de recuperação do vínculo perdido, torna-se como instrumento de denúncia. Portanto revela as contradições da sociedade e passa a negar esse mundo. Por isso é uma obra engajada a resgatar a liberdade, a influir sobre as consciências individuais, que poderá levar à humanização.

A revisitada de Érico Veríssimo a Alencar faz com que pensemos a revisitada de Paulo José a Veríssimo. Mesmo sendo textos idênticos, são leituras diferenciadas.

Na recuperação da obra escrita pelo audiovisual, Paulo José nos apresenta um cenário descritivo do pampa. Esse vasto espaço geográfico que, em 1777, se estendia desde Laguna (SC) até a Colônia de Sacramento, à margem do Rio do Prata, constitui-se praticamente em “terra de ninguém”. Perdida neste Continente, situa-se a família Terra. A idéia de Continente conota com a extensão do país. Os “vagos” ocupam este espaço livremente, em oposição aos Terra que se fixam na propriedade, não são nômades. Esse jogo de cenas mostra um Estado descampado, selvagem, sem fronteira e a constante ameaça dos espanhóis. A expressão os “vagos” não era só característica dos espanhóis, mas também dos portugueses<sup>78</sup>.

Através da voz *over* inicia a história, apresenta a descrição, situa o contexto espaço-histórico do Estado do Rio Grande do Sul. Mas a voz *over* não possui campo visível na imagem da tela e logo é substituída pelo diálogo sincrônico, permite à diegese

*falar por si mesma. Temos uma voz “descorporalizada”. Como uma forma de discurso direto, ela fala sem mediação com a platéia, passando por cima dos ‘personagens’ e estabelecendo uma cumplicidade entre ela mesma e o espectador - juntos eles compreendem e assim ‘situam’ a imagem<sup>79</sup>.*

---

<sup>78</sup> DACANAL e GONZAGA (org.), 1996.

<sup>79</sup> XAVIER, 1991, p. 466.

A voz, por não ser escrava de nenhum corpo, censura as perguntas: “quem está falando? onde? e para quem?”

Portanto é a voz *over* que possui o conhecimento e tem a atividade de interpretação, enquanto a imagem simplesmente enche o vídeo. Essa voz introduz os capítulos da minissérie *O Tempo e o Vento* e volta no final do capítulo *O Sobrado* para fazer o desfecho da narrativa.

Após a voz *over* ter cumprido o seu papel, o texto passa para o diálogo sincrônico. Os personagens desdenham-se perante os objetos como fatores históricos. O punhal, por exemplo, carrega consigo a metáfora histórica das obras. Ele se perpetua nos vãos dos descendentes da família Terra, mas os objetos não se perpetuam na memória dos descendentes. Na sutileza das imagens, os personagens não percebem a importância dos objetos. Apenas no devaneio de Pedro Missioneiro retoma o passado, mas desaparece com a cura do ferimento. Ou os outros personagens dizem: “roubou de alguém”, “deve ser estrangeira”, “mui antigo”, sem darem valor ao objeto. Apesar de não provocarem reminiscências do passado, os objetos cumprem a ligação entre os descendentes. O homem não se liga ao passado, acaba por metamorfosear o “mito gaúcho”.

Como os objetos, a língua, em *O Continente*, caracteriza-se como uma mistura de palavras, não adquire um sotaque plurilinguístico. Esse emaranhado de vozes na cabeça de Pedro Missioneiro, transforma-se no uso de palavras ora em português, ora em espanhol.

Mesmo o uso do Latim, apenas para se referir a virgem Maria, serve como pretexto religioso. Na linguagem do Capitão Rodrigo Cambará com Helga Kunz, a voz de Helga adaptada à linguagem alemã, não se caracteriza como plurilingüismo, porque a voz de Helga é alemã e a do Capitão Rodrigo Cambará é portuguesa. Não há a influência no sotaque de outras línguas, que é diferente da mistura de palavras, como Pedro Missioneiro

usa em seu vocabulário.

Este assunto deve ser desenvolvido em trabalho posterior, pois requer uma análise profunda e específica.

O espectador está em relação ao filme na posição de “*modalidade dupla*” (e *todavia única*): *do ser-testemunha e do ser-ajudante: olho, e ajudo. Olhando o filme, ajudo-o a nascer, ajudo-o a viver, posto que é em mim que ele viverá e para isso é que foi feito: para ser olhado, isto é, somente ser pelo olhar*<sup>80</sup>.

Portanto temos as visões de Ana Terra, Bibiana, Pedro Terra, ... presenciadas pelo espectador. Exercem dupla modalidade. Mas quem olha para a tela é o espectador. O filme não sabe que é olhado pelo espectador, quem sabe é a “instituição”, o cinema.

*Quem faz que não sabe é o filme, o texto (o texto terminal): a história. Durante a projeção do filme, o público está presente ao ator, mas o ator está ausente ao público, e durante a filmagem, à qual o ator estava presente, o público é que estava ausente*<sup>81</sup>.

Através destes olhares já não é mais devolver e sim surpreender. Aos poucos, este algo, que é feito para ser surpreendido, vai se instalando e se organizando em sua função para se tornar a história, a história do filme: aquilo que vamos ver quando dizemos “vou ao cinema”, assistir ao seriado, à minissérie. Podemos ser um espectador imóvel e silencioso, concordando com a construção do seriado, aceitando as mudanças sem perceber que estas criam uma outra metáfora. Por outro lado, um espectador que sabe que houve a mudança por ser leitor da obra escrita e fílmica. Essas veracidades passam pelo crivo extenuado no puro olhar do espectador. Não se trata da identificação do espectador com os personagens, mas da sua identificação prévia com o “dar-a-ver”, o próprio filme como discurso, como instância que leva avante a história e a dá a ver: é a história que se exhibe, é a história que reina.

---

<sup>80</sup> METZ, In: XAVIER, 1991, p.406.

<sup>81</sup> Idem. p.407.

Portanto, o cinema imita (semiologicamente), prolonga (historicamente), substitui (sociologicamente), já que a escritura enveredou por outras vias. Por isso, a nossa opção em considerar importante a literatura que se vê. Ou que se viu. Esta é uma forma de se ler o Brasil.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, T. **Notas de literatura**. Barcelona: Ariel, 1962.
- ALENCAR, José de. **Iracema**. São Paulo: Ática, 1992.
- AMADO, J. Érico Veríssimo pelo mundo afora. In: CHAVES, F. L., **O Contador de Histórias: quarenta anos de vida literária de Érico Veríssimo**. Porto Alegre: Globo, 1972.
- ANDERSON, B. **Nação e Consciência Nacional**. São Paulo: Ática, 1989.
- ANDRADE, J. "O galho da nespereira". In: CHAVES, F. L., **O Contador de Histórias: quarenta anos de vida literária de Érico Veríssimo**. Porto Alegre: Globo, 1972.
- ARNHEIN, R. **A Arte do Cinema**. Lisboa: Edições 70, 1957.
- AYALA, W. Minha infância com Érico. In: CHAVES, F. L. **O contador de histórias: quarenta anos de vida literária de Érico Veríssimo**. Porto Alegre: Globo, 1972.
- BAKHTIN, M. **Questões de Literatura e Estética: a Teoria do Romance**. São Paulo: Unesp-Hucitec, 1993.
- BAUMGARTEN, C. A. **A Crítica Literária no Rio Grande do Sul: do Romantismo ao Modernismo**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1997.
- BENJAMIN, W. **Iluminaciones/1**. Madrid: Taurus, 1971.
- \_\_\_\_\_. "O Narrador". In: **Os pensadores**. São Paulo: Abril, 1975.
- BINS, S. B. F., **O Tempo e o Vento: ou a crítica da tradição**. In: BLAU, Revista Literária. Porto Alegre: WS editor, novembro de 1999.
- BLAU, Revista Literária. Porto Alegre: WS editor, novembro de 1999.
- BOOTH, W. **A Retórica da Ficção**. Lisboa: Arcádia, 1980.
- BOSI, Alfredo. **História concisa da Literatura Brasileira**. São Paulo: 3. Ed. Cultrix, 1987.
- BRAIT, B. **A personagem**. São Paulo: Ática, 1985.
- BREMOND, C. et alii. **Análise estrutural da narrativa**. Petrópolis: Vozes, 1971.
- BRUNEL, Pierre et alii. **Que é literatura comparada?** Tradução de Célia Berretini. São Paulo: Perspectiva; Curitiba: UFPR, 1990.
- CANDIDO, Antonio. **Formação da Literatura Brasileira. Momentos decisivos**. 6.ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981.

- \_\_\_\_\_. **Literatura e Sociedade. Estudos de Teoria e História Literária.** 6 ed. São Paulo: Nacional, 1980.
- \_\_\_\_\_. **Romance Popular.** In **Brigada ligeira.** São Paulo: Martins, 1945.
- \_\_\_\_\_. **Érico Veríssimo de trinta a setenta.** In: CHAVES, F. L., **O contador de histórias: quarenta anos de vida literária de Érico Veríssimo.** Porto Alegre: Globo, 1972.
- CANDIDO, A.; ROSENFELD, A.; PRADO, D. A. & GOMES, P. E. S. **A personagem de ficção.** São Paulo: Perspectiva, 1974.
- CARPEAUX, O. M. **História da literatura ocidental.** Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1966.
- \_\_\_\_\_. **Érico Veríssimo e o público.** In: CHAVES, F. L. **O contador de histórias: quarenta anos de vida literária de Érico Veríssimo.** Porto Alegre: Globo, 1972.
- \_\_\_\_\_. **Pequena bibliografia crítica da literatura brasileira.** 3 ed. Rio de Janeiro: Letras e Artes, 1964.
- CARVALHAL, T. F. **Literatura Comparada.** São Paulo: Ática, 1992.
- CASTELO, J. A. (& CANDIDO, A). **Presença da literatura brasileira.** 4 ed. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1972.
- CESAR, G. **O romance brasileiro contemporâneo.** Tolouse: Caravelle, 1965.
- \_\_\_\_\_. **Vida Literária.** In **Rio Grande do Sul, terra e povo.** 2 ed. Porto Alegre: Globo, 1972.
- \_\_\_\_\_. **O romance social de Érico Veríssimo.** In: CHAVES, F. L., **O contador de histórias: quarenta anos de vida literária de Érico Veríssimo.** Porto Alegre: Globo, 1972.
- CHAVES, Flávio Loureiro. **História e Literatura.** Porto Alegre: UFRGS, 1991.
- \_\_\_\_\_. **O ensaio literário no Rio Grande do Sul.** Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1979.
- \_\_\_\_\_. **Érico Veríssimo e o mundo dos personagens.** In: CHAVES, F.L. **O contador de histórias: quarenta anos de vida literária de Érico Veríssimo.** Porto Alegre: Globo, 1972.
- \_\_\_\_\_. **O realismo da vida presente.** In: VERÍSSIMO, E. **Um lugar ao sol.** 3. ed. Porto Alegre: 1973.
- \_\_\_\_\_. **O romance de Tonio Santiago.** In: VERÍSSIMO, E. **O resto é silêncio.** 3. ed. Porto Alegre, 1974.

- \_\_\_\_\_. A narrativa da solidão. In: VERÍSSIMO, E. *Noite*, 3. ed. Porto Alegre: Globo, 1975.
- \_\_\_\_\_. As raízes de O Tempo e o Vento. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 06 de dez. 1975. Suplemento Livro, n. 89, ano 4.
- \_\_\_\_\_. **Um depoimento humanista**. In: VERÍSSIMO, E. *Saga*. 8. ed. Porto Alegre: Globo, 1976.
- COSTA, A., **Compreender o Cinema**. Rio de Janeiro: Globo, 1987.
- COUTINHO, Afrânio. **Conceito de Literatura Brasileira**. Petrópolis: Vozes, 1981.
- \_\_\_\_\_. Nota Editorial. In: VERÍSSIMO, E., **Ficção completa**. Rio de Janeiro: José Aguiar, 1966.
- DACANAL, J. H. "O Tempo e o Vento: notas para uma interpretação sociológica." *Correio do Povo*. Porto Alegre, 3 de janeiro de 1976. Caderno de sábado.
- DICIONÁRIO CRÍTICO DO MODERNO ROMANCE BRASILEIRO. Direção de Pedro Américo Maia. Belo Horizonte: Grupo Gente Nova, 1970.
- FERNANDES, C. M., **Érico Veríssimo, o grande escritor**. Brasília, Câmara dos Deputados, 1976.
- FILHO, A., **Modernos ficcionistas brasileiros**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1965.
- \_\_\_\_\_. **O romance brasileiro de 30**. Rio de Janeiro: Bloch, 1969.
- FRANCO, A. A. de M. **Idéia e tempo**. São Paulo: Cultura Moderna, 1939.
- FURLAN, O. A. A expressão estética da visão sócio-política em "Incidente em Antares". *Revista de Cultura*. Petrópolis: Vozes, n. 10, v. 70, dez. 1976.
- \_\_\_\_\_. **Estética e crítica social em "Incidente em Antares"**. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 1977.
- FUSCO, R. **Vida literária**. São Paulo: Panorama, 1940.
- GAY, Peter. **Freud para historiadores**. 2 ed. Tradução de Osmyr F. G. Jr. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.
- \_\_\_\_\_. **O estilo na História**. Tradução de Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras
- GÉNETTE, Gérard. **La littérature au second degré**. Paris: Seuil, 1982.
- \_\_\_\_\_. Discurso de narrativa. Lisboa: Vega,
- GOLDMANN, L. **Sociologia do romance**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1973.
- \_\_\_\_\_. **Dialética e cultura**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967.
- \_\_\_\_\_. **Crítica e dogmatismo na cultura moderna**. Rio de Janeiro: Paz e

- Terra, 1973.
- GOMES, D. **Macondo, Comala e Antares: cidades surreais**. O Minas Gerais, Belo Horizonte, 10 jul. 1976.
- GONZAGA, Sergius. As mentiras sobre o gaúcho: primeiras contribuições da literatura. In: DACANAL, J.H. e GONZAGA, S. **RS: Cultura & Ideologia**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1996.
- GRIECO, A. **Gente nova no Brasil**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1948.
- HAMBURGER, K. **A Lógica da Criação Literária**. Trad. Malmic, M. P. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- HELENA, Lúcia. **Escrita e poder**. Rio de Janeiro: Cátedra; Brasília: INL, 1985.
- HOBBSAWN, Eric & RANGER, Terence (org.). **A invenção das tradições**. Tradução de Celina C. Cavalcante. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984
- HOHLFELDT, A., **Trilogia da Campanha: Ivan Pedro de Martins e o Rio Grande Invisível**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1998..
- JAPIASSU, Hilton. **Interdisciplinaridade e patologia do saber**. Rio de Janeiro: Imago, 1976.
- JUNKES, L. **A Narrativa Cinematográfica: Introdução à linguagem cinematográfica**. S.C.P., 1979.
- KAYSER, Gerhard R. **Introdução à Literatura Comparada**. Tradução de Teresa Alegre. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1989.
- LACERDA, César de. **O Monarca das Coxilhas**. Porto Alegre: IEL: EDIPUCRS, 1991.
- LEENHARD, Jacques e Pesavento, Sandra Jatahy (orgs.). **Discurso Histórico e Narrativa Literária**. Campinas, São Paulo: UNICAMP, 1998.
- LE GOFF, Jacques. **A nova história**. Tradução de Maria Helena Arino et al. Coimbra: Livraria Almedina, 1990.
- LEITE, L. C. M. **Modernismo no Rio Grande do Sul (materiais para o seu estudo)**. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros da USP, 1972.
- LIMA, Luiz Costa. **Sociedade e discurso ficcional**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1886.
- LINS, Osman. **Guerra sem testemunhas: o escritor, sua condição e a realidade social**. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- LOPES, E. ( & Cañizal, Eduardo Peñuela). O relismo intra-histórico de "O Tempo e o Vento". **Revista de Letras**. Assis, Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, v. 12,

- 1969.
- LOPES, P. (& TOSCANO, R. M.) Censo das Personagens de "O Tempo e o Vento".  
In: VERÍSSIMO, E. **Ficção completa**. Rio de Janeiro: José Aguilar, v. 5, 1967.
- LUCAS, F. O romance de Érico Veríssimo e o mundo oferecido. In: CHAVES, F. L., **O contador de histórias: quarenta anos de vida literária de Érico Veríssimo**. Porto Alegre: Globo, 1972.
- LUFT, C. P., **Dicionário de literatura portuguesa e brasileira**. Porto Alegre: Globo, 1967.
- MACHADO, A. M. & PAGEAUX, D. H. **Da literatura comparada à teoria da literatura**. Lisboa - Edições 70, Coleção Signos.
- MACHADO, D. O Tempo e o Vento. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 27 de abril de 1950.
- MARCONDES FILHO, Ciro. **Televisão - a Vida pelo vídeo**. São Paulo: Moderna, 1991.
- MAROBIN, Luiz, **Painéis da Literatura Gaúcha**. São Leopoldo, RS: UNISINOS, 1995.
- MARTINS, W. "O fim dos Cambará." **O Estado de São Paulo**, 14 de jul. de 1962. Suplemento literário, n. 289.
- \_\_\_\_\_. O novo realismo. **O Estado de São Paulo**. São Paulo, 14 de jan. 1973. Suplemento Literário, n. 807.
- METZ, C. **A Significação no cinema**. Trad. Bernardet, J. C. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- \_\_\_\_\_. História/Discurso. In: XAVIER, Ismail (org.). **A Experiência do Cinema**. Rio de Janeiro: Graal: Embrasil, 1991.
- MILLIET, S. O moderno romance brasileiro. In: **Ensaio**. São Paulo: Sociedade Imprensa Brasileira, 1938.
- MOISÉS, M. **A literatura brasileira através dos textos**. São Paulo: Cultrix, 1971.
- MONTEIRO, A. C. **O romance (teoria e crítica)**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1964.
- MORAES, C. D. de. **Figuras e ciclos da história rio-grandense**. Porto Alegre: Globo. 1959.
- MOREIRA, M. E. **Regionalismo e literatura no Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: EST/ECP, 1982.

- \_\_\_\_\_, **Nacionalismo literário e crônica romântica**. Porto Alegre: IEL, 1991.
- MOSCOVICI, Serge. **A máquina de fazer deuses**. Tradução de Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro: Imago, 1990.
- MOURALIS, Bernard. **As contraculturas**. Tradução de Antonio F. R. Marques et al. Coimbra: Livraria Almedina, 1982.
- MERQUIOR, José Guilherme. **Formalismo e tradição moderna: o problema da arte na crise da cultura**. Rio de Janeiro: Forense Universitária; São Paulo: USP, 1974.
- PAGEAUX, Daniel-Henri & MACHADO, Álvaro M. **Da literatura comparada à teoria da literatura**. Lisboa: Edições 70, 1988.
- POLVORA, H. **A força da ficção**. Rio de Janeiro: Vozes, 1971.
- \_\_\_\_\_. **Ana Terra na força do tempo e do vento**. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 30 de outubro de 1971.
- PORTELLA, Eduardo. **Teoria da comunicação literária**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1976.
- REDE GLOBO. **O Tempo e o Vento**. **Minissérie**. 1985.
- REVERBEL, Carlos. **O gaúcho: aspectos de sua Formação no Rio Grande e no Rio da Prata**. Porto Alegre: L & PM, 1996.
- REY, Marcos. **O Roteirista Profissional - Televisão e Cinema**. São Paulo: Ática, 1989.
- REVISTA VISÃO. **"O Tempo e o Vento": fim**. São Paulo, 27 jul. 1962.
- RICCIARDI, Giovani. **Sociologia da Literatura**. s.t.Lisboa: Publicações Europa-América, 1971.
- RODRIGUES, Beto. **Paixão de contar histórias**. In: **Jornal Extra Classe**. Porto Alegre: SIMPRO/RS, ano 2, nº 10, abril de 1997.
- ROUANET, Maria Helena. **Eternamente em berço esplêndido**. Fundação de uma literatura nacional. São Paulo: Siciliano, 1971.
- SANSEVERINO et al. **Prestando contas: Pesquisa e Interlocução em Literatura Brasileira**. Porto Alegre: Sagra/DC Luzzatto, 1996.
- SANTIAGO, Silviano. **Vale quanto pesa: ensaios sobre questões político-culturais**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- \_\_\_\_\_, **Nas malhas das letras**. Ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- \_\_\_\_\_, **Uma literatura nos trópicos**. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- SCHÜLER, D. **O tempo em "O Continente"**. In: CHAVES, F. L. **O contador de**

- histórias: quarenta anos de vida literária de Érico Veríssimo.** Porto Alegre: Globo, 1972.
- SCHWARTZ, Roberto. **Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro.** 2 ed. São Paulo: Duas Cidades, 1981.
- \_\_\_\_\_. **Que horas são? Ensaios.** São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- SIMÕES, Inimá Ferreira. **Um País no Ar : História da TV brasileira em três canais.** São Paulo: Brasiliense, 1986.
- TODOROV, T. **As estruturas narrativas.** São Paulo: Perspectiva, 1970.
- VELLINHO, M. Érico Veríssimo, "O Tempo e o Vento". **Revista Província de São Pedro.** Porto Alegre, n. 14, 1949.
- \_\_\_\_\_. **O Tempo e o Vento. Correio do Povo.** Porto Alegre, 02 e 09 fev. 1950.
- \_\_\_\_\_. **Um contador de histórias? In: CHAVES, F. L. O contador de histórias: quarenta anos de vida literária de Érico Veríssimo.** Porto Alegre: Globo, 1972.
- VERÍSSIMO, É. **O Tempo e o Vento.** Porto Alegre: Globo, 1979.
- \_\_\_\_\_. **Solo de Clarineta.** Porto Alegre, Globo, 1974.
- WEBER, J. H. **A Nação e o Paraíso: a Construção da Nacionalidade na Historiografia Literária Brasileira.** Florianópolis: UFSC, 1997.
- \_\_\_\_\_. **Historiografia da Literatura brasileira.** In: SANSEVERINO et al. **Prestando contas: Pesquisa e Interlocução em Literatura Brasileira.** Porto Alegre: Sagra/DC Luzzatto, 1996.
- XAVIER, Ismail. **A Experiência do Cinema.** Rio de Janeiro: Graal: Embrafilme, 1991.
- ZILBERMAN, Regina. **Literatura gaúcha. Temas e figuras da ficção e poesia do Rio Grande do Sul.** Porto Alegre: L&PM, 1985.
- \_\_\_\_\_. **"O Continente": do mito ao romance.** In: CHAVES, F. L. **O contador de histórias: quarenta anos de vida literária de Érico Veríssimo.** Porto Alegre: Globo, 1972.
- \_\_\_\_\_. **"O Continente" e as sociedades por perecer.** **Correio do Povo.** Porto Alegre, 20 dez. 1975. Caderno de Sábado.
- \_\_\_\_\_. **O Tempo e o Vento: História, Mito, Literatura.** In: LENHARDT, Jacques e PESAVENTO, Sandra Jatay (orgs.). **Discurso Histórico e Narrativa Literária.** Campinas: UNICAMP, 1998.

## (ANEXO I)

### COMPARAÇÃO ENTRE TRECHOS DA OBRA ESCRITA E DA OBRA FÍLMICA

Essas mudanças provocam no telespectador um olhar diferenciado sobre o Rio Grande do Sul. Érico Veríssimo propôs a construção e desconstrução dos personagens para chegar a uma síntese do gaúcho. Ele elimina os elementos matrizes, aos poucos, mas deixa o erário cultural embrenhado nos descendentes. Mostra com pinceladas sutis as mudanças na área econômica, a plantação de trigo, a planta trazida de ambientes frios pelos imigrantes, diferenciando da cultura do campo, a criação de gados.

Paulo José condensa a morte da família Terra, ele elimina quando os castelhanos invadem a casa: morrem os homens no combate e D. Henriqueta na caverna. Faz o recorte bruscamente. Não espraia os descendentes como Érico o fez; apenas Ana Terra fica como matriz.

Colocamos alguns recortes na tentativa de estabelecer parâmetros comparativos para o desenvolvimento da análise historiográfica e narrativa dos textos que serão desenvolvidos durante a dissertação.

#### LIVRO

O ano de 1781 trouxera um acontecimento triste para o velho Maneco: Horácio deixara a fazenda, a contragosto do pai, e fora para o Rio Pardo onde se casara com a filha de um tanoeiro e se estabelecera com uma pequena venda. Em compensação, nesse mesmo

ano Antônio casou-se com Eulália Moura, filha de um colono açoriano dos arredores do Rio Pardo, e trouxe a mulher para a estância, indo ambos viver no puxado que tinham feito no rancho (Érico Veríssimo, op. cit., p. 114).

Foi em 86 mesmo ou no ano seguinte que nasceu Rosa, a primeira filha de Antônio e Eulália? Bom, a verdade era que a criança tinha nascido pouco mais de um ano após o casamento. D. Henriqueta cortara-lhe o cordão umbilical com a mesma tesoura de podar com que separara Pedrinho da mãe (Érico Veríssimo, op. cit., p.114).

E havia períodos em que Ana perdia a conta dos dias. Mas entre as cenas que nunca mais lhe saíram da memória estavam as da tarde em que D. Henriqueta fora para a cama com uma dor aguda no lado direito e ficara se retorcendo durante horas, vomitando tudo o que engolia, gemendo e suando frio. E quando Antônio terminou de encilhar o cavalo para ir até o Rio Pardo buscar recursos, já era tarde demais. A mãe estava morta. Era inverno e ventava. Naquela noite ficaram velando o cadáver de D. Henriqueta. Todos estavam de acordo numa coisa: ela tinha morrido de nó na tripa. Um dos escravos disse que conhecia casos como aquele. Fosse como fosse, estava morta. Descansou --- disse Ana para si mesma; e não teve pena da mãe. O corpo dela ficou estendido em cima numa mesa, enrolada na mortalha que a filha e a nora lhe haviam feito. Em cada canto da mesa ardia uma vela de sebo. Os homens estavam sentados em silêncio. Quem chorava mais era Eulália. Pedrinho, de olhos muito arregalados, olhava ora para a morta ora para as sombras dos vivos que se projetavam nas paredes do rancho. Ana não chorou. Seus olhos ficaram secos e ela estava até alegre, porque sabia que a mãe finalmente tinha deixado de ser escrava... Ana olhava para o pai que se achava a seu lado, de cabeça baixa, ombros encurvados, tossindo muito, os olhos riscados de sangue. Não sentia pena dele. Por que havia de ser fingida? Não sentia. Agora ele ia ver o quanto valia a mulher que Deus lhe dera. Agora teria de se apoiar na nora ou nela, Ana, pois precisava de quem lhe fizesse a

comida, lavasse a roupa, cuidasse da casa. Precisava, enfim, de alguém a quem pudesse dar ordens, como a uma criada. Henriqueta Terra jazia imóvel sobre a mesa e seu rosto estava tranqüilo.

No outro dia pela manhã enterraram-na perto do Lucinho, no alto da coxilha, e sob o seu túmulo plantaram outra cruz feita com dois galhos de guajuvira. Quando voltaram para casa, soprava o minuano sob um céu limpo e azul. Maneco e Antônio iam na frente, com as pás às costa.

As mesmas pás que cavaram a sepultura do Pedro... pensou Ana, que descia a encosta puxando o filho pela mão (Érico Veríssimo. p.114-115).

#### FILME

Primeiríssimo plano = Pedrinho parado. Uma mão pega-o pela gola. O rosto da avó aproxima-se de sua cabeça, encosta-se e escora-se na pedra. A voz de Eulália: *uma vez muitos escravos do meu pai tinham o olho amarelado. Tinham...* D. Henriqueta leva a mão direita ao seu pescoço agonizando.

Corta = Eulália está próxima do foco, olha de cima falando *...uma boca que ficava meio aberta de larva, um nojo ele. Tinha café na mesa e umas frutas. Eu fui pegar um pêssego.*

Corta, primeiro plano = Pedrinho e a vó. D. Henriqueta balança a cabeça e diz: *Cale Eulália, cala.* D. Henriqueta está sufocada. O neto limpa as calças....

Corta, primeiríssimo plano = Eulália, na caverna, fala: *E eu segurei o pêssego e vi umas garras marrom. Era uma coisa marrom que estava dentro do pêssego...*

Corta = D. Henriqueta estrala (arregala) os olhos, tenta erguer a cabeça. A voz de Eulália *...aquilo pulou pra cima do meu braço, gosmenta...* D. Henriqueta encosta a cabeça na pedra, tomba-a para a esquerda desmaiada, morta *...era uma coisa gosmenta...*

Corta = Eulália no seu devaneio continua falando ...*era uma aranha. Uma aranha horrível. Eu me sinto mal. D. Henriqueta, era uma aranha...* Olha para a sogra ... *Dona Henriqueta.*

Corta = a sogra está imóvel, morta. Eulália coloca a cabeça na frente do foco, chacoalha a sogra, chama-a ...*D. Henriqueta...* Com a sua cabeça esconde a sogra ...*a senhora está me ouvindo.* O foco movimentava-se lentamente para a direita para mostrar o rosto de D. Henriqueta. A voz de Eulália: *D. Henriqueta!*

## LIVRO

... certa manhã, mal o sol havia raiado, Pedrinho entrou em casa todo alvoroçado, no momento em que o avô e o tio tomavam chimarrão e as mulheres se preparavam para ir tirar leite no curral.

---*Mãe!* --- gritou ele. --- *Mãe! O trigo está nascendo!*

Maneco Terra largou a cuia sobre a mesa, ergueu-se, rápido, e ficou olhando para o neto. O menino estava transfigurado e havia no seu rosto uma alegria tão radiosa que chegava quase a transformá-lo num foco de luz

--- *O trigo já está aparecendo...* --- disse ele. --- *Uma coisinha verde. Tão bonita, mãe, tão...*

Calou-se, engasgado. Brotaram-lhe lágrimas nos olhos. Maneco e Antônio precipitaram-se para fora e correram para a lavoura. As sementes efetivamente haviam brotado. A terra era boa! O trigo punha a cabeça para fora, procurava o sol!

Nos dias que se seguiram foram aparecendo as folhas. E os talos cresceram. Pedrinho seguia de perto o desenvolvimento das plantas e todos os dias à hora das refeições contava o que havia observado.

Uma tarde, ao voltar da sanga, Ana viu Maneco Terra e o neto conversando

animadamente na frente da casa, como dois bons amigos. Falavam do trigo. Ela sorriu e entrou em casa de olhos baixos (Érico Veríssimo, p. 117).

## FILME

Plano geral = Ana caminha do canto superior esquerdo do vídeo em direção ao canto inferior direito. Ela traz uma trouxa de roupa debaixo do braço direito. Como pano de fundo da cena: o curral, o mato e as pedras. Está escrito o ano no centro, parte inferior do vídeo: 1782. Cantos de galinhas.

Fusão da imagem = uma pequena mesa com um tacho em cima; do lado esquerdo, pedaços de madeira em pé; à direita, um banco de madeira. Surge Pedrinho correndo da esquerda para a direita, atrás da mesa; no fundo, a coxilha. Enquanto corre, o foco acompanha-o. Passa por uma cerca de pedra, no meio das galinhas, pelo lado da cerca de madeira que fecha o pátio. Pedro faz a volta para a esquerda.

Fusão = no fundo, a cerca de madeira, o curral. Pedro corre, de frente, atrás das galinhas que se espalham. Elas cacarejam, berros de ovelhas. O menino vira para a esquerda novamente e corre para a cabana. Encontra o avô, agarra-se nas pernas. O Maneco sai de trás da cabana. Um cesto está pendurado na parede e encobre o corpo; aparece só o ombro e o perfil esquerdo da cabeça de Maneco. A mesa e o tacho encobrem o tórax do menino; aparecem as pernas do menino entre as pernas da mesa. Do lado esquerdo da mesa, o banco de madeira. Os dois ficam parados. Começa a música.

Corta, primeiro plano = Maneco Terra olha para o menino, para os lados. Ele tem o chapéu, de borco para cima, com a mão direita entre a aba e o coco. No fundo, parte do telhado da cabana.

Corta = Pedro, perfil esquerdo, agarrado nas pernas do avô, olha para cima.

Corta = Maneco olha para os lados, para trás, para a cabana, olha para o menino.

Corta = Pedro olha-o e sorri. Surge o chapéu, o rosto de Maneco abaixa-se. O menino olha o chapéu.

Corta = o foco mostra de frente Maneco agachado, o menino de costa, a orelha e a cabeça. Maneco, feliz, diz ao menino: *Olha o que o vovô trouxe pra ti!*... o menino aproxima-se.

Corta = Pedro está de frente e o avô de perfil ...*Pedrinho!* tira do chapéu ovos pintados.

Corta = o avô de frente com a palma da mão aberta. Pedrinho pega os ovos.

Corta = Pedro de frente e a voz do avô: - *Ovinhos de quero-queros.*

Corta = o avô de frente para a cena sorrindo. Pedrinho aproxima-se e dá um abraço. O avô resiste e segura-o com as mãos.

Corta = o neto está de frente sorrindo. Sussurra algo abrindo os braços interrogativos. Maneco amolece, aceita e aproxima-se. Aperta-o, leva a mão direita na nuca do neto.

Corta = o rosto do avô colado na cabeça do neto. A mão comprime-o contra a barba, beija-o.

Corta = o neto, feliz, fica abraçado.

Corta, plano médio = o avô ajoelhado, abraça o neto. O chapéu está no seu lado esquerdo. No fundo a cabana, a porta aberta, a mesa com o tacho. Surge Ana na porta, pára ao ver o entendimento, o carinho do pai no neto. Fica olhando.

Corta, primeiríssimo plano = o rosto do avô e a cabeça do neto, o braço direito envolve do pescoço de Maneco. Maneco leva as duas mãos no cabelo do neto. O neto retira o braço do pescoço.

Corta, plano médio = o avô ajoelhado acaricia o neto. Ana na porta de braços cruzados, olha os dois.

Corta, primeiríssimo plano = Maneco desconfia, olha para o lado esquerdo, faz de conta que não há nada, olha para o chão, solta as mãos. Há latidos de cachorros.

Corta, plano médio = pega das mãos do menino os ovos, solta no chão, a sua frente com a mão direita. Com a esquerda pega o chapéu. O menino afasta-se um pouco. O avô levanta-se, esfrega o olho direito com a mão direita e coloca o chapéu e finge que tosse. Ana imóvel olha a cena. Através do zoom, o foco passa pelo meio dos dois e fecha em Ana num primeiro plano. Ana pensa: *Velho teimoso, quanto tempo ainda vai levar pra que ele aceite o neto.* Termina a música.

Corta, plano médio = Maneco em pé, com as mãos na cintura. Pedrinho no lado esquerdo, olha para frente e Ana no fundo, na porta. A voz de Horácio: *Pai, pai os castelhanos.* Começa a Música.

## LIVRO

Uma tarde Ana Terra olhou bem para o filho e começou a ver nele traços do pai: os olhos meio oblíquos, as maçãs salientes, o mesmo corte de boca. Pedrinho era um menino triste, gostava de passeios solitários e, agora que completara onze anos, começava a fazer perguntas. Um dia indagou:

--- *E o meu pai?*

--- *Morreu* --- disse Ana --- *morreu antes de tu nascer.*

--- *É ele que está enterrado lá em cima?*

--- *Não. Uma daquelas cruzes é da sepultura da tua avó. A outra é do teu tio.*

--- *Mas onde foi que enterraram o meu pai?*

Antônio, que estava perto e ouvira a pergunta, baixou os olhos e tratou de afastar-se. Ana Terra sentiu uma apertura na garganta, mas respondeu firme:

--- *Morreu numa guerra, muito longe daqui.*

Um dia surpreendeu o menino a brincar com o punhal de prata.

--- *Posso ficar com esta faca, mãe?*

Ela sorriu e sacudiu a cabeça afirmativamente. E Pedro dali por diante começou a riscar com a ponta do punhal os troncos das árvores, fazendo desenhos que surpreendiam a mãe: cavalos, bois, casas, pés de trigo, árvores e até caras de pessoas. Ela olhava e sorria. E consigo mesma dizia: *Bem como o pai. Sabe fazer coisas.* (Érico Veríssimo, p. 119)

Por aqueles dias Eulália foi viver com um viúvo cinquentão que não fora para a guerra por ter dois dedos da mão direita decepados.

--- *Quando aparecer um padre nós casamos* --- explicou ela a Ana, de olhos baixos, na hora em que foi comunicar à cunhada sua resolução de juntar-se com o viúvo.

--- *Que me importa?* --- respondeu a outra. --- *O principal é que vosmecês vivam direito e que a Rosinha tenha quem cuide dela.*

Assim, Eulália e a filha mudaram-se para outro rancho. E Ana Terra ficou sozinha em casa. E quando se punha a fiar, a pedalar na roca, freqüentemente falava consigo mesma por longo tempo e acabava concluindo, a sorrir, que estava ficando caduca (Érico Veríssimo. p.143).

Um novo ano entrou e em fins de janeiro a filha de Rosa, prima de Pedro Terra, ia casar com um moço de Porto Alegre que ela conhecera em uma de suas viagens à Capital. O pai da noiva, Joca Rodrigues --- um dos mais prósperos plantadores de erva-mate de Santa Fé --- decidiu fazer festa grande no dia do casamento. Pediu emprestado o gaiteiro da estância de Ricardo Amaral, fez matar dois novilhos gordos, dois porcos e quinze galinhas e pôs a mulher e muitas amigas e comadres a fazerem doces, pães, pastéis, roscas e biscoitos. O noivo mandou de presente ao futuro sogro três pipas de vinho feito na Quinta dos pais. E quando Rosa Rodrigues --- que era econômica a ponto de parecer

sovina --- perguntou ao marido se ele pretendia dar de comer e beber a um batalhão, Joca respondeu:

--- *Que diabo, mulher! É a nossa única filha, e vai fazer um casamentão. Se a gente não festeja uma ocasião dessas, quando é então que vai festejar?*

Rosa suspirou, baixou a cabeça e meteu de novo as mãos na massa de pão. E no dia do grande acontecimento Santa Fé não falou noutra coisa (Érico Veríssimo. p. 219).

## FILME

Plano médio = O padre Lara levanta-se. Na mesa estão sentados Marusca e Juvenal, ao lado direito do padre. No lado de Juvenal, na cabeceira da mesa, a mãe está em pé. Todos estão de frente para o foco. De costas estão os convidados sentados nos bancos ao redor da mesa. No fundo da cena há árvores. No alto da tela, bandeirinhas coloridas (amarelas, vermelhas, verdes...). Fumaça voa pelo ar. O padre Lara diz: *Amigos, bons cidadãos...*

Corta = Mostra o povo, em pé, que se aproxima da roda. O padre, o Juvenal e a Maruca estão de costa para a cena *...eu peço vossa atenção...*

Corta, primeiro plano, câmara baixa = Como pano de fundo as copas das árvores e o céu *...está na hora de levantarmos nossos copos e nossos corações num brinde...* O padre olha para o lado direito, para baixo.

Corta = Juvenal e Maruca olham-se felizes. Ela está de grinalda e vestido brancos. Ele com um chapéu preto, o barbicacho em baixo do queixo, lenço branco no pescoço, camisa preta. Na mesa, uma taça de vinho na frente de Juvenal e outra em frente da noiva. No meio deles, um litro vazio *...ao feliz casal...*

Corta, primeiríssimo plano = Capitão Rodrigo Cambará escorado na árvore olha sorridente *...Juvenal e a Maruca...*

Corta = Bibiana olha para o Capitão e desvia o olhar ansiosamente. Ela usa um vestido vermelho com rendas brancas em volta do pescoço. O seu cabelo está com um coque trançado. No fundo, as janelas das casas da vila de Santa Fé ...*agora unidos pelos sagrados laços...*

Corta, plano médio = o povo em roda da mesa e o padre gesticulando no meio deles ...*do himeneu...* Batem palmas, alguns levantam os copos brindando os recém-casados ...*que na casa de vossamercê habitam a fartura e a felicidade, é o que lhes desejam de coração todo o povo de Santa Fé...*

Corta, plano geral, câmara alta = mostra a mesa de comprido e o povo em forma de círculo. Próximo à cabeceira está o Capitão Rodrigo Cambará, vestido no seu uniforme militar azul. Na cintura, um chiripá vermelho e listrado sobre a bombacha branca. Calça botas pretas ...*aos noivos*. O povo ergue as taças de vinho e gritam: *Viva, viva, viva...* No fundo uma casa.

Corta, primeiro plano = As pessoas erguem novamente os copos ...*viva, viva*.

Corta = Bibiana Terra e Bento Amaral brindam os copos, tocam um no outro. Bento usa um lenço vermelho no pescoço sobre a camisa branca e um paletó preto. No fundo, as janelas da casa.

Corta, primeiríssimo plano = Mostra o perfil direito do Capitão que olha para Bibiana.

Corta, primeiro plano = Nicolau chega no meio do povo com um espeto de costela na mão direita e uma faca na mão esquerda. Pára no meio das pessoas e diz em voz alta: *Vamos comer minha gente que a vida é curta...*

Corta = Juvenal e Maruca no primeiro plano. Entre eles mostra Nicolau vindo em suas direções e o povo mais no fundo ...*mas a fome é larrgaa ...* (carrega na voz a palavra) Todos riem. Coloca o espeto no meio dos noivos. Juvenal vira-se e fica de perfil direito e

Maruca de perfil esquerdo. Começa a música. Nicolau de frente ...*nós vamos dar de comer um pedaço...*

Corta = Paula serve o vinho numa jarra aos convidados. Olha sorrindo para o Capitão ...*pro noivo aqui que precisa de força pra hoje*. Capitão vira o olhar para o outro lado.

Corta = Pedro Terra, perfil esquerdo, com um lenço branco e o chapéu nas costas pendurado pelo barbicacho, em pé, percebe o olhar do Capitão Rodrigo Cambará para a filha e vira-se para Bibiana, que está sentada ao lado de Bento Amaral, na mesa.

Corta, primeiríssimo plano = Capitão come um pedaço de pão enquanto olha para a Bibiana.

Corta = Bibiana olha-o enquanto toma uma taça de vinho.

Corta, detalhe = No chão, o fogo arde a madeira em brasa.

## LIVRO

Rodrigo foi até seu quarto, acendeu a vela e começou a procurar os arreios. Estava excitado, feliz, e no seu nervosismo assobiava baixinho. Foi então que percebeu a presença de alguém mais, ali no quarto. Num canto escuro estava um vulto parado. Reconheceu nele a mulher de Nicolau.

--- *Vou pelear, Paula, vou pelear.*

Ela continuou silenciosa.

--- *Vou botar minha marca na cara do Bento Amaral.*

Rodrigo puxou os arreios debaixo da cama e apanhou a adaga que estava sob o travesseiro. De repente uma idéia louca lhe veio à cabeça e lhe tomou conta do corpo como um veneno de ação instantânea. Deu dois passos na direção de Paula, agarrou-a pela cintura, ao mesmo tempo que lhe erguia a saia. Deitou-a no catre e amou-a com pressa e

fúria, pensando em Bibiana. Depois se ergueu, botou os arreios nas costas, a adaga na cinta, saiu para fora e foi encilhar o cavalo (Érico Veríssimo, op. cit., p. 232 -233).

#### FILME

Detalhe = Uma adaga é colocada na cintura.

Corta, plano médio = Capitão Rodrigo, no quarto, coloca o pano (pala) atravessado sobre o ombro direito, passa pelo peito até a cintura, na parte esquerda. Um mastro segura o teto da casa, nele está um lampião pendurado. Na parede, uma roupa. A cortina da porta está enrolada num canto da parede.

Corta, primeiro plano = Rodrigo está de frente para o foco. Ele amarra o pala (manta), as pontas. Uma voz: *Rodrigo!* Ele vira-se. Começa a música.

Corta, primeiro plano = Bibiana olha-o.

Corta, primeiríssimo plano = Rodrigo olha-a.

Corta, primeiro plano = Bibiana aproxima-se.

Corta, primeiríssimo = Rodrigo parado espera-a.

Corta = Bibiana pára na frente do Capitão. Toca o pescoço dela com a mão.

Corta = O rosto do Capitão aproxima-se da face da mulher.

Corta = Filma sobre o ombro do Capitão os lábios da Bibiana colado nos lábios de Rodrigo.

Corta = Filma o Rodrigo de frente e a mulher de perfil. Os dois lábios estão colados um no outro num beijo ardente.

Corta = Filma a mulher de frente. Tem os cabelos mais pretos que Bibiana. O Capitão está de costas.

Corta = O Capitão abre o olho, percebe que está beijando Paula, não a Bibiana. Muda o tom da música.

Corta = Paula olha-o séria. O Capitão afasta o rosto.

Corta = Rodrigo fica enfurecido o seu olhar. Termina a música.

Corta = Paula fica parada olhando-o.

Corta = Rodrigo diz: *Bruxa...* Começa a Música.

Corta = Paula fica imóvel.

Corta, plano médio = Rodrigo, de frente, olha irritado para Paula. Ela está de costas para a cena ...*vosmecê é uma bruxa.*

Corta = Filma Paula de frente e Rodrigo de perfil. Os dois estão estáticos.

Corta = O Capitão passa por Paula. Ela acompanha-o com o olhar. Ele sai de foco. A mulher permanece sozinha.

Corta, plano geral = Um cavalo sai da cocheira. Nele vem o Capitão montado. No fundo, as luzes das casas refletem pela janela. O Capitão passa a galope pela frente da igreja e chega junto aos que esperam para a ordem do duelo. A câmara é alta neste momento.

## LIVRO

Rodrigo não abandonou a cabeceira da cama da mulher desde o momento em que as dores do parto começaram a vir-lhe mais fortes e com menores intervalos, até o instante em que a criança nasceu. Ele temia um mau sucesso por causa da comoção que a morte de Anita causara a Bibiana. Mas tudo correu bem, e a parteira, a mulata Teresa, disse rindo:

- *Pistola boa não nega fogo.*

Rodrigo saiu contente e foi levar a notícia ao padre:

- *É outra menina!* --- exclamou com os olhos velados de lágrimas.

E permitiu-se beber um copo de cachaça para festejar o acontecimento.

- *Graças a Deus tudo correu bem.*

O padre não dizia nada. Era com certo constrangimento que agora via Rodrigo. Depois de tudo que acontecera, não lhe era fácil encarar o homem. No entanto, ainda não lhe queria mal. O diacho tinha um encanto tão grande que tornava às outras pessoas difícil não gostar dele. Eu só queria saber --- pensava às vezes o vigário --- se o Pedro tem mesmo raiva do genro ou se está só fingindo.

Rodrigo saiu à rua para anunciar aos amigos o nascimento da filha. Quando lhe perguntaram como ia chamar-se, respondeu:

- *Leonor.*

- *Nome de alguma pessoa da família de vosmecê?*

- *É --- mentiu Rodrigo. --- Da minha mãe.*

Não era. Leonor era o nome duma mulher de trinta anos que ele amara no Rio Grande quando tinha apenas dezoito. Havia sido um amor distante, pois ela nunca lhe correspondera e acabara casando com outro (Érico Veríssimo. p. 287 - 288).

Juvenal correu à casa de Bibiana e encontrou-a sentada, dando de comer aos filhos.

- *Vamos embora daqui --- disse ele com um tom de urgência na voz.*

Bibiana ergueu os olhos, franziu a testa e respondeu:

- *Eu vou ficar.*

- *Não vai ficar coisa nenhuma! Os Farrapos vão entrar por aqui.*

- *É por isso mesmo.*

- *Mas é perigoso, Bibiana. Arrume as coisas e vamos pra minha casa.*

Bibiana não se movia. O sino ainda badalava; era como uma voz pedindo socorro.

- *Vou ficar.*

- *Está louca!*

Juvenal começou a apanhar coisas ao acaso: um cobertor, um pacote de velas, um

travesseiro...

*- Vou esperar o Rodrigo.*

Juvenal parou à frente da irmã e encarou-a.

*- Rodrigo?*

*- Ele vem aí.*

*- Quem foi que disse?*

*- Eu sei.*

*- Ele escreveu? Mandou algum recado?*

*- Não.*

*- Então como é que vosmecê sabe?*

*- Uma coisa aqui dentro me diz que o Rodrigo vem aí. E quando ainda hoje vou ver ele...*

Juvenal sacudiu a cabeça, meio perdido. Largou o cobertor, as coisas que tinha na mão e disse:

*- Não temos tempo a perder, Bibiana. Resolva duma vez.*

*- Já resolvi. Vou ficar.*

*- Então me deixe levar as crianças.*

*- O Rodrigo vai querer ver os filhos.*

Juvenal perdia a paciência.

*- Mas é uma loucura. Vosmecê vai arriscar a vida dos inocentes só porque...*

Calou-se.

*- Está bem, Juvenal. Pode levar as crianças. Mas eu fico.*

O sino cessou de tocar. E de repente Bibiana sentiu que o silêncio era mais medonho que o badalar do sino.

- *É uma loucura!* --- exclamou Juvenal, compreendendo que seria inútil tentar levar a irmã dali.

- *A guerra é uma loucura. Tudo é uma loucura. Mas eu fico* (Érico Veríssimo. p.300).

## FILME

Bibiana dá de comer ao filho Bolivar. A voz de Juvenal: Bibiana... Ela ergue-se e vira-se para trás. O barulho das botas do irmão. Ele aparece no foco, fica na frente da irmã ...*vamos embora*. Bibiana responde: *Eu vou ficar*. Juvenal agarra a irmã e diz: *Você não vai ficar coisa nenhuma Os farrapos vão entrar na cidade*.

Corta = Bibiana vira-se para a esquerda, fica de costas para a cena, caminha. Vira-se para a direita e escora-se na parede e diz: *É por isso mesmo. Vou esperar Rodrigo*.

Corta = Juvenal fica estupefato. Leva a mão à boca, retira o cigarro e diz: *Rodrigo. Vosmecê está louca. Quem foi que lhe disse que o Capitão tá vindo?*

Corta = Bibiana: *Uma coisa aqui dentro me diz que ele vem e que ainda hoje vou ver ele*.

Corta = Juvenal abaixa a cabeça: *Bueno. Então você me deixa levar ao menos o Bolivar...* (voz calma)

Corta = Bolivar olha a tigela de barro na mesa. Ele está escorado na mesa.

Corta, plano médio = Juvenal, Bibiana e Bolivar, seguro pela mão da mãe, ...*vosmecê não vai querer arriscar a vida deste inocente?* (voz alterada). Bibiana suspira e diz: *Está bem...* Sai, o foco acompanha-a, vai até a cozinha e coloca alguns utensílios numa sacola ...*Bolivar vai...*

Corta = Juvenal pega o sobrinho nos braços e levanta ao seu colo. Ele usa um

lenço vermelho. O menino está todo de branco.

Corta = Bibiana arruma as coisas. É vista através do vão que divide a sala da cozinha. Ela coloca um litro de leite na sacola. Sai da cozinha e entrega a Juvenal.

Corta, primeiro plano = Bibiana suspira: *...mas eu fico.*

Corta = Filma Juvenal de frente com o sobrinho no colo e Bibiana de costas. Ele chacoalha a cabeça em sinal de desaprovação e diz: *Isso é uma loucura, Bibiana, uma loucura.*

Corta = Bibiana responde: *A guerra é também uma loucura. Tudo é uma loucura. Eu fico.*

Corta = Juvenal de frente e sério, com o sobrinho no colo e Bibiana na sua frente, suspira e sai pela porta. Começa a música.

Corta = Bibiana ficou.

## LIVRO

Os mortos foram sepultados naquele mesmo dia. Quase toda a população de Santa Fé foi ao enterro do Cap. Rodrigo Cambará, levando-lhe o caixão a pulso até o cemitério. Pedro e Juvenal Terra ajudaram a descê-lo à cova, e todos fizeram questão de atirar um punhado de terra em cima dele.

De volta do cemitério, por longo tempo Pedro Terra caminhou em silêncio ao lado do filho. De vez em quando seu olhar se perdia campo em fora.

- *Este ia ser um bom ano para o trigo* --- disse ele, brincando com a corrente do relógio.

Ele não se esquece --- pensou Juvenal, sacudindo a cabeça. Quis falar em Rodrigo, mas não teve coragem.

- *Até quando irá durar esta guerra?* --- perguntou.

*- Só Deus sabe.*

Juvenal olhava para o casarão de Santa Fé, do qual aos poucos se aproximavam. Os telhados escuros estavam lavados de sol. Havia no ar um cheiro de folhas secas queimadas. Ao redor da vila estava tudo tão verde, tão claro e tão alegre que parecia que a guerra terminara. Juvenal não podia tirar da cabeça a imagem do cunhado. E não conseguia convencer-se de que ele estava morto, não podia mais rir nem comer nem amar nem falar nem brigar. Morto, apodrecendo debaixo da terra... Lembrou-se do primeiro dia em que o vira. “Buenas e me espalho, nos pequenos dou de prancha, nos grandes dou de talho”. E se viu a si mesmo saltar dum canto, de faca em punho: “Pois dê.” Aqueles olhos de águia, insolentes e simpáticos... O mundo era bem triste!

Pedro fez alto e olhou para uma grande paineira florida que se erguia na boca duma das ruas.

*- Tinha mais gente no enterro do Cap. Rodrigo que no do Cel. Ricardo --- observou ele como se estivesse falando com a árvore.*

*- Rei morto, rei posto --- refletiu Juvenal.*

Retomaram a marcha e Pedro Terra foi dizendo:

*- Mas tenho pena é desses soldados dos Amarais que morreram e foram enterrados de cambulhada num valo, sem caixão nem nada. Eram uns pobres coitados. Muitos até ninguém sabe direito como se chamavam. Não podem nem avisar as famílias. Foram enterrados como cachorros.*

*- É a guerra.*

*- Eu só queria saber quantas guerras mais ainda tenho que ver.*

Um quero-quero soltou o seu guincho agudo e repetido, que deu a Pedro Terra uma súbita vontade de chorar (Érico Veríssimo. p.307-308).

FILME

A janela da cadeia deixa passar a luz do dia. Lá fora o mato verde balança as folhas, quando o vento as toca. O vento sussurra.

Corta, plano geral = A janela ao fundo, a porta no centro e Pedro Terra sentado no chão, na cadeia. O sol bate no chão pelo vão das grades da janela. Pedro Terra tenta levantar-se mas não consegue. O vento sussurra. Pedro diz: *Pai!* Começa a música.

Corta, primeiro plano = Pedro Terra olha para a janela.

Corta, plano médio = Mostra a janela.

Corta, primeiro plano = Pedro Terra diz: *Pai!*

Corta, plano médio = A janela, no fundo, no lado esquerdo, um pano branco no chão. Pedro Missioneiro aparece em frente à janela. Ele usa um chiripá branco, uma faixa vermelha amarrada na cintura, sem camisa.

Corta, primeiro plano = Pedro Terra está escorado na parede da cadeia. Olha para o pai e diz:

- *Pai, veio me buscar, pai...*

Corta, plano médio = O índio Pedro Missioneiro permanece imóvel.

Corta, primeiro plano = Pedro Terra *...pode me ver. É meu pai...*

Corta, plano médio = Pedro Missioneiro está fixo.

Corta, primeiro plano = Pedro Terra leva a mão à boca e chora.

Corta, plano geral = Pedro Missioneiro, em pé, na frente do filho que está sentado no chão, olha-o *...mas é um índio.*

Corta, primeiro plano = Pedro Terra tira a mão da boca chorando. Aperta as mãos no peito.

Corta, plano geral = Os dois personagens permanecem nas mesmas posições.

Pedro Terra estende o braço, a mão em direção do pai.

Corta, primeiro plano = Pedro Terra com o braço estendido, abaixa-o devagar.

Corta, plano médio = Pedro Terra com as duas mãos estendidas. Abaixa a mão esquerda e escora-a no chão para não cair. Escora lentamente as costas na parede enquanto abaixa o braço direito. O vento sussurra forte.

Corta, primeiro plano = Pedro Terra está escorado na parede, de boca aberta e os olhos arregalados.

Corta = Pela janela os raios de sol penetram e o vento a balançar as folhas dos capins e das árvores.

Corta = Juvenal Terra com as mãos à boca, em forma de reza, pensa. Ele é mostrado de perfil esquerdo, aparece parte da cabeça, o rosto. No fundo, o comprador da olaria e da casa do pai (Pedro Terra). O comprador mostra o lápis (caneta, pena) e diz:

*- Agora assine.*

Corta, primeiríssimo plano = Juvenal olha a pena a sua frente, hesita, pega-a. Começa a música. Olha para o comprador, sério.

Corta = O comprador sorri.

Corta = Juvenal abaixa a cabeça, olha para a mesa.

Corta, detalhe = A mão direita de Juvenal começa a escrever o nome no papel, abaixo do texto.

Corta, primeiríssimo plano = O comprador acompanha o movimento da pena no papel, sorrindo.

Corta = Juvenal concentrado na escrita e angustiado.

Corta, detalhe = Já está escrito o primeiro nome, falta o sobrenome.

Corta, primeiríssimo plano = O comprador está sorridente, olha para Juvenal.

Corta = Juvenal ergue o olhar, quer desistir, mas volta ao papel.

Corta, detalhe = Mostra a assinatura de Juvenal Terra no papel. A pena terminando a perna do a.

A janela da cadeia. Muda o ritmo da Música.

Corta, primeiro plano = Pedro Terra escorado na parede.

Corta, plano geral = Pedro meio deitado escorado na parede. No seu lado direito, a porta. No fundo, à frente de Pedro, a janela. Pedro Terra está morto.

Arminda com um chapéu preto na cabeça, chora. Ela levanta a cabeça e sai, o foco vai abrindo para o plano médio. No pé do caixão estão Juvenal Terra, o padre Lara e os vizinhos. Pedro Terra envolto por um lençol branco, todos caminham para fora. A câmara focaliza pela janela, passa pela parede de barro, movimenta-se para a direita do vídeo, pelo canto da casa, mostra a frente da casa, de perfil. Desce as escadas Arminda Terra, Maruca, o padre Lara. O povo forma em frente o cortejo.

Corta, detalhe = Uma cruz de prata com o Cristo pregado sendo carregada. O foco abre, surge a cabeça branca do padre Lara, a batina branca e em roda do pescoço uma faixa preta que cai sobre os ombros até a cintura. Atrás dele, a família Terra, o caixão, o povo, o cortejo.

Corta, plano geral, câmara baixa = Filma o cortejo que passa pelo meio de dois cavaleiros, os homens montados nos seus cavalos, ao passar pelo falecido, retiram os chapéus. Como pano de fundo, as casas de Santa Fé.

Corta = Fandango a galope, no seu cavalo, corre no campo aberto da direita para a esquerda do vídeo. A voz do padre Lara: *Deus de quem é próprio ter...*

Corta, câmara alta = mostra as pessoas ao redor do túmulo, no cemitério. O padre no centro, as cruzes em primeiro plano e no fundo a estrada *...sempre misericórdia de perdoar...*

Corta, plano médio = O padre no centro, no seu lado direito Maruca e a mãe, no

lado esquerdo Bibiana, Arminda e Juvenal. Na frente de Bibiana o Bolivar. O povo no fundo ...*rogamos a vós pela alma de vosso servo, Pedro Terra...*

Corta, primeiríssimo plano = O rosto de Bibiana, séria ...*que hoje mandaste deste mundo...*

Corta, plano geral = Fandango galopa para entregar a mensagem ...*jamais os esqueçais dela...*

Corta = O padre Lara e a Bibiana, atrás o povo; no fundo, as casas, as coxilhas, as árvores ...*mas mandai que vossos anjos a recebam no paraíso...*

Corta, primeiríssimo plano = Arminda chora.

Corta, plano geral = Fandango desce a coxilha, vem de frente para o foco ...*o Senhor depositou...*

Corta, primeiríssimo plano = A mãe de Maruca ...*cheio de esperança...*

Corta, primeiro plano = Filma meio de perfil o padre Lara e Bibiana. As cabeças das pessoas atrás dos dois ...*que não venha sofrer as penas do inferno...*

Corta, plano médio = Fandango com o braço direito erguido a galope ...*mas que goze de eterna alegria...*

Corta, primeiro plano = Padre Lara e Bibiana. O padre abaixa a cabeça ...*por Nosso Senhor.*

Corta, plano médio = O padre benze o caixão. O povo responde: *Amém.*

Corta = Fandango a galope passa no meio dos capins. Termina a música. Barulho do alumínio na bênção do padre.

Corta, primeiro plano = Juvenal Terra arruma o poncho, ergue-o nos ombros. Pega no cabo da pá. O foco desce ao movimento da pá que crava na terra.

Corta = O padre está de cabeça baixa. O vento sopra.

Corta, primeiríssimo plano = Juvenal crava a pá na terra, faz barulho. Mostra o

rosto e o chapéu pendurado no pescoço.

Corta = Bibiana não chora. A mãe, escorada, com a cabeça no ombro da filha, chora.

Corta, plano médio = No centro, sobre a cova, Juvenal coloca a cruz. Ao redor dele o povo e a família Terra.

Corta = Bolivar, a avó, Bibiana, Maruca, Juvenal, a sogra e o povo de Santa Fé saem pelo portão do cemitério.

Corta = Fandango se aproxima, passa pelos capins, por uma árvore e pára junto aos galhos. Desce do cavalo. O padre Lara esconde-o da cena. Reaparece na frente do cavalo, uma mulher esconde-o quando passa. Aparece em primeiro plano. Leva a mão ao chapéu e diz: *Por favor...*

Corta = O padre vira-se ...*o senhor é o padre Lara?* O padre acena: Sim.

Corta = Fandango ao lado do cavalo, sem chapéu diz: *Pois eu trago a mensagem do Capitão Rodrigo.*

Corta = O padre olha rapidamente para os lados e diz: *Os farrapos vão mal?*

Corta = Fandango: *Não senhor, pelo contrário. O General Bento Gonçalves...*

Corta = O padre Lara ouve. ...*e um tal de...*

Corta = Fandango: ...*Onofre Pires...*

Corta = Padre Lara. ...*ameaçam invadir Porto Alegre.* O padre pergunta: *E o Capitão?*

Corta = Fandango: *Pois mandou lhe avisar que os farrapos vão invadir Santa Fé...*

Corta = O padre Lara fica sério. ...*vai haver combate aqui.* Começa a música. O padre diz: *Santo Deus?!*

Corta = Fandango: *A desculpe...*

Corta = O padre olha-o. ...*falta uma coisa, ele disse que vem ele mesmo...*

Corta = Fandango: ...*acabar um servicinho. Colocar o rabinho do "R"...*

Corta = O padre levanta a cabeça.

Corta = Fandango: ...*o senhor entendeu a mensagem?*

Corta = O padre responde: *Entendi, meu filho. Foi muito clara. Chacoalha a cabeça.*

## LIVRO

O Pe. Lara lembrou-se dos tempos em que fora capelão da igreja de Viamão. Isso tinha sido pouco antes de 1822, quando já se falava da surda luta pela independência do Brasil. Ele via a má vontade, a desconfiada reserva com que alguns açorianos e seus descendentes recebiam ou comentavam as notícias sobre a propaganda libertária. Para eles era melhor que o Brasil continuasse sob o domínio português. Se o país ficasse independente, sabiam que iam sentir-se como que abandonados.

Esses açorianos, tão apegados a suas terras, lavouras, lojas e oficinas representavam a ordem, a estabilidade, o respeito às leis, a obediência à Corte de Lisboa. Mas os homens que, como Rodrigo, tinham vindo das Guerras Platinas, onde estiveram em contato com os caudilhos e guerreiros castelhanos que procuravam libertar sua pátria do domínio espanhol; os homens do interior e da fronteira que amavam a ação, o entrevero, as cargas de cavalaria, a lida e a liberdade do campo, onde viviam longe do coletor de impostos e das autoridades --- esses falavam em liberdade, hostilizavam os portugueses, queriam a independência. Representavam a população menos estável, porém mais nativista do Rio Grande. Criavam gado, faziam tropas e eventualmente engrossavam os exércitos, quando o inimigo invadia a Província. Alguns brigavam por obrigação; muitos por profissão; mas a maioria brigava por gosto.

E agora, observando o moço de Porto Alegre que viera casar com uma filha de Santa Fé, o Pe. Lara mais uma vez ficava em dúvida quanto ao tipo que mais lhe agradava: o habitante sedentário e pacato do litoral ou aquela gente meio bárbara do interior? E concluía um tanto alarmado que, contra toda a lógica, entre o futuro genro de Joca --- o moço quieto, que se confessava, tomava comunhão e ia à missa --- e Rodrigo Cambará, que não tinha Deus nem lei e zombava da religião, ele, um sacerdote, preferia o último, de todo o coração. Era uma questão de simpatia que nada tinha a ver com suas conveniências ou convicções religiosas.

Para a Igreja os litoreanos, os habitantes de lugares como Porto Alegre, Viamão, Rio Grande e Pelotas, ofereciam uma seara mais rica e segura que a de outras zonas da Província. A Igreja Católica precisava de estabilidade e havia nessas cidades, vilas e povoados uma hierarquia nítida --- nobreza, clero e povo --- uma divisão muito conveniente ao trabalho de evangelização. Quanto às populações das estâncias e charqueadas, o problema era diferente e infinitamente mais complicado. Aquela vida agreste e livre convidava à violência, à arbitrariedade e à insubmissão. As charqueadas eram focos de banditismo. O trabalho das estâncias como que nivelava o patrão ao peão e ao escravo. Muitas vezes o estancieiro saía a camperear ombro a ombro com aqueles numa faina igualizadora que oferecia certos perigos, pois criava o risco de negros e caboclos quererem gozar das mesmas prerrogativas que seus senhores. O Pe. Lara sabia que todos os homens tinham sido criados à imagem e semelhança do Senhor. Mas reconhecia também que, para maior facilidade e eficiência do trabalho dos sacerdotes de Deus na terra, era necessário que houvesse ordem, um sentido de hierarquia, um escalonamento nítido da sociedade. Porque a desordem era inimiga da Religião, e se os homens não reconhecessem nenhum princípio de autoridade na vida temporal, como haviam de reconhecê-lo na vida espiritual? Por outro lado, estava também convencido de que todas as idéias de liberdade e

igualdade traziam no seu âmago sementes de ateísmo e anarquia, tanto que as conspirações republicanas eram feitas em geral pela maçonaria. Lera muitos ensaios sobre a Revolução Francesa. Detestava Marat, Robespierre e Danton. Achava-os uma corja de ateus que negavam o Deus único e falavam em nome duma deusa absurda, quando, na verdade, estavam apenas dando voz a seus apetites, ambições e perversões. O mundo --- achava o Pe. Lara --- nunca fora mais feliz que na Idade Média. Ateus e hereges chamavam a essa época áurea da História a era do obscurantismo, a idade negra. Mas um dia a Idade Média haveria de voltar e com ela toda a glória da Santa Madre Igreja.

Rodrigo --- achava o vigário --- representava à maravilha a mentalidade do homem do campo, da guerra e do cavalo, que não teme a Deus nem ao diabo. Aqueles aventureiros habituavam-se a nunca ir à igreja nem respeitar os sacerdotes. Não havia em suas vidas ordem ou método ou estabilidade que lhes permitisse dedicarem pelo menos um dia da semana ao culto do Criador. Em alguns lugares da Província os homens nem chegavam a saber quando era Domingo. Por outro lado, como podiam eles humilhar-se diante de Deus, se sabiam que Deus era um homem, e um homem macho --- segundo o rude código continentino --- nunca baixa a cabeça nem ajoelha diante de outro homem? Habitados a guerras, asperezas e violências, confiavam mais em seus cavalos, suas armas e sua coragem do que em santos, rezas, sacerdotes ou igrejas.

Às vezes, estudando as gentes de Santa Fé, comparando-as com as outras pessoas que conhecera em outros recantos da Província; estendendo o olhar para os horizontes que por assim dizer cercavam aquelas vastas campinas em derredor do povoado, o Pe. Lara ficava a pensar no que seria aquela população dali a cem anos... A vida para ele não era fácil nem agradável, por causa da asma, mas gostaria de poder durar tanto como Matusalém para ver que resultado teria aquela mistura de raças que se estava processando na Província de São Pedro. Sabia que era uma espécie de tradição entre os Amaral fazer

filhos nas escravas, produzir mulatos e mulatas, que por sua vez depois se cruzavam com brancos, índios ou pretos. Os brancos gostavam muito das índias. O padre ouvira dizer que as mulheres índias se entregavam aos índios por obrigação, aos brancos por interesse e aos negros por prazer. Agora --- refletia ele --- aquele moço de sangue açoriano ia casar-se com a filha de Joca Rodrigues, que era um paulista, neto de portugueses do Minho. Fazia já mais de quatro anos que tinham chegado à Feitoria do Linho Cânhamo, às margens do Rio dos Sinos, centenas e centenas de colonos alemães. No futuro, os filhos desses imigrantes haveriam de fatalmente casar-se com as gentes da terra e o sangue alemão se misturaria com o português, o índio e o negro. Para produzir... o quê? Havia outra coisa que inquietava o vigário de Santa Fé. Era pensar que entre esses imigrantes alemães deviam existir muitos protestantes. Chegaria o dia em que as igrejas luteranas começariam a aparecer nas colônias. O governo devia evitar isso, estabelecendo como condição para um imigrante entrar no Brasil a sua qualidade de católico praticante. Porque a terra da Santa Cruz pertencia espiritualmente à Igreja Católica. Muitos anos antes de os alemães sonharem com aquela parte do mundo, já havia ali missionários da Sociedade de Jesus. O primeiro branco a pisar as terras do Continente fora o jesuíta Roque Gonzales. Todos sabiam disso (Érico Veríssimo, op. cit., p. 220-223).

## (ANEXO II)

### A VIDA COTIDIANA NA EUROPA DE 1500

Às vésperas de mudar o destino do mundo, a Europa estava longe de ser o centro de si mesma. Sabe-se que a humanidade não ultrapassava, então, os trezentos milhões de habitantes. Mais da metade deles na Ásia. Esta tendência se mantém hoje. China, Índia, Paquistão, Indonésia, Japão somam 2 bilhões e 600 milhões de habitantes. A população europeia não ultrapassava os 60 milhões de habitantes. Para a América, os números são muitíssimo incertos. Certos autores chegam a admitir um número próximo a 80 milhões, dos quais 25 milhões só no México. Na época não existia nada parecido com os modernos censos e contagens.

Era fácil nascer. Não era fácil sobreviver. Viver era difícil para a maioria da população. Morria-se cedo de alimentação insuficiente, de guerras e de pestes. A expectativa de vida, em média, não ultrapassava 35 anos. Morriam desdentados, com as marcas das doenças que não conseguiam matá-los antes. Viviam sujos e fedorentos porque não eram nada dados a banhos. Em geral, tomavam banho e trocavam as roupas uma vez por ano, pela Páscoa, ocasião em que eram obrigados, também, a confessar-se e comungar. Os camponeses, que eram mais de noventa por cento da população, dividiam suas casas com vacas, ovelhas, cabras e porcos. Dormiam sobre palhas, com as roupas de trabalho. Não havia intimidade de nenhum tipo. Os quartos individuais das casas dos pobres só são regra geral no século XIX. Por volta de meados do século XV, os ricos, nobres e eclesiásticos comiam em escudelas individuais ou partilhadas dois a dois. O garfo de duas pontas e a colher tornaram-se comuns entre os ricos só no século XVII. Os

pobres comiam com as mãos, numa panela comum, uma comida parecida com um sopão grosso, uma espécie de “completo”, feito do que a família dispunha de vegetais, cereais, legumes, verduras e carnes. A preparação dos diferentes alimentos, em panelas separadas, embora fosse prática corrente em cozinhas abastadas do século XVI, só aconteceu na cozinha dos pobres com a difusão do fogão com chapa de ferro, no século XIX.

O século XV e XVI são os séculos do Renascimento, do brilho intelectual e artístico das principais cidades da Europa. Foi um acontecimento revolucionário e está na raiz da filosofia, da ciências e das sociedades modernas e contemporâneas. Foram os intelectuais, artistas e engenheiros do Renascimento que propiciaram as bases sobre as quais a Europa se expandiu pelo mundo e o dominou por séculos até hoje. Mas o Renascimento não é coisa de pobre e para pobre, principalmente os camponeses. Estes continuavam analfabetos, brutalmente ignorantes, supersticiosos, praticando uma mistura de ritos pagãos antiquíssimos e católicos. O renascimento religioso, iniciado com os movimento de reforma religiosa, cujos inícios vem lá do século XIII, recoloca, de forma nova, a educação do povo, em particular a educação religiosa. Missionários, pregadores ambulantes, escolas paroquiais, em conjunto, iniciam o impulso que no século XVIII e no século XIX, tomaria corpo como o esforço estatal de educação popular, de abrangência universal.

Os portugueses, que se lançaram ao mundo, com seus navios, dirigidos por uma elite política e mercantil esclarecida, ambiciosa e imbuída de espírito católico missionário, não eram diferentes do resto da Europa. Eram sujos, ignorantes, desdentados, supersticiosos e morriam aos 35 anos, com cara de velhos. Tinham a firme convicção de que eram predestinados à grandeza, à honra, à glória, à riqueza e ao ócio que lhes advinha do trabalho dos outros, dos escravos. Converteram sem escrúpulos, o comércio de gente na melhor e mais rendosa fonte de riqueza. O amargor da escravidão, dizia-se, produzia o

milagre da doçura do açúcar. Negaram que negros e índios tivessem alma.

Na época do descobrimento, haviam duas Europa. A dos ricos, com sua religião intelectualizada, com seu renascimento cultural, artístico, literário. E uma Europa dos pobres. Cinzenta, ignorante, turbulenta, acossada pela fome, pela peste, guerras e exações de todo o tipo. No início da Idade Moderna eles patrocinarão uma infundável seqüência de guerras, conhecidas como guerras camponesas. Perderam-nas todas. Foram submetidos a castigos exemplares e muitos deles passaram a viver pior que os animais. Os pobres da Europa levarão séculos para usufruir migalhas das gigantescas riquezas drenadas de todo o planeta. Definitivamente, não era fácil viver na Europa quando começaram a conquista do mundo.

*Dinarte Belato*  
*Ijuí, 15.09.99*  
*Jornal Hora H*

### (ANEXO III)

#### POR FAVOR, UM FÓSFORO!...

Em 1578, um viajante francês, Jean de Lery que andou pelo Brasil, nos conta que os europeus faziam imensos esforços para retirar das matas o primeiro produto de valor comercial que o Brasil produziu: o Pau Brasil.

Diz ele: “Ao falar das árvores deste país devo começar pela mais conhecida entre nós, esse pau-brasil de que a terra, por influência nossa, tomou o nome e é tão apreciado graças à tinta que dele se extrai. Os selvagens o chamam arbutan...”

Era difícil manejar as árvores até o embarque. Pesadas, grande, duras, exigiam imensos esforços dos índios, que se punham a trabalhar em troca de quinquilharias.

“Os selvagens, em troca de algumas vestes, chapéus, facas e bugiarias, como machados, cunhadas e ferramentas fornecidas pelos europeus, cortam, serram, atoram, desbastam e racham o pau-brasil e depois o transportam nos ombros nus, às vezes de três léguas de distâncias, por montes e sítios escabrosos, até junto ao mar onde os navios o recebem.” (Jean de Lery. História de uma viagem feita à terra do Brasil. In Conceição Inácio. Documentos do Brasil Colônia. S.P. Ática, 1993. P.39.)

Aí começou a destruição daquelas partes da natureza que tivessem algum valor mercantil. Começou com a Mata Atlântica da qual sobraram algumas manchas cá e lá. A destruição, adentrando no território do país, alcançou fronteiras dos quatro quadrantes, dos extensos palmeirais de Santa Vitória do Palmar, às florestas amazônicas, a vegetação subtropical do Sul do Brasil, da rica fauna do Pantanal, do Centro Oeste.

A serra, pioneira em 1500 estava lá, derrubando o pau-brasil, converteu-se em

moto serra, multiplicou por mil sua ação mortífera e não há floresta que lhe resista, nem tem pau de metros de circunferência que fique em pé em sua presença.

O hino nacional está cheio de louvores e cantos à exuberância e verdor de nossas matas, ao azul do céu. Gonçalves Dias canta os palmeirais cheios de sabiás, que cantam como em lugar nenhum cantam assim.

Pois bem, a serra e a moto serra convertem palmeiras e matas em combustível seco para as fogueiras que se enxergam desde o espaço. O céu azul se enfumaça o sol, um disco de sangue mal consegue fazer penetrar raios sobre a superfície. Nos convertemos em maníacos queimadores. Piro maníacos.

De tanto queimar, ano após ano, o Brasil se converte, no fim de cada inverno, num fogaréu, que queima implacavelmente tudo o que encontra pela frente. Destrói espécies vegetais e animais. Reduz a uma imensa pobreza a variedade biológica do meio ambiente.

Limpamos o fogo, todos os anos o país. O hino nacional não tem mais porque cantar o verde das matas. O verde da bandeira faz pouco sentido.

Liquidamos por incúria, irresponsabilidade, falta de fiscalização, pioraria, preguiça, recursos naturais indispensáveis ao equilíbrio da vida e às gerações futuras, numa imprevidência de assombrar.

Depois de alguns avanços, conseguidos a duras penas, nos últimos anos parece que regredimos a quase zero. Parecia que havíamos aprendido as regras mínimas de convivência com a natureza. Desaprendemos.

Se, na comemoração dos 500 anos da descoberta do Brasil e do início de sua devastação, não produzirmos um novo imaginário social onde a serra, o machado e o fósforo, que foram os símbolos da conquista e acesso à riqueza, sejam substituídos pelo equilíbrio da vida das espécies e pela conservação das águas, do solo e do ar, estaremos

condenados a viver numa sociedade incapaz de se sustentar e sobreviver, num futuro imediato.

Está na hora de ouvir o lamento da natureza: “ por favor, afastem de mim este fósforo, esta moto serra, este machado, esta concepção de vida humana que passa pela morte de todas as espécies...” Espero que o velho pedido. “Por favor, um fósforo...” Seja banido de vez de nossas vidas.

A natureza agora lhe agradecerá. A humanidade do futuro lhe dirá obrigado...

*Dinarte Belato*  
*Professor de História*  
*Departamento de Ciências Sociais*  
*UNIJUI*

## (ANEXO IV)

### BRASIL 500 ANOS DEPOIS DE CABRAL

Porque comemorar os 500 anos do descobrimento?

Comemorar significa trazer à memória, de forma coletiva, acontecimentos ou pessoas que fazem parte do passado comum de um grupo humano qualquer, país, região, família. Sua função é tornar presente o passado, de forma cíclica, isto é, em períodos determinados tais como aniversários, lustros, centenários, milênios. O comemorado só se perpetua de forma ordenada e seu ordenamento é a repetição cíclica.

Comemorar significa, também, manter vivo, dar existência ao que já não existe. Morrer é desaparecer da memória, é deixar de existir na memória dos vivos. É mergulhar no nada. A maioria de nós, por exemplo, não lembra nada ou quase de nossos bisavós. Mergulharam aos poucos numa espécie de bruma e desapareceram de nossa memória e, então, definitivamente morreram. Ninguém os comemora.

Jesus Cristo, nos narram os Evangelhos, ao perceber que iriam matá-lo, reuniu os discípulos numa janta. Havia vinho, pão e talvez peixe ou carneiro. Tomou o pão e o vinho e os distribuiu aos discípulos dizendo: todas as vezes que vos reunirdes para comer, fazei isto em memória de mim. Provavelmente ele é o personagem histórico mais vivo da história da humanidade.

A comemoração de certos acontecimentos produz sobre a sociedade um efeito profundo de identidade, isto é, converte o grupo social em alguém identificável, distinguível. Pela teia de comemorações, de lembranças, nos convertemos em brasileiros, gaúchos, chilenos, argentinos... Estes acontecimentos, ciclicamente comemorados, são

denominadas fundentes, pois são a base, o solo sobre o qual se ergue a identidade de um grupo social.

Mas a memória é seletiva, escolhe e, portanto esquece. E o que se esquece, aniquila-se, morre. Não é difícil então, reconhecer o que pela comemoração, nos converteu em brasileiros: a descoberta, Tiradentes, o 7 de Setembro, a República, os Farrapos. Mas também não é difícil entender porque não comemoramos a descoberta do Brasil pelos habitantes que aqui estavam antes da chegada da esquadra portuguesa. Para os europeus colonizadores eles não podiam ser o fundamento da sociedade. Eles não são a expressão plena da humanidade. Eles não podem fundar nada, ou gerar identidade coletiva, por isso, são esquecidos. E os esquecimentos se ampliaram pra os negros, convertidos em escravos, reduzidos à condição de bestas, ao nada.

A comemoração dos 500 anos da chegada dos europeus ao Brasil é um bom pretexto para trazer a memória coletiva os que foram mergulhados no esquecimento. Assim fazendo, é provável que possamos refundar nossas identidades, que possamos nos “re-conhecer” como sujeitos capazes de construir uma sociedade em que o direito à existência e a à memória seja por igual distribuída.

É, também, um desafio e um chamamento a que ampliemos nosso conhecimento sobre a sociedade brasileira. Comemorar os 500 anos do Brasil se converte, assim, num bom pretexto.

*Dinarte Belato*  
*Professor de História*  
*Departamento de Ciências Sociais*  
*UNIJUÍ*  
*Opinião-Jornal Hora H*