

Jango Jorge: o contrabandista de João Simões Lopes Neto pelas lentes do diretor Henrique de Freitas Lima

JOÃO LUIS PEREIRA OURIQUE*

CARLOS ALBERTO OSSANES**

RESUMO: Para embasar a comparação intersemiótica entre a versão literária e a cinematográfica, faz-se necessário pensar as duas como estruturas discursivas diferentes. Comparando-se as versões literária e cinematográfica de *Contrabandista*, sob a perspectiva intersemiótica, pretende-se visualizar como se deu a construção do perfil da personagem Jango Jorge, de João Simões Lopes Neto (1912), pela perspectiva do diretor Henrique de Freitas Lima (2012). Para isso, utiliza-se do texto fonte, *Contos Gauchescos*, e a adaptação para série de televisão homônima, produzida pela Cinematográfica Pampeana, além do roteiro cinematográfico da película.

PALAVRAS-CHAVE: Adaptação; Cinema; Henrique de Freitas Lima; João Simões Lopes Neto; Literatura.

ABSTRACT: To support the intersemiotic comparison between the literary and the cinematic version, it is necessary to analyze both as different discursive structures. By comparing the literary and cinematic versions of *Contrabandista*, from the intersemiotic perspective, it is intended to analyze the construction of Jango Jorge, a character of of João Simões Lopes Neto (1912), by the prospect of the director Henrique de Freitas Lima (2012). To that end, it is used the groundwork, *Contos Gauchescos*, and the adaptation of the homonymous TV series, produced by Cinematográfica Pampeana, as well as the screenplay.

KEYWORDS: Adaptation; Film; Henrique de Freitas; João Simões Lopes Neto; Literature.

* Docente do Centro de Letras e Comunicação da Universidade Federal de Pelotas – CLC – UFPel – 96015-140 – Pelotas – Brasil. E-mail: jlourique@yahoo.com.br.

** Graduando do Curso de Licenciatura em Letras – Português pela Universidade Federal de Pelotas – CLC – UFPel – 96015-140 – Pelotas – Brasil. E-mail: carlosossanes@yahoo.com.br

Um roteiro sobre o contrabandista: a permuta de voz narrativa entre Blau Nunes e Jango Jorge

Os *Contos Gauchescos*, de João Simões Lopes Neto, veiculados no ano de 1912, contêm em suas 19 histórias (originalmente 18, tendo sido publicado um ano após uma 19ª – “O Menininho do Presépio” – incorporada posteriormente) a essência do conceito de gaúcho, seus costumes e mitos, crenças e características. Em 2012, foi lançado pela Cinematográfica Pampeana um DVD chamado **Contos Gauchescos: Simões Lopes Neto nas telas**, contendo a adaptação para formato de série televisiva de 4 desses contos (“Contrabandista”, “No Manantial”, “Os cabelos da China” e “Jogo do Osso”), além de uma apresentação sobre o escritor pelotense e sua obra. No ano de 2014, foi realizada junto à Universidade de Coimbra (UC/PT) a terceira temporada do projeto 24 Frames de Literatura¹, promovido pelo Grupo de Pesquisa ÍCARO (CNPq/UFPel), iniciativa que trabalha com adaptações cinematográficas de elementos literários, a fim de desconstruir paradigmas binários sobre o conceito de fidelidade/infidelidade de uma obra fílmica em relação à sua referência literária. Por intermédio desse trabalho, conseguiu-se cópia legal do material audiovisual, em parceria com o diretor Henrique de Freitas Lima, bem como materiais de suporte, como o roteiro adaptado das películas – que será utilizado como referência doravante. Devido ao fato de o conjunto de episódios dirigidos por Henrique de Freitas Lima poder ser visualizado como unidade, ou seja, retirados os créditos iniciais e finais, os curtas compõem um longa-metragem, é possível entender essa narrativa cinematográfica dos *Contos Gauchescos* como uma novela na qual cada capítulo é independente um do outro, porém todos eles se erguem sobre o mesmo fio condutor. Dessa maneira, frisa-se que a análise será debruçada apenas por sobre o conto como unidade, não considerando a dependência dos outros para seu entendimento.

Para embasar a comparação intersemiótica entre a versão literária e a cinematográfica, faz-se necessário pensar as duas como estruturas discursivas diferentes. As ferramentas utilizadas por cada uma das linguagens se manifesta de maneira diferente, por exemplo, pelo emprego da palavra escrita, base do texto literário, e de imagens e voz, nas narrativas fílmicas. O texto escrito remete a uma imagem mental, representativa, e a adaptação pode, em muitos casos, não remeter a esse esquema montado pelo leitor na sua experiência individual. Cabe salientar que

também entre esses textos [dramático e fílmico] existe a simultaneidade verbal e visual, porém [...] mais aparente. Os textos se baseiam em palavras e imagens, o que ilustra a simultaneidade [...] dos elementos verbal e visual, embora um deles sempre predomine (DINIZ, 1998b, p. 314 – colchetes nossos).

No caso da organização das vozes narrativas, pode-se perceber a nomenclatura usual sendo insuficiente para abranger o modo de narrar do cinema. Por exemplo, Blau Nunes

¹ O projeto tem coordenação do docente Prof. Dr. João Luis Pereira Ourique e do discente Carlos Ossanes. Mais informações sobre o projeto podem ser consultadas pelo site <wp.ufpel.edu.br/24framesdeliteratura>.

configura-se, como uma voz intradiegética, por ser “[...] um narrador que é simultaneamente personagem, no mundo ficcional” (CARDOSO, 2003, p. 58). Com isso, pela abrangência, ainda que limitada, do meganarrador, outros pontos que não entrariam como narradores convencionais são considerados, como a visão do diretor e os variados movimentos e posições de câmera, como, no caso do referido curta-metragem, toda a narrativa ser apenas uma memória de Blau Nunes, como um reflexo de sua subjetividade. Entretanto, o movimento da câmera no curta-metragem não pode se confundir com câmera subjetiva, pois se entende por essa “toda vez que aquilo que se vê na tela coincide com a visão de um (ou de mais de um) dos personagens” (BRITO, p. 10, 2007), diferente do mergulho proléptico que o espectador experiencia ao ser conduzido pela voz em *voice-over* do narrador. Assim, complementar a isso, como comenta Diniz (1998a, p. 15), o autor “McFarlane usa os termos “transfer” para o processo de transferência de elementos facilmente transferíveis e “adaptation proper” para o processo que exige maior criatividade do cineasta”. Dessa maneira, alguns elementos analisados serão tratados como transferidos, caso se tratar de uma tradução simples, ou vistos sob a ótica da adaptação criativa, caso sejam o trabalho de adaptação de um elemento subjetivo.

O trabalho que aqui se pretende realizar é um recorte do *modus operandi* do projeto 24 Frames de Literatura, especificamente das discussões sobre a adaptação cinematográfica da personagem Jango Jorge e das escolhas do diretor para adaptar os vazios e pontos de indeterminação do conto, bem como as ferramentas fílmicas utilizadas para criar o ambiente descrito na narrativa literária de Simões Lopes Neto. O “Contrabandista” se passa em um cenário de extrema tensão na fronteira entre o Brasil e o Uruguai, também chamado de Banda Oriental. Com a Independência do Brasil, no ano de 1822, o dinheiro brasileiro sofreu um encarecimento, fazendo com que as travessias de mercadorias do Uruguai para o Rio Grande do Sul (bem como vice-versa) parassem de ser um despique, uma rivalidade, para se tornar uma prática comercial: o contrabando em si, quer seja de pólvora (que só era permitida legalmente nas casas dos grandes proprietários) como de outros materiais de uso diário. Na narrativa de Simões Lopes Neto, Jango Jorge é um desses atravessadores, que vai à Banda Oriental *cargueirar*² um vestido de noiva para sua filha. Como as fronteiras estavam cada vez mais cerradas, guardas cuidavam dos principais locais de travessia, havendo confrontos armados constantes entre castelhanos e gaúchos. Avisados por um informante, os milicianos atacaram Jango, que não se encontrava sozinho, acabando o personagem morto em um desfecho trágico exatamente no dia do casamento de sua filha.

“Batia nos noventa anos o corpo magro mas sempre teso de Jango Jorge [...]” (LOPES NETO, 1912, p. 155), assim começa a ser descrito o protagonista da trama por Blau Nunes. Percebe-se, aqui, uma dissociação com a imagem que é mostrada de Jango no curta-metragem, descrita no roteiro de Henrique de Freitas Lima como tendo “[...] pouco mais de 50 anos, rijo e forte, contrabandista de ofício”. Comparando-se a versão literária com a

² “CARGUEIRAR, intr. ANT. – Fazer comércio com a utilização de cargueiros (CO).” (SCHLEE, 2009, p. 41). Mais especificamente, no caso, *cargueirar* tem o sentido de contrabandear de um lado para o outro da fronteira – quer seja do lado oriental como gaúcho.

fílmica, é possível entender que para se apresentar um Jango que tenha sido “maioral nesses estrupícios. Desde moço. Até a hora da morte” (LOPES NETO, 1912, p. 163), sua idade é justificável, no conto. Porém, sem a descrição das batalhas que presenciou, na película, fica mais verossímil transferir suas características para um Jango jovem. Além disso, empenham-se, em uma versão cinematográfica, aspectos técnicos no trabalho de objetivar a descrição dada no texto. No caso da caracterização física de Jango – um quase nonagenário –, pôr a cavalgar um homem dessa idade (e que fosse ator) demandaria uma especificidade maior do diretor, na escolha do *casting*. Dessa forma, a criação de uma personagem mais jovem, contextualizada diacronicamente, faz assertiva a escolha, sem que se crie uma personagem anacrônica ou idiossincrática.



Não há qualquer marca, na película, que objetive a presença física de Blau Nunes na narrativa. Sabe-se que o tropeiro estava de passagem, mas sua presença é completamente apagada, dando espaço à construção do perfil de Jango e dos elementos que o cercam – o espectador passa a rir do pedido de casamento, se importar com a festa, a conhecer os vizinhos, sem reparar que a mesa de doces seria desfeita para dar lugar ao velório de Jango. Ao mesmo tempo em que, com a carga narrativa pesando mais ativamente sobre ele, o curta-metragem passa a ser sobre o contrabandista, e não sobre o contrabando, Jango dá lugar para outras personagens se mostrarem e desempenharem seus papéis; ao ter mais poder de fala, Jango simbolicamente aumenta o de seus coadjuvantes. É interessante, na escolha de não objetivar a figura do Blau, a série de condições que isso ocasiona. Quando o Blau narrador conta aos leitores uma história, ele conta o que viu. Esse movimento de conferir veracidade ao discurso dele é bastante reafirmado com o método cinematográfico realista, pois nele o que obtém mais ênfase é a retratação do objeto não com o intuito de distorcer a realidade, mas de reproduzi-la. A própria essência da fotografia, nesse sentido, tem – para o espectador – uma distinção de outras artes, como a pintura, por exemplo. Na pintura, é evidente que, ainda que retrate a realidade, o pintor ou a pintura não necessariamente têm de ter tido contato com o objeto retratado. Já na fotografia o objeto deve ter tido contato com a câmera e com o fotógrafo – no caso do cinema, o diretor deve ter presenciado o que foi filmado. Como afirma Bazin,

A natureza objetiva da fotografia confere-lhe uma qualidade de credibilidade ausente de todos os outros tipos de retratação... Somos obrigados a aceitar como

real a existência do objeto reproduzido, na realidade, representado, colocado diante de nós, quer dizer, no tempo e no espaço (BAZIN, 1957 *apud* ANDREW, 2002, p. 116).

Nesse sentido, pode-se observar que essa narrativa cinematográfica em específico marca, também, o sincronismo com a vertente realista do cinema, que acaba por equalizar a veracidade narrativa do contador de histórias de João Simões Lopes Neto. A imagem real do pampa, das relações entre as personagens e, aqui em *Contrabandista*, a preocupação em contextualizar a tensão de fronteira que havia – para explicar o contrabando –, é objetivada pelas lentes da câmera com o intuito de se fazer o mesmo procedimento. Reinventam-se elementos, mas se preocupa o diretor em manter a ênfase no acontecimento em si, ao invés de só prestar atenção à forma como é feito.

O posicionamento ativo da voz de Jango Jorge, contrastando com a ausência total de discurso direto da personagem em sua versão literária, trouxe um ritmo diferente quanto ao gênero das obras. Enquanto que a obra literária de Simões, ao ser narrada por Blau – que já conhecia os detalhes, o desfecho –, adianta a morte de Jango Jorge, sempre com tom de tragédia, o curta-metragem investe em uma linguagem e fluidez cômica, dando espaço para outras personagens e *sub-plots* que inclinam o espectador a, por momentos, esquecer que Jango morrerá ao final da narrativa. Alguns pontos premeditam a morte de Jango, calcados, principalmente, na interpretação melancólica de Domingas (Ingra Liberato),



que desde o início da narrativa alerta, com sua preocupação exacerbada, ser aquela a última cargueirada de Jango, e em elementos externos ao roteiro, como o pássaro que paira no céu – não incluso no último tratamento do roteiro – ou o olhar apreensivo do filho de Jango, acima da restinga, do horizonte à casa dos pais. Apenas abrindo e fechando a narrativa, Blau Nunes desempenha, em *voice-over*, uma costura entre “Os cabelos da China” e “No Manantial” – curtas que antecedem e procedem, respectivamente, “Contrabandista” –, dando sentido à unidade fílmica criada na versão de Henrique de Freitas Lima. Ao se visualizar o conjunto de curtas como um longa-metragem, Blau Nunes troteia em direção ao rancho de Jango Jorge, presencia a chegada do seu corpo e parte para encontrar os outros tropeiros, próximo ao manantial que guarda os corpos de Chicão e Rosa.



Partindo do referencial teórico, pode-se apontar outros aspectos interessantes dessa adaptação. A inclusão de elementos é algo intrínseco da afirmação da adaptação como uma nova obra de arte. O que acontece com a criação da personagem Acácio (o Judas da história, como denomina Henrique de Freitas Lima no roteiro), por exemplo, é um movimento de externalização de um vazio da narrativa de Simões Lopes Neto, pois a personagem não é apresentada na versão literária. Desse modo, a opção de se incluir essa personagem é facultativa, não sendo necessário criar uma personagem física para cometer tal ação, pois pode haver “[...] personagens cinematográficas feitas exclusivamente de palavras, à primeira vista pelo menos” (GOMES, p. 85, 1968). Para além disso, dá-se nome, na versão fílmica desse conto, para a esposa de Jango, chamada Domingas, para a sua filha, Maria Rita, e para seu futuro genro, Arlindo. Além desses, toda a presença das outras personagens cria *background* para a história, principalmente por se tratar do “Contrabandista” o menor conto gauchesco. Se fosse mantido o modo de narrar de João Simões Lopes Neto – por intermédio direto de Blau Nunes –, pelas vias do que reza a teoria da fidelidade da obra cinematográfica adaptada, não haveria o que se acrescentar na narrativa, inclusive empobrecendo seu valor enquanto obra fílmica; a obra adaptada puramente vista como transposição em película de um enredo literário acaba nem sendo literatura, por não ser do mesmo sistema semiótico, e nem cinema, por pretender ser literatura. Esse pensamento desconstrutivista, que expande os campos entre as mídias, mais coerente soa à compreensão da obra cinematográfica como o conjunto que tangencia todas as artes, mas que não faz dela uma cópia de nenhuma delas. Conforme pensa Dick Higgins, a estruturação entre as mídias nasce no período do Renascimento, para categorizar a sociedade; o pensamento de que a pintura deve ser “tinta sobre papel”, de que não se pode pintar escultura, etc., parecia-se com a divisão das profissões do que se chama Grande Cadeia do Ser. Porém, por esse paradigma, parece interessante que se observe, no atual cenário de considerações sobre as interartes – e o contexto contemporâneo – que

os problemas sociais que caracterizam nossa época, em oposição aos problemas políticos, não permitem mais uma abordagem compartimentalizada. Nós estamos nos aproximando do nascimento de uma sociedade sem classes, em que a separação em categorias rígidas é absolutamente irrelevante (HIGGINS *apud* DINIZ, 2012).

Reforça-se, então, a necessidade de se visualizar as artes presentes no Cinema, em especial para essa análise, a Literatura, como constituintes de uma instância artística, e não como peças-base originais para sua formação. No caso do *Contrabandista*, os elementos utilizados pelo roteirista/diretor serviram de fonte para a criação de uma ambientação que não é exatamente a de João Simões Lopes Neto – e nem se propõe a ser.

O trabalho de adaptação criativa, no caso da inclusão de elementos que não existem, configura um bom exemplo de aproveitamento dos pontos de indeterminação da obra literária, em prol da criação de uma narrativa que se propõe a dialogar com a sua fonte, porém reinventando e criando espaços de subjetivação do diretor. Conforme comenta Stam (2006, p. 25),

a teoria contemporânea assume que os textos não se conhecem a si mesmos, e portanto busca o que não está dito (o *non-dit*) no texto. As adaptações, neste sentido, podem ser vistas como preenchendo essa lacuna do romance que serve como fonte, chamando a atenção para suas ausências estruturais.

Por fim, o olhar subjetivo do roteirista/diretor, ao recriar a narrativa, remete ao seu imaginário enquanto leitor, mas não se exime, nessa análise, todas as outras formas de intervenção que surgem ao longo da criação fílmica; como as alterações sofridas pela obra no decorrer de sua criação – pós-escrita do roteiro –, pela inclinação das mudanças realizadas pela edição (montador fílmico), ou pela própria interferência da equipe de produção, com eventuais sugestões. A presença das entidades do meganarrador cinematográfico fica destacada quando se observa a construção da história pelo roteirista/diretor, como sendo a união dos quatro episódios de ficção, e a entrada do montador, como sendo o responsável pela unidade dinâmica desses episódios – o formato de longa-metragem.

Além disso, as imagens falam por si, a forma fluída como um evento leva ao outro, demonstra a união do pensamento entre o diretor e o montador, além de evidenciar, também, o pareamento da visão do diretor de fotografia, que consegue transitar entre a riqueza de detalhes dos ambientes internos, de menor ângulo de visão, e a amplitude do pampa, em tomadas bem mais abertas. Em ordem, o roteirista vislumbra a peça completa e formaliza na escrita, o diretor de fotografia viabiliza pelo fotograma, o diretor determina como isso será feito e o montador captura a essência da perspectiva pela qual o espectador irá observar.



A ambientação, no caso dessa adaptação, remonta mais fortemente ao imaginário do próprio diretor Henrique de Freitas Lima, em sua leitura subjetiva da obra de João Simões Lopes Neto e experiência. A caracterização do gaúcho representa uma figura muito mais da década de 50/60 do século passado do que do final do século XIX – pós-Guerra do Paraguai. Percebe-se claramente isso na vestimenta utilizada pelas personagens e, também, por elementos mais objetivos, como as armas manuseadas pelos milicianos.

Contrabandista, em ambas as versões, apresenta elementos subjetivos que foram, na escrita do roteiro, em boa parte reinventados ou reordenados, a fim de se estruturar uma narrativa que transpassasse ao espectador todo o valor de veracidade, em sua objetivação, do que o “eu vi”, frisado por Blau Nunes no conto. Ao se comparar as versões de João Simões Lopes Neto e Henrique de Freitas Lima para os *Contos Gauchescos*, o primordial ponto tratou-se de não confundir as vias discursivas de ambas as linguagens. Assim, entendendo cada uma como uma manifestação artística diferente, puderam-se visualizar os acréscimos da leitura do roteirista/diretor sobre a narrativa literária, bem como tentar entender suas escolhas e as ferramentas utilizadas para sustentar sua leitura e/ou para objetivar sua intenção nessa releitura em específico. A obra cinematográfica de Henrique de Freitas Lima acaba, nesse trabalho, sendo tratada como tal, e não como série de televisão, justamente pela unidade cinematográfica que se obtém ao conjugar os quatro episódios de ficção. Cabe trazer novamente à discussão que a obra seriada apresenta, como no teatro, a possibilidade de se produzir um novo movimento (instantâneo, obviamente, no teatro, mas para o próximo episódio, no caso do seriado de televisão). Não era alçado, aqui, comparar literatura e seriado, mas coube um parêntese para diferenciar seriado de filme, por assim dizer, para justificar a existência da unidade fílmica na obra de Henrique de Freitas Lima, ainda que haja, possivelmente, até mais proximidade entre seriado e literatura do que do cinema, propriamente dito. Mesmo que venha

sendo dada muita ênfase às diferenças entre a mídia cinematográfica e a televisiva, que resultam em expressões bastante distintas, a última delas já até designada pelo termo de “videoteratura”. Basta lembrar, a título de curiosidade, dois recursos da mídia televisiva que levam a resultados bem diversos do cinema, a serialização e, sobretudo, a interferência do público espectador, cuja opinião pode atuar no desenvolvimento da diegese (COUTINHO, 2011, p. 26).

Dessa forma, enxergando a obra do diretor isoladamente – como quatro curtas-metragens – ou como uma unidade cinematográfica, entende-se o formato adaptado para televisão, mas não se classifica a obra como tal.

OURIQUE, J. L. P.; OSSANES, C. A. *Jango Jorge: The Smuggler of João Simões Lopes Neto through the Lens of the Director Henrique de Freitas Lima*. **Olho d'água**, São José do Rio Preto, v. 8, n. 1, p. 30–39, 2016.

Referências

ANDREW, J. D. *As principais teorias do cinema: uma introdução*. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

BRITO, J. B. *O ponto de vista em cinema*. Graphos. João Pessoa, v. 9, n. 1, Jan./Jul./2007.

CARDOSO, L. M. A problemática do narrador. **Lumina**, Juiz de Fora, Facom/UFJF, v. 6, n. 1/2, p. 57-72, jan./dez. 2003.

COUTINHO, E. F. Literatura comparada e interdisciplinaridade. In: OURIQUE, J. L. P.; CUNHA, J. M. S.; NEUMANN, G. R. (Org.). *Literatura: crítica comparada*. Pelotas: Ed. Universitária PREC/UFPEL, 2011. p. 21–30. Disponível em: <<http://wp.ufpel.edu.br/grupoicaro/files/2013/05/Livro-%E2%80%9CLiteratura-Cr%C3%ADtica-Comparada%E2%80%9D.pdf>>. Acesso em 23/02/2016.

CONTOS Gauchescos: Simões Lopes Neto nas telas. Direção: Henrique de Freitas Lima. Brasil: Cinematográfica Pampeana, 2012.

DINIZ, T. F. N. *Literatura e Cinema: da semiótica à tradução cultural*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 1998a.

_____. *Tradução Intersemiótica: do texto para a tela*. **Cadernos de Tradução**, Florianópolis, UFSC, v. 1, n. 3, p. 313-338. 1998b. Disponível em <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/5390/4934>>. Acesso em 15/01/2016.

DINIZ, T. F. N., VIEIRA, A. S. *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: Rona Editora, 2012.

GOMES, P. E. S. A Personagem cinematográfica. In: ROSENFELD, A. (Org.) *et. al. A Personagem de Ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1968.

LOPES NETO, J. S. *Contos Gauchescos*. Pelotas: Echenique & Editores, 1912.

OURIQUE, J. L. P.; CUNHA, J. M. S.; NEUMANN, G. R. (Org.). *Literatura: crítica comparada*. Pelotas: Ed. Universitária PREC/UFPEL, 2011. Disponível em: <<http://wp.ufpel.edu.br/grupoicaro/files/2013/05/Livro-%E2%80%9CLiteratura-Cr%C3%ADtica-Comparada%E2%80%9D.pdf>>. Acesso em 23/02/2016.

SCHLEE, A. G. *Vocabulário de João Simões Lopes Neto*. Bauru: Canal 6, 2009.

STAM, R. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. **Ilha do Desterro**, Florianópolis, s. v., n. 5, p. 19- 53, jul./dez. 2006.

Recebido em: 28/03/2016.

Aceito em: 03/05/2016.