

## INTERTEXTUALIDADE, METAFICÇÃO HISTORIOGRÁFICA E PARÓDIA PÓS-MODERNA EM DIÁLOGO COM A TRADIÇÃO DOS ROMANCES HISTÓRICOS EM *NETTO PERDE SUA ALMA*

Mateus da Rosa Pereira <sup>1</sup>

### RESUMO:

O presente artigo analisa como o romance histórico *Netto perde sua alma*, do autor gaúcho Tabajara Ruas, articula uma perspectiva característica do século XXI em diálogo com a tradição do romance histórico clássico tal como inaugurada por Walter Scott e teorizada por Georg Lukács (1983). O ponto de partida das análises é a relação entre a caracterização do protagonista da narrativa, General Antônio de Souza Netto, e a representação do passado, sendo que a atualidade da forma da obra literária se justifica pelo uso consciente de múltiplos intertextos alicerçados nos conceitos de paródia pós-moderna e da metaficção historiográfica, de acordo com as definições de Linda Hutcheon (1985, 1988, 1989, 1991). Uma das conclusões do estudo é que a forma fragmentária da obra, seu ponto de vista intimista e seu narrador de estatuto por vezes questionável são traços responsáveis pela sua atualidade, pois articulam uma visão contemporânea da relação dos sujeitos com o processo histórico, que está se tornando uma experiência cada vez mais individualizada e fragmentária.

**Palavras-chave:** Romance histórico; Paródia pós-moderna; Intertextualidade.

### ABSTRACT:

This paper analyzes how the historical novel *Netto perde sua alma*, by Tabajara Ruas, an author from Rio Grande do Sul, articulates a characteristic perspective of the 21<sup>st</sup> century, in dialogue with the tradition of the classical historical novel, such as inaugurated by Sir Walter Scott and theorized by Georg Lukács (1983). The starting point of the close analysis is the relationship between the characterization of the narrative's protagonist, General Antônio de Souza Netto, and the representation of the past. The contemporariness of the form of this novel is based on the conscious use of multiple intertexts grounded on the concepts of postmodern parody and historiographic metafiction, according to Linda Hutcheon's definitions (1985, 1988, 1989, 1991). One of the study's conclusions is that the novel's fragmented form, its subjective point of view, and its sometimes unreliable narrator are traits which are responsible for its contemporariness, as they articulate a contemporary view on the relation between individuals and the historical process, which is becoming an increasingly individualized and fragmented experience.

**Keywords:** Historical novel; Post-modern Parody; Intertextuality.

A relação entre a literatura e o cinema é mesmo curiosa. No caso de *Netto perde sua alma*, o romance de Tabajara Ruas foi escrito em 1995 e sua adaptação cinematográfica homônima foi lançada em 2001, mas as duas obras estão muito mais distantes quando tomamos como parâmetro sua relação com a história dos seus meios

---

<sup>1</sup> Universidade Federal do Recôncavo da Bahia.

artísticos específicos, ou seja, a obra literária com a história da literatura e o filme com a história do cinema. Ao fim e ao cabo, a adaptação provou ser bem mais conservadora em sua representação do passado e em sua forma e conteúdo quando comparada com seu romance de origem. Como já foi demonstrado em detalhes em outra publicação, o mundo bem organizado e objetivado do filme é uma alusão reverente e comemorativa a tudo o que já é conhecido e difundido (tanto textualmente como em forma de imaginário coletivo) sobre a participação heroica de Netto na Revolução Farroupilha, e, nesse sentido, propõe uma representação idiossincrática do passado, na medida em que reitera e expande o teor dos textos clássicos de história, sem, contudo, ampliar nossa compreensão a respeito das reais condições sociais, econômicas e políticas do acontecimento histórico em si.

Por outro lado, embora tenha sido escrito no final do século XX, o romance *Netto perde sua alma* sugere um diálogo com a história do Estado do Rio Grande do Sul que é extremamente atual, marcado pela revisão das interpretações e representações de acontecimentos passados. Assim, a história é “destotalizada” em romances como o de Tabajara Ruas, pois, à medida que a história oficial é ironizada, a obra está demonstrando que o que ela está apresentando não é a História (única, verdadeira, soberana), mas uma forma possível e plausível de se contar e interpretar os acontecimentos do passado, à luz dos conceitos do pós-modernismo (cf. HUTCHEON, 1989, p. 63). Assim, *Netto perde sua alma* participa do projeto do pós-modernismo, propondo que “reescrever ou reapresentar o passado na ficção e na história é – em ambos os casos – revelá-lo ao presente, impedi-lo de ser conclusivo e teleológico” (HUTCHEON, 1991, p. 147).

Diversos autores, tais como Linda Hutcheon (1985, 1988, 1989), Fredric Jameson (1984), Daniel Balderston (1986), Seymour Menton (1993), entre outros, apontam que a narrativa ficcional contemporânea que se ocupa em representar a história é marcada por um caráter autoconsciente (também chamado de metaficcional, autorreflexivo, narcisista, etc.). Embora adotem perspectivas distintas, esses teóricos sugerem que há uma tendência à problematização do ato de representar o passado e um impulso no sentido de recontá-lo de forma alternativa à história oficial, seja através do uso da paródia, da intertextualidade, seja na mistura proposital de fatos históricos com relatos ficcionais. Embora não questionem a existência do acontecimento em si, esses autores sugerem que o acesso ao passado é parcial e fragmentado porque depende do ato da narração. Na América Latina, mais especificamente, essas características, dentre outras, foram responsáveis por consolidar o Novo Romance Histórico que, desde o final da década de 1970, constitui a tendência predominante do romance latino-americano (cf. MENTON, 1993, p. 66).

No mundo todo, romances históricos como os de Umberto Eco, S. Rushdie e E. L. Doctorow, por exemplo, questionam as próprias noções da identidade nacional e da história. Como aponta Linda Hutcheon, romances como *Midnight's Children*, *O Nome da Rosa* e *The White Hotel* “estruturalmente instalam e subvertem a teleologia, o fechamento e a causalidade da narrativa, tanto histórica como ficcional” (HUTCHEON, 1989, p. 63). Ao combater um dos principais projetos do romance histórico do estilo Walter Scott, ou seja, o retrato da totalidade de uma sociedade em uma dada época, esse novo tipo de romance apresenta um impulso anti-totalizante (cf. HUTCHEON, 1989, p. 63). Um dos principais problemas que esse tipo de romance histórico mais atual propõe é que, em última análise, tanto historiadores como contadores de histórias recontam eventos passados e, para isso, têm que recorrer a outros textos, sejam eles livros, quadros ou filmes (cf. HUTCHEON, 1989, p. 73).

*Netto perde sua alma* evidencia algumas tendências e alguns traços literários ligados ao novo romance histórico latino-americano (NRHLA) e à metaficção historiográfica, dois conceitos que, embora não sejam sinônimos, apresentam muitas convergências a respeito da relação entre a caracterização de protagonistas narrativos e a representação da história. O primeiro traço que identifica a obra de Tabajara com o novo romance histórico latino-americano é a ficcionalização de um personagem histórico para ocupar o papel central do enredo, diferentemente da fórmula de Walter Scott – aprovada por Georg Lukács – de protagonistas fictícios. Em vez de retratar grupos aparentemente insignificantes para ampliar nossa compreensão do passado, muitos dos novos romances históricos retratam as personalidades históricas mais conhecidas de maneira *sui generis* (cf. MENTON, 1993, p. 43). Também em oposição aos preceitos de Lukács (1983), os romances históricos chamados de metaficção historiográfica retratam “personagens históricos [que] assumem um *status* diferente, particularizado e, em última hipótese, excêntrico”, com o objetivo de promover a “pluralidade e reconhecimento da diferença”, por isso o “*tipo* tem poucas funções, exceto como algo a ser atacado com ironia” (HUTCHEON, 1991, p. 150). Outro motivo para não deixar os personagens históricos em segundo plano é questionar esse recurso pelo qual “as figuras reais do passado são desenvolvidas com o objetivo de legitimizar ou autenticar o mundo ficcional com sua presença, como se para ocultar as ligações entre ficção e história com um passe de mágica ontológico e formal” (HUTCHEON, 1991, p. 152).

A ironia é o que faz com que a escolha de um protagonista já conhecido do leitor, como o general Netto no romance em questão, e a sua caracterização peculiar, por vezes diferente daquela popularizada a seu respeito, não signifique uma volta ao romantismo com suas idealizações heroicas. Essa característica está relacionada, por um lado, à ideia bastante difundida atualmente de que o passado só pode ser acessado através de seus vestígios textuais, e, por outro, a um questionamento da história oficial ou partes dela (cf. HUTCHEON, 1991, p. 34, p. 141, p. 157; HUTCHEON, 1985, p. 73). Os romances históricos atuais como o de Tabajara Ruas demonstram, assim, uma preocupação e uma consciência a respeito da natureza e das implicações textuais de vários elementos que compõem uma representação literária do passado, tais como a caracterização, a ambientação e o próprio enredo.

Por isso, o romance em questão também pressupõe uma relação com a representação do passado diferente daquela defendida por Lukács, na qual o passado devia ser apresentado como a pré-condição concreta do presente (LUKACS, 1983, p. 21). Composicionalmente, a caracterização de Netto demonstra a instituição e depois a subversão do caráter heroico segundo o qual conhecemos a história dos generais farroupilhas de acordo com a sua versão oficial. Trata-se de um mecanismo que Tabajara Ruas utilizou conscientemente para evitar que a caracterização de Netto soasse inverossímil no contexto atual (cf. ANDRADE, 2003, p. 188).

Assim, a relativização do heroísmo de Netto, por meio da ênfase sobre suas fraquezas, dúvidas e debilidade física, pode ser entendida além de uma renúncia ao romantismo, mas também como uma crítica à caracterização de personagens históricos como Netto pela história oficial, mesmo que essa personalidade tenha sido grandiosa de fato em vida, como aponta o próprio autor (cf. ANDRADE, 2003, 189). Nesse sentido, três dos principais intertextos da caracterização do general Netto são *Homens ilustres do Rio Grande do Sul* (1916), de Aquiles Porto Alegre, *História da Grande Revolução* (1933), de Alfredo Varela, e *Vultos da epopeia farroupilha* (1935), de Othelo Rosa. Esses três textos retratam Netto à imagem do padrão heroico: “um homem de caráter

elevado (virtuoso, leal, corajoso, dedicado, idealista), de grande força e destreza físicas, dotado de indiscutível poderio bélico, de posição social elevada e apreciado por aqueles que com ele conviveram” (ANDRADE, 2003, p. 55-56).

A forma escolhida por Tabajara Ruas para materializar essa crítica coincide com o conceito de paródia, tal como defendido por Linda Hutcheon, como a instalação e posterior subversão do caráter heroico de Netto, assim articulando uma crítica branda ao estilo de apresentação dos líderes farroupilhas e, ao mesmo tempo, formulando um tributo à figura ilustre do general. Essa mistura de crítica e homenagem, implícita no uso da paródia, é defendida por Linda Hutcheon, que problematiza o conceito de paródia ao argumentar que não se trata apenas da imitação, em tom de deboche, de estilos individuais. Sua definição de paródia difere daquela da maioria dos autores porque, para ela, a paródia não objetiva necessariamente o deboche e o ridículo. A autora defende que muitas vezes a paródia pode estar mais próxima do conceito renascentista de imitação que daquela “imitação ridícula mencionada nas definições normais dos dicionários” (HUTCHEON, 1985, p. 4-5). Entretanto, a paródia difere da imitação em qualquer sentido pois sempre pressupõe uma *diferença*, à medida que ela é “uma inversão e uma recontextualização irônica, uma repetição com uma diferença” (HUTCHEON, 1985, p. 32). Hutcheon amplia o conceito de paródia do simples ridículo de um estilo de um artista para uma série de modos e motivações (incluindo a imitação, a ironia e a sátira).

Embora a paródia em geral, como uma técnica ou estética, possa estar mais próxima da imitação, já que não precisa criticar o texto parodiado nem o mundo em geral, a paródia pós-moderna, especificamente, sempre é crítica. Isso ocorre porque a paródia pós-moderna revela de forma mais patente a diferença entre os textos parodiados e paródicos em termos estéticos, históricos e políticos. Segundo a autora, “através de um processo duplo de instalação e ironia, a paródia assinala como as representações do presente vêm de representações passadas e aponta as consequências ideológicas de suas continuidades e diferenças” (HUTCHEON, 1989, p. 93).

Portanto, a paródia pós-moderna é uma técnica mas também é muito mais do que isso. O fato de que a paródia revela a política da representação e, assim, questiona as ideologias dos textos parodiados, lhe confere uma posição poderosa na pauta do pós-modernismo. Como observa Hutcheon, “a paródia pode ser usada como uma técnica autorreflexiva que aponta para a arte como arte, mas também como a arte está necessariamente condicionada ao seu passado estético e até mesmo social” (HUTCHEON, 1989, p. 101). A paródia instala a diferença e a ironia com relação a seus intertextos, e assim subverte a estética dominante e sua ideologia. Entretanto, essa subversão também pressupõe uma cumplicidade com essas mesmas formas dominantes e sua ideologia, pois, para que a paródia funcione, ela depende sempre de seu intertexto. Resumindo, a paródia “confirma e subverte” os textos parodiados ao se referir a eles ironicamente (HUTCHEON, 1989, p. 99, 101).

Além de confirmar e subverter o heroísmo de Netto como líder militar, a crítica à história oficial também se desdobra, em *Netto perde sua alma*, na caracterização do major Ramírez, que, apesar de ter cometido várias barbaridades ao longo de sua carreira militar, seria considerado um herói. Ao refletir que o cirurgião francês podia cometer barbaridades e ainda assim escapar impune, Netto também tece um comentário, nesse sentido, sobre o major Ramírez: “A cama do major Ramírez range. Netto fica alerta. O major Ramírez fala dormindo, diz coisas ininteligíveis, palavrões, ordens de combate. Todos dizem que o major Ramírez é um herói. Receberá uma promoção e uma medalha quando sair do hospital” (RUAS, 2001, p. 19). A ironia e a crítica implícitas estão no

hiato entre a caracterização do major Ramírez como um mau militar e mau caráter, atormentado por seus pecados e crueldades (sua cama range, não consegue ter um sono tranquilo), na primeira e terceira frases, e o teor da quarta frase, que demonstra a falta de embasamento e de lógica do fato de que o major será considerado um herói. Essa caracterização, apenas implicitamente negativa nesse trecho, é complementada ao longo do romance por outras informações sobre o mau comportamento do major como líder militar, o que justifica seu assassinato ao final da narrativa:

Tinha conhecido o major Ramírez na rendição dos paraguaios em Uruguaiana, e o vira jogar-se, excitado e febril, no macabro comércio de escravos. Com determinação e tino comercial, o major Ramírez separava grupos de prisioneiros e os vendia para fazendeiros argentinos, uruguaios e brasileiros. (RUAS, 2001, p. 26)

Próximo ao final do romance, quando o sargento Caldeira está explicando a Netto por que deve matar o major, revela a crueldade e a covardia de Ramírez, enfatizando a mesma ironia já referida de que, apesar disso, ele sairia da guerra como um herói:

Ele matava crianças, general. E mulheres. E grávidas. E pobres velhos. Eu vi ele mandar abrir uma cova e mandar jogar lá dentro o que restava duma povoaçãozinha chamada Ayuí-Chico. Umas setenta pessoas, mais ou menos. Todos pobres e desarmados. E ele dava risadas e se achava um grande herói. Grande Herói do Exército da Tríplice Aliança. (RUAS, 2001, p. 144)

Ao abordar o romance em questão à luz do novo romance histórico latino-americano e do pós-modernismo, novas relações entre o passado e o presente podem ser estabelecidas na narrativa, através de alusões de cunho textual, mais ou menos implícita ou explicitamente, fazendo referência a discursos do tempo presente da redação, ainda que não façam parte de uma representação autêntica e orgânica do período representado, nos moldes defendidos por Lukács. Um exemplo de tal caso ocorre quando Netto está em Paissandu, procurando um terno novo para o jantar na casa de Maria Escayola, e “achou os ternos do alfaiate demasiado ingleses para seu gosto. Optou por passar na cigarraria e comprar uma caixa de havanas” (RUAS, 2001, p. 117). A arbitrariedade da decisão de substituir um terno que precisava por charutos revela o jogo de palavras que objetiva fazer referência aos discursos conflitantes entre capitalismo versus socialismo, um conflito mais propriamente pertencente ao contexto de escritura do romance, entre os EUA (no século XIX seu papel de superpotência era desempenhado pela Inglaterra) e Cuba. Além de evidenciar a identificação de Netto com os ideais socialistas, esse jogo de palavras também anuncia a discussão que o general irá travar com o embaixador inglês na casa de Maria, cujo assunto será Solano López, a monarquia, o caudilhismo e o livre comércio. Essa alusão consciente e sagaz ao tempo da redação pode ser considerada como uma instância de anacronismo, como uma “distorção consciente da história”, outra característica apontada por Seymour Menton como predominante em muitos dos NRHLA (MENTON, 1993, p. 43).

Outra característica comum aos NRHLA e à metaficção historiográfica são os comentários do autor. Embora estes não sejam um recurso muito explorado por Tabajara Ruas, consta um exemplo bastante interessante neste trecho:

Milonga nunca tinha visto nada tão bonito em toda a sua vida. Marchava junto com o 1º Corpo de Lanceiros, orgulhoso, olhando

com respeitosa inveja os uniformes vistosos dos soldados, antecipando o prazer de vestir a blusa vermelha com dragonas douradas, as calças azul-marinho com a lista preta, os chapéus negros, de copa alta e aba estreita, elegantes e severos. (Garibaldi adotaria aquele uniforme para suas brigadas na Itália.) (RUAS, 2001, p. 67)

Considerando o episódio narrado nesse trecho, em que as tropas de Netto, sargento Caldeira, Milonga e outros marcham rumo ao encontro das tropas de Bento Gonçalves, e que termina com a legitimação de Milonga como soldado, ao receber seu tão sonhado uniforme, o comentário entre parênteses claramente não se encaixa no domínio do mundo narrado, pois é declaradamente um comentário do autor sobre um fato que aconteceria anos depois e que se justifica apenas porque pode ser um dado relevante ao leitor interessado na história da Revolução Farroupilha, constituindo, assim, outro traço identificado por Menton como característico dos NRHLA (cf. MENTON, 1993, p. 43).

Como outra de tais características discutidas por Menton e também por Hutcheon nos romances históricos recentes, o que não falta a *Netto perde sua alma* é um bom jogo intertextual. Várias obras funcionam como intertexto ao longo do romance e podem estabelecer relações de sentido com a narrativa. Os livros de história que constituem a vertente oficial e povoam o imaginário regional sobre a Revolução Farroupilha, de Rosa, Porto Alegre e Varela, fornecem as bases textualmente históricas ou historicamente textuais para a caracterização de Netto (cf. ANDRADE, 2003, p. 153-4; p. 163). Quando Garibaldi diz ao general que ele é “um assinalado”, o autor está aludindo ao seu romance *Os Varões assinalados*, cujo título, por sua vez, recupera os versos iniciais de *Os Lusíadas* de Luís Vaz de Camões (RUAS, 2001, p. 46). A visita do sargento Caldeira remete a *Um conto de natal*, de Charles Dickens, em que o senhor Scrooge é visitado por fantasmas que o ajudam a perceber o valor de sua vida e superar seus defeitos, principalmente a avareza e o egoísmo. Explicitamente, há referências às obras *A Divina Pastora*, de Caldre e Fião, *As viagens de Gulliver*, de Swift, A carta de Garibaldi<sup>2</sup>, *Ricardo III*, de Shakespeare, e *A divina comédia*, de Dante Alighieri. Juntamente com os livros de história do Rio Grande do Sul, estas duas últimas obras são as mais relevantes do ponto de vista da intertextualidade porque estabelecem relações mais profundas de sentido com o romance em questão.

Além da famosa frase de Ricardo III (Meu reino por um cavalo!), que passa pela cabeça de Netto quando relembra o combate a pé em que enfrentou ainda mais de perto os horrores da batalha, o intertexto com a peça de Shakespeare reforça a imagem negativa da guerra, a gratuidade de tantas mortes e, principalmente, o fratricídio implícito na imagem de dois exércitos que combatiam “com o mesmo uniforme e lutavam sob a mesma bandeira” (RUAS, 2001, p. 74), o que remete aos crimes de Ricardo contra seu irmão Clarence, seus sobrinhos e outros familiares e aliados, em sua incessante busca por poder. Além disso, em Ricardo III, Clarence tem um pesadelo, logo antes de ser assassinado, por ordem de seu irmão, no qual menciona ter estado com “aquele barqueiro rabugento que cantam os poetas” (SHAKESPEARE, 2007, p. 61), fazendo referência a Caronte, o barqueiro que conduz os mortos para o Hades, atravessando o rio Aqueronte em sua barca, em troca de uma moeda. A alusão a Caronte

---

<sup>2</sup> Carta de Garibaldi a Domingos José de Almeida, ex-secretário da Fazenda da República Rio-Grandense, datada de 10/09/1859, exaltando a bravura dos revolucionários brasileiros e expressando suas saudades do Brasil.

em *Netto perde sua alma* reforça a imagem da morte que ronda a guerra e o protagonista o tempo todo durante o romance, além de indicar o seu próximo intertexto, ou seja, *A divina comédia*.

A *divina comédia* faz parte do romance de Tabajara Ruas tanto no nível diegético, na forma de um presente que Netto teria recebido de Osório logo antes de sair para seu exílio no Uruguai, depois do tratado de paz da Revolução Farroupilha (cf. RUAS, 2001, p. 117), como no nível estrutural e temático do romance. Netto busca, em seu leito de morte, examinar sua consciência através de várias imagens do seu passado bélico e ponderar se merece ou não entrar para o reino dos céus, o que de fato acontece, como atesta o ponto de vista da enfermeira no prólogo do livro. Tanto sua luta em defesa dos negros, ilustrada nas reminiscências da Revolução de 35, como a narrativa do tempo presente da ação do romance, que dá conta do julgamento, da condenação e da execução do médico francês, expressam os ideais de justiça, verdade e retidão buscados pelo general ao longo de sua vida. Assim, de forma semelhante ao esquema proposto por Dante, a salvação de Netto depende de ele provar que tem “as quatro virtudes cardeais, força, justiça, prudência e temperança, em conjunção com as três virtudes teológicas, fé, esperança e caridade, únicas que conduzem a Deus” (DISTANTE, 1998, p. 8). Netto empreende uma viagem no tempo que inicia em 1866, volta a 1840, retrocede mais até 1836, avança para 1845, e passa por 1861 antes de voltar ao tempo presente da narrativa. A jornada de Netto, em busca de sua redenção espiritual, assim como o tema de *A divina comédia*, é simbolizada por uma viagem, sendo que a “razão da viagem está no fato de ele [Dante], com a Comédia, propor uma redenção moral da humanidade que via submetida ao apego aos bens terrenos e às paixões mundanas e, portanto, destinada à perdição eterna” (DISTANTE, 1998, p. 13).

No nível estrutural, o papel que Virgílio desempenha como guia de Dante no Inferno e no Purgatório é encarnado, em *Netto perde sua alma*, pelo sargento Caldeira. Essa analogia é relativamente explícita no romance quando, ao discutirem a possibilidade da Proclamação da República Rio-Grandense, o sargento Caldeira promete a Netto: “Se vosmecê fundar um país, coronel, eu o acompanho até a porta do Inferno” (RUAS, 2001, p. 87). De certa forma, o sargento cumpre sua promessa quando Netto encontra-se em grande dificuldade física, mental e espiritual no hospital em Corrientes. Caldeira o guia por suas memórias, concordando com suas avaliações e dando o apoio que ele precisava para ter certeza de que tinha levado uma vida digna e reta. Considerando que o maior peso na consciência de Netto era que se sentia responsável por não promover a libertação dos escravos que lutaram na Revolução, importa que seja o sargento Caldeira o Virgílio de Netto, pois funciona como o perdão legítimo e uma desobrigação de sua responsabilidade pessoal, conferidos pela figura de um negro representante daqueles que deixaram para trás o quilombo para lutar pela liberdade junto aos revolucionários.

Do ponto de vista narrativo, *Netto perde sua alma* desafia a lógica racional predominante nos romances históricos, pois o seu final não pode ser explicado com base em termos realistas. O sargento Caldeira mata o major Ramírez sufocado com um travesseiro, enquanto Netto segura os pés da vítima (cf. RUAS, 2001, p. 145). É também o sargento Caldeira que passa o bisturi no pescoço do tenente-coronel Philippe Fointainebleux (cf. RUAS, 2001, p. 150). As mortes do major Ramírez e do médico aconteceram de fato na narrativa, o que atesta o prólogo a partir do ponto de vista da enfermeira Zubiaurre, que relata o que viu na manhã seguinte às mortes (cf. RUAS, 2001, p. 9). Entretanto, o sargento Caldeira não passa de um fantasma, pois morreu em Tuyuti, como ele próprio diz a Netto logo antes que o general embarcasse na canoa que

o levaria para o outro lado do rio, em referência explícita a Caronte (cf. RUAS, 2001, p. 156). Muito ao contrário de ser uma falha na obra, essa solução sobrenatural e inexplicável em termos realistas demonstra o quanto o romance de Tabajara Ruas está preocupado, tanto no nível temático como estrutural, com questões de ordem mais espiritual que terrena, ao mesmo tempo em que contradiz a tradição realista dos romances históricos com base na “teleologia, fechamento e causalidade da narrativa” (HUTCHEON, 1989, p. 63). Essa característica do livro em questão também evidencia a problematização da subjetividade de Netto como um narrador, pois apaga as fronteiras entre o real e o sobrenatural nos acontecimentos narrados, evitando que eles sejam tomados como conclusivos e verdadeiros, “como uma recusa ao fechamento e ao *telos* que a narrativa costuma exigir” (HUTCHEON, 1991, p. 160).

A última característica que identifica *Netto perde sua alma* com o NRHLA e a metaficção historiográfica é a mescla consciente de diferentes formas e gêneros artísticos. Do teatro, podemos observar, na abertura dos capítulos, a identificação do local, da data, um breve resumo da situação histórica e até o horário do dia, de maneira bastante semelhante a que encontramos nas rubricas. Também podem ser atribuídos ao teatro, assim como ao cinema, artes performáticas, os longos diálogos como o de Netto com Joaquim Pedro Soares, depois com Lucas e finalmente com o sargento Caldeira, praticamente sem nenhuma interrupção do narrador, que se estendem das páginas 76 a 87. Da mesma forma, o diálogo entre Netto e Maria Escayola ocorre quase sem intervenções do narrador, da página 124 até a 136, e poderia muito bem ser utilizado como material para encenação teatral.

No nível frasal e sintático, o romance recebe um tratamento meticuloso que encontramos com mais frequência em poesia que em prosa. Por exemplo, quando Netto atravessava o rio Guaíba com três camaradas, no auge da Revolução Farroupilha, constam as seguintes frases: “Netto empurrou a canoa e saltou para dentro dela. (Agora, o vento estava a favor.)” (RUAS, 2001, p. 45). São essas também as últimas frases do romance, só que dispostas de maneira distinta e com um significado bastante diferente: “Olhou a praia deserta. (Agora, o vento estava a favor.) Netto empurrou a canoa e saltou para dentro dela” (RUAS, 2001, p. 157). Enquanto na primeira instância a frase é muito mais descritiva e referencial à situação em que se encontravam os farroupilhas, ao final da narrativa ela adquire um sentido muito mais simbólico, de passagem entre a vida e a morte e da atitude de enfrentamento e aceitação da morte por parte de Netto. Nesta única frase a seguir também podemos observar como a estrutura frasal desempenha um papel bastante peculiar neste romance histórico:

Tinha visto Venâncio Flores ser envolvido pelos paraguaios comandados pelo general Benítez, e tinha visto Osório em pessoa acudir à testa dum corpo de segunda linha e restabelecer o combate (*Osório bateu-se como um cadete*, escreveu Palleja em seu Diário) e então não hesitou e deu voz de carga para a Brigada e a Brigada entrou majestosamente nas águas traiçoeiras de Estero Bellaco e arremeteu contra as tropas do general Benítez e o choque se deu naquele cenário insólito, onde os cavalos afundavam lentamente, eriçados de terror, e o combate parecia se travar em movimentos lentos, como se todos estivessem mais pesados e as armas fossem de chumbo e então ele viu o sangue deslizando na curva do pescoço de Topázio e o não decifrado sentimento que o fazia parar um instante nos momentos mais cruciais de sua vida bateu em cheio em algum lugar dos seus nervos e foi dobrado por absurda piedade pelo nobre animal que começava a morrer e tentou limpar o sangue a escorrer



pelo pescoço e sentiu que afundava nas águas agora turvas e cada vez mais escuras e percebeu a lama e o horizonte de palmeiras jataí e o frio e a brisa e o silêncio. (RUAS, 2001, p. 21-21)

Embora sem rimas ou versos, o cuidado do autor com o a disposição das palavras e a relação dessa organização com a expressão de um estado de espírito lembra o zelo de um poeta, como nessa única frase cuja ação se estica até acabar o fôlego do leitor, demonstrando o desespero do protagonista através de uma cadeia de ações desastrosas contra as quais se sente impotente e atônito. Esse trecho também evidencia a forte influência do cinema no livro de Tabajara, pois existe uma preocupação do narrador para que o leitor perceba algumas das ações e imagens em câmera lenta (“onde os cavalos afundavam lentamente”, “o combate parecia se travar em movimentos lentos”), o que é justificado em termos narrativos, pois a ação se passa em um pântano, mas em todo o caso remete o leitor a uma experiência prévia de um recurso especificamente audiovisual.

Outro exemplo marcante da influência do cinema em *Netto perde sua alma* ocorre depois que Netto e Teixeira deixam a fazenda, onde morava Milonga, e são atacados por índios:

Do primeiro ao oitavo segundo, as três pedras voaram na direção de Teixeira, que apertou o gatilho do rifle. Atingido no tórax, o charrua caiu com um grito. Teixeira caiu maneado nas tiras de couro e nas pedras.

Netto e o cabo atiraram instantaneamente um contra o outro. O chapéu de Netto voou arrancado pela bala. O cabo deu um salto para o lado, foi atingido de raspão no antebraço, se desequilibrou.

Os dois charruas com lança avançaram três passos na expectativa de ver o que ia acontecer. O que tinha o sabre quebrado avançou contra Teixeira. Ergueu o sabre acima da cabeça.

Do nono ao décimo sexto segundo, Teixeira esperneou no chão tentando livrar-se das tiras e das pedras. O vulto do charrua com o sabre criou uma sombra na sua frente. Teixeira apertou o gatilho e o atingiu à queima-roupa. O charrua caiu sobre ele, estrebuchando. Teixeira ficou lambuzado em sangue e vísceras. (RUAS, 2001, p. 61)

A narração segue no mesmo estilo, contando os segundos e descrevendo minuciosamente a ação de cada personagem, com frases curtas e extremamente objetivas, como se fosse um roteiro de cinema. Além disso, a ação em si, com os dois amigos, um de costas para o outro, enfrentando um bando de desordeiros, é típica de filmes de faroeste como *Butch Cassidy and the Sundance Kid* (1969).

Portanto, o romance de Tabajara Ruas segue um movimento duplo de idealização e subversão, em que a caracterização do protagonista da narrativa desencadeia uma relação diferente com a história, em sintonia com as tendências do romance atual, questionando pressupostos como a neutralidade do ato de narrar e a legitimidade das fontes históricas, realizando uma crítica das versões oficiais que nutrem a literatura, e aludindo à impossibilidade de se conhecer a verdade absoluta a respeito de um dado acontecimento histórico, entre outras questões relacionadas com a natureza textual da historiografia e da literatura.

Em sua estrutura explicitamente intertextual, fragmentária e reflexiva, com sua ênfase na limitação do ponto de vista subjetivo e não compartilhado dos acontecimentos

históricos, *Netto perde sua alma* captura, em sua forma, uma relação efetiva com a maneira como vivenciamos processo histórico atualmente. Em seu diálogo com a história e seus intertextos, o autor narra a busca de Netto por si mesmo ao mesmo tempo em que, no nível composicional, representa a busca da história através da ficção, incentivada pela escassez de matéria histórica e da abundância de imaginário coletivo.

#### REFERÊNCIAS:

- ANDRADE, Flávia Adriana. *Ficções sobre o general Netto: história, literatura e cinema*. 2003. Dissertação (Mestrado em Letras), PUCRS, Porto Alegre, RS.
- BALDERSTON, Daniel (Org.). *The historical novel in Latin America*. Hispamerica, Tulane University, 1986.
- DISTANTE, Carmelo. Prefácio de *A divina comédia* de Dante Alighieri. Trad. Italo Eugenio Mauro. São Paulo: Editora 34, 1998.
- HUTCHEON, Linda. *A Theory of Parody: the teachings of twentieth-century art forms*. Londres: Methuen, 1985.
- \_\_\_\_\_. *A Poetics of Postmodernism: history, theory, fiction*. Nova Iorque e Londres: Routledge, 1988.
- \_\_\_\_\_. *The Politics of Postmodernism*. Londres: Routledge, 1989.
- \_\_\_\_\_. *A poética do pós-modernismo: história, teoria e ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- JAMESON, Fredric. Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism. *New Left Review*, 146. 1984. p. 53-92.
- LUKÁCS, Georg. *The Historical Novel*. Trad. Hannah e Stanley Mitchell. Lincoln e Londres: Universidade do Nebraska, 1983.
- MENTON, Seymour. *La nueva novela histórica de La América Latina, 1979-1992*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- PORTO ALEGRE, Aquiles. Antonio de Souza Netto. In. *Homens Ilustres do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Erus, s.d., p. 33-36.
- ROSA, Othelo. Antonio de Souza Netto. In. \_\_\_\_\_. *Vultos da epopeia farroupilha*. Porto Alegre: Livraria do Globo, 1935. p. 37-46.
- RUAS, Tabajara. *Netto perde sua alma*. 6.ed. Rio de Janeiro: Record, 2009.
- SHAKESPEARE, William. *Ricardo III*. Trad. Beatriz Viégas-Faria. Porto Alegre: L&PM, 2007.
- SOUZA, Beto e Tabajara Ruas. *Netto perde sua alma*. Manaus: Europa Filmes, 2003; Rio Filmes e Piedra Sola Produções, 2001.
- VARELA, Alfredo. *História da grande revolução*. Porto Alegre: Livraria do Globo, 1933. p. 105-120.

Recebido em 02-07-2012 Aprovado em 07-10-2012
--