



DAS PÁGINAS ÀS CÂMERAS: JUAN MOREIRA DE GUTIÉRREZ E FAVIO EM DOIS CONTEXTOS

Leandro César Beltrão Aguiar¹

Instituto Federal do Maranhão (IFMA)

Brenda Carlos de Andrade²

Universidade Federal Rural de Pernambuco (UFRPE)

RESUMO

Este artigo se propõe analisar os efeitos de continuidade de um aspecto da história argentina, concentrados na tradição literária gauchesca, dando relevância à popularização dos feitos de Juan Moreira, narrados no romance de Eduardo Gutiérrez e no filme de Leonardo Favio. Assim, interessa para a análise deste trabalho traçar comparações entre as duas obras a partir da teoria da adaptação (HUTCHEON, 2013; STAM, 2006), observando os efeitos da narrativa cinematográfica junto aos mecanismos de seleção e acentuação, para elucidar como a tradição literária do *criollismo* argentino permaneceu no espaço de tempo entre o romance e o filme com o mesmo efeito de popularização.

Palavras-chave: Nacionalismo; Juan Moreira; Adaptação fílmica.

RESUMEN

Este artículo propone analizar los efectos de continuidad de un aspecto histórico argentino, concentrados en la tradición literaria gauchesca, dando relevancia a la popularización de los hechos de Juan Moreira, narrados en la novela de Eduardo Gutiérrez y en la película de Leonardo Favio. Así, interesa para el análisis de este trabajo hacer comparaciones entre las dos obras a partir de la teoría de la adaptación cinematográfica (HUTCHEON, 2013; STAM, 2006), observando los efectos de la narrativa del cine junto a los mecanismos de selección y acentuación, para aclarar como la tradición literaria del *criollismo* argentino permaneció en el espacio de tiempo entre la novela y la película bajo el mismo efecto de popularización.

Palabras clave: Nacionalismo; Juan Moreira; Adaptación cinematográfica.

INTRODUÇÃO

Escrevo este artigo a fim de contribuir com a leitura em torno do personagem mitificado Juan Moreira, entrecruzando caminhos pelos quais o herói/bandido passou entre os registros historiográficos e a sua representação literária no romance, para figurar, posteriormente, no teatro, nas narrativas oralizadas, nos quadrinhos e sobretudo no cinema. Diante das inúmeras menções e adaptações realizadas sobre as obras protagonizadas por Juan Moreira, um dos mais notórios *gauchos*³ presentes na literatura popular argentina, concentro minha análise tecendo um paralelo

¹ É mestrando em Estudos de Linguagem na Universidade Federal Rural de Pernambuco (UFRPE) e professor do Ensino Básico, Técnico e Tecnológico -EBTT do IFMA, Câmpus de Rosário. Email: leodasdores@gmail.com

² É professora doutora que atua no curso de graduação de Letras Espanhol da UFRPE, no Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem (PROGEL)/UFRPE e no Programa de Pós-Graduação em Letras (PGLetras)/UFPE. Email: brenda.andrade@ufrpe.br

³ O termo *gaucho* é um conceito que se refere a uma construção imaginária circunscrita à cultura rio-platense (Argentina e Uruguai) e não deve ser confundida com o adjetivo pátrio gaúcho, referente ao estado do Rio Grande do Sul.



entre o romance homônimo, publicado por entregas entre 1879 e 1880, de Eduardo Gutiérrez, e uma das adaptações fílmicas, a de 1973, de Leonardo Favio.

Para desenvolver essa leitura, me interessaram, sobretudo, os estudos sobre a teoria da adaptação; sobre a formação do nacionalismo argentino amparado nos valores *gauchos* e na sua representação literária; além dos efeitos de popularização de Juan Moreira na Argentina. Assim, desejo apresentar o personagem partindo das duas obras em questão, para, posteriormente, analisar alguns pontos basilares que ajudem a refletir sobre as escolhas coincidentes e/ou distintas na adaptação fílmica dessa obra, a qual potencializou a construção do herói e reafirmou o discurso nacionalista amparado em alguns valores do ideal *criollista*⁴.

O primeiro ponto convergente dessa relação entre o romance-fonte e a sua adaptação é o fato de as duas obras representarem uma continuidade de um dos lados das “duas amplas correntes de pensamento [que] dominaram as ficções-diretrizes do país” (SHUMWAY, 2008, p. 277 – colchetes meus), a **corrente nacionalista**. Em consonância com Shumway, Doris Sommer comenta sobre tal divisão quando menciona a concorrência pela identidade nacional refletida no romance *Amalia*, de 1854, de José Mármol, frente ao épico *gauchesco Martín Fierro*, de 1872, de José Hernández; assim, “um livro exclui as massas de trabalhadores mestiços e negros”⁵, referindo-se a *Amalia*, e “o outro exclui as mulheres e os homens “cidadanizados” (feminizados), a quem os associavam com estrangeiros”⁶ (SOMMER, 2004, p. 150), em referência a *Martín Fierro*. Enquanto no romance *Amalia*, os *gauchos* eram lidos como bárbaros, no épico *Martín Fierro*, eles adquiriram um estatuto de símbolo pátrio em detrimento dos outros segmentos apontados. Essa dicotomização em torno de uma identidade nacional pode se refletir na constituição discursiva de muitas outras obras do país.

A partir desse viés partidário, Juan Moreira, tanto no texto-fonte de Gutiérrez quanto na adaptação fílmica de Favio, em suas respectivas épocas, representou – assim como Martín Fierro – uma contraposição à corrente “liberal, elitista, centralizada em Buenos Aires” que desprezava a tradição espanhola, as tradições populares e a população mestiça (SHUMWAY, 2008, p. 277). O bandido/herói Juan Moreira, protagonista das duas obras, significou diante da perspectiva *gauchesca* a luta do homem do campo contra as injustiças praticadas pelo poder ilustrado contra si e, às vezes, contra os seus, adquirindo em torno de si todos os valores preconizados pelo *criollismo* popular. O *gaucho* foi agenciado, portanto, por uma parte da elite letrada que se ocupava em dar voz e vez à escrita sobre a sua vida, quando ele – o *gaucho* – geralmente não sabia/podia escrever e ler (LUDMER, 2000, p. 17). Os intelectuais *criollistas* testemunharam, defenderam e valorizaram o ideal pautado no *gauchismo*, romantizando seus feitos e standardizando os seus valores a partir da produção literária.

Eduardo Gutiérrez, escritor proveniente de uma família mestiça, foi considerado um dos primeiros escritores profissionais de sua época. Sua vida esteve imersa nas atividades jornalísticas. Entre os seus trinta livros produzidos, muitos deles tiveram o rótulo de romance policial. O romance *Juan Moreira*, ainda que carregue características da ficção policial, garante, também e sobretudo, o rótulo de prosa *gauchesca*, ou até mesmo alcança o rótulo *moreirismo*, para dizer sobre as atitudes do herói e os seus desdobramentos na vida cultural da Argentina desde a sua primeira popularização

⁴ O ideal *criollista* argentino foi formado a partir da mobilização discursiva de artistas, intelectuais e políticos, cujo intuito de colocar o *gaucho* como o grande símbolo da nação se fortaleceu com a popularização de obras que o heroizavam, como o que ocorreu com Juan Moreira.

⁵ “Un libro excluye a las masas de trabajadores mestizos y negros” (SOMMER, 2004, p. 150).

⁶ “el otro excluye a las mujeres y a los hombres “cidadanizados” (feminizados), a quienes se les asociaba con extranjeros” (SOMMER, 2004, p. 150).



até o começo do século XX (LAERA, 2003). Dessa forma, sabendo que o livro rendeu ao autor várias edições, ultrapassando a marca de 10 mil livros vendidos, como nos informa Alejandra Laera (2003, p. 31), pode-se atribuir um espaço de destaque ao romance, uma vez que esse é um número bastante expressivo para a época, se comparado aos padrões de vendagem franceses do século XIX (LAERA, 2003).

Diante disso, o protagonista alcançou várias avaliações de “sua conduta cívica que era exaltada ou execrada em seu nome” (PRIETO, 1988, p. 13), solidificando-se, para os *criollistas/nacionalistas* da época, como mito forjado sob o signo da ousadia e da coragem, junto à criação identitária do *gaucho*. Assim é possível perceber Eduardo Gutiérrez como um dos nomes que prefiguram no rol dos principais escritores da *gauchesca*, já que converteu um bandido em um herói popularizado.

Como resultado da popularização da história de Moreira, houve uma sequência de adaptações que ocorreram a partir do texto-fonte. A primeira adaptação surgiu de uma parceria entre José Podestá e o próprio Gutiérrez, ainda no final do século XIX, fazendo com que a narrativa sobre o herói alcançasse o público do interior que não tinha acesso à escrita do romance, resultando em

uma recepção do drama Juan Moreira [que] implicou, então, em uma corrente suplementar de leitores. E para Gutiérrez, indiretamente, [procedeu] uma atenção mais cuidadosa por parte dos intelectuais e do público dos setores letrados, que tinham desdenhado do romance, mas que pareciam naquele momento de veras impressionados pela possibilidade de que no colorido do espetáculo oferecido pelos irmãos Podestá se notassem os signos fundadores do autêntico teatro nacional⁷ (PRIETO, 1988, p. 44 – colchetes meus).

Por conseguinte, a figura de Juan Moreira foi se fortalecendo como um símbolo nacional, obtendo, depois da adaptação teatral, cinco adaptações filmicas diferentes, entre as quais menciono a primeira, um curta-metragem de 1910, de Mario Gallo, até o longa de Leonardo Favio, de 1973 (SUAREZ, 2021, p. 219). Dentre as cinco, me propus analisar a última dessa sequência, o filme dirigido por Leonardo Favio, cuja estreia ocorreu no dia 24 de maio de 1973, um dia antes da posse do presidente peronista Cámpora, marcando uma assunção da volta do nacionalismo estatal ao governo do país.

Leonardo Favio desenvolveu as suas primeiras produções em uma Argentina ditatorial pautada no “liberalismo econômico”, impulsionada pelo golpe que derrubou o estatismo de Perón, em 1955. O peronismo foi o regime pelo qual Favio afirmava abertamente a sua predileção, fazendo-se necessária uma maior atenção sobre possíveis aspectos ideológicos que possam marcar seus filmes. Dentre os filmes dirigidos por Favio que se destacaram na história do cinema argentino, posso citar *Crónica de um niño solo* (1964), *Perón: una sinfonia del sentimiento* (1999), *Nazareno Cruz y el lobo* (1975) e *Juan Moreira* (1973). A obra de Favio que analiso aqui, *Juan Moreira*, está entre as dez mais vistas na Argentina, tendo alcançado dois milhões e meio de espectadores nos cinemas do país.

A partir de pistas ideológicas em sua obra, Favio cria um diálogo direto com Gutiérrez mediante estratégias de apelo popular no seu filme *Juan Moreira*, principal ponto que aproxima os dois autores, cujas obras se inscrevem na pauta comum de denunciar as injustiças cometidas contra

⁷ “una recepción del drama Juan Moreira implicó, entonces, una corriente suplementaria de lectores. Y para Gutiérrez, indirectamente, una atención más cuidadosa de parte de intelectuales y público de los sectores letrados, que habían desdeniado la novela, pero que parecían ahora francamente impresionados por la posibilidad de que en el colorido espectáculo ofrecido por los hermanos Podestá se encontraran los signos fundadores de un autêntico teatro nacional.” (PRIETO, 1988, p. 44)



o *gaucho* e levantar os valores preconizados pelo *criollismo*, uma vez que “a referência ao *criollo* antecipa o que se tornaria um tema importante do credo nacionalista-nativista: a Argentina precisava não de um liberal europeizante, mas de um argentino autêntico” (SHUMWAY, 2008, p. 349). Para uma análise de adaptação fílmica, essa convergência me interessa, uma vez que “um conjunto de questões sobre adaptação tem a ver com a autoria, e especificamente com as afinidades potenciais entre romancista e cineasta. [...] quando o romancista e diretor compartilham de certas afinidades temáticas ou estilísticas” (STAM, 2006, p. 35).

1 AFINIDADES ENTRE AUTORES

Contar a história de Moreira e seguir encantando leitores e/ou plateias com a finalidade política de dar vez e voz ao *gaucho* demandou diferentes operacionalizações do discurso nas distintas épocas. A partir dessas técnicas de persuasão e de apreciação do efeito estético, os produtores de tais textos tiveram êxito em uma maior solidificação na construção do herói/bandido. Por outro lado, também apresentaram riscos de cair em contradição, posto que as narrativas dos feitos de Moreira tinham existido, de fato, na realidade e alguns desses feitos possuem registros historiográficos. É que sua história, além de envolver figuras populares, insere também políticos importantes da época que contavam com a disposição violenta dos bandidos/*gauchos* em seus partidos políticos para que, conforme protesta o narrador de Juan Moreira, “armados até os dentes, se preparassem para disputar o triunfo de qualquer maneira, pela razão ou pela força [...]”⁸ (GUTIÉRREZ, 2012, p. 69).

Dessa forma, testemunhar e relatar a vida e a morte de Juan Moreira se torna uma manobra arriscada, no seu sentido ideológico, pois podem deixar perceptíveis alguns meios de manipulação de suas obras. Há registros sobre a ação do “verdadeiro Moreira” em um texto do Dr. Nelio Rojas (1951) cujas primeiras linhas já tratam de questionar a veracidade quanto à narração do romance de Gutiérrez em torno do herói, fazendo com que a imagem do *gaucho* seja negativada diante dos relatos sobre os seus crimes, detalhando crueldade e covardia em seus atos. No entanto, conforme a reflexão de Gustavo Bernardo, em *O livro da metaficção*, detenho-me na leitura “do personagem histórico em um trabalho de ficção [que] não torna a ficção mais “histórica”, e sim contamina de ficção a história” (2010, p. 184). Faço, dessa forma, uma busca por sinais de manipulações decorrentes das escolhas estéticas no pacto fictício dos dois autores, apesar da “realidade”. Ao escritor Gutiérrez, coube contar a trajetória de um bandido a partir de um narrador onisciente que outorga algumas representações da fala para persuadir o leitor em favor do herói. Isso fez com que Favio criasse uma possibilidade de adaptação com seus interessantes mecanismos e efeitos cinematográficos, promovendo um hipertexto cujas modificações partiram sobretudo do texto-fonte dentro de um processo de seleção e reacentuação (STAM, 2006).

2 DA LEITURA DO ROMANCE À NARRATIVA FÍLMICA

O texto-fonte é preenchido, quase em sua totalidade, com a voz do narrador onisciente, que numa postura de defensor das ações do *gaucho* Juan Moreira, inicia descrevendo todas as virtudes do protagonista, exaltando a sua coragem e o seu caráter servil, dentro de um código que valoriza a “alma forte e o coração generoso”, pertencentes a uma “grande raça”, “de extrema bondade e

⁸ “Armados hasta los dientes, se preparaban a disputarse el triunfo de todas maneras, por la razón o la fuerza” (GUTIÉRREZ, 2012, p. 69).



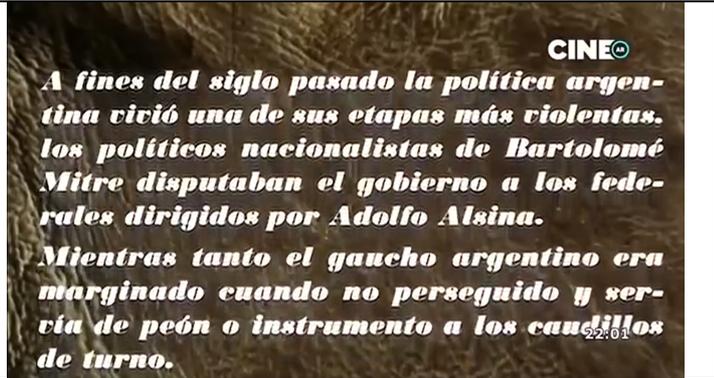
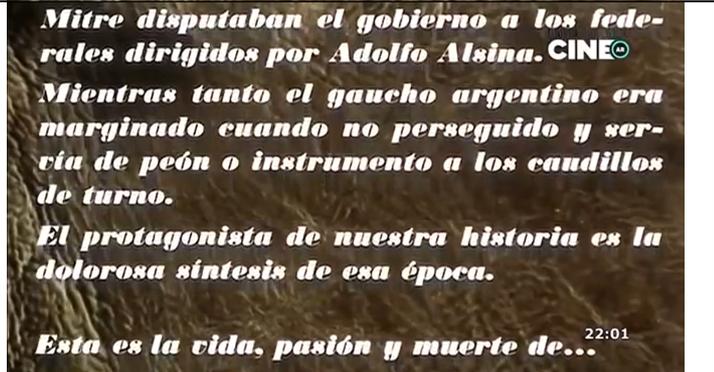
mansidão” (GUTIÉRREZ, 2012, p. 9-16). O conflito do romance se dá a partir do surgimento dos personagens antagonistas, principalmente Sardetti e Amigo Francisco, que interessam à análise fílmica, porque, sob o signo do sentimento da inveja, são os primeiros a desvirtuar o protagonista. Sardetti se nega a pagar o dinheiro que devia a Moreira, enquanto o Amigo Francisco ordena a sua perseguição, a sua punição com torturas e, posteriormente, a sua caça, sendo os dois assassinados por Moreira em um surto de fúria e desejo de vingança. Sardetti assume, na obra, o estereótipo do estrangeiro ingrato e desonesto presente na Argentina do século XIX, enquanto o Amigo Francisco representa a força e o poder legal que oprime os mais pobres. Após o assassinato dos dois, a vida de Moreira se desestrutura, levando o protagonista a se vingar de todos que atravessarem o seu caminho, prosseguindo em sua vida errante, brigando e assassinando vários policiais e outros *gauchos* que desafiavam o herói. Na esteira desses acontecimentos, o protagonista percebe suas esperanças se esvaindo a cada reação violenta da caçada que as autoridades impunham contra a sua pessoa. Perde o contato com a sua família e é traído por outro *gaucho* que assume sorrateiramente o posto de marido de sua ex-esposa e padrasto do seu filho. Após isso, Moreira busca vingança e desafia todo tipo de poder, mas, contraditoriamente, se converte em uma espécie de jagunço a serviço de políticos que utilizam da sua força para obter vantagens sobre a maioria da população. No final da narrativa, no capítulo intitulado *Jaque Mate*, Moreira é atacado pela força policial em um bordel, chamado “La estrella” e morre pelas mãos de um policial que estava escondido para não o enfrentar. Após relatar a sua morte, o narrador tece homenagens ao herói e informa ao leitor, como se fosse uma nota jornalística, o paradeiro do seu cão – fiel companheiro de Moreira – da sua esposa e do seu filho. O romance, além de idealizar valores em torno de personagens heroicizados, incorpora em partes um caráter investigativo, já que menciona as fontes com as quais tenta render um estatuto de verdade sobre o que é contado. Esses feitos atravessaram várias gerações de argentinos até chegar nos anos 70 do século XX, no *Juan Moreira* de Favio.

O filme começa com legendas cujo texto denuncia o uso do *gaucho* para a prática de crimes que favoreçam os políticos locais. Em sequência, a cena inicial mostra o enterro de Moreira com foco especial para a sua esposa Vicenta, que no filme fica vagando solitária durante a trajetória do protagonista. As cenas seguintes apresentam o problema que Moreira teve com o personagem Sardetti e o Amigo Francisco. Assim, um leitor do romance *Juan Moreira* pode sentir falta das primeiras descrições do *gaucho*, dos prenúncios da voz do narrador sobre o seu fim trágico, do resumo de sua vida com seu filho e sua esposa, numa regressão temporal que menciona os dez anos anteriores, quando o herói/bandido ainda não tinha dois caminhos forçados para escolher: “o crime” ou o de ser “carne de canhão” (GUTIÉRREZ, 2012, p. 12). Diante dessas surpresas impressas nas primeiras cenas do filme, percebe-se que a adaptação fílmica eliminou algumas partes para que o foco narrativo e o pacto ficcional direcionassem o espectador para uma leitura política da época. A criação narrativa cinematográfica reacentua o desmando dos políticos, mostrando o seu caráter de relevância ao denunciar a violência nas indicações iniciais do filme.

Tabela 1 – Início do filme

TEMPO	IMAGEM	CENA
-------	--------	------



0:00:40	 <p>CINE</p> <p><i>A fines del siglo pasado la política argentina vivió una de sus etapas más violentas. los políticos nacionalistas de Bartolomé Mitre disputaban el gobierno a los federales dirigidos por Adolfo Alsina.</i></p> <p><i>Mientras tanto el gaucho argentino era marginado cuando no perseguido y servía de peón o instrumento a los caudillos de turno.</i></p>	Cena inicial, contextualizando politicamente a Argentina, antes mesmo de terminar a apresentação do elenco.
0:00:41	 <p><i>Mitre disputaban el gobierno a los federales dirigidos por Adolfo Alsina.</i></p> <p>CINE</p> <p><i>Mientras tanto el gaucho argentino era marginado cuando no perseguido y servía de peón o instrumento a los caudillos de turno.</i></p> <p><i>El protagonista de nuestra historia es la dolorosa síntesis de esa época.</i></p> <p><i>Esta es la vida, pasión y muerte de...</i></p>	

Em sequência, após a cena inicial, a narrativa segue com a câmera mirando de cima para baixo, mostrando o funeral de Moreira, sendo essa inversão uma proposta de recolocar o seu enterro no começo do filme, enquanto o romance menciona esse fato somente no final do livro. É que tanto a obra de Gutiérrez quanto a vida de Juan Moreira já pertenciam ao domínio público, ou seja, sua morte era um dado certo ao espectador argentino. Além disso, esse início diferencial do filme, em relação à sequência narrativa do romance, possibilita refletir que os aspectos sonoros, imagéticos e textuais são fundamentais para definir um rearranjo do pacto ficcional, já que a morte de Moreira deve ser contada sob a ótica de um novo olhar que oferece uma outra forma de organizar a sequência narrada. A partir desses pontos, reflito sob o comentário de Christian Metz de que

O reino da “estória” vai tão longe que a imagem, instância tida como constitutiva do cinema, se dissimula, a acreditarmos em algumas análises, atrás do enredo que ela mesmo teceu e assim é que somente em teoria o cinema permanece a arte das imagens. Poderíamos acreditar ser possível uma leitura transversal do filme devido à livre exploração do conteúdo visual de cada “plano”; no entanto, ele é quase sempre objeto de uma leitura longitudinal, precipitada, projetada para a frente, que aguarda ansiosa a “continuação” (METZ, 1972, p. 61-62).

Outro ponto de interesse entre o texto-fonte e a adaptação se dá no momento de cobrança, em que o personagem Amigo Francisco, representante da autoridade local, defende Sardetti e ofende Moreira, quando este busca o “pulpero” para que ele pague a sua dívida. No entanto, há um movimento de seleção nesse trecho (STAM, 2006), assim, enquanto Eduardo Gutiérrez convida o leitor a ouvir o discurso de seu narrador em defesa do *gaucho* até chegar o momento de conflito entre o Amigo Francisco, Sardetti e Moreira, no filme de Favio, esse evento preliminar é eliminado, apresentando-se o personagem a partir dos problemas enfrentados. Dessa forma, não há mais no



discurso fílmico a necessidade de descrever o *gaucho* para o público espectador de Buenos Aires, já que houve tantas obras que se dispuseram a isso.

Por outro lado, a desonestidade de Sardetti somada aos desmandos do Amigo Francisco significam, tanto no romance quanto no filme, uma continuidade cíclica da violência empreendida contra o povo argentino, além de um prenúncio do golpe militar (no contexto fílmico), cujo governo ditatorial direcionou vários corpos subalternos para a prisão ou para a carne de canhão de uma Argentina dividida. A apresentação do enredo, tanto no romance quanto na adaptação, aponta para um ciclo que marginaliza o *gaucho*, seja quando este é posto a praticar crimes, conforme demonstra as legendas iniciais (do filme), seja quando este é perseguido, castigado e assassinado pelas autoridades.

Tabela 2 – Início do filme

TEMPO	IMAGEM	CENA
0:03:41		Enterro de Juan Moreira
0:04:00		Vicenta, esposa de Moreira, em seu enterro.
0:05:07		Moreira, perto de uma janela gradeada como uma cela, espera resolver a sua dívida com o intermédio de Amigo Francisco

Parece-me, portanto, perceptível a continuidade de alguns discursos com uma nova roupagem celebrada pelo cinema de Favio, mas, por outro lado, há também em cenas posteriores aspectos



fundamentais para uma leitura política que foram postos no filme em sobreposição ao que é representado no romance. Foi necessário, para isso, reacentuar a participação e emprego das vozes dos poderosos políticos, que detinham os jogos de poder, trazendo assim a necessidade de contar o passado para vislumbrar o presente em um novo contexto histórico da Argentina (Peronismo nacionalista x Liberais golpistas), fazendo esse diálogo mediante às escolhas discursivas do filme. Stam reforça essa necessidade de recontextualizar um discurso quando comenta Bakhtin ao dizer que:

Já que as adaptações fazem malabarismos entre múltiplas culturas e múltiplas temporalidades, elas se tornam um tipo de barômetro das tendências discursivas em voga no momento da produção. Cada recriação de um romance para o cinema desmascara facetas não apenas do romance e seu período e cultura de origem, mas também do momento e da cultura da adaptação. Os textos evoluem sobre o que Bakhtin chama de “o grande tempo” e freqüentemente eles passam por “voltas” surpreendentes. “Cada era”, escreve Bakhtin, “reacentua as obras [do passado] de sua própria maneira. A vida histórica de trabalhos clássicos é de fato o processo ininterrupto de sua reacentuação”. A adaptação, nesse sentido, é um trabalho de reacentuação, pelo qual uma obra que serve como fonte é reinterpretada através de novas lentes e discursos. (STAM, 2006, p. 48).

A “corrente de indução” (METZ, 1972, p. 62) pela qual se relacionam as imagens que projetam o malogro do *gaucho*, reacentuando o poder político, se operacionaliza também com a substituição da voz do narrador do romance, em que este se constitui como uma voz quase totalizante, por uma sequência de imagens no filme cujo caráter narrativo se torna mais difuso. A percepção das injustiças cometidas contra Moreira, a exemplo da cena em que a autoridade mostra o recibo supostamente assinado pelo *gaucho*, apesar de ele ser analfabeto, ou ainda quando ele vai preso e é torturado, é fruto de uma operação obtida pela sequência de sons e imagens. Dessa forma, essa sequência funciona como uma ação de narrar, pois “tudo se dá como se uma espécie de corrente de indução relacionasse apesar de tudo as imagens entre si” (METZ, 1972, p. 62), formando, portanto, um trabalho linguístico que conduz as cenas do protagonista humilhado e preso para as cenas seguintes de sua primeira vingança.

No romance, há um trecho que se ocupa da vingança do protagonista, que é preenchido com a voz onisciente do narrador e alguns discursos diretos, representando as conversas entre os personagens, detalhando a chegada de Moreira, as descrições sobre os olhares e o espanto das testemunhas do local, na “pulpería de Sardetti” (GUTIÉRREZ, 2012, p. 24). O tom moralizante e justiceiro de Moreira no romance é digno de valor dos cavaleiros medievais e o detalhamento narrativo é explorado ao longo de quase cinco páginas. Já a adaptação fílmica, por sua vez, busca dinamizar ao reconstruir o ato de vingança em uma cena mais célere, com pouco mais de um minuto; assim, operando critérios de seleção (STAM, 2006, p. 38), o diretor projeta a ambientação da “pulpería” vazia e fixa a câmera na face dos dois envolvidos (Sardetti e Moreira), enquanto Moreira conversa baixo com a sua vítima, contando-lhe sobre o seu costume de homem trabalhador que não gosta de ser enganado até o momento de esfaqueá-lo, havendo, por fim, uma redução do ritual das palavras e do valor medieval a essa fala do protagonista. Assim, o trecho do texto-fonte selecionado é parte fundamental da saga de Moreira, no entanto, essa saga é reconfigurada no filme com um herói que não necessita mais comprovar o seu valor lutando como cavaleiro medieval, correspondendo seu ato de vingança na adaptação a encurralar e esfaquear um dos causadores de sua desventura.



É de maneira semelhante que ocorre a vingança contra o personagem Amigo Francisco, autoridade local: a câmera está próxima à face do herói, e Moreira, se aproximando da vítima, começa a expor o motivo de estar ali, em tom provocativo. Há mudanças na ambientação, pois, enquanto no romance o ataque acontece na casa de Moreira, na adaptação fílmica o ataque ocorre em um ambiente de trabalho e o herói/bandido conta com a ajuda do *gaucho* Julián Andrade, que o acompanha em suas desventuras.

Tabela 3 – Início do filme

TEMPO	IMAGEM	CENA
0:10:12		Cena de Moreira na prisão e num episódio de tortura, “el cepo”, descrito também no texto-fonte.
0:11:05		Cena de Moreira, antes de esfaquear o “pulpero” Sardetti.
0:34:53		Amigo Francisco atacado por Moreira.

O processo de seleção, que resultou como apontado no encurtamento das cenas das mortes de Sardetti e Amigo Francisco, se estendeu para muitas outras cenas que compunham a narrativa fílmica de *Juan Moreira*. Além disso, observo que esse processo passa “da imaginação para o domínio da percepção direta, com sua mistura tanto de detalhe quanto de foco mais amplo” (HUTCHEON, 2013, p. 48), pois, como as reflexões sobre a adaptação de Hutcheon (2013) e Stam (2006) me fazem pensar, o foco narrativo da saga de Juan Moreira precisa de uma transposição que enxergue quais são os seus aspectos imprescindíveis que caibam na adaptação de um texto-fonte com duzentos e



vinte sete páginas a um filme de 105 minutos. A seleção de alguns sucedidos e a reacentuação de aspectos escolhidos por Favio, portanto, reacendem a potência discursiva de uma narrativa cuja corrente *gaucho*/nacional/popular precisa reinscrever o herói. Assim, como Hutcheon afirma:

o modo performativo nos ensina que a linguagem não é a única forma de expressar o significado ou de relacionar histórias. As representações visuais e gestuais são ricas em associações complexas; a música oferece “equivalentes” auditivos para as emoções dos personagens, e, assim, provoca reações afetivas no público; o som, de modo geral, pode acentuar, reforçar, ou até mesmo contradizer os aspectos visuais e verbais (2013, p. 48).

Assim, diante do filme *Juan Moreira*, imerso em tais representações, ainda que seja possível enquadrar a adaptação seguindo a rede informacional do romance, é preciso ter claro que a finalidade de quem adapta se resume a “escolher, amplificar, ignorar, subverter ou transformar” (STAM, 2006, p. 50) o texto-fonte. Essas escolhas ficam perceptíveis quando vemos o personagem Córdoba encontrar Moreira em uma sequência diferente da relatada no romance. O filme expõe um agravo político nesse encontro fatal, em que Moreira assassina Córdoba, pois o cenário é um bordel e não de uma “pulpería”, como no romance, e Córdoba provoca Moreira, mostrando-se como representante do Dr. Marañón, autoridade local. Ao matá-lo no filme, Moreira se envolve mais nessa intriga política, conforme afirma um personagem que acompanhava o protagonista ao dizer que “el pescado era gordo”. Córdoba, no filme, aparece como um homem provocador e “bem-vestido” que é assassinado com uma facada, forçando Moreira a posteriormente buscar apoio da força política contrária, diferente do *gaucho* “de algumas famas” apresentado no romance, cujo duelo representava uma disputa de hegemonia de valores e de coragem. O filme deu maior relevo, assim, às atuações dos políticos e às relações travadas com os *gauchos*. Essa reinterpretação, reacentuação (STAM, 2006), da performance do herói mitificado no filme fez também com que Moreira não agisse solitariamente, como no romance, posto que outros dois personagens (Julián Andrade e El Cuerdo) adquirem fundamental importância durante a vingança e ascensão de Moreira.

Outras duas sequências são emblemáticas, tanto no texto-fonte quanto na adaptação: o duelo de facas entre Moreira e Leguizamón, dois *gauchos* capangas de políticos em meio a uma disputa eleitoral, e a morte de Juan Moreira no prostíbulo “La estrella”. Sobre o duelo, a adaptação se diferencia do texto-fonte quanto à ambientação, uma vez que o narrador do romance menciona o lugar ao redor, enquanto no filme, a câmera em um plano superior privilegia uma multidão ao redor e os movimentos dos braços com as respectivas facas na mão vistas em uma perspectiva aérea, com alguns cortes para focar nos rostos dos oponentes.

Já, sobre a morte de Moreira, no término do filme, as últimas sequências também têm os seus recortes, quando mostram a chegada da polícia, enquanto Moreira estava no quarto com Laura, a sua acompanhante, até a cena final do filme, que é a sua morte devido a um ataque de uma baioneta perfurando o seu pulmão. São cenas filmadas a partir de um plano superior que reveza com um plano aproximado ao rosto de Moreira, com a finalidade de expressar a angústia de quem está encurralado. No romance, no entanto, a narração detalha cada troca de tiros e o duelo travado com o oficial de polícia, Eulogio Varela, até a sua tentativa de pular o muro para fugir daquele cerco; nesse momento, o policial, chamado Sargento Chirino, perfura seu pulmão, assim, embora a partir desse momento seja marcada então a sua derrota, o duelo demora a findar, pois mesmo ferido Moreira ainda trava batalha com os policiais em quase duas páginas de duração com a condução totalizante do narrador onisciente.



Dessa forma, a narrativa na adaptação se encarrega de criar um efeito mais angustiante e medonho, para o protagonista, logo, o herói já não era mais o valente e hercúleo, que mesmo fatigado estava “sereno e tranquilo como se nenhum perigo o ameaçasse” (GUTIÉRREZ, 2012, p. 214). Moreira, no filme, como um atormentado perseguido político de alguma ditadura, teve a sua fama de herói destemido invertida por uma imagem de um homem comum que tem medo. Portanto, ao traçarmos um paralelo entre os protagonistas do filme e do livro, fica perceptível no romance que, na impossibilidade de fuga, Juan Moreira segue enfrentando e desmoralizando a polícia como um herói idealizado tal qual os cavaleiros medievais. No entanto, a narrativa fílmica do herói, com seus mecanismos estéticos do cinema, compõe um Juan Moreira que luta angustiado pela sua liberdade e tem o seu fim exposto em uma câmera que capta do outro lado do muro a frustrada tentativa de fuga. Essa sequência final se encarrega de mostrar que algo o detinha, e esse algo era a baioneta de um soldado que perfurava as suas costas, roubando-lhe a força vital.

TEMPO	IMAGEM	CENA
0:25:50		Córdoba propondo um brinde ao Partido Nacionalista, antes de ser esfaqueado por Juan Moreira.
1:14:29		Duelo entre Juan Moreira e Leguizamón.



1:15:08		Momento da morte de Leguizamón.
1:30:10		Cerco policial a Moreira em um quarto de "La Estrella".
1:35:00		Começo da agonia após ser baleado no rosto.
1:37:40		Tentativa de pular o muro e o ataque do Sargento Chirino.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com a análise apresentada, é possível observar como as representatividades e os impactos ideológicos de Juan Moreira, no romance e no filme, ajudam a entender melhor as disputas pela hegemonia política e pela identidade nacional na Argentina, ainda tão fortes na atualidade a exemplo



das duas últimas eleições presidenciais, marcadas pela disputa entre o discurso liberal contra o discurso nacional-estatista, assumindo um caráter emblemático para significar os critérios de valores hegemônicos e duais dentro de um país. Consequentemente, muitas das representações artísticas dessa nação carregam tais símbolos capazes de dar pistas ideológicas e dar informações históricas imprescindíveis para a investigação.

Analisar a adaptação da obra *Juan Moreira*, utilizando mecanismos da reacentuação e da seleção, dentro de um viés histórico da Argentina, permite ao leitor uma maior aproximação da conformação identitária do país. Compreender o processo de adaptação em diálogo com a história e a filiação ideológica dos autores impacta no modo que o leitor pode interpretar um ícone nacional em consonância com o contexto de produção das respectivas obras. Portanto, a leitura entrecruzada que fiz do romance e do filme me proporcionou enxergar nuances e perspectivas de cada época, pois as duas obras tratam, cada uma a seu modo, sua Argentina imersa na luta entre dois projetos cravados na disputa violenta.

Na tela, o rosto sangrando de Moreira ao ser morto pelas autoridades, após várias sessões de tortura e de violência cometidas pelas partes envolvidas, diz muito sobre a respectiva época. A seleção e a reacentuação discursiva do filme, que expôs a manipulação e o uso dos corpos para a violência, inserem Moreira no século XX, marcado pelos sucessivos golpes militares na América Latina, e proporcionam que muitos dos espectadores pudessem se ver em Moreira. O protagonista, em cada mídia de sua respectiva época, alcançou a fama através de sua saga, cuja forma de contar foi devidamente modificada por cada um dos seus autores. Estas possibilidades de leituras alcançaram um público que, aprovando ou reprovando as atitudes ou as características de Moreira, seguiram inscrevendo o herói/bandido mitificado na tradição literária argentina, pois muito de sua história fictícia, extraída da realidade e adaptada por diversas mídias, pode se encontrar com a vida real do povo argentino, quando ouve, quando lê e quando assiste ao Moreira nas telas de cinema.

REFERÊNCIAS:

BERNARDO, Gustavo. **O livro da metaficção**. Rio de Janeiro: Tinta Negra Bazar Editorial, 2010.

FILME JUAN MOREIRA. Direção Leonardo Favio. Produção Leonardo Favio, Alberto Hurovich, Tito Hurovich, Buenos Aires: Centauro, 1973. Son. Cor.

GUTIÉRREZ, Eduardo. **Juan Moreira**. Barcelona: Linkgua Narrativa, 2012.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Trad. André Cechinel. Florianópolis: Ed. UFSC, 2013.

LAERA, Alejandra. **El tiempo vacío de la ficción: las novelas argentinas de Eduardo Gutiérrez y Eugenio Cambaceres**. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2003.

LUDMER, Josefina. **El género gauchesco: un tratado sobre la patria**. Buenos Aires: Sudamericana, 2000.

METZ, Christian. **A significação do cinema**. Trad. Jean-Claude Bernardet. São Paulo: Perspectiva, 1972.

PRIETO, Adolfo. **El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna**. Buenos Aires: Sudamericana, 1988.



ROJAS, Nerio. “El verdadero Juan Moreira”. In: ROJAS, Nerio. **El diablo y la locura y otros ensayos**. Buenos Aires: El Ateneo, 1951. pp.187-206.

SHUMWAY, Nicolás. **A invenção da Argentina**: história de uma ideia. São Paulo, 2008.

SOMMER, Doris. **Ficciones fundacionales**: las novelas nacionales de América Latina. Bogotá: Ediciones Fondo de Cultura Económica, 2004.

STAM, Robert. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. **Revista Ilha do Desterro**, Florianópolis, n. 51, pp. 19-53, jul./dez. 2006.

SUAREZ, Nicolás. El gaucho matrero y la mujer fatal: peronización del criollismo y feminización de la política en el filme Juan Moreira (1948), de Luis José Moglia Bart. Estudios de Teoría Literaria. **Revista digital: artes, letras y humanidades**, v. 10, n. 21, pp. 218-233, marzo de 2021.