



ENTRE *O CORONEL E O LOBISOMEM*: DE JOSÉ CÂNDIDO DE CARVALHO A MAURÍCIO FARIAS

Alexandre Prudente PICCOLO¹

Resumo: Este artigo visa a traçar pontos de comparação entre o romance *O Coronel e o LobisOMEM*, de José Cândido de Carvalho, e a adaptação homônima para o cinema, realizada sob a direção de Maurício Farias. Aspectos como o tempo narrativo do romance e do filme são confrontados, bem como personagens e suas figurações, a fim de se perceberem semelhanças e diferenças nas duas obras. Passagens do texto ilustram episódios ora excluídos, ora adaptados para as telas, ora alterados no roteiro do cinematográfico, e dessa apreciação pode-se melhor compreender como cada história é narrada.

Palavras-chaves: O Coronel e o LobisOMEM, José Cândido de Carvalho, Maurício Farias, romance brasileiro, cinema brasileiro.

*Em tais alturas correu muita mentira, como é
rotina dos currais.
O Coronel e o LobisOMEM, VIII, p. 182²*

A convencional aceitação do clichê popular que repete uma irrevogável superioridade do livro sobre o filme que o adapta, compactua com ao menos dois entraves: a intangibilidade da leitura e a inferioridade da adaptação. Se, por um lado, os caminhos percorridos por qualquer ato de leitura se verificassem completamente herméticos ou inescrutáveis, debates e discussões de cunho literário revelar-se-iam irrealizáveis, infrutíferos, senão completamente inúteis; por outro, se se postulasse que as *versões* de um mesmo “texto” sempre e necessariamente decaem, sejam elas traduções, adaptações, montagens, refilmagens etc., quando comparadas a um suposto original primevo, além de promover os equívocos da sacralização do *texto definitivo*, estaríamos fadados ao perpétuo rebaixamento artístico e criativo.

¹ Alexandre Prudente Piccolo está em fase de conclusão de seu Mestrado no departamento de Linguística da UNICAMP, na área de Letras Clássicas (latim). Além de traduzir e pesquisar textos da Antiguidade, assessora projetos diversos voltados para a educação na internet. alexandrepiccolo@gmail.com

² Todas as citações ao romance *O Coronel e o LobisOMEM*, doravante *OCEOL*, foram feitas a partir da 41ª edição (vide referências bibliográficas ao final do artigo). Sempre que possível, em romano anotamos também, entre a abreviação adotada e a página citada, o capítulo de que se extraiu cada excerto, para mais fácil localização em outras edições.



Em que pesem as peculiaridades sem fim de qualquer comparação entre obras ditas “artísticas”, propor realizá-la significa adentrar os meandros da discussão estética.

E qualquer tradução, como bem propõe Jorge Luis Borges (1957, p. 140), parece mesmo destinada a ilustrar tal discussão: dois ou mais “textos” se contemplam e se completam nesse confronto. Assim, ao se analisar uma adaptação cinematográfica de determinada obra como uma espécie de *tradução* (semiótica ao menos) de um texto literário, é possível que se usufrua de um debate que possui abordagens e critérios outrora estabelecidos, noções que minimamente propõem colocar em evidência intersecções e fronteiras entre as obras em cena. Ora, apontar diferenças e semelhanças entre duas narrativas prescinde de avaliações e comparações estanques, que intentem diminuir uma e engrandecer a outra. Ao contrário, visa sim a destacar minúcias e realçar sutilezas, possivelmente iluminadas pela contraposição. Abre-se mão do repúdio indiscriminado em busca de uma apreciação mais ampla; o confronto vigoroso entre os textos revela-se como exercício de constante renovação.

Por exemplo, ao se falar em fidelidade textual no filme *Lavoura Arcaica*, de Luiz Fernando Carvalho, sobretudo se cotejado com o livro de Raduan Nassar, ou em engenho criativo no roteiro de Guel Arraes para *O Auto da Compadecida* de Ariano Suassuna, ressaltam-se aspectos da montagem cinematográfica que ensejam um permanente retorno ao texto “fonte” e o conseqüente e reiterado confronto das obras mencionadas. É este exercício de idas e vindas, do texto ao filme e do filme ao texto, que propomos para *O Coronel e o Lobisomem*, no texto de José Cândido de Carvalho e na adaptação dirigida por Maurício Farias, lançada em 2005³.

Talvez se possa apontar o tempo narrativo, nas versões textual e cinematográfica de *O Coronel e o Lobisomem*, como uma primeira e principal diferença entre as duas histórias. O filme dirigido por Maurício Farias se apresenta em *flashback*: recebido o aviso do julgamento da manutenção de posse da fazenda Sobradinho, a cena transfere-se⁴ para o tribunal e ali ouvimos Ponciano narrar toda sua história pessoal, desde os

³ Cumpre ressaltar que há uma adaptação cinematográfica do mesmo texto de José Cândido de Carvalho realizada em 1971 sob a direção de Alcino Diniz, filme com extenso elenco e diferente abordagem do texto. Não é nossa intenção nesse artigo comparar os dois filmes.

⁴ Em meio às imagens que mostram a preparação e a viagem de Ponciano à cidade, onde ocorrerá o julgamento, inicia-se a narração em *off* (recurso do qual falaremos adiante) de trechos extraídos do romance: as palavras que abrem o livro são adaptadas para também apresentar o Coronel a seu espectador.



tempos de menino e as farras juvenis até os episódios vários da idade adulta, chegando, enfim, à derradeira traição (e transformação) de Pernambuco Nogueira, que propicia o desenlace da história. Ainda que o tempo presente do filme seja o debate no tribunal, toda a narração de Ponciano aos ouvintes do júri (e a nós, espectadores) se dá em ordem cronológica, o que a aproxima da narrativa e do tempo cronológico do texto de José Cândido de Carvalho. De modo similar (mas não idêntico) ao Riobaldo de *Grande Sertão: Veredas*, o protagonista e narrador de *OCEOL* relata, como quem conversa com seu leitor-interlocutor, os casos e as histórias de sua vivência, partindo da infância e juventude até chegar aos episódios da vida madura, numa seqüência encadeada e natural dos acontecimentos. Não há no romance os reiterados retornos ao “tempo presente” como há no filme, cujo presente cronológico é a audiência no foro de justiça. No romance, ainda que se perceba que há uma narração encadeando os eventos, esses são percebidos numa seqüência cronológica direta, como se acontecessem no instante em que são lidos.

Ora, se o *flashback* nas telas modifica em certa medida a linearidade temporal do texto, a insistente tentativa de desmascarar o lobisomem confere uma espécie de “finalidade objetiva” ao roteiro cinematográfico, criando como que uma ansiedade que paira em todo o filme – objetivo e expectativa que não se verificam no romance. Em outras palavras, o texto de José Cândido de Carvalho prescinde do *télos* que o filme introduz à história. Se é exclusiva da versão cinematográfica a proposta desse “acerto de contas” entre o Coronel e seu algoz (em tempo, acompanha-nos a dúvida durante a primeira apreciação do filme: será mesmo Nogueira o lobisomem?), é esse mistério do lobisomem que sugere ao espectador a motivação necessária que interliga começo e fim do roteiro. Os casos apresentados na tela, mais ou menos diretamente associados à história do lobisomem, recuperam, mesclam ou modificam episódios que se desenvolvem e se entrecem no romance. No texto do livro, não vinculam os episódios rumo a um desfecho tão aguardado pelo leitor; por sua vez, a versão adaptada para as telas incita na história um clímax, pelo qual anseia o espectador. No filme, a surpresa derradeira resolve-se com esmero em seus minutos finais: tanto o presente narrativo quanto o foro de justiça ganham agitada ação com a transformação *in loco* de Pernambuco Nogueira em lobisomem. Cumpre lembrar que o mote do julgamento em pleno foro de um suposto lobisomem encontra-se no romance dentre os casos vários que



relata o protagonista. Quase ao final do capítulo VIII, Juca Azeredo, primo do coronel, vem solicitar-lhe ajuda para resolver um caso de lobisomem; Ponciano, ao perceber o medo que aflorava na fala empolada e atabalhoada do primo, decide rememorar na mesma linguagem um acontecimento antigo:

Não contente de falar nos moldes dos doutores do Foro, ainda aivei certo sucedido de lobisomem que acabou nas barras da Justiça em dias recuados dos barões. Jogaram os fundilhos de um suspeito no banco dos réus. A demanda do julgamento, é-lobisomem-não-é-lobisomem, afundou pela noite, que era de sexta-feira. Pois foi a lua aparecer na vidraça da casa do Foro e o tal suspeito soltar aquele ganido de cachorro acuado, num desrespeitoso nunca visto em recinto de lei. E sem pedir licença, como é dever em tais ocasiões, o suspeitado largou o dente na peça dos autos e demais papéis adjuntos. Sobreveio então um corre-corre de arruaça. Caiu desembargador, caiu mesa, caiu cadeira e cadeirinha. E o lobisomem, dono da sala, fuçando gavetas e tudo mais que calhou de encontrar no caminho. E no deboche, bebeu a tinta toda dos tinteiros e borrifou com ela portas e paredes. (*OCEOL*, VIII, p. 175)

Enquanto o episódio compõe um dos diversos relatos e deleita graças à narração saborosa que faz o Coronel, seja pelas construções pitorescas (notemos a prosódia peculiar de todo o livro, da qual falaremos adiante), seja pelo bom humor da cena exposta, o filme toma a essência desse episódio para delinear a estrutura de seu roteiro e intensificar a tensão narrativa, propondo à história, além de um “presente narrativo” (a partir do qual se *ouve* e *vê* o relato do Coronel), um desfecho inusitado à situação do tribunal – excluindo o lado cômico do lobisomem bebendo tinta, é bom que se diga. Já em seus minutos finais, após as imagens da aparição do lobisomem, primorosas em seus efeitos especiais, a adaptação cinematográfica se reaproxima das últimas páginas do livro: em cena que sugere um sonho (senão a morte...), depois de conversar com o fantasma de seu avô Simeão na varanda do Sobradinho, Ponciano encontra a tão desejada prima Esmeraldina em forma de sereia e, ao som de Caetano Veloso e Milton Nascimento, segue com ela mar adentro, narrando-nos as palavras finais do romance: “Um clarão escorria de minha pessoa. Do lado do mar vinha vindo um canto de boniteza nunca ouvido. Devia ser o canto da madrugada que subia” (*OCEOL*, XIII, p. 304).

Essa notável mudança temporal exigiu outras adaptações. O romance de José Cândido de Carvalho menciona grande número de personagens que passam pela vida do



cel. Ponciano. A edição de número 41 de que nos valemos chega a apresentar, ao final do volume, um “ror de personagens”, sob o título *O ‘coronel’ e sua gente*, com nomes e descrições curtas extraídas do próprio romance, tamanha a pluralidade de figuras em toda a narrativa. O filme evita tal diversidade: quando não descarta personagens várias, reúne-as ou mescla-as numa única *persona*, alterando-lhe a história de modo a melhor se adequar ao roteiro e à trama cinematográfica. Se, no filme, Pernambuco Nogueira e a “prima” Esmeraldina são os casos exemplares de tais alterações, a construção da figura do Coronel parece conservar, na medida do possível, a riqueza que lhe confere o texto.

Ora, é na *persona* do cel. Ponciano que reside a chave dessa adaptação para o cinema, uma vez que sobre esse mesmo protagonista, personagem e narrador ou narrador-personagem⁵, está centrado todo o romance. Das nuances de seu relato, bem como da figuração de sua percepção, deriva a imagem do Coronel que construímos como leitores e espectadores. A versão cinematográfica recupera, na narração em *off*, a voz em primeira pessoa do texto, por meio da seleção de trechos textuais específicos, que complementam a cena sob a ótica do cel. Ponciano, fundamentando tanto o desenrolar da narrativa quanto o desenvolvimento do próprio protagonista.

Espírito que não se vê sem malícia (“sou ardiloso como gato-do-mato” – *OCEOL*, VIII, p. 187), ciente da separação de sua imagem pública e de seus desejos íntimos, o Coronel declara no texto:

Por fora, em vista da minha barba graúda e meu falar grosso, **eu aparentava** figura recatosa. No forro de dentro, **o coronel do Sobradinho era** atochado de safadeza, pior cem vezes que o tal bode da arca do Dilúvio, servido tanto tempo por uma cabrita só. (*OCEOL*, IV, p. 66-7 – ênfases acrescidas)

Numa narrativa em primeira pessoa, chama atenção que amiúde a “figuração do eu” ganha expressão na terceira pessoa, como se o Coronel falasse de outro enquanto fala de si próprio. As incontáveis menções de si mesmo na 3ª pessoa chegam a ganhar o requinte da expressão: “Pensei de Ponciano para Ponciano” (*OCEOL*, VI, p. 136). *Persona* que se gaba de sua autoridade e de sua confiança, declara o narrador: “Se não fosse o coronel garantir, era caso de ninguém acreditar” (*OCEOL*, IV, p. 76). As exclamações de outros personagens (reportadas pelo próprio narrador) também vêm

⁵ Notemos que Ponciano é primeiramente apresentado nas telas apenas como personagem. Ao término da cena inicial é que se percebe seu papel também de narrador, por meio da voz em *off*. No romance, tal fusão de papéis se dá já ao primeiro enunciado.



confirmar essa soberania inabalável – assim diz o major Serapião, depois de receber de Ponciano “um cacho de cabelo de ouro” da sereia arrebatada, como prova da façanha narrada: “O coronel é dos uns que mata cobra e mostra o pau” (*OCEOL*, V, p. 109)⁶. Ora, tal excesso de confiança na narrativa em primeira pessoa do Coronel desperta, na verdade, uma paulatina suspeição em relação às palavras de Ponciano. As próprias afirmações do Coronel chegam a confirmar seu status de *narrador suspeito*: “Sou de muito inventismo, um danado em fazer render uma parolagem – um fio de cabelo vira corda no meu trançado” (*OCEOL*, VII, p. 156), fama que não raro oscila entre as expressões “lábua de sujeito instruído, palestroso” (*OCEOL*, VIII, p. 164) e “ligeiro de invenções” (*OCEOL*, X, p. 245).

Se, por um lado, o romance sugere não só uma coragem duvidosa no relato do protagonista, mas também toda uma *narração suspeita*, graças tanto às desmedidas dos casos narrados quanto às próprias afirmações do Coronel que o desacreditam, por outro, sua adaptação para o cinema preserva em boa medida a suspeição do relato, tomado muitas vezes em tom fantasioso nas telas, não raro sob uma nota cômica. Bom exemplo é o caso da onça, retratado nas duas obras. Diz o texto de José Cândido de Carvalho, na voz de Ponciano:

Ia a gente nesse pé de vadiagem, eu já preparado para deixar o capitão desimpedido, que era esse o acertado, quando, meia légua no mais espichar, sem aviso ou ronco, cresceu em quatro patas a onça procurada. Berrou suas ignorâncias bem na bochecha de Barbirato e logo um cheiro nefasto escapuliu da goela da atrevida. Pulei da sela e nesse trafegar escutei aquele relincho de cavalo agoniado – notícia do capitão não tive até a presente data. Outra vez, em prazo de pouco mais de quinzena, encontrava o coronel onça pela frente. Tudo pendia contra mim, mas digo, sem desdouro, que nem a maldosa teve tempo de encarar o neto de Simeão. De repente, vi minha pessoa num brejal, a cem braças do recinto da onça, nadando em minha infância nado de cachorrinho. E na segurança de umas tabuas e paus-de-mangue, fui ancorar a barba, espingarda a salvo para o que desse e viesse. Nem onça nem outro olho mais aguçado podia descobrir tão afundado paradeiro. E assim, nos encondidos, esperei as providências da soberbona que no beíçal do brejo farejava terras e matos. Empoleirado nos pés de pau, na distância pouca de um bafo, os urubus esperavam o resultado da guerra, cada qual mais pescoçoso que outro, como se fosse carniça certa e contratada. No íntimo, desconjurei:
– Vai agourar a mãe!

⁶ Note mos que essa expressão já havia sido usada na boca do próprio Coronel (*OCEOL*, III, p. 28: “Co mo sou de matar cobra e mostrar o pau [...]”).



Ainda procedi a uma vistoria na esperança de deitar a vista em armas do Sobradinho. E andava eu nessas minudências, quando vi sair, do atrás de um painelão de formiga, aquele tiro sem pai. A pintada, que não esperava chumbo, pulou em modos de voar de imediato e caiu nos estrebuchos de agonia. Avivei a atenção para descobrir Barbirato e quem apareceu, no encaracolado da fumaça, foi o molecote pegador de papa-capim e caboclinho que vez por outra pernoitava no Sobradinho. Veio fagueiro, espingarda no ombro, sem medir conseqüência. Soltei do banhado meu grito de aviso:

– Afasta! Afasta!

E em dois pulos larguei a água em hora de correr o moleque na ponta da botina, tarefa de que só abri mão ao ver o desmiolado em distância segura, sem risco de vida. Como arremate, parado junto de uns pés de guriri, ainda esbravejei:

– Sujeito sem tino! Cuida que onça é gato de borralho.

Então, voltando atrás, passei ao ouvido da pintada toda a munição do meu pau-de-fogo que nem a água do brejo teve força de emperrar. Quebrada a jura por um, quebrada por mil. E, mais alto do que o estrondo do tiro, berrei eu:

– Conheceu, papuda! (*OCEOL*, III, p. 60-1)

A patente comicidade do episódio sofre leve alteração no filme, mas conserva seu *tom* engraçado. O coronel Ponciano (Diogo Vilela) e o major Badejo⁷ (Marco Ricca) saem à caça do lobisomem (e não de onça...) que assombra a região, em empreitada conjunta, após sugestão de Juca Quintanilha (Pedro Paulo Rangel). Os dois oficiais do exército, para colocar à prova tanto a coragem quanto a patente, passam a noite atirando para todos os lados em busca da assombração, que não aparece. Durante o descanso matutino, quando o coronel contava vantagem relatando um outro caso de lobisomem, eis que surge a onça (39min). Ao percebê-la rugir, o major corre em disparada. O Coronel esconde-se em meio às pedras, à entrada duma gruta. Amedrontado e encolhido para que a pintada o ignore, Ponciano vê apenas a ponta duma espingarda, “do atrás de um painelão de formiga, aquele tiro sem pai”: Juca Quintanilha, com pontaria certa, mata a onça e diz, num registro hilário: “Valha-me Deus! Chega a tá me dando uma vontade de mijar”. A par da situação, Ponciano toma-lhe a arma das mãos e, como no texto, atira na onça já morta no chão – levando, em seguida, todo o crédito pela caçada.

⁷ Notemos a substituição do capitão Zuzu Barbirato, como relata o texto. O personagem major Badejo aparece também no romance, mas no episódio de caça à onça (não ao lobisomem). Histórias que aparecem separadas no texto de José Cândido de Carvalho se encontram mescladas no filme, em prol duma maior concisão narrativa, sem desvios do rumo da história.



Ficou dito acima que o filme preserva em boa medida a suspeição do relato. “Em boa medida” porque certas impressões suscitadas por ambas as obras nos parecem menos fruto das sutilezas duma adaptação do que da peculiaridade das linguagens em jogo. Expliquemo-nos. Na cena da onça retratada no filme, *vê-se* o acontecido no episódio da onça e *ouvem-se* as impressões de Ponciano, cuja voz, na narração em *off*, usando trechos literais do texto, reforça tanto a dimensão visual do ocorrido quanto o vínculo com o livro. Já na cena descrita no texto, todo o relato fica a cargo do narrador, desde a correria da onça e os agouros dos urubus até a descoberta do “pai do tiro” e o desfecho cômico da situação. Essa “onipresença narrativa” no texto, que não omite nem mesmo aquilo que poderia embaraçar o próprio Coronel, ajuda a tensionar uma espécie de dialética inerente a um narrador em primeira pessoa, em constante suspeita. Em outras palavras, pode-se amiúde perceber ao longo de todo o romance uma tensão “verdade-mentira” nas palavras e causos que narra Ponciano. Tal impressão fica solapada na narrativa do filme, uma vez que é possível *ver* aquilo que ocorre com Ponciano e *ouvir-lhe* a voz – e tal separação não corrobora com as suspeitas que o texto promove. Aquilo que narra a voz em *off* nem sempre condiz com o que se *Vê* encenado – e dessa distinção não se tem tanta certeza no romance. Ainda que o filme siga à risca a seqüência de ocorridos em certos episódios do livro (por exemplo: após a morte da onça, o Coronel das telas e do texto se vangloria com alguma parcimônia do tapete feito com a “pele curtida do gato”, em meio a um recatado consentimento quanto aos boatos e às ampliações da história; segundo as palavras do texto: “como o exageramento não trouxesse agravo ao meu brio militar, dei de ombros”, *OCEOL*, p. 63), a tensão que coloca o narrador sob suspeita parece dar lugar, na percepção cinematográfica, ao puro tom confessional de um personagem que se revela no foro diante a platéia do julgamento (dentre eles, nós espectadores, cumpre reforçar), confissão apenas “intensa e sincera” do narrador, ora cômica, ora solene. As intervenções e colocações do algoz Pernambuco Nogueira no diálogo do tribunal podem sim sugerir certo descrédito da palavra de Ponciano, porém apenas em tom de protesto jurídico, sem conseqüências duradouras à estrutura e ao foco da narrativa. Nas telas, parece pairar com mais intensidade uma “possível loucura” do Coronel, imagem apoiada pela barba hirsuta e pelo olhar vago e distante do narrador no centro do foro.



Tanto o aspecto físico quanto a patente militar merecem observações. Se Ponciano recebe como herança do avô o título de *Coronel* nas duas obras (no romance: II, p. 16⁸; no filme: 21min), a aparência do protagonista no filme não enseja os questionamentos e as reflexões que sugere o texto. Expressão reiterada no romance, os “quase dois metros de altura”⁹ se materializam na pele do cel. Ponciano interpretado por Diogo Vilela – e deixam de incitar uma pergunta instigante e exclusiva do ato de leitura: o narrador diz a verdade sobre si quando afirma que é mesmo “altão e valentão”? Nem é preciso insistir: no romance, a construção do aspecto físico de Ponciano não se dá da mesma maneira que no filme; mas vale notar que o personagem vivido por Diogo Vilela também chega a reafirmar sua estatura notável, portentosa e de se gabar. Os efeitos, contudo, distam muito dos suscitados pela narração do Coronel no livro, dada a natureza das linguagens que formalizam a história.

Ainda sobre o aspecto físico: enquanto no romance a barba aparece associada ao comportamento bravo e mulherengo de Ponciano, tornando-se um elemento indissociável do comportamento do personagem, no filme a mesma barba parece mais figurar como um atavio da imagem do Coronel. No texto, confissões como “recaí no enrolar de barba” (*OCEOL*, IX, p. 212), “não uso este utensílio [i.e. a barba] para enfeite” (*OCEOL*, XI, p. 259) propõem desde uma faceta reflexiva do personagem aliada à barba até a altivez de quem a carrega, dentre muitas outras passagens. A própria instrução do avô (*OCEOL*, II, p. 13), solene aviso familiar que justifica e reforça a virilidade do protagonista reiterada a todo instante no romance, se transpõe para o filme (57min) num diálogo *en passant* entre Ponciano e Esmeraldina, em resposta ao elogio que essa lhe faz: “Duas coisas de principal um homem deve ter. Barba escorrida e voz grossa”.

E como a barba perde, no filme, seu elemento “psicologizante”, por assim dizer, parece também ter menor intensidade nas telas a fama (verdadeira ou não...) de mulherengo do Coronel, sempre “enleado em rabo de saia”. É bem verdade que há muitos momentos que relatam o trato “esmerado” de Ponciano com as mulheres: dois

⁸ Vale notar: no romance, Ponciano possuía já o título de capitão ao herdar o de coronel, pois iniciara efetivamente carreira militar na primeira juventude, aspecto alterado no roteiro do filme.

⁹ Por exemplo, nas passagens: “Um barbadão vermelhão como eu, aparelhado de quase dois metros, da sola da botina ao chapéu da cabeça, não era para ninguém desmerecer” (*OCEOL*, II, p. 19); “Digo, sem ostentação, que Deus não cresceu o neto de meu avô na beira dos dois metros para que ele desperdiçasse essa grandeza toda em raiva de anão...” (*OCEOL*, II, 24); dentre outras.



diálogos com o amigo banqueiro Nonô Padilha (43min e 1h11min), as cenas da juventude do coronel se esbaldando nas danças de *Moulin Rouge* (13min), além das muitas incursões com a prima Esmeraldina – dentre outros. Contudo, se o texto insiste nessa feição “mulherista” de seu narrador, relatando casos variados de envolvimento furtivos do Coronel¹⁰, o filme, por via da simplificação no leque de personagens, insiste na paixão exclusivista de Ponciano pela prima Esmeraldina.

Notemos as diferenças: no texto de José Cândido de Carvalho dona Esmeraldina não é prima nem parente de Ponciano, ela é apenas a esposa do amigo Pernambuco Nogueira, o qual tampouco é “irmão de criação”, como retrata o filme. No romance, o caso entre Ponciano e dona Esmeraldina vem de longe: inicia-se nas primeiras visitas que o Coronel faz ao casal Nogueira, quando a dona da casa abandona o marido cochilando na sala e resolve mostrar os confortos do quarto ao Coronel, em cena sugestiva e repleta de subentendidos:

Meio encurvada sobre a cama, balangou o aramado enquanto eu, um pouco atrás, gozava as penugens do seu pescoço e peças em derredor. Subia dos lençóis um cheiro de gavetão, de roupa curtida nas águas de frasco. **Logo figurei Ponciano afundado em velhacaria**, aboletado nas boas partes de que era servida a mulher de Nogueira. Por sorte, uma luzinha de santo, que ardia no alto da parede em devoção de Nossa Senhora das Dores, varreu de minha cabeça esses pecados. Gabei o conforto do quarto:

– Compartimento de muita grandeza, sim senhora! (*OCEOL*, VI, p. 114 – ênfase acrescida)

O caso entre os dois não se concretiza, prossegue entre olhares e desejos inconfessos, chegando a contemplar cenas de ciúmes, quando o banqueiro Selatiel de Castro a corteja no festejo:

E meu coração quase teve um desfalecimento ao ver o financeiro sumir, ao lado da dona da casa, para os escondidos do jardim. **Não fui mais Ponciano de nada** – era só olho aberto nas folhagens. Por sorte, um luar de curral, desses de clarear todas as miudezas, vigorava por cima do chalé. E não demorou que Dona Esmeraldina voltasse, toda desajeitada, arrumando o cabelo, como saída de um par de abraços, de um plantão de segura-embaixo-

¹⁰ Por exemplo, o envolvimento do Coronel com a professora Dona Isabel (“Mas em terreno de sentimento, de rasgar seda em conversa de moça, nunca que ninguém podia contar comigo, a não ser que a parolagem fosse entremeada de patifaria de sucedidos de cama e travesseiro”, *OCEOL*, IV, p. 71), ou as histórias de Ponciano com as moças de casa-de-porta-aberta (“Sendo eu mulherista, sujeito de não dar ponto sem nó, logo figurou pema de moça nesses bordejos do coronel” – *OCEOL*, IX, p. 202), dentre diversos outros casos possíveis.



e-aperta-em-cima. Atrás, de flor no paletó, vinha Castrão, feliz da vida, mão no bolso, como segurando grossos dinheiros. (*OCEOL*, X, p. 208-9 – ênfase acrescida)

Como se abrisse o coração ao interlocutor, há uma ou outra confissão íntima de Ponciano revelando seu “amor quase-platônico” por Esmeraldina, confissão jamais declarada à pretendente (“Nunca que podia figurar Dona Esmeraldina longe, em tempo acabado, que logo sentia um esfarelamento na entranha”, *OCEOL*, XII, p. 277). De tanto amor guardado, segue-se a frustração ressentida e a separação derradeira, quando enfim ela se casa com o banqueiro:

Ao dar comigo, espetado na calçada, a mulher de Nogueira rebaixou os olhos. **Digo, sem mentira, que não senti o menor repuxão no peito.** Era como se tudo fosse decorrido muito no antigamente, já em bolor de gavetão. Dei de ombro:
– Vaca! (*OCEOL*, XIII, p. 289 – ênfase acrescida).

O vai-e-vem das impressões que o texto suscita quase tonteia. Entretanto, ainda que no romance se possa perceber a predileção do Coronel por dona Esmeraldina, tal preferência não o impede de se envolver com outras mulheres. Veja-se, por exemplo, o caso de Titinha, “moça das arrumagens” do Hotel dos Estrangeiros:

Na borda da cama, braço de reza estendido, sem esperar meu consentimento, inaugurou Titinha a sua simpatia, enquanto eu, atordado pela arruda, descansava no travesseiro. A mão da mulata passeava seu ramo verde, do meu imbigó à barba, de modo a desencravar, na raiz, todos os quebrantos do padecente. Estava a benzedeira nessa devoção, busto a meio palmo do meu cabelo de fogo, quando, sei lá como, pulou dos descobertos de suas chitas, **tremido como geléia**, aquele par de estofados de boa nascença e melhor parecência. Digo e repito, se há na praça um sujeito capacitado para trabalhar nessas utilidades, nesses crescidos debaixo das blusas, esse sou eu, militar muito praticado em casas-de-porta-aberta, de moças **desonestadas**. Sou de especial num mimoso, num passa-mão educado, num roça-barba abridor dos apetites. Pois foi a rezadeira apresentar seus desabotoados e logo, num redemoinho de lençol e travesseiro, o coronel mostrar o uso e os abusos que sabia fazer da patente. E o resto da noite passei num aproveitamento de todas as belas serventias da moça arrumadeira. No fim dos préstimos, **já a madrugada no gogó dos galos**, estipulei limpando a barba:
– A menina pode vir todo rabo de semana. (*OCEOL*, XI, p. 261 – ênfase acrescida)



O filme insiste na predileção de Ponciano pela prima, interpretada por Ana Paula Arósio. Ainda que tente apresentar um “quase” caso entre Ponciano e Dona Bebé (Andréa Beltrão), mulher recém chegada de Paris e habituada à cidade grande, uma carta da prima Esmeraldina acaba por frustrar os planos por trás da rinha arranjada: decidido a não mais se casar com Dona Bebé, por fim Ponciano dá ordens ao galo Vermelhinho para vencer o oponente e se destacar na luta.

Até os sonhos que se transpõem do livro para a tela recebem ligeira alteração, para se adequar à história do filme. Notemos a passagem:

Agradei os seus cuidados [de D. Francisquinha] e na cantiga da chuva ninei meu dormir. É cada invenção de nem ser possível existir em carne e osso nas casas mais debochadas das **meninas de vira-e-mexe**. Pois andava eu na melhor parte do sonho, em libertinagem de descascar dona Branca dos Anjos dos seus panos de baixo, quando tropecei num armário que ruiu em jeito estrondoso. Acordei para logo a moça sumir **como renda levada no vento**. Cocei a cabeça e obtemperei **aporrinhado**:
– Ora essa! Logo na hora do proveito é que fui acordar. (*OCEOL*, III, p. 48)

O sonho no filme não sugere a mesma “libertinagem” que o do texto. O Ponciano das telas, após cavalgar entre o horizonte azul que divisa céu e mar (na bela paisagem de Fernando de Noronha¹¹), devaneia com a imagem da prima Esmeraldina feita sereia – sugestivo prenúncio para a cena final do filme. Ao som da música de Caetano e Milton Nascimento, entre beijos e outros proveitos, ouve-se ao fundo a voz do avô Simeão chamando pelo neto, voz repetida e em *crescendo*, que se revela finalmente ser de Juca Quintanilha que chega para acordar o patrão. Ponciano, desconsolado e levantando de sopetão, exclama: “Bem na hora do proveito é que eu fui acordar” (24min).

A figura da prima Esmeraldina no filme, paixão de infância do Coronel, intensifica o embate entre Pernambuco Nogueira e Ponciano. Ora, ao mostrar esses dois como “irmãos de criação”, aproximam-se os laços de amizade e parentesco, intensifica-se o sentimento que os une, desenvolve-se a história que partilham. Assim, o rompimento tornar-se-á mais pungente, como se pode prever, não importa se causado por traição premeditada ou por uma provável fantasmagoria. O vínculo íntimo de amizade e parentesco potencializa a traição. O Pernambuco Nogueira do filme,

¹¹ Vide, no DVD *O Coronel e o Lobisomem*, o item *Making of* da seção *Special features*.



interpretado por Selton Mello, parece realizar uma espécie de vingança contra Ponciano: depois de ter sido expulso do Sobradinho (31 min), expulsão motivada pelos boatos que associam-no ao lobisomem, aos quais o Coronel dá ouvidos, Pernambuco Nogueira retorna à fazenda casado com a tão desejada Esmeraldina, propondo promissores negócios de café que acabam por arruinar financeiramente o sócio de ocasião. Ponciano. Assim, a fazenda da qual Nogueira havia sido expulso passa-lhe às mãos e tal espírito vingativo ora deixa em suspenso os antigos boatos, ora os intensifica diante do espectador.

Impressiona que tal trama, tão bem entretecida, esteja ausente do romance, cuja premência pelo desfecho é notadamente menos intensa, o que, por outro lado, destaca no texto de José Cândido de Carvalho a exploração de personagens e causos em maior profusão. Dentre os muitos exemplos que se poderia escolher, tomamos o episódio do desaparecimento do galo Vermelhinho.

O filme associa o sumiço do galo de estimação do Coronel à fatídica aparição de Nogueira na forma de lobisomem numa sexta-feira “quase clímax” (1h26min): tanto a prima Esmeraldina, esposa de Pernambuco Nogueira, quanto o galo desaparecem nesse mesmo dia. Não é sem propósito lembrar que, em cena anterior (1h04min), o galo já havia demonstrado seu desgostoso em relação a Nogueira, fazendo uso de avanços e bicadas, figuração emblemática da propensão natural dos bichos para reconhecer uma maldade velada.

O romance perfaz outro percurso. A notícia do sumiço de Vermelhinho chega por meio de Juca Quintanilha e logo se associam o desaparecimento do galo e o regresso da surucucu monstruosa que outrora assolara o Sobradinho (cap. VIII). Se o filme sugere a morte do estimado galo de briga por meio das penas encontradas, o romance relata o destino de Vermelhinho, após buscas infundas em vão, na narrativa dum vendedor de cachaça:

Na mesma noite, ancorou no Sobradinho, debaixo de água, um mercador de aguardente de nome Quirino Dias. Veio molhado de bater queixal. Francisquinha suspendeu as forças dele a poder de alcatrão cruzado com salsaparrilha. Retemperado, roupa seca no corpo, o aguardenteiro contou que vinha vindo de um comércio em Ponta Grossa dos Fidalgos quando na redondeza do mar, em terreno de pitanga e guriri, num areal desimpedido, deu com aquela figuração que nenhum olho de homem mortal ainda tinha presenciado: um galinho cor de fogo em guerra contra um surucucu-pico-de-



jaca. **A tarde perdia as forças no debaixo da chuva.** Sujeito de religião, Quirino Dias pensou que tudo fosse mais uma **capetagem de Belzebu**, que sempre escolhe a hora do escurecer para apresentar esses padecimentos e **abusões**. Sem sair da sela, praticou sua devoção, uma reza de grande proveito e presteza em tais aflições. Posto assim, pelo poder dos santos, a salvo das armadilhas do Chifrudo, o mercador de aguardente tratou de deixar areal tão distanciado de socorro e testemunhas. **Nesses entrementes, uma força de pesadelo sustou Quirino e seu cavalo, de não ter mais o aguardenteiro notícia de sua pessoa, nem poder para retirar as vistas do galo e do surucucu.** A cobra atraía o mestiço como se fosse rã, enquanto o galinho quebrava esses encantos na força do esporão. O pau do raçudo cantava de estalar nos roliços do surucucu. A briga de exterminação foi assim adentrando pela roça de pitangueira e guriri. O galo sempre tomado de grande raiva e o surucucu nas defesas, montado na sua trouxa de rodela, de onde desferia bote sobre bote. Quirino Dias, bem pregado na sela, foi acompanhado em passo curto o desenrolar da peripécia, **no que andou um estirão bem puxado.** Já em tais alturas a demanda pendia mais para o galo, uma vez que o surucucu mostrava estar ofendido, de cabeça avariada e desguarnecido de um olho. A bem falar, a língua mortal do surucucu só trabalhava por honra da firma. Bichão valentão! Esfrangalhado pelo galo, que sabia bater nas partes moles, o surucucu não **ensarilhava** as armas. Morria no pau, sem pedir fresco. E assim, a ferro e fogo, galo e cobra levaram a guerra até no beíçal do mar. E sem medo de boto ou sereia, como guerreiros destemidos, foram de água adentro, um embaralhado no outro, em abraço final. (*OCEOL*, X, p. 215-6 – ênfases acrescidas)

Ainda que o destino mágico não figure na adaptação às telas, o aspecto fantástico da narrativa envolvendo a surucucu e o galo pode lembrar as narrativas de Chicó na adaptação *O Auto da Compadecida* (2000, direção de Guel Arraes), encenadas dentro de uma nuvem (como os pensamentos ou sonhos dos quadrinhos), ao estilo das ilustrações da literatura de cordel. Como o Chicó do filme que vivia entre fumos, Quirino Dias vivia entre aguardentes; como as narrativas do primeiro envolviam botos, peixes gigantes e outros personagens miraculosos, não raro enfeitados e levados a uma trilha sem fim, o caso do galo e da cobra soa também lendário, quase fabular, e compartilha um destino comum, nesse desenrolar perpétuo em seu final.

Casos outros do romance também poderiam ser mostrados, como a caça ao ururau, espécie de jacaré monstruoso e pré-histórico (cap. V), o caso da sereia (cap. V) ou mesmo o embate hilário entre o coronel e o lobisomem (cap. VIII), não apenas como exemplos textuais que não aparecem no roteiro do filme, mas como episódios que não dispersam o clímax da história rumo a um final único e tão ansiado. Tais casos compõem um mosaico de relatos ímpares e saborosos narrados pela voz do Coronel.



Parte importante desse sabor do narrar de Ponciano está na prosódia de sua prosa, em sua escolha vocabular, na composição envolvente de seus períodos, nas expressões pitorescas de seu relato. O léxico regional, em especial os substantivos, desempenha papel importantíssimo na narrativa: bodoque, cambaxirra, carneção, carrascal, despautério, desplante, gorgomilo, gurungumba, magote, manutenção, meganha, pardavasco, pevide, quizília, samburá, trapizonga etc.¹². Outro tempero desse falar simples e gostoso está nos neologismos, em especial os advérbios: apenasmente, emboramente, pratrasmamente, talqualmente¹³ etc. Criam-se adjetivos e locuções expressivas, que conferem à frase uma cadência peculiar: “Vou **dar finalmência** a este caso” (*OCEOL*, p. 88 – ênfase acrescida). Tomemos do romance, então, o encontro do Coronel com o lobisomem, o episódio que dá título ao livro, mas que não parece ter nem mais nem menos destaque dentre uma série de outros causos:

(...) Nisso, outro assobio passou **rentoso** de minha barba, com tanta maldade que a mula estremeceu da anca ao casco, ao tempo em que sobrevinha do mato um barulho de folha pisada. (...)

A mulinha, a par de tamanha responsabilidade, que mula sempre foi bicho de grande entendimento, largou o casco na poeira. (...) Aprovei a manobra da mula na certeza de que lobisomem algum arriscava sua pessoa em tamanho **carrascal**. Enganado estava eu. Atrás, abrindo caminho e destorcendo mato, vinha o vingancista do lobisomem. Roncava como porco cevado. Assim acuada, a mulinha avivou carreira, mas **tão desinfeliz** que embaralhou a pata do coice numas embiras-de-corda. Não tive mais governo de sela e rédea. Caí como sei cair, em posição militar, pronto a repelir qualquer ofendimento. Digo, sem alarde, que o lobisomem bem podia ter saído da demanda sem avaria ou agravo, caso não fosse um **saco de malquerença**. (...) Como disse, rolava eu no capim, pronto a dar ao caso solução briosa, na hora em que o querelante apresentou aquela risada de pouco caso e deboche:

– Quá-quá-quá...

Não precisou de mais nada para que o gênio dos Azeredos e demais Furtados viesse de vela solta. **Dei um pulo de cabrito** e preparado estava para a guerra do lobisomem. Por descargo de consciência, do que nem carecia, chamei os santos de que sou devocioneiro:

– São Jorge, Santo Onofre, São José!

Em presença de tal apelação, mais brabento apareceu a peste. (...) Dos olhos do lobisomem **pingava labareda**, em risco de contaminar o verdal adjacente. Tanta chispa largava o penitente que um caçador de paca, estando em distância de bom respeito, cuidou que o mato estivesse ardendo. (...) Sujeito especial em lobisomem como eu não ia cair em armadilha de pouco

¹² Respectivamente, em *OCEOL*, nas páginas: 287, 198, 33, 178, 71, 58, 248, 287, 100, 76/115, 23, 121, 15, 141, 140, 278.

¹³ Respectivamente, em *OCEOL*, nas páginas: 255, 18, 125, 37/41/64.



pau. No alto da figueira estava, no alto da figueira fiquei. (...) foi na claridade dele [do luar], passado um quarto de hora, que deixei a segurança do pé de pau. Pois bem não tinha firmado botina no barro, pulou aquele bichão despropositado diante de mim. Veio **talqualmente** um trem de ferro, bufando e roncando. Só tive tempo de largar o corpo de lado enquanto aquele montão de malvadez passava em **vento de raiva**, de fazer um veredal na mataria.

(...) Por desgraça, um sujo de nuvem emporcalhou o luar em sua nascença. Foi quando senti nas **partes subalternas** aquele focinho nojento. Era demais – nunca um Azeredo Furtado recebeu tamanha afronta. Em pronta ocasião, rasguei o regulamento militar e entrei de safanão e berro em cima do abusado:

– Toma! Toma!

A primeira braçada largada pelo coronel fez o maior desatino na pessoa do demandista. (...) Na força do repuxão, o penitente foi varejado longe, em distância de vite braças, no barato. Bateu de costal numa cerca de angico e voltou **sortido de deliberações**. (...) Foi nesse entrementes que o lobisomem soltou aquele berro agoniado e no fim do berro já meus dedos de torniquete seguravam o cativo onde gosto de segurar: na gargantilha¹⁴. (...) Mal dei a conhecer a sentença (“Do meu poder não saireis”), escutei, vinda de longe, saída das **profundas**, uma vozinha implorar mais ou menos assim:

– Tenha pena de mim, Coronel Ponciano de Azeredo Furtado. Sou um lobisomem amedrontado, corrido de cachorro, mordido de cobra. Na lua que vem, tiro meu tempo de penitência e **já estou de emprego apalavrado com o povo do governo**.

Em presença de petição tão dorida, de penitente e cansado, fiquei sem saber que partido tomar: do torniquete ou do lobisomem. (...) meu coração molenga resolveu derrogar a sentença firmada. Concedi passaporte ao condenado:

– Estais livre! (*OCEOL*, VIII, p. 178-82; ênfases acrescentadas)

As imagens simples (mas não simplórias), ora valendo-se de símiles da natureza (“pulo de cabrito”), ora de metáforas ambientadas na roça (“saco de malquerença”, “veio *como* um trem de ferro”), a prosa aliterante e assontante (“...SAÍDO DA DemanDA Sem AVARIA ou AgrAVo”, “CoRRiDo De CachoRRO, moRDiDo De Cobra”, “...empRegO apalaVRaDO cOm O pOVO DO gOVeRnO”), enfim, recursos vários de linguagem conferem ao relato do Coronel um sabor único, agradabilíssimo. Ousaríamos dizer que a prosa de José Cândido de Carvalho oscila, neste romance, entre o texto de *Alexandre e outros heróis*, de Graciliano Ramos, e o estilo único de Guimarães Rosa, por exemplo, no *Grande Sertão: Veredas*. Se no registro lingüístico o contador de causos de Graciliano evita maquinações ou invencionices com a linguagem,

¹⁴ O final desse período, com ligeira adaptação, é proferido por Diogo Vilela no filme (32min e 20s), numa situação distinta. Como esse, é possível perceber um sem número de trechos tomados do romance à letra, adequados apenas ao episódio adaptado e à fala do filme.



mantendo-se fiel à forma culta e optando apenas por uma ou outra expressão de cor local, dele se distancia o Ponciano de J.C.C., que arrevesa construções, insere uma ou outra novidade léxica, com naturalidade, ao seu relato, usa de circunlóquios que mantém o decoro e soam bem humoradas (“partes subalternas”, para evitar citarmos a adjetivação das “teúdas e manteúdas”), enfim trabalha seu registro lingüístico de modo a dar coloração *sui generis* à narrativa. Porém sem escancarar as fronteiras que ultrapassa o Riobaldo de Guimarães Rosa.

As palavras de Raquel de Queirós (1994, p. xiv), no prefácio do volume por nós utilizado, dão robustez a essa reflexão:

se a criação literária de J.C.C. é importante, importantíssimo igualmente é o homem na sua linguagem. De tal jeito importante que não sei de ninguém, no momento, que renove o idioma como o renova ele. Vira e revira a língua, arrevesa as palavras, bota-lhes rabo e chifre de sufixos e prefixos, todos funcionando para uma complementação especial de sentido, sendo, porém, que nenhum provém de fonte erudita, ou não falada: nenhum é pedante ou difícil, tudo correntio, tudo gostoso, nascido de parto natural, diferente só para maior boniteza ou acuidade específica. No léxico de Zé Cândido não aparece uma palavra que não seja possível; se ela não havia até aqui, estava fazendo falta. No mais, o que ele faz principalmente é usar as palavras com sentido novo, ou imprevisto, ou desacostumado. Mas no cabo fica tudo tão bem encartadinho e num dizer tão fiel da idéia que se destina a exprimir, que a gente fica pensando por que é que já não se dizia aquilo assim, antes. Falar verdade, é o gênio da língua que baixa nesse moço, como santo de terreiro no seu cavalo.

Enfim, todo esse falar fácil e gostoso, esse “falar verdade” está presente na prosódia esmerada da adaptação de Maurício Farias. A atuação de todos os atores recria com cuidado especial a saborosa entonação verbal do romance: desde a fala humilde dos empregados, como Juca Padilha (Pedro Paulo Rangel), até o trato empolado da cidade, nas expressões de Pernambuco Nogueira (Selton Mello) no tribunal, passando, é claro, pela figura ao mesmo tempo simples e complexa do Coronel Ponciano (Diogo Vilela).

Se começamos pontuando as diferenças temporais entre as duas narrativas, concluamos falando também sobre outra faceta do tempo nos dois textos. O romance de José Cândido de Carvalho é riquíssimo em expressões “de colorido rural” usadas para marcar o tempo e sua passagem. Locuções como “no canto da madrugada”, “num sopro”, “era no começo das águas”, “no oco da semana” ou “antes do ventão de



agosto¹⁵ – dentre outras várias – não apenas pontuam o período com adjuntos adverbiais temporais: também deslocam o leitor para o ambiente de seu protagonista, impõe a força da passagem do tempo, de simples segundos a longos meses, para além da expressão verbal na leitura. E muitas dessas expressões se notam no filme. O cuidado com a seleção e a reprodução de trechos sutis e delicados da obra literária pontua, ao mesmo tempo com nobreza e profundidade a adaptação para as telas.

Um dos muitos méritos do filme de Maurício Farias está na dificuldade categórica de distinguir o que é prosa do livro e o que é fala do filme. Em outras palavras, a adaptação cinematográfica faz uso tão acurado do texto de José Cândido de Carvalho que, não obstante as muitas diferenças e mudanças (das quais pontuamos apenas algumas) entre as obras, preserva-se por completo no filme o ar tão pitoresco e o sabor tão agradável do romance. Dito de outra maneira, não se percebe o tempo passar ao se assistir ao filme, assim como ao se folhear o livro.

Abstract: This article aims to compare some points between the novel *The Colonel and the Werewolf*, by José Cândido de Carvalho, and its movie adaptation, directed by Maurício Farias. Aspects such as narrative's time in novel and movie are confronted, as well as characters and their figurations in order to understand similarities and differences in both works. Text's excerpts illustrate some of the episodes deleted from the screen, others adapted and often changed in the movie script, and this assessment might enhance our comprehension of how each story is told.

Keywords: The Colonel and the Werewolf, José Cândido de Carvalho, Maurício Farias, brazilian novel, brazilian movie.

REFERÊNCIAS

Bibliografia

- BORGES, J. L. *Discusión*. Buenos Aires: Emecé, 1957.
- CARVALHO, J. C. *O Coronel e o Lobisomem*. 41. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994.
- QUEIRÓS, R. É o gênio da língua que baixou. In: CARVALHO, J. C. *O Coronel e o Lobisomem*. 41. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994.
- RAMOS, G. *Alexandre e outros heróis*. 30. ed. Rio de Janeiro: Record, 1989.

¹⁵ Respectivamente, em *OCEOL*, nas páginas: 15, 28, 64, 174, 186.



ROSA, J. G. *Grande Sertão: Veredas*. 37. ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1986.

Filmografia

O CORONEL E O LOBISOMEM. Brasil, 2005. Direção: Maurício Farias. Produção: Natasha Filmes; Globo Filmes, Digital 21; Intérpretes: Diogo Vilela; Selton Mello; Ana Paula Arósio; Tônico Pereira; Pedro Paulo Rangel; Othon Bastos; Marco Ricca; Francisco Milani; Andréa Beltrão; Lúcio Mauro Filho. Roteiro: Guel Arraes, João Falcão, Jorge Furtado.

Recebido em 16/07/2009
Aprovado para publicação em 10/11/09