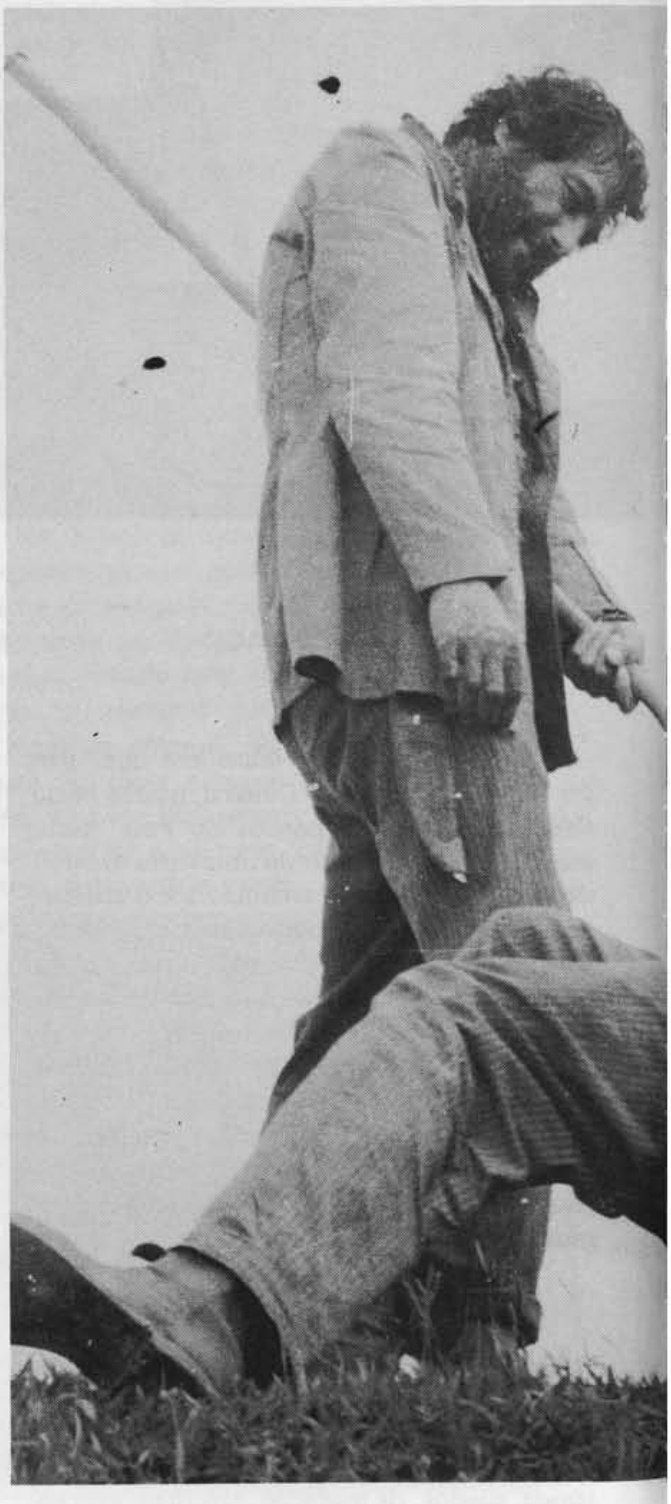
REVISÃO

JOSÉ TAVARES DE BARROS

Este artigo do prof. José Tavares de Barros, do Departamento de Fotografia e Cinema da Escola de Belas Artes da UFMG, Belo Horizonte, sobre o filme que Roberto Santos dirigiu em 1966, baseado no conto de Guimarães Rosa, serviu de comunicação num Seminário realizado em novembro último, em Curitiba.



Nos seus oitenta anos de história, o cinema tem sido, predominantemente, um veículo de comunicação de massa. Um filme, de um modo geral, é sempre entendido pelo público que compra seu ingresso para ter acesso às salas de projeção. Essa transparência, essa permeabilidade à intelecção deriva, por assim dizer, do mecanismo semiológico próprio ao cinema que encontra fundamento, por sua vez, na condição material da imagem. Mas essa compreensão do filme, apesar de universal, não é homogênea. Existe uma gradação, um aprofundamento potencial dos níveis de leitura fílmica que, ao menos em teoria, teria a tendência a se desdobrar até o infinito. Do engolidor das aventuras dos enlatados da televisão ao tradicional fã de cinema, do espectador apressado em sair da sala escura e reintegrar-se no cotidiano ao intelectual que procura relacionar o cinema com a realidade e com outras formas de cultura, há um longo e às vezes difícil caminho a percorrer. O papel primordial do debate e da crítica seria o de facilitar essa trajetória, permitindo aproximações, comparações, análises esclarecedoras. Mas, se a importância do aprofundamento crítico é inegável, existe sempre o perigo de uma excessiva verbalização que tenderia a sobrepor uma imagem conceitual, artificialmente fabricada, à verdadeira realidade da imagem fílmica. No caso dos estudos comparativos entre filme e literatura, parece-me ainda maior o risco da extrapolação, da confusão entre aquilo que o filme é com aquilo que o cineasta gostaria de ter realizado na sua vinculação com o texto literário.

E certas explicações que se fornecem, certas informações sobre as dimensões deste ou daquele protagonista podem se transformar em fatores extrínsecos capazes de falsear as dimensões reais do filme, tanto no sentido da depreciação como no sentido da excessiva valorização. Conclui-se

A HORA E VEZ DE AUGUSTO MATRAGA

Leonardo Villar no papel de Nhô Augusto Matraga.

que o filme é um fenômeno ao mesmo tempo muito simples e imediato, por um lado, e extremamente complexo, por outro. Dizer que "gostei" ou "não gostei" de um filme é, sem dúvida, uma apreciação terrivelmente individual e fechada. Mas, em certos casos, somente o bom senso ou, quem sabe, a emoção da contemplação estética, serão instrumentos eficazes para satisfazar nossa sede pessoal e entendimento.

Após estas considerações de caráter geral, passemos à abordagem do filme *A Hora e Vez de Augusto Matraga* que Roberto Santos realizou a partir do conto de João Guimarães Rosa. Estamos diante da criação fílmica de uma personagem, cujos contornos psicológicos e sociais o cineasta já encontrou plenamente estruturados no texto literário. Nhô Augusto Matraga é, com efeito, o protagonista de uma estória longa, dessas que oferecem espaço para crises, transformações e opções. E o homem está arraigado à terra, ao grande sertão, cuja ética brota da violência dos sentimentos. Roberto Santos teve a necessária sensibilidade para atravessar a barreira do estilo de Guimarães Rosa e extrair, talvez até com humildade, aqueles elementos que realmente serviam para a estruturação de sua personagem. O que ele obteve no final não foi tanto a transcrição do sentido do texto, mas a recriação do universo ou de parcela do universo do homem do sertão que havia inspirado o autor literário.

Como se deu essa recriação do texto literário? A fim de matizar ao máximo nossa resposta, vamos dividi-la em dois tempos: o do trabalho fundamental da análise fílmica propriamente dita, operação objetiva que leva em conta a realidade mesma do filme, como vimos; em segundo lugar, o do exame da posição pessoal de Roberto Santos diante da obra que planejou conscientemente e que realizou. O depoimento do realizador foi colhido em circunstâncias privilegiadas.

Realizou-se em junho de 1977 o I Seminário Paraibano sobre Cinema e Literatura, com a presença de realizadores da importância de Walter Lima Jr. e Joaquim Pedro de Andrade. Entre eles, Roberto Santos. Chamado para introduzir a discussão do filme, apresentei uma proposta de análise comparativa entre o *Matraga*-livro e o *Matraga*-filme, num conjunto de reflexões que transcreverei mais adiante. Partindo dessa colocação crítica, Roberto Santos faz um relato de seu trabalho de adaptação do conto, num depoimento que julgo muito rico para nossa presente discussão. Comecemos por ele.

Foram feitos dois roteiros, o segundo depois de uma longa conversa entre o cineasta e João Guimarães Rosa. Roberto lembra o clima particularmente estranho do encontro, que se definiu numa direção à primeira vista impertinente: o escritor falou das estrelas e da poeira das estradas e não sobre personagens e estrutura narrativa, como se queria. Na elaboração posterior, Roberto partiu de uma frase de Guimarães que lhe trouxe uma luz muito forte para a compreensão da personalidade de Matraga: "Sapo não pula por boniteza, mas porém por precisão". Assim, o herói do livro passou a ser, no filme, um herói sem caráter, oscilando ao sabor das circunstâncias, sem ideologia aparente: "Matraga não é Matraga, não é nada". O jagunço místico do texto passava a ser um místico jagunço. Essa opção no tratamento da personagem representa, para Roberto, uma atitude não paternalista, que chega a ser impiedosa: é o homem à mercê do seu meio, sem moral para sustentar seus atos.

A definição mística de Matraga será, por outro lado, geradora de um choque paradoxal entre *violência* e *resignação*, reflexo das posturas bíblicas do Velho e do Novo Testamento. Ambas sem abertura, segundo Roberto Santos, na medida em que condicionam uma caminhada em direção do passado, na qual o homem busca a solução para seus problemas na própria fonte de sua desgraça e, naturalmente, não encontra nada. Esse retrocesso é também gerador de violências sem sentido, como no caso da vingança e da morte de Quim. Retornando cegamente ao passado, o homem se arrebenta todo porque não consegue enxergar o futuro. A ideologia de Matraga é o seu misticismo e ele não sabe disso. A atualidade do filme que, como sabemos, é de 1966, estaria nessa sua denúncia de uma perplexidade incapaz de, nela mesma, encontrar uma saída.

Há ainda outros elementos constitutivos do filme que podem ser apreciados sob a luz das colocações de Roberto Santos no Seminário da Paraíba. A música de Geraldo Vandré, diz ele, não se ajusta ao desenho psicológico do anti-herói Matraga, como ocorre com os versos: "se alguém tem de morrer que seja pra melhorar"... Qual a origem dessa disparidade? Roberto Santos explica-o pelo espírito de equipe que caracterizou a produção do filme. O diretor não foi ele sozinho, mas todos os colaboradores. Assim, preferiu a contradição ao cerceamento da liberdade criadora de Vandré, que pôde interpretar à sua maneira o sentido da personagem e do discurso fílmico de Matraga. Essa mesma autonomia dada à equipe de realização explica a presença do "não" gritado pela personagem nos momentos finais. A idéia do grito e o modo de interpretá-lo foram iniciativa do ator Leonardo Vilar, também ele *criador* da obra. O grito de Matraga, por outro lado, situa-se no mesmo plano realista através do qual Roberto pretendeu definir o padre interpretado por Mau-

Maurício do Valle como Padre Valente.

rício do Valle. Não se trata de figura simbólica, mas de personagem baseada num padre-jagunço real.

Após o registro desse projeto de Roberto Santos, voltemos ao tempo da análise fílmica propriamente dita. Como pressuposto, a curva narrativa do filme construída em função do protagonista.

1. O objetivo da seqüência inicial, como acontece nas primeiras páginas do conto, é o de revelar a auto-suficiência egoísta e violenta de Matraga. Diz o texto: "E, aí, de repente, houve um deslocamento de gentes, e nhô Augusto, alteado, peito largo, vestido de luto, pisando pé dos outros e com os braços em tenso, angulando os cotovelos, varou a frente da massa, se encarou com a Sariema, e pôs-lhe o dedo no queixo". Não há equivalência entre esta descrição e aquilo que o filme mostra. Talvez tenha havido problemas de produção, mas é certo que o filme começa com indecisão. Os cavaleiros avançando sobre as pessoas do povoado, a movimentação da quermesse, tudo parece um pouco falso. No contexto mais restrito da família, diante da filha e da mulher, o protagonista começará a adquirir a verossimilhança necessária. E crescerá logo a seguir, na seqüência da vingança do major Consilva, tratada de forma realista e crua.

2. A trilha sonora, com a música e a letra de Geraldo Vandré, terá a função de sublimar constantemente a realidade, dando ao contexto fílmico sua dimensão universal. Ela terá grande importância na seqüência da recuperação de Nhô Augusto, desenvolvida em diversos tempos, até o corte brusco da jaculatória gritada. A narrativa já atinge agora um nível alto e homogêneo de qualidade como atesta, por exemplo, o vigor da figura do padre que atende Nhô Augusto.

3. O isolamento espiritual de Matraga, no Tombador, num ritmo de penitência e de duros trabalhos, é quebrado por dois cortes no que seria a linearidade da situação. O aparecimento de João Lomba, trazendo o passado indesejável, e a chegada de Joãozinho-Bem-Bem, com o aceno a uma violência justificada pelos próprios desajustes da sociedade, são elementos que, na narrativa, permitirão o desdobramento da personagem, ou melhor, sua espontânea evolução catalisada pela própria matéria ficcional.
A quem cabem os méritos do acerto destas seqüências? À sensibilidade de Roberto

Leonardo Villar.

na escolha e direção dos atores, à simplicidade funcional dos recursos de câmera e de montagem utilizados, ou ao potencial cinematográfico que já existiria no conto de Guimarães Rosa? Toda especulação, nessa linha, carece de significado. Se Roberto escolheu o texto que ele tinha condições de usar com adequação e com coerência, o mérito é todo dele. Certamente o universo de Matraga poderia ter sido filmado de outras maneiras, que valorizassem, por exemplo, certos aspectos do estilo de Guimarães. Mas, como disse, todas as hipóteses serão arbitrárias na medida em que se afastem do filme bem delineado, bem estruturado, bem interpretado que estamos agora examinando.

4. Para concluir, quero mencionar dois momentos do filme que, se não fazem quebrar a homogeneidade do conjunto, podem pelo menos dar margem a algumas interrogações.

Em primeiro lugar, toda a seqüência do jumento que é domado e montado. Num contexto declaradamente realista, ela se apresenta como um símbolo do auto-domínio de Nhô Augusto. Entendendo esse trecho como um hiato na linha narrativa do filme, seria o caso de se indagar se ele acrescenta, de fato, novas informações ao desenvolvimento da personalidade do protagonista, ou se foi colocado para preparar a seqüência final. Esta, ao contrário do que ocorrera até então, se apresenta com alterações substanciais em relação ao livro. A primeira delas refere-se ao convite que Seu Joãozinho faz a Matraga para que este ingresse no seu bando. No filme, provavelmente visando a maior fluência narrativa, o roteirista deslocou o incidente para um momento anterior, logo após o almoço oferecido no rancho. Esta alternativa é exemplo feliz da liberdade que o adaptador deve ter diante do texto, mesmo no caso presente em que se manifesta uma fidelidade básica à narrativa. Radical, no entanto, é a modificação do cenário onde ocorre o duelo entre os dois homens: de uma casa qualquer, num lugarejo, para a igreja solitária, assistida por um padre másculo, arrogante e covarde ao mesmo tempo, interpretado com aparente exagero pelo ator Maurício do Valle. O que esse ambiente religioso estaria acrescentando à estória? A primeira impressão é a de que se torna por demais evidente a conotação mística da hora e vez de Nhô Augusto. Uma justificativa para a ação estar ambientada na igreja poderia ser a evidente intenção de Roberto Santos de construir um final solene e talvez simbólico, numa orquestração vigorosa da imagem e da trilha musical que culmina com o grito do protagonista. Sabemos que o conto, ao contrário, termina com extrema simplicidade, como segue: "Então, Augusto Matraga fechou um pouco os olhos, com sorriso intenso nos lábios lambuzados de sangue, e de seu rosto subia um sério contentamento. Daí, mais, olhou, procurando João Lomba, e disse, agora sussurrado, sumido: / — Põe a benção na minha filha. . . seja lá onde for que ela esteja. . . E, Dionóra. . . Fala com a Dionóra que está tudo em ordem!/ Depois, morreu."

Do encontro desses dois tempos, o da declaração de intenções do autor e o da análise mais objetiva possível do filme, nasce a dialética de uma leitura mais rica, matizada, da obra. O próprio Roberto Santos refere-se ao papel da crítica como dimensionadora de planos não conscientizados pelo autor e não decifráveis por uma leitura mais rápida. E cita os comentários de Francisco de Almeida Salles, que interpreta *A Hora e Vez de Augusto Matraga* num sentido que contradiz toda a proposição do cineasta. Para ele, Nhô Augusto é o homem simples, condenado à morte, mas tenaz na sua luta heróica contra a opressão. Os gritos e protestos da personagem significam a energia de alguém que se revolta contra a acomodação, refletindo, por outro lado, o rigor da luta pela sobrevivência.

Não pretendo promover a relatividade de interpretações puramente subjetivas. Quero, ao contrário, prender-me à riqueza dos níveis de significação da narrativa fílmica, desde que ela seja construída com profundidade e criatividade. E é este o caso exemplar do filme de Roberto Santos, um dos melhores do nosso cinema, destacando-se pela fluência do discurso, pela homogeneidade da direção dos atores e, sobretudo, como exemplo de estruturação coerente e verossímil de uma personagem genuinamente brasileira.