A VOLTA DO FILHO PRÓDIGO

Direção e roteiro
Ipojuca Pontes
Fotografia
Roland Henze
Cenografia
Olga Resende
Música
Marcus Vinicius
Montagem
Manoel Oliveira
Elenco
Helber Rangel
Dilma Loes
Teresa Rachel
Marlene
Dinorah Brillanti
B. de Paiva
Jota Diniz
Jaime Barcelos
Carlos Gregório

35 mm, Cor
1979

VIAGEM DA RETÓRICA À INVEROSSIMILHANÇA

Um pouco à maneira de *A Grande Cidade*, de Carlos Diegues (1966), *A Volta do Filho Pródigo*, de Ipojuca Pontes, retoma o tema da nordestinidade numa perspectiva do velho policial de dimensão social do cinema americano para comentar a marginalidade do migrante nordestino no Brasil de hoje. Tendo como referência a parábola bíblica, o diretor escreveu um roteiro, que contou com a colaboração do jornalista Zevy Ghivelder, eliminando o final feliz do relato cristão e o transformou numa tragédia em que, ao invés do filho retornar ao seio materno, por ele termina sendo devorado. Na representação simbólica da mãe enlouquecida, o filme procura caracterizar o drama nordestino, onde a miséria e o misticismo tragam os seus filhos.

As intenções do argumento seriam as melhores se não tivessem se perdido num roteiro que apela mais para as circunstâncias episódicas, privilegiando o lado mais exterior da narrativa e seus planos mortos, corridas de carro e diálogos supérfluos, que servem de introdução ao desenlace que o *script* prepara. Daí porque a "mise-en-scène" se transforma numa "mise-en-valeur", a encenação – o que seria de um universo dramático que desvendasse elementos da realidade – se reduz a uma valoração de pontos de vista já estabelecidos, numa estrutura fechada que nada acrescenta ao conhecimento que temos do fenômeno social da migração nordestina. Resta o final, cuja necessidade de impacto dramático faz com que o diretor o condicione a uma montagem expressionista e que ocupa um pequeno tempo na narrativa.

A Parábola

Utilizado publicitariamente como um dos pontos de venda do filme, foi premiado num concurso do INC – EMBRAFILME – o roteiro de *A Volta do Filho Pródigo*, escrito a partir de uma idéia do próprio diretor, estabelece três núcleos dramáticos organizados a partir de unidades fundamentais de locação: a grande cidade (Rio de Janeiro) com os pontos em que o personagem de Antonio Maria se move; a estrada com sua espinha dorsal (Rio-Bahia) e os atalhos, os bares e motéis de beira; a pequena cidade do interior de Sergipe com seu universo povoado de repressão e mesquinharia. Enquanto no primeiro segmento, Antonio Maria enfrenta a dura realidade da falta de emprego e oportunidades, vagando à procura de trabalho (a empresa que oferece um lugar de motorista), em busca de ajuda (o padrinho que responde com evasivas) ou o desejo de amor e ódio (a ex-amante que lhe alugou o quarto), os outros segmentos lhe proporcionam a fuga e o reencontro com a terra deixada. Na estrada, a fuga de Antonio Maria se entrecruza com a retirada, também louca e desesperada, de outros marginais nordestinos e encontra o retorno melancólico de Maria de Jesus, derrotada em seus sonhos de viver na cidade grande. O último segmento consuma o desfecho da trajetória de volta do personagem e realiza, em sentido inverso, a parábola da tradição bíblica.

Na unidade de ação realizada na grande cidade, o tratamento dado ao roteiro tende para um discurso aproximado ao neo-realismo, com ênfase na incapacidade de adaptação do personagem ao competitivo mundo capitalista, na sua falta de qualificações para um trabalho de melhor nível, situações para as quais o filme procura estabelecer, de forma melodramática, uma identificação do espectador com o protagonista. O componente de empatia é buscado no sentido de equacionar um código comum entre diretor e público cujo objetivo desembocaria no discurso ideológico sobre a falta de perspectivas de milhões de brasileiros e a impossibilidade de modificação desta situação, contido na narrativa do filme. Antonio Maria é um indivíduo isolado na metrópole, sem a mínima solidariedade de seus conterrâneos e amigos e a quem falta também a consciência social e política de sua situação, e nesse passo pode-se considerar que seu destino já se encontra previamente traçado: seu caminho é o dos marginais do sistema. Assim o círculo narrativo do filme, ao mesmo tempo em que a sua própria patologia social, se fecha para uma alucinada fuga em direção ao passado.

Neste ponto, Ipojuca Pontes abandona o estilo neo-realista a que se entrega no começo, o acompanhamento quase peripatético do malsinado personagem, o esboço superficial de tipos do cotidiano (veja-se o rascunho dos personagens do empregador e do nordestino em busca da maleta, apesar da presença sempre marcante de José Dumont) e a exasperação caricatural e maniqueísta da senhoria (para o qual também contribui a representação arquetípica de Tereza Rachel).

Na Estrada

À medida em que se processa a fuga de Antonio Maria, seu destino já cristalizado de marginal termina por se confundir com o de Ceará e Vinte-e-Um, assaltantes perseguidos pela polícia, que o filme caracteriza como o modelo consumado da trajetória para a qual o personagem se encaminha: a criminalidade como escape ao sufoco social. Abandonando a narrativa de ritmo lento — o que já tinha se prefigurado após o assassinato da antiga amante e senhoria — o filme incorpora os clichês do velho criminal hollywoodiano e acompanha a escapada de Antonio Maria e Maria de Jesus (uma simbologia de nomes bastante simplista), esta a princípio sendo apenas uma carona, depois transformada em cúmplice.

Ao longo da trajetória de retorno do derrotado filho pródigo nordestino — estabelecida tanto no nível simbólico quanto em sentido concreto — começam a se acumular as várias inverossimilhanças do roteiro. Na verdade, elas começaram desde o extremamente mal representado episódio da morte de Clea, a mesquinha senhoria e ex-amante, prosseguem quando o personagem pára o carro diante do desastre na estrada e continuam no incrível e patético instante do sepultamento do bandido Vinte-e-Um, inverossímil tanto na técnica (a cova de tão rasa jamais poderia cobrir o corpo) quanto para as circunstâncias do momento, um desesperado e implausível ato de honra ao comparsa morto em meio a uma fuga desesperada. Num filme cujo discurso se propõe realista, que procura estabelecer um tom convincente na sua narrativa e cuja abrangência temática visa criar um retrato do angustiante drama do nordestino no país e sua busca por melhores condições de vida, artimanhas e *forçações de barra* como estas levam ao descrédito os melhores propósitos. No plano mais específico da composição dos personagens, esta incongruência se caracteriza no comportamento incoerente de Antonio Maria e nem sempre é correspondida pela interpretação (em geral de bom nível, apesar da horrível deformação imposta pela dublagem por Stepan Nercessian) de Helber Rangel.

A Inversão Invertida

Na dúvida entre esperar o conserto do carro (e demorar um pouco mais) ou pegar carona num caminhão que sai de madrugada, Antonio Maria prefere o meio mais rápido e segue com o motorista que transportava em outros tempos mão-de-obra quase escrava para as fazendas de Goiás e Mato Grosso. No caminho encontra levas de lavradores em busca de trabalho, sinal que prenuncia uma outra realidade para a idílica Laranjeiras de sua infância. Em outros traços da cidade, no seu aspecto em ruínas e de abandono, no miserável bêbado e no avarento dono compreende-se a atitude dos EUA, propondo-se a acelerar o processo de legalização internacional do botequim, a narrativa começa a deflagrar o que já havia se anunciado desde o começo: a inversão da parábola cristã onde, em vez da família acolher aqueles que dissiparam em outros lugares sua juventude e fortuna, a terra — representada miticamente numa mãe enlouquecida e devoradora — termina por tragar autofagicamente os filhos que a ela retornam.

Proposto como o núcleo do filme, o seu grande nó dramático, o auge do suspense sugerido pelo clima policial da linguagem, o sentido da inversão da parábola desejado pelo diretor só se realiza mesmo, e de forma trágica como era previsto, ao nível da minguada consciência de Antonio Maria. Seu destino já estava, na verdade, escrito e traçado nos milhares de paus de arara que como ele estão condenados a morrer ou a sobreviver à margem do sistema. No nível realista, o desfecho trágico do personagem, prefigurado em tom de suspense nos climas da narrativa, esteve sempre contido na visão de mundo fatalista de Ipojuca Pontes, o que, de resto, elimina a margem de surpresa e impacto do final. Afinal, que perspectivas poderia ter um nordestino sem parentes, sem emprego ou qualquer qualificação para algum trabalho mais digno a quem falta a consciência de sua situação social e existencial no mundo, marcado por um assassinato e roubo, alimentado pelo mito de um retorno quase uterino e jogado numa selvagem metrópole? Estigmatizando de tal forma sua criatura, I. Pontes apenas alimentou o desejo de envolvimento e identificação do espectador para lhe mostrar, ao final, como se pode saber contar uma história. Que nem sempre soa convincente, curvada como está sob o peso de truques anedóticos, artifícios e sortilégios de narrativa. Para o que, convenhamos, não era preciso tanta retórica.

Sérvulo Siqueira