

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

CLARA SANTOS LOBO LIMA

**Dois sertões: o universo roseano no filme “A Hora e a Vez de Augusto Matraga”,
de Roberto Santos.**

São Paulo
2008

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

CLARA SANTOS LOBO LIMA

**Dois sertões: o universo roseano no filme “A Hora e a Vez de Augusto Matraga”,
de Roberto Santos.**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação, Área de Concentração Estudo dos Meios e da Produção Mediática, Linha de Pesquisa Comunicação Impressa e Audiovisual, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do Título de Mestre em Ciência da Comunicação, sob a orientação do Prof. Dr. Ismail Xavier.

São Paulo
2008

FOLHA DE APROVAÇÃO

Clara Santos Lobo Lima

Dois sertões: o universo roseano em “A Hora e a Vez de Augusto Matraga”, de Roberto Santos.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação - Escola de Comunicações e Artes - Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre.

Área de Concentração: Estudo dos Meios e da Produção Mediática.

Linha de Pesquisa: Comunicação Impressa e Audiovisual.

Aprovada em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____

Instituição _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____

Instituição _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____

Instituição _____ Assinatura _____

Agradecimentos:

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), pela concessão da bolsa de mestrado.

A Ismail Xavier, pela generosidade e paciência.

A André, por me suportar.

Resumo

A dissertação analisa “A Hora e A Vez de Augusto Matraga”, filme de Roberto Santos baseado no conto homônimo de Guimarães Rosa, para entender como o diretor reelaborou as questões, presentes na obra literária do escritor, da violência, da religiosidade, da vingança e da desonra. A análise é feita a partir de vários elementos da direção (direção de atores, movimento de câmera, enquadramento), da atuação, trilha sonora, montagem e roteiro, fazendo um cotejo entre o filme e a obra de Guimarães Rosa, em especial o romance *Grande Sertão: Veredas* e o conto de *Sagarana*. Como resultado, o texto elucidava o uso dos elementos do universo roseano na construção da obra analisada e estabelece os pontos de convergência e divergência entre as obras literária e cinematográfica.

Palavras-chave: Cinema Brasileiro; Adaptação Cinematográfica; Guimarães Rosa; Sertão; Roberto Santos.

Abstract

The following thesis analyses the film “A Hora e a Vez de Augusto Matraga”, directed by Roberto Santos and based on the short story by Guimarães Rosa, in order to understand how the film director reinvented the subjects found in the literary text, such as violence, religiosity, revenge and dishonor. The analysis focuses on his directing choices (camera movements, angles and framing), the actor’s work, sound track, editing and script, so it can draw a comparison between the said movie and the literary work of Guimarães Rosa, especially the novel *Grande Sertão: Veredas* and the short story from *Sagarana*. As a result, it elucidates the way the elements in the literary text are used in the film, and establishes the differences and similarities between them.

Key-words: Brazilian Cinema; Cinematic adaptation; Guimarães Rosa; Sertão; Roberto Santos.

Sumário

<u>Introdução</u>	P 08
<u>Cap. 1 Preâmbulos: a Adaptação, o Romance, o Sertão e a Trilogia</u>	P 15
<u>Cap. 2 O Primeiro Encontro com o Padre: O Caráter de Matraga</u>	P 28
<u>Cap. 3 O Encontro com João Lomba: Carapaça Religiosa</u>	P 38
<u>Cap. 4 A Cena do Burrico: Encontro com a Essência</u>	P 48
<u>Cap. 5 Cena do Trovão: Deus e o Diabo no Sertão e em Matraga</u>	P 62
<u>Cap. 6 Luta Final e Morte de Matraga: Sua Hora e Sua Vez</u>	P 70
<u>Conclusão</u>	P 88
<u>Bibliografia</u>	P 90

SAGARANA

(4ª edição, versão definitiva)

Contos, ou noveletas, com originais enredos, tendo por cenário as paisagens do Centro-Norte de Minas Gerais – zona dos campos, vaqueiros, bois, pastagens e fazendas de gado – de onde o Autor, valendo-se da observação direta, tanto quanto da memória da infância e adolescência, recria, no plano da arte, e movimenta, com estilo personalíssimo, o espesso mundo de terras, águas, árvores e plantas, bichos, aves, e o homem sertanejo em sua realidade mais autêntica.

Contém: “O Burrinho Pedrês”, “A Volta do Marido Pródigo”, “Sarapalha”, “Duelo”, “Minha Gente”, “São Marcos”, “Corpo Fechado”, “Conversa de Bois”, “A Hora e a Vez de Augusto Matraga”.

Desses episódios, vivos de ação, colorido, humor e poesia, serve-se porém o Autor para revelar as condições de existência do homem do interior, e não menos para sutilmente apresentar, se bem que ainda em linhas esquemáticas, sob o disfarce fabular, ou em gérmen, os princípios ou elementos que por certo constituem a sua visão-do-universo.

Em SAGARANA o leitor não pode deixar de surpreender essas componentes, que, já agora em afirmação declarada e descoberta, dão um substrato especulativo à urdidura novelesca – com o entrecruzar de seus dois grande temas, um trágico, o outro dramático – do GRANDE SERTÃO: VEREDAS.

Guimarães Rosa,
em nota feita para compor a primeira edição de *Grande Sertão: Veredas*.

INTRODUÇÃO

Publicado em 1946 no volume *Sagarana*, o conto “A hora e a vez de Augusto Matraga” foi considerado, à época de sua publicação, um conto “entre os dez ou doze mais perfeitos da língua” pelo crítico literário Antonio Candido¹. Para o crítico, o conto era a obra-prima desse livro que elevou Guimarães Rosa à classe de nossos grandes escritores.

Dez anos após *Sagarana*, Guimarães Rosa publica *Grande Sertão: Veredas*, que vem a ser considerado a sua obra-prima e um dos melhores livros já escritos em língua portuguesa. A densidade da sua prosa e sua riqueza narrativa, iniciadas nos melhores contos de *Sagarana*, chegam aqui ao seu ápice. O seu texto, “com tão terso e tenso poder de visualização, tão vigoroso, frêmito, plástico e uma tão numerosa multiplicidade de timbres, ritmos e acordes”² leva os irmãos Renato e Geraldo Santos Pereira a fazerem uma adaptação cinematográfica do romance, que chega às telas em 1963. A adaptação é considerada um fracasso, e com ela se inicia a complicada relação da obra de Guimarães Rosa com o cinema.

É uma aparente contradição o fato do texto de Guimarães Rosa, com tanto “poder de visualização, tão vigoroso, frêmito, plástico”, ser de difícil transposição para a linguagem cinematográfica. Mas é exatamente a delicada orquestração dos elementos textuais (linguagem, enredo e personagem) que é muitas vezes devastadora para o cineasta que se aventura a explorar o universo roseano. A tarefa tende a tornar-se mais e

¹ CANDIDO, Antonio. *Sagarana*. In: COUTINHO, Eduardo de F. (Org.) **Guimarães Rosa**, Coleção Fortuna Crítica. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983. p.247.

² OLIVEIRA, Franklin de. *Revolução Roseana*. In: COUTINHO, Eduardo de F. (Org.) **Guimarães Rosa**, Coleção Fortuna Crítica. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983. p.179.

mais complicada à medida que se percebe que existe sempre mais uma camada de sentido escondida no texto, e que a escolha das palavras, o modo de contar, mais do que em qualquer outro escritor brasileiro, está inextricavelmente ligado à substância do que é narrado.

Igualar-se ao nível do escritor é o insuperável desafio de qualquer cineasta que tente adaptar a obra de Guimarães Rosa para o cinema. É aí que reside a sua maior dificuldade, pois, mesmo que o seu filme seja bom em relação a outros filmes, ele estará, a priori, condenado a ser sempre inferior ao texto que lhe deu origem.

Dentro da obra roseana, porém, existem graus e graus de dificuldade. Enquanto em *Sagarana* a entidade suprema é a frase, em *Grande Sertão: Veredas*, a tônica desloca-se para a unidade da palavra (Oliveira, In: Coutinho, 1983). Dessa forma, por causa da sua maior simplicidade estrutural, a primeira requer um menor trabalho interpretativo quando comparada à segunda.

Em 1965 a adaptação cinematográfica de Roberto Santos de “A hora e a vez de Augusto Matraga”, de título homônimo, é lançada. E é esse filme, que agradou tanto aos críticos da época quanto ao próprio Guimarães Rosa, o tema desta dissertação, juntamente com a sua relação com o universo roseano e, evidentemente, o conto de que foi originado.

“Augusto Matraga”, o conto, conta a história de Nhô Augusto, fazendeiro do norte de Minas temido pelo povo local pela violência de seus atos e por seu comportamento pouco cristão. É sabido que ele não respeita dia santo nem mulher casada, que maltrata esposa e filha e que dorme com prostitutas. No dia em que ele descobre que sua mulher e filha fugiram de casa para ir morar com outro fazendeiro da

região, seus capangas o abandonam pelo seu maior rival, Major Consilva. Ele resolve tirar satisfações com o fazendeiro inimigo antes de resgatar a mulher e, ignorando os avisos de seu ajudante Quim Recadeiro, é acuado numa emboscada. Nhô Augusto é espancado por seus antigos capangas e tem o lombo marcado a ferro e fogo; por fim, cai numa ribanceira e é dado como morto. Um casal de pretos que morava embaixo da ribanceira o acode e o leva para sua cabana, cuidando dele com rezas e remédios caseiros. Nhô Augusto acorda, pede para morrer e, com muitas dores, vai lentamente se recuperando. Um dia o casal de negros traz o padre para vê-lo, que lhe diz: “Cada um tem a sua hora e a sua vez; você há de ter a sua.” A partir daí, Nhô Augusto decide ir para o céu. “Eu vou pra o céu, e vou mesmo, por bem ou por mal!... E a minha vez há de chegar... Pra o céu eu vou, nem que seja a porrete!” Nhô Augusto muda-se com o casal de negros para um pequeno sítio de sua propriedade e inicia, então, sua penitência: trabalha duro e não se permite nenhum tipo de diversão (álcool, fumo, jogo, mulheres). Um dia, Tião de Thereza, antigo conhecido, passa pela região e conta a Augusto as amargas novidades: que sua mulher ainda estava amigada com o seu Ovídio Moura, que sua filha tinha caído na vida e que Quim Recadeiro havia morrido pelas mãos dos capangas do Major Consilva. Nhô Augusto se entristece, mas continua pensando no dizeres do padre: “Cada um tem a sua hora e a sua vez...” Com o tempo, ele recupera a vontade por prazeres e, um dia, recebe a visita do bando de Seu Joãozinho Bem-Bem, jagunço muito temido na região. Ele lhes dá lugar de repouso e comida e, depois de muita conversa, Bem-Bem o convida a entrar no bando. Augusto agradece e recusa o convite, e o bando se vai sem ele. Algum tempo depois, resolvido que sua vez estava próxima e que era hora de deixar os dias de penitência para trás, Nhô Augusto decide deixar o sítio onde mora e seguir andando pelo sertão. Ele se despede do casal de pretos e

sai sem rumo; após certo tempo, porém, encontra novamente o bando de Bem-Bem, que se preparava para vingar a morte de Juruminho, um dos jagunços que haviam se hospedado nas terras de Nhô Augusto. Aparece então um velho homem, pai do assassino de Juruminho (que fugira ninguém sabia para onde), e vai até Bem-Bem para pedir que poupem a vida de seus filhos inocentes. Bem-Bem se recusa a acatar o pedido, e o velho, em desespero, pede em nome de Cristo e fala: “Pois então, Satanás, eu chamo a força de Deus pra ajudar a minha fraqueza no ferro da tua força maldita!” Nhô Augusto pede a Bem-bem para deixar o homem em paz, já que ele havia pedido em nome de Deus. Bem-Bem se nega e Nhô Augusto enfrenta-o, dizendo-lhe que teria “que passar primeiro por riba de eu defunto”. O bando de jagunços parte pra cima de Matraga e inicia a luta, que termina no duelo entre Augusto e Bem-Bem . Ambos são feridos de morte e, agonizante, Matraga tenta fazer Bem-Bem se arrepender dos pecados, mas o jagunço morre antes de poder esboçar uma resposta. Nhô Augusto, na hora da morte, pede que chamem um padre e, ao dizer seu nome, é reconhecido por seu velho amigo e parente João Lomba. Antes de fechar os olhos, manda por ele um recado: diz que perdoou sua mulher e pede que ponham a bênção na sua filha.

Sobre o texto, já se falou que: “Os progressos de Matraga realizam-se como graça e como revelação: após os acontecimentos que destruíram seu antigo estilo de vida, perde contato com o exterior e fecha-se na busca de sua razão de ser. Nesse estado, sua vida reiniciou-se e seu caráter firmou-se através de passos em tudo identificáveis com as práticas ascéticas e místicas: a aspiração ao absoluto, o esforço de purificação, a união com Deus, e o movimento contrário de retorno ao mundo e de reorientação da conduta.”³

³ FRANCO, M.S.C. “A Vontade Santa”, In: **Tras/ Form/ Ação**. São Paulo, Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis, N. 2, 1975. P 95

Já “Augusto Matraga”, o filme, parte do conto para contar uma história de final diferente. E é este final que dá ao filme a sua independência, e a sua razão de ser.

Este estudo parte do pressuposto de que o filme, não sendo a história original, é um olhar sobre a história, uma elaboração da história. Ele pressupõe que uma análise da história tenha sido feita antes de se optar pelo modo de narrá-la, e que o filme é uma interpretação baseada nessa análise.

A escolha feita por Roberto Santos torna-se, dessa forma, o nosso foco principal. Essa nova história, como ela se relaciona com a história que lhe serviu de fonte? A transformação interna do protagonista partilha o mesmo significado em ambas? Para isso, é necessário estudar as opções do diretor na organização da tessitura cinematográfica. Como a escolha do quadro, do corte, dos atores, da música influencia o sentido que se quer dar ao filme. Para estabelecer a independência da obra cinematográfica, muito importantes são as diferenças no enredo do filme em relação ao conto, tais como a cena inicial, onde os jagunços contratados por Nhô Augusto amedrontam as criancinhas vestidas de anjo e os moradores do lugar (que não existe no conto); a cena final, onde a luta se passa dentro de uma igreja (no conto é dentro de uma casa); a cena em que Nhô Augusto doma o burro, momento importantíssimo e provável cena-chave do filme, que aponta direções para entender a relação da obra com a metafísica roseana (uma adição de Roberto Santos); a cena do enterro (também uma adição). Essas diferenças trazem à tona não só o processo de transformação do texto fonte para as telas, mas também todo o trabalho de interpretação, de análise, de recriação.

É preciso lembrar que o filme de Roberto Santos foi recebido calorosamente pelos críticos da época. O próprio Guimarães Rosa, ao assisti-lo, afirmou: “Estamos

vingados!”⁴, referindo-se à desastrosa adaptação de *Grande sertão* feita alguns anos antes. O filme reúne música original de Geraldo Vandré, fotografia de Hélio Silva (que havia feito “Rio Quarenta Graus”, “Rio Zona Norte”, “O Grande Momento”, entre outros), montagem de Silvio Reinoldi (que depois veio a montar “O Bandido da Luz Vermelha” e “Lúcio Flávio, Passageiro da agonia”), com diálogos de Gianfrancesco Guarnieri (“Eles não usam black-tie”), produzido por Luis Carlos Barreto e Nelson Pereira dos Santos e com ótimas interpretações de Leonardo Villar (que havia interpretado o Zé do Burro em “O Pagador de Promessas” apenas três anos antes), Flávio Migliaccio, Jofre Soares e um Maurício do Valle que parecia ainda não ter saído de seu personagem de “Deus e o Diabo na terra do sol”.

Olhando-o retrospectivamente, pode-se afirmar que o filme foi feito por um time estrelado, que alcançou um grande sucesso de crítica (o filme recebeu os prêmios de melhor filme, argumento, diálogo, direção e ator - Leonardo Villar - na I Semana do Cinema Brasileiro, em Brasília, 1966), mas que a importância que este filme tem no panorama do cinema brasileiro não condiz com a profundidade e frequência com que ele foi analisado. Excluindo-se as críticas de jornais da época, “A hora e a vez de Augusto Matraga” foi deixado no limbo, esquecido.

“Matraga” poderia ser considerado o quarto filme da chamada “Trilogia do Sertão” do Cinema Novo, que se compunha de “Vidas Secas”(1963 – Dir. Nelson Pereira dos Santos), “Deus e o Diabo na Terra do Sol”(1964 – Dir. Glauber Rocha) e “Os Fuzis”(1964 – Dir. Ruy Guerra). Diferente das obras mencionadas, no entanto, o filme de Roberto Santos não mostrava interesse aberto em desdobramentos histórico-políticos, apenas usava o sertão para mostrar o drama interno de um homem, onde a expressão “o

⁴ SIMÕES, I. F. **Roberto Santos**: A Hora e a Vez de um Cineasta. São Paulo: SECSP, Estação Liberdade, 1997. p.82.

homem e o meio” ganhava uma dimensão diversa. Nele não havia, aparentemente, um antagonismo social entre o homem e seu meio, mas uma espécie de profunda simbiose, ou mais do que isso: uma quase indiferenciação, como se a materialidade fosse o que os separasse, mas que nas questões imateriais – na sua essência - eles eram um só, indivisível.

É impossível adivinhar as causas para o esquecimento, ou inibição, diante deste grande filme. O certo é que “Matraga”, pelo seu êxito, merece um olhar atento sobre as suas questões.

1 - PREÂMBULOS:

A ADAPTAÇÃO, O ROMANCE, O SERTÃO E A TRILOGIA

A questão da adaptação

O problema da adaptação cinematográfica de uma obra literária foi tratado pela primeira vez sistematicamente por George Bluestone, no livro *Novels into Film: The Metamorphosis of Fiction into Cinema* (1957). Desde então, inúmeros teóricos e pesquisadores tentaram estabelecer paradigmas ou, ao menos, apontar direções para um modo de analisar o problema da adaptação. Uma das vertentes mais frequentes é a abordagem que se centra na especificidade da mídia, onde se assume que cada mídia tem qualidades específicas que a privilegiam ou desprivilegiam, e que a tornam mais ou menos apta a contar um ou outro tipo de história (Stam, In: Naremore, 2000). Pauline Kael, por exemplo, falando das diferenças entre cinema e literatura, diz:

“Filmes são bons em ação; eles não são bons em pensamentos reflexivos ou conceituais. (...) As próprias técnicas cinematográficas parecem ficar no caminho do desenvolvimento da curiosidade. Filmes não nos ajudam a desenvolver independência intelectual.”⁵

Este tipo de pensamento vem de uma certa tendência - existente mesmo entre os confessos cinéfilos - em estudar casos hollywoodianos, que tendem a facilitar ou concentrar a matéria literária transposta para suas adaptações, e tomá-los como modelo de deturpação cinematográfica da obra literária. Assim, o fato de filmes terem uma maior

⁵ No original: “Movies are good at action; they’re not good at reflective thought or conceptual thinking. (...)The film techniques themselves seem to stand in the way of the development of curiosity. Movies don’t help you to develop independence of mind.” In: KAEL, Pauline. **Deeper into Movies**. Boston: Little, Brown, 1973.

exposição comercial, contato com um maior público, de serem infinitamente mais caros de se produzir e de serem obrigados a ter uma duração comercialmente viável é um dos pontos nos quais certos teóricos se apóiam quando tocam o tema da adaptação. Outros sublinham que o filme não tem tempos definidos (a imagem em movimento está sempre no momento presente) ou não possui pontos de vista estritos (o recurso da câmera subjetiva⁶, por exemplo, pode ser visto tanto como o uso narrativo da primeira pessoa quanto da segunda pessoa, já que o olhar do espectador, nesse caso, se confunde com o olhar do personagem).

Para o crítico e teórico André Bazin (In: Naremore, 2000), o sucesso da adaptação estava na habilidade dos cineastas de terem suficiente imaginação visual para criar o equivalente cinematográfico do estilo do original literário, fazendo assim com que uma só obra fosse refletida em diferentes formas de arte. Aqui entramos no tema da fidelidade: para alguns teóricos, o que importaria seriam os diversos graus de fidelidade que a adaptação teria em relação ao texto original: fidelidade ou à história, ou aos personagens, ou ao estilo, ou ao tom, ou ao ritmo, ou ao espírito, ou à ideologia etc. Mais recentemente, a questão da fidelidade perde muito de seu valor entre os críticos: em 1984, Dudley Andrew afirma que a questão da fidelidade ao original é, não só a mais freqüente, como a mais cansativa discussão sobre adaptação. “Aqui se presume que a tarefa da adaptação é a reprodução cinematográfica de algo essencial do texto original.”⁷

A relação que o filme estabelece com a(s) sua(s) fonte(s) literária(s) está também interligada ao tempo histórico ao qual o livro pertence, além de ao seu próprio tempo histórico. No cinema moderno, não é difícil encontrar adaptações de obras literárias que

⁶ Câmera subjetiva: Quando a camera assume o olhar de um personagem, deixando-o fora do quadro.

⁷ No original: “Here it is assumed that the task of adaptation is the reproduction in cinema of something essential about the original text.” In: ANDREW, J. Dudley. **Concepts in Film Theory**. Oxford ; New York : Oxford University Press, 1984.

são extraídas de seu tempo histórico para se adequarem ao mundo atual, dando a ela novos sentidos. Mas mesmo nesses casos a promessa de fidelidade pode ser buscada, mesmo sendo aparente que uma má adaptação não é má por sua infidelidade ao texto fonte, mas pela sua incapacidade de formular sentidos próprios.

Ismail Xavier, no artigo “Do texto ao filme”,⁸ afirma:

“A interação entre as mídias tornou mais difícil recusar o direito do cineasta à interpretação livre do romance ou peça de teatro, e admite-se até que ele pode inverter determinados efeitos, propor outra forma de entender certas passagens, alterar a hierarquia dos valores e redefinir o sentido da experiência das personagens. (...) Afinal, livro e filme estão distanciados no tempo; escritor e cineasta não têm exatamente a mesma sensibilidade e perspectiva, sendo, portanto, de se esperar que a adaptação dialogue não só com o texto de origem, mas com seu próprio contexto, inclusive atualizando a pauta do livro, mesmo quando o objetivo é a identificação com os valores nele expressos”.

Para ele, as comparações entre livro e filme “valem mais como um esforço para tornar mais claras as escolhas de quem leu o texto e o assume como ponto de partida, não de chegada”.

A posição que pretendo tomar neste estudo ignora qualquer tipo de hierarquia entre o que costumamos chamar de obra original e adaptação. Para a orientação desta pesquisa, o conceito de “transtextualidade” de Gérard Genette parece-me estabelecer um paradigma ideal. Para ele, transtextualidade é “Tudo o que põe um texto em relação, manifesta ou latente, com outros textos.”⁹ A subcategoria de transtextualidade que melhor convém a este estudo é a de Hipertextualidade, onde se trabalha com dois grupos

⁸ In: **Literatura, Cinema e Televisão**. São Paulo: Ed. Senac SP: Instituto Itau Cultural, 2003. P 62

⁹ No original: “Tout ce qui (...) met (un texte) en relation, manifeste, ou secrète, avec d’autres textes.” In: GENETTE, Gérard. **Palimpsestes: La Littérature au Second Degré**. Paris: Seuil, 1982.

distintos de texto: o hipertexto e o hipotexto, onde o primeiro transforma e reelabora o segundo. O hipotexto aqui não é pensado como a obra original, mas como a fonte. Os hipotextos de *Ulisses* de James Joyce seriam, por exemplo, *A Odisséia* e *Hamlet*, assim como o hipotexto de *Matraga* não estaria necessariamente restrito ao conto homônimo, podendo se estender por toda a obra de Guimarães Rosa escrita antes da criação do filme.

David Bordwell, em seu *Narration in the Fiction Film*, divide o texto (literário e cinematográfico) em três partes: a fábula, ou seja, a história que é contada; a trama, organização da narrativa na qual a história é contada e, finalmente, o estilo, modo pelo qual as diferentes linguagens expressam a história contada. As duas primeiras categorias são comuns ao cinema e à literatura: ao contarmos a história de João e Maria (fábula), mesmo numa ordem arbitrária (trama), não nos é possível saber se se trata de uma obra literária ou cinematográfica. Mas ao adicionarmos o estilo, próprio a cada mídia, é impossível ignorar as especificidades das duas linguagens. Pois assim como é impossível falar de cinema sem falar de câmera, é igualmente impossível falar de literatura sem falar em figuras de linguagem.

É costume de certos estudiosos procurar correlações na passagem da linguagem literária à cinematográfica. Sobre isso, Ismail Xavier afirma:

“Tais observações, ao destacar equivalências entre as palavras e as imagens, ou entre o ritmo musical e o de um texto escrito, entre a tonalidade de um enunciado verbal e a de uma fotografia, colocam-se no terreno do que chamamos de estilo. Tomam o que é específico ao literário (as propriedades sensíveis do texto, sua forma) e procuram sua tradução no que é específico ao cinema (fotografia, ritmo da montagem, trilha sonora, composição das figuras visíveis das personagens). Tal procura se apóia na idéia de que haverá um modo de fazer certas coisas, próprias ao cinema, que é análogo ao modo como

se obtém certos efeitos no livro (...). Esse é o terreno que a avaliação da passagem do livro ao filme, reconhecidamente decisiva, se apresenta mais complicada para o crítico, pois se trata de discutir equivalências que estão sem dúvida apoiadas na sensibilidade, na percepção pessoal (...). Embora não seja isenta de instrumentos conceituais, de uma teoria que pode guiar a análise, a esfera do estilo se põe como algo menos pacífico na obtenção de um consenso do que, por exemplo, as observações que o crítico pode fazer sobre alterações no enredo, ou sobre aspectos da forma narrativa, pois essas alterações se instalam no campo em que literatura e cinema se interceptam, encontram uma esfera comum de operações que pode ser descrita com as mesmas noções”.

Não procurarei aqui comparar estilisticamente as obras dos dois autores, por me parecer desnecessário. Não creio que Roberto Santos tenha tido a intenção ou, mesmo não intencionalmente, tenha traduzido as características marcantes da prosa roseana para a sua película. Todavia, não posso fugir à análise dos elementos textuais do filme, imprescindíveis para a boa leitura da obra cinematográfica. Por isso, além da questão da adaptação, existe também a da análise filmica propriamente dita. Para essa tarefa eu devo usar, como ferramentas de estudo, elementos da linguagem cinematográfica como o quadro¹⁰, o espaço off¹¹, a angulação, a iluminação, a profundidade de campo¹², a lente, a música, o diálogo, a montagem, a atuação, o roteiro etc.

A decupagem, processo de decomposição do filme em planos¹³, é ponto fundamental na análise. Há ainda a questão subjetiva da interpretação do ator, que não

¹⁰ Quadro: O retângulo resultante da projeção do campo sobre uma superfície plana, sendo ela a película filmica ou a tela de projeção.

¹¹ Off: Ação que se desenrola fora do campo (que não é enquadrada pela câmera), mas que existe dentro da diégese filmica (universo ficcional da obra) e que pode ser percebida seja pelo som, seja pelos seus efeitos visíveis causados nos elementos em campo.

¹² Profundidade de Campo: A visão simultânea de ações que se desenrolam a diferentes distâncias a partir do ponto de vista estabelecido pela câmera.

¹³ Plano: É a unidade significativa mínima do filme. Entende-se por plano o trecho contínuo de filme contido entre dois cortes consecutivos.

deverá ser posta em segundo plano apenas porque não pode ser aferida com certo rigor metodológico. Segundo Merleau-Ponty, em “O cinema e a nova psicologia”:¹⁴

“Cólera, vergonha, ódio ou amor não são fatos psíquicos ocultos no mais profundo da consciência de outrem; são tipos de comportamento de estilos de conduta, visíveis pelo lado de fora. Eles estão *sobre* este rosto ou *nestes* gestos e nunca ocultos por detrás deles.” Béla Balázs, sobre o mesmo assunto, afirma que fisionomia é o “conjunto de traços que forma uma configuração espacial e visível (a de um rosto, por exemplo) capaz de significar algo não espacial e não visível (uma emoção ou intenção, por exemplo)”¹⁵

A fisionomia de Leonardo Villar, dessa forma, também será ferramenta para a pesquisa proposta.

Grande Sertão: Veredas

Guimarães Rosa assim se define em carta a Vicente Ferreira da Silva, em 21 de maio de 1958:

“Desconfio que sou um individualista feroz, mas disciplinadíssimo. Com aversão ao histórico, ao político, ao sociológico. Acho que a vida neste planeta é caos, queda, desordem essencial, irremediável aqui, tudo fora de foco. Sou só RELIGIÃO – mas impossível de qualquer associação ou organização religiosa: tudo é o quente diálogo (tentativa de) com o ∞ . O mais você deduz.”

14 In: XAVIER, I. (Org.) A experiência do cinema. Rio de Janeiro, Graal, 1983. p.109

15 In: XAVIER, I. O Discurso Cinematográfico. Rio de Janeiro, Ed. Paz e Terra, 1977. p.45

O conto “A hora e a vez de Augusto Matraga” trata, entre outras coisas, da religiosidade. Para Rosa¹⁶, “a religião é um assunto poético e a poesia se origina da modificação de realidades lingüísticas. Dessa forma, pode acontecer que uma pessoa forme palavras e na realidade esteja criando religiões”.

É seguro afirmar que Roberto Santos leu *Grande Sertão: Veredas* como preparação para dirigir o “A Hora e a Vez de Augusto Matraga”(Souza, 2000). Há, no romance, uma metafísica própria com a qual o filme de Roberto Santos dialoga, e é a partir do monólogo de Riobaldo, em sua construção do espaço mítico “sertão”, que o sertão do filme pode ser definido. A prosa roseana poderia ser então uma religião em si mesma, com a sua mitologia própria e sua metafísica interna. E na religião de Guimarães Rosa, *Grande sertão: Veredas* seria o texto sagrado central, assim como a Bíblia, a Tora e o Alcorão o são para outras religiões.

Em *Um Lugar Do Tamanho Do Mundo*, Ettore Finazzi-Agrò afirma que *Grande Sertão: Veredas*, “pelo seu tamanho e não só, se apresenta como um unicum, como uma espécie de corpo estranho ao resto das suas obras.”¹⁷ Ele completa:

“Pensando como a ordem de publicação desenha aparentemente uma espécie de parábola quanto ao tamanho dos textos, que vai crescendo dos contos de *Sagarana* até “Buriti”, novela final de *Corpo de baile* e que precede *Grande Sertão*, ápice da parábola que desce, depois, nos contos das *Primeiras estórias* até chegar àquele polvilho romanesco, àquelas migalhas narrativas de *Tutaméia*. (...) A histórias das edições das obras de Guimarães Rosa parece conspirar para dar um relevo particular a *Grande Sertão*, visto que também o volumoso *Corpo de Baile* foi dividido, como se sabe, pelo

¹⁶ ROSA, Guimarães. Diálogo com Guimarães Rosa. In: COUTINHO, Eduardo de F. (Org.) **Guimarães Rosa**, Coleção Fortuna Crítica. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983. P 92.

¹⁷ FINAZZI-AGRÒ, E. **Um lugar do tamanho do mundo: tempos e espaços da ficção em João Guimarães Rosa**. Belo Horizonte : Editora UFMG, 2001. P 25.

próprio autor, a partir da terceira edição, em três livros distintos, quase para deixar sozinho e exemplar, extravagante na sua grandeza física, o romance”¹⁸ Ele continua: “É evidente, nesse sentido, que, dentro da produção de Rosa, o “romance”, esse “romance” enorme e sem fim (ele acaba, como se sabe, com a lemniscata (∞), símbolo matemático do infinito), não pode senão preencher o lugar do *Livro*, no sentido de Mallarmé: ou seja, não pode senão ser colocado naquele centro ideal e impossível de localizar com certeza para o qual converge toda a prática artística de um escritor, sendo, ao mesmo tempo, o motor oculto de qualquer outra prática (...) *Grande Sertão* seria, por isso, o nó ao redor do qual se enrosca a escrita de Rosa e, por outro lado, o espaço ideal em que o fio do seu discurso pode ser destrançado, desenvolvendo-se em mil volutas, desdobrando-se numa continuidade que nega qualquer tentativa de fechá-lo dentro dos limites físicos do livro, *daquele* livro.”¹⁹

O filme “Matraga”, assim, absorveria o texto sagrado para retrabalhar o conto, que apresentaria de forma apenas embrionária a metafísica encontrada em *Grande Sertão*. Aqui o que me interessa é o que se pode encontrar de convergências e divergências entre o hipertexto e seus hipotextos (nesse caso, o filme, o conto e o romance) e qual a relação que se estabelece entre eles.

O sertão real

Para que o sertão de Rosa, elemento essencial em sua literatura, seja delineado, é preciso examinar antes suas prováveis fontes, e conhecer os conceitos históricos de sertão:

¹⁸ Idem. P 28

¹⁹ Ibidem. P 30

Em estudo sobre a idéia de sertão no Brasil colonial dos séculos XVI e XVII, Maria Elisa S. Mader nos esclarece que: “De acordo com estudos etimológicos, a palavra seria oriunda de desertão; seu sentido encontra-se, segundo dicionários de língua portuguesa dos séculos XVIII e XIX, em uma dupla idéia – a espacial de interior e a social de deserto, região pouco povoada”.²⁰

Maria Elisa observa que o conceito de sertão transcendia o de uma delimitação espacial precisa. Ao discutir o imaginário sobre sertão elaborado por viajantes, missionários e cronistas, e ao reportar-se, entre outras análises, à de Sérgio Buarque de Holanda (1996) sobre a especificidade da colonização portuguesa – uma colonização de mercadores voltados para o mar, de “semeadores” - a autora analisa o sentido que o termo foi adquirindo nos diferentes textos de época. Mais do que a oposição ao litoral, é em contraste com a idéia de região colonial que o imaginário sobre o sertão se constitui. Ela afirma que a região colonial se constitui no “mundo da ordem, estabelecida por duas instâncias de poder: a Igreja e o Estado”²¹. Como sua antítese encontra-se o sertão: “O território do vazio, o domínio do desconhecido, o espaço ainda não preenchido pela colonização. É, por isso, o mundo da desordem, domínio da barbárie, da selvageria, do diabo”.

Roberto Ventura, sobre o sertão descrito por Euclides da Cunha, afirma que ele é “tudo aquilo que está fora da escrita, da história, e do espaço da civilização: terra de ninguém, lugar da inversão de valores, da barbárie e da incultura. São territórios misteriosos, fora da história e da geografia, que não foram mapeados de forma sistemática”. (In: Lima, 1998) Oliveira Vianna, por sua vez, vê o sertão como um mundo

²⁰ MADER, M. E. N. S. **O vazio: o sertão no imaginário da colônia nos séculos XVI e XVII**. Rio de Janeiro: PUC-RJ, 1995. Dissertação. P 02

²¹ Idem. P13

que experimentava as conseqüências do isolamento físico e social; sua marca constitutiva seria uma espécie de rebelião permanente.(In: Souza, p 63)

Nelson Werneck Sodré segue pelo mesmo caminho: “a expansão notável dos rebanhos, nos chapadões e nas terras baixas do pantanal, não pôde ser acompanhada de perto pelo poder público. Autoridade e meio de repressão, como a própria moeda, que é símbolo do Estado, permaneceram nas cidades. Em torno delas, na razão direta da distância, campeia a impiedade” (In: Souza, p 69)

“A alta função moral do sertão é a de ser um isolador às trepidações da faixa, que se achando mais próxima ao espumejo do oceano, por isto é sujeita aos espasmos e vícios transmitidos nas trocas do comércio e pensamentos internacionais. O seu papel preeminente é o de conservador de nossos traços étnicos mais fundos, como povo vencedor de uma adaptação estupenda”. (Rangel, in: Lima, 1998)

Florestan Fernandes também nota a pouca nitidez geográfica na conceituação dos termos litoral e sertão (ou interior). Para ele, a divisão surge de um certo tipo de formação social e cultural onde o tempo, ou os contrastes entre várias fases históricas de uma civilização, seria variável mais significativa do que o espaço propriamente dito. A distância geográfica, dessa forma, é irrelevante quando comparada à distância cultural, que se manifesta nos contrastes e antagonismos entre civilização e “culturas de folk” (1979, p 123) Para Emílio Willems, a distância cultural é absoluta: “não existe um sistema de entendimentos que possa servir de base comum à civilização urbana e à multiplicidade das culturas sertanejas.” (1961, p 09)

O sertão, portanto, sempre foi visto como lugar contrário à civilização e a tudo que a ela alude: ordem, contenção, obediência a regras, formalidade.

A Trilogia do Sertão

Entre 1963 e 1964, três grandes filmes sobre o sertão nordestino (“Vidas Secas”, “Deus e o Diabo na Terra do Sol” e “Os Fuzis”) foram lançados no Brasil. Pela sua qualidade, temática e afiliação ao mesmo movimento político nas artes, foram chamados de Trilogia do Sertão.

Os filmes da trilogia tinham um forte cunho político e se centravam na pobreza endêmica do sertão. As três obras foram filmadas antes do golpe militar de 1964 e pareciam incitar, de um modo ou outro, à revolução social. Foram classificadas como subversivas e observadas de perto pelos censores, que encontravam nelas características de “veículo de propaganda de cunho marxista”²².

No capítulo introdutório, afirmo que o filme “A Hora e a Vez de Augusto Matraga” poderia ser pensado como o quarto filme desta trilogia, já que as obras se aproximavam em diversos aspectos, como na temática sertaneja do universo do jagunço, da violência e da religiosidade. Além disso, todas possuíam qualidade excepcional, receberam muitos prêmios, e estavam afinadas esteticamente com o novo cinema mundial, profundamente marcado pelo neo-realismo italiano. Mas por que “Matraga” não faz parte desse grupo?

Exemplifiquemos com o manifesto “Uma estética da fome”, escrito por Glauber Rocha em 1965, que explicitou em discurso literário o que já era visível no discurso cinematográfico dos cinemanovistas. Nele, Glauber afirma:

“De ‘Aruanda’ a ‘Vida Secas’, o Cinema Novo narrou, descreveu, poetizou, discursou, analisou, excitou os temas da fome: personagens comendo terra, personagens matando para comer, personagens fugindo para comer, personagens sujas, feias, escuras;

²² apostila da academia nacional de polícia

foi esta galeria de famintos que identificou o Cinema Novo com o miserabilismo. (...) O que fez do Cinema Novo um fenômeno de importância internacional foi justamente seu alto nível de compromisso com a verdade; foi seu próprio miserabilismo, que, antes escrito pela literatura de 30, foi fotografado pelo cinema de 60; e, se antes era escrito como denúncia social, hoje passou a ser discutido como problema político”.

Em “Matraga”, diferentemente dos outros, a pobreza é mostrada do ponto de vista da privação religiosa, do ascetismo cristão, e, portanto, não se configurava como problema social e político.

O tratamento da violência, presente tanto na trilogia quanto no filme em estudo, também é díspar. Na trilogia, ela está presente como consequência da fome e da miséria, como explica Glauber:

“Uma estética da violência, antes de ser primitiva, é revolucionária; eis aí o ponto inicial para que o colonizador compreenda a existência do colonizado: somente conscientizando sua possibilidade única, a violência, o colonizador pode compreender, pelo horror, a força da cultura que ele explora”.²³

A violência se apresenta como uma reação à exploração. No filme estudado, no entanto, as lutas de poder se dão entre donos de terra: o camponês explorado não é o foco da narrativa. Enquanto os outros filmes tinham como foco a injustiça, “Matraga” tinha a desonra como componente propulsor.

Há diferenças, também, no tocante à migração. A existente em “Vidas Secas” e em “Deus e o Diabo” é diferente dos deslocamentos pontuais de “A Hora e a Vez de Augusto Matraga”. Nhô Augusto, dono de terras, não encarna a figura do retirante nordestino de Fabiano ou Manoel. Seu deslocamento é tampouco comparável ao do

²³ Glauber rocha em uma estética da fome

jagunço Joãozinho Bem-Bem ou ao cangaceiro Corisco, pois o que desencadeia a sua movimentação não são adversidades ou estímulos externos.

Apesar das diferenças apontadas, algo definitivamente os une. Os filmes são, sem dúvida, complementares em suas visões do sertão e do sertanejo: há o sertão opressor e o libertador, o da falta e o da abundância, o do medo e o da coragem, o da injustiça e o da honra. Seus personagens também possuem pontos comuns em suas trajetórias: Manoel, de “Deus e o Diabo”, dialoga com Matraga na questão da religiosidade e da violência. Fabiano, personagem de “Vidas Secas”, é tentado pela oportunidade de entrar para o mundo dos jagunços, assim como Nhô Augusto. Por fim e mais importante, há o compromisso com a verdade: os quatro filmes se propõem a apresentar *o homem sertanejo em sua realidade mais autêntica*, seja ela social, política, geográfica, psicológica ou metafísica. Na busca, eles se encontram.

Creio ser impossível esgotar, num só estudo, todas as questões trazidas pelo filme de Roberto Santos. Na análise que farei a seguir, o que mais me interessa é a significação do filme como um todo, e a substância que confirma a sua independência como obra. É evidente, entretanto, que para chegarmos ao todo é preciso detalhar as suas partes constitutivas. Dessa forma, os elementos do universo particular de Rosa e as ferramentas da linguagem cinematográfica usadas por Roberto Santos, partes constitutivas mais importantes deste estudo, estão presentes para nos guiar na procura de respostas para as perguntas mais fundamentais: O que é essa obra? O que ela significa?

2 – O PRIMEIRO ENCONTRO COM O PADRE:

O CARÁTER DE MATRAGA

Voltemos a *Grande Sertão: Veredas*. No monólogo de Riobaldo encontramos frases como “Mal ou bem, estão é em quem faz; não é no efeito que dão” (p 94) ou “Tudo é e não é” (p 12). Para melhor compreender a metafísica emaranhada na prosa roseana, é necessário valer-se do que alguns estudiosos e críticos escreveram sobre ela:

Ettore Finazzi-Agrò fala que o romance é um “lugar de trânsito que, em si mesmo, não deveria abrigar respostas, não deveria admitir, em princípio, a estabilidade da certeza, mas que dá acesso, afinal, a uma forma de verdade: àquela verdade, justamente, que se descobre e/ ou se oculta na própria relação (ou na re-ligação, na religião) de diversas verdades, na contaminação das diferenças, na duplicidade do real.”²⁴

Esse aspecto do duplo, do dúbio, do incerto, do dia-bólico é comentado por vários estudiosos de Guimarães Rosa. Walnice Nogueira Galvão, em seu livro *As Formas do Falso*, diz que “a ambigüidade, princípio organizador deste romance, atravessa todos os seus níveis; tudo se passa como se ora fosse ora não fosse, as coisas às vezes são e às vezes não são.”

José Antônio Pasta Jr escreve sobre o mesmo tema: “Como o mesmo pode ser outro? Na observação da natureza, na interrogação do cosmo, na demanda religiosa mas, principalmente, na observação de si mesmo, Riobaldo trata de compreender – debalde – como coisas, plantas, pessoas podem passar bruscamente de um modo de ser a outro, de um pólo a seu oposto.”²⁵

²⁴ Ibidem. P53

²⁵ PASTA JR, J. A. "O romance de Rosa: temas do Grande Sertão e do Brasil", In: **Revista Novos Estudos CEBRAP**, n. 55, novembro de 1999. P 63..

No romance, a duplicidade é explicitada nos questionamentos do narrador sobre si mesmo: “Eu era dois, diversos?”(p 369) David Arrigucci, ao falar sobre Riobaldo, diz que “o demonismo íntimo do personagem, a sua interioridade partida entre as contradições fundas na existência que agora vêm de arrasto a seu espírito revolto, (deixam) ver o modo de ser de um herói problemático debruçado sobre o fluxo do vivido.”²⁶

Apesar de não haver nenhuma menção ao conto de *Sagarana* com o qual estamos trabalhando, os textos aqui citados foram selecionados porque creio que Matraga, assim como Riobaldo, “se instala na interrogação, habita a dúvida, ou seja, mora na duplicidade”²⁷ e é a partir deste viés que tentaremos decifrá-lo.

A própria condição do jagunço, vista no conto por meio do personagem Joãozinho Bem-Bem, é assim definida por Antonio Candido: “o jagunço oscila entre o cavaleiro e o bandido”²⁸. Ele continua: “o comportamento do jagunço aparece como um modo de existência, como forma de ser no mundo, encharcando a realidade social de preocupações metafísicas” (p 115)

É preciso atentar para a divisão interna de Matraga, a sua duplicidade. No conto está presente a divisão, como no momento em que fala: “Pro céu eu vou, nem que seja a porrete!” ou quando do seu encontro com o bando de Joãozinho Bem-Bem, quando sonha com “um Deus valentão, o mais solerte de todos os valentões, assim parecido com seu Joãozinho Bem-Bem, e que o mandava ir brigar, só para lhe experimentar a força,

²⁶ ARRIGUCCI JR., D. "O mundo misturado: Romance e experiência em Guimarães Rosa". In: **Revista Novos Estudos CEBRAP**, n. 40, novembro de 1994, P 9.

²⁷ FINAZZI-AGRÓ, E. **Um Lugar do Tamanho do Mundo**. Belo Horizonte: UFMG, 2001, P 46.

²⁸ CANDIDO, A. "Jagunços mineiros de Cláudio a Guimarães Rosa". In: **Vários Escritos**, São Paulo, Livraria Duas Cidades, 1977. P 111.

pois que ficava lá em cima, sem descuido, garantindo tudo.”²⁹ O próprio nome do jagunço Joãozinho Bem-Bem é uma contradição em si, já que a jagunçagem não está realmente empenhada em fazer o Bem, mas também existe um outro sentido, menos óbvio, no som dessa repetição. Sonoramente “Bem-Bem” assemelha-se muito à expressão americana “Bang-Bang”, ou seja, ao som de tiros e ao universo temático do faroeste (onde, longe da civilização, os valores morais mais estimados eram a coragem, a bravura, a perseverança, a firmeza, a auto-suficiência, a independência e a honradez).

Para estabelecer a relação de Matraga com a sua religiosidade, é preciso estabelecer as duas crenças que o dividem, pois é essa divisão que o empurra para o seu momento final. Existe a religião oficial, católica, dos carolas mansos e penitentes, representada pelo padre do início do filme, e o universo sincrético sertanejo, presente ao longo do filme por meio das ações de Matraga e de seu ambiente.

Entre a tentativa consciente de seguir o conselho do padre e o instinto de seguir os valores do sertão está a trajetória de Matraga. Unindo, então, elementos de algumas cenas, pretendo desenhar uma trajetória interna do personagem, trajetória essa que culmina na cena final, quando ele finalmente vive a “sua hora e sua vez”. O percurso que o fez chegar a esse momento e as conseqüências de ter chegado a ele são dois elementos que pretendo trabalhar neste texto.

Passemos à análise da cena do encontro com o padre.

Primeiro, como está escrito no conto:

“Agora, parado o pranto, a tristeza tomou conta de Nhô Augusto. Uma tristeza mansa, com muita saudade da mulher e da filha, e com um dó imenso de si mesmo. Tudo perdido! O resto, ainda podia... mas, ter a sua família, direito, outra vez, nunca. Nem a

²⁹ ROSA, J. G. **Sagarana**. 12.ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1970. P 86

filha... para sempre... e era como se tivesse caído num fundo de abismo, em outro mundo distante.

E ele teve uma vontade virgem, uma precisão de contar a sua desgraça, de repassar as misérias da sua vida. Mas, mordeu a fala e não desabafou. Também não rezou. Porém a luzinha da candeia era o pavio, a tremer, com brilhos bonitos no poço de azeite, contando histórias da infância de Nhô Augusto, histórias mal lembradas, mas todas de bom e bonito final. Fechou os olhos. Suas mãos, uma na outra, estavam frias. Deu-se ao cansaço. Dormiu.

E desse modo ele se doeu no enxergão, muitos meses, porque os ossos tomavam tempo para se ajuntar, e a fratura exposta criara bicheira. Mas os pretos cuidavam muito dele, não arrefecendo na dedicação.

- Se eu pudesse ao menos ter a absolvição dos meus pecados!...

Então eles trouxeram, uma noite, muito à escondida, o padre, que o confessou e conversou com ele muito tempo, dando-lhe conselhos que o faziam chorar.

- Mas, será que deus vai ter pena de mim, com tanta ruindade que fiz, e tendo nas costas tanto pecado mortal?!

- Tem, meu filho. Deus mede a espora pela rédea, e não tira o estribo do pé de arrependido nenhum...

- E por aí afora foi, com um sermão comprido, que acabou depondo o doente num desvencido torpor.

- Eu acho boa essa idéia de você se mudar pra longe, meu filho. Você não deve pensar mais na sua mulher, nem em vinganças. Entregue para deus, e faça penitência. Sua vida foi entortada no verde; mas não fique triste, de modo nenhum, porque a tristeza é aboio de chamar o demônio, e o reino do céu, que é o que vale, ninguém tira de sua algibeira, desde que você esteja com a graça de deus, que ele não ragateia a nenhum coração contrito!

- Fé eu tenho, fé eu peço. Padre...

- Você nunca trabalhou, não é? Pois, agora, por diante, cada dia de Deus você deve trabalhar por três, e ajudar os outros, sempre que puder. Modere esse mau gênio: faça de conta que ele é um poldro bravo, e que você é mais mandante do que ele... Peça a deus assim, com esta jaculatória: “Jesus manso e humilde de coração, fizeti meu coração semelhante ao vosso”...

e, páginas adiante, o padre se portou ainda mais excelentemente, porque era mesmo uma brava criatura. Tanto assim, que, na despedida, insistiu:

- Reze e trabalhe, fazendo de conta que esta vida é um dia de capina com sol quente, que às vezes custa muito a passar, mas sempre passa. E você ainda pode ter muito pedaço bom de alegria... Cada um tem a sua hora e a sua vez: você há de ter a sua."

No filme, a cena assim se apresenta:

CASEBRE - INTERIOR - DIA

No interior do casebre vemos Matraga em primeiro plano tentando levantar-se sem conseguir. Quitéria vem em seu auxílio.

QUITÉRIA: *Não faz assim seu moço, não desespera.*

MATRAGA: *Mentira!*

QUITÉRIA: *Reza que Deus endireita tudo. Pra tudo ele dá um caminho.*

MATRAGA: *Mentira! Demônio, Deus, me mate!*

QUITÉRIA: *Não posso.*

MATRAGA: *Filhos do cão! Filhos do cão!*

QUITÉRIA: *Sossega, irmão. O pior tá passando.*

Paciência. Deus é bom. Ele vai ajudar.

Serapião entra no casebre com uma cuia de água e vem na direção de Matraga.

MATRAGA: *Não, não deixa. Sai daí piolho!*

Quitéria pega a cuia e leva à boca de Matraga.

QUITÉRIA: *Bebe. Bebe.*

Matraga acaba engolindo a água, mesmo resistindo.

MATRAGA: *Não, não deixa! Mimita, Quim, cachorrada!*

QUITÉRIA: *Reza, reza meu filho. "Eu coberto com o manto da senhora da guia..."*

MATRAGA: *Cachorrada! Me acabaram! Me acabaram! Me acabaram! É tudo meu! É tudo meu!*

QUITÉRIA: *Foi o anjo Gabriel, que anunciou a nossa Senhora e salvou...*

Câmera vai fechando o plano até desaparecerem os personagens, ficando apenas o pequeno brilho da luz da lamparina meio desfocado.

Corta para...

Plano geral mostra a vinda de um padre à cavalo e Quitéria caminhando a pé ao seu lado.

QUITÉRIA: *Foi deus que ajudou, padre. O facão já tava encostado na garganta pronto pra talhar. E o coitado desandou num choro que fazia dó. Primeiro baixinho. Depois alto, solto, igual criança abandonada. Quando parou foi pra ficar de olho grande, arregalado. Defunto vivo. Depois passou um tempão quieto. E agora parece que acalmou de vez. Quando foi hoje pediu pra chamar o senhor. Quer se confessar. Ter perdão dos pecados. É deus que está fechando aquela sangria, padre.*

PADRE: *Alguém sabe que ele está com vocês?*

QUITÉRIA: *Ninguém, não senhor.*

PADRE: *E ninguém procurou?*

QUITÉRIA: *Ninguém.*

No interior do casebre vemos Matraga, braços cruzados na mesa, cabeça apoiada nos braços, e o padre de pé.

PADRE: *Todos esperamos em quem vive e reina, com o padre, filho, e espírito santo, por todos os séculos, séculos, amém.*

Matraga começa a levantar o rosto.

MATRAGA: *Será que deus ainda tem pena de mim, padre?*

PADRE: *Tem.*

MATRAGA: *Com tanta ruindade?*

Padre faz um gesto afirmativo com a cabeça.

MATRAGA: *Com tanto pecado nas costas?*

PADRE: *Tem.*

MATRAGA: *Mas padre...*

PADRE: *Tem. Deus mede a espora pela rédea. E não tira o estribo do pé de arrependido nenhum. Desde que se entregue a ele todos os pensamentos de vingança e ódio.*

MATRAGA: *É o que estou querendo, padre.*

PADRE: *Só isso não basta. É preciso fazer penitência.*

MATRAGA: *Eu sei.*

PADRE: *Você deve trabalhar, trabalhar muito. Três dias em um. E ajudar os outros sempre que puder. Deve se moderar, fazer de conta que esse mau gênio que tem é um jumento bravo que é preciso domar. Pra isso a gente pede a deus assim: "Jesus manso e humilde de coração, fazei meu coração semelhante ao vosso." Reze e trabalhe fazendo de conta que essa vida é um dia de capina com sol quente que às vezes custa a passar... e você ainda pode ter muito pedaço bom de alegria. Cada um tem sua hora e sua vez: você há de ter a sua.*

MATRAGA: *Cada um...*

PADRE: *Cada um tem sua hora e sua vez, você há de ter a sua.*

MATRAGA: *Vou ter, padre. Garanto que vou.*

PADRE: *Dome esse gênio! E pense nessa idéia de mudar pra longe.*

MATRAGA: *Já decidi. Vou assim que puder.*

O padre lhe estende a mão. Matraga a beija.

PADRE: *Que deus te guie.*

O padre afasta-se em direção à porta de saída do casebre.

MATRAGA: *Padre...*

O padre, que já está quase atravessando a porta, volta-se para Matraga.

MATRAGA: *E o Quim? Onde é que anda?*

PADRE: *Não o vi mais.*

O padre sai de quadro e a câmera reenquadra o rosto de Matraga em primeiro plano.

MATRAGA: *Jesus manso e humilde de coração, fazei meu coração semelhante ao vosso.*

Câmera aproxima-se mais do seu rosto.

MATRAGA: *Jesus manso e humilde de coração, fazei meu coração semelhante ao vosso!*

Câmera aproxima-se ainda mais.

MATRAGA: *Jesus manso e humilde de coração, fazei meu coração semelhante ao vosso!*

Câmera continua se aproximando...

MATRAGA: *Jesus manso e humilde de coração, fazei meu coração semelhante ao vosso!*

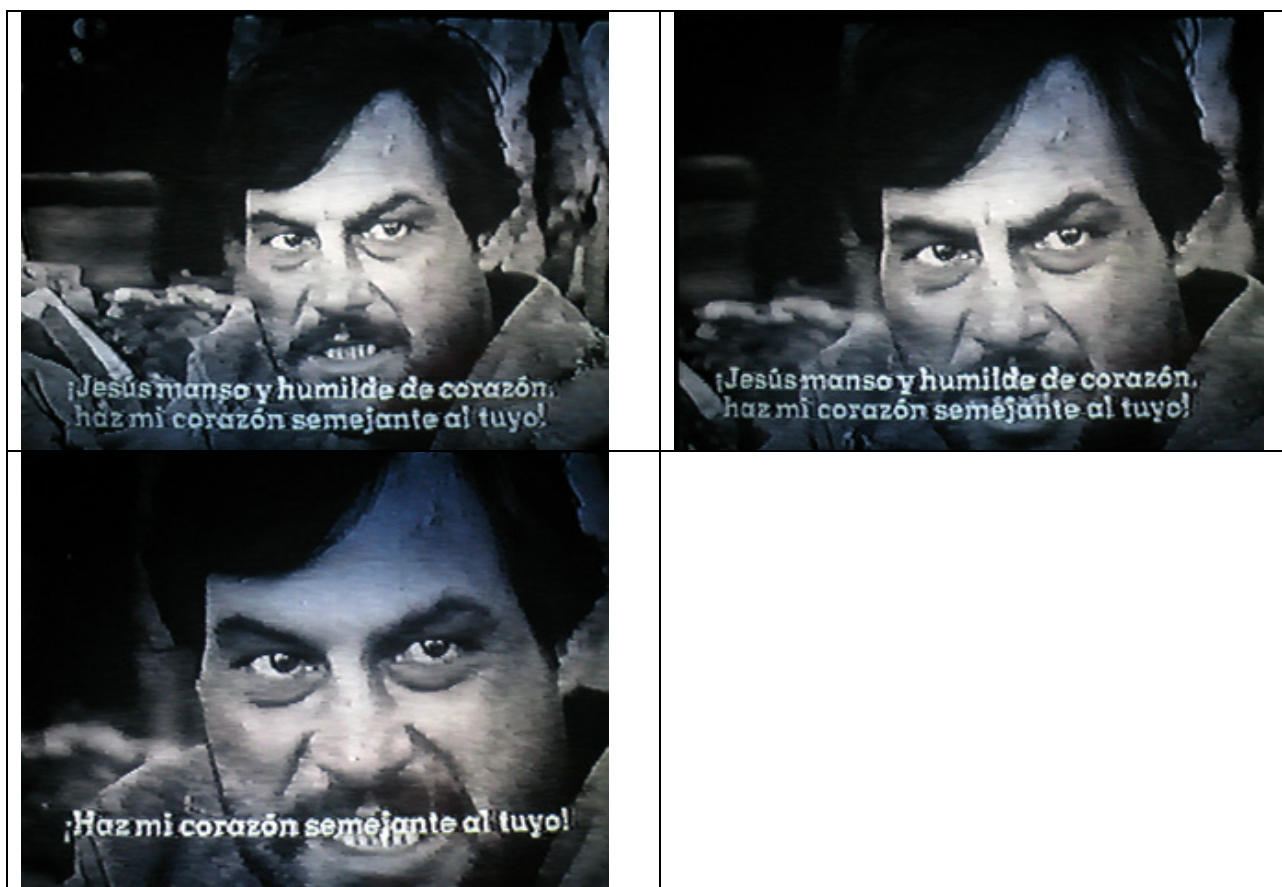
...Até que o enquadramento fecha no rosto de Matraga.

MATRAGA: *Jesus manso e humilde de coração, fazei meu coração semelhante ao vosso!*

(durante a repetição, há um crescendo que parte de uma afirmação tímida e vai aumentando de volume até o tom imperativo se tornar quase um grito)

Para se estudar verdadeiramente a cena, é preciso analisar a fisionomia de Leonardo Villar - e para isso usaremos fotogramas do filme, expostos a seguir:





Aqui temos a primeira pista do que é Matraga internamente. Analisando a fisionomia de Leonardo Villar, vê-se que não há humildade nem mansidão em seu pedido, e sim raiva e muita agressividade. Em seu rosto vemos os sinais de ferocidade que temos em animais: os dentes à mostra são o sinal mais visível. O componente humano também nos diz a mesma coisa: a tensão estampada no rosto é encontrada no arqueamento da sobrancelha, no olhar ensandecido, na contração maxilar e nos dentes cerrados. Tudo nessa imagem contraria o que ele fala no momento, contraria o que ele verbaliza como desejo. É como se sua natureza, muito mais forte que seu desejo consciente de defunto vivo, estivesse em movimento contrário, em seu movimento natural, de bicho do mato, de animal selvagem. Nhô Augusto ainda não foi domesticado.

Já aqui é possível notar diferenças entre o conto e o filme. Enquanto no conto Matraga diz: “*Me matem de uma vez, por caridade, pelas chagas de Nosso Senhor...*” No filme, a fala é assim ouvida: “Deus, demônio, me mate!” Isso de modo algum significa que no conto não haja duplicidade no caráter de Matraga, mas, a título de hipótese, arrisco dizer que, enquanto no conto ele parece oscilar entre o compromisso de devoto e o ideal do valentão, como se os dois lados fossem genuinamente inerentes à sua personalidade – e o personagem ora se deixasse pender para um lado ou para o outro-, o filme mostra, por meio do rosto do ator, que o valentão está sempre dentro do devoto.

No conto, sabemos que Nhô Augusto foi criado pela avó, mulher muito carola que “queria o menino p’ra padre... Rezar, rezar, o tempo todo, santimônia e ladainha...” A sua beatice, então, seria uma volta à infância, como se fosse possível resgatar, pela religiosidade, a inocência dos tempos de menino. No filme, porém, não há menção ao passado religioso de Nhô Augusto, e a religião cristã é vista como algo não interiorizado: é como se, nesta nova narrativa, o valentão fosse a real natureza do personagem, enquanto o devoto fosse nada mais do que uma carapaça.

Na análise da cena seguinte, a questão da duplicidade será mais bem aprofundada.

3 - O ENCONTRO COM JOÃO LOMBA: CARAPAÇA RELIGIOSA.

Após a conversa com o padre, Nhô Augusto passa por um período de penitência, seguindo à risca as recomendações dadas pelo clérigo. Até que ele se encontra com Tião da Thereza, no conto, e João Lomba, no filme (mesmo personagem com nomes trocados); desse encontro inesperado nasce uma cena reveladora.

No conto fica assim o tal encontro:

“Mas, como tudo é mesmo muito pequeno, e o sertão ainda é menor, houve que passou por lá um conhecido velho de Nhô Augusto – o Tião da Thereza – à procura de trezentas reses de uma boiada brava, que se desmanchara nos gerais do alto Urucúia, estourando pelos cem caminhos sem fim no chapadão.

Tião da Thereza ficou bobo de ver Nhô Augusto. E, como era casca grossa, foi logo dando as notícias que ninguém não tinha pedido: a mulher, dona Dionóra, continuava amigada com seu Ovídio, muito de-bem os dois, com tenção até em casamento de igreja, por pensarem que ela estava desimpedida de marido; com a filha, sim, é que fora uma tristeza: crescera sã e se encorpara uma mocinha muito linda, mas tinha caído na vida, seduzida por um cometa, que a levara do arraial, para onde não se sabia... O Major Consilva prosseguia mandando no Muricí, e arrematara as duas fazendas de Nhô Augusto... Mas o mais mal-arrumado tinha sido o Quim, seu antigo camarada, o pobre do Quim Recadeiro – “Se alembra?” – Pois o Quim tinha morrido de morte-matada, com mais de vinte balas no corpo, por causa dele, Nhô Augusto: quando soube que seu patrão tinha sido assassinado, de mando do Major, não tivera dúvida: ...jurou desforra, beijando a garrucha, e nã esperou café coado! Foi cuspir no cangussú detrás da moita, e ficou morto, mas já dentro da sala-de-jantar do Major, e depois de matar dois capangas e ferir mais um...

- Pára, chega, Tião!... Não quero saber mais de coisa nenhuma! Só te peço é para fazer de conta que não me viu, e não contar pra ninguém, pelo amor de Deus, por amor de sua mulher, de seus filhos e de tudo o que para você tem valor!... Não é mentira

muita, porque é a mesma coisa em como se eu tivesse morrido mesmo... Não tem mais nenhum Nhô Augusto Esteves, das Pindaíbas, Tião...

- Estou vendo, mesmo. Estou vendo...

E Tião da Thereza pôs, nos olhos, na voz e no meio-aberto da boca, tanto nojo e desprezo, que Nhô Augusto abaixou o queixo; e nem adiantou repetir para si mesmo a jaculatória do coração manso e humilde: teve foi de sair, para trás das bananeiras, onde se ajoelhou e rejurou: - Pra o céu eu vou, nem que seja a porrete!..."

No filme, a cena assim se apresenta:

No quintal do casebre vemos Matraga descarregando o feixe de lenha. Ouve o barulho dos cascos do cavalo de João Lomba e corre em direção a porta dos fundos.

Na frente do casebre vemos João Lomba aproximando-se à cavalo. Quitéria e Serapião o olham.

JOÃO LOMBA - *Salve. Não estorvo, não?*

QUITÉRIA - *Se é de paz se acheque.*

Plano de dentro de casa, através da janela, como se fosse o ponto de vista de Matraga. João Lomba conversa com Quitéria.

JOÃO LOMBA - *Êta poeirada. Caminho ruim.*

QUITÉRIA - *Que é que deseja?*

JOÃO LOMBA - *Falar com um amigo.*

QUITÉRIA - *Aquí?*

JOÃO LOMBA - *Nhô Augusto. Me disseram que ele mora pressas bandas!*

Vemos Matraga fechar a janela e ficar olhando pela brecha. Quitéria surge num brecha da parede e Matraga faz um sinal para ela pedindo que não revele que ele está ali.

MATRAGA (à Quitéria) - *Tô rezando!*

Plano próximo, através de uma pequena abertura da porta, de Quitéria sem saber o que fazer e câmara vai para João Lomba que olha em direção à abertura da porta.

JOÃO LOMBA - *Como é que passa, nhô Augusto...*

MATRAGA - *Oi, João Lomba.*

Aproxima-se da porta meio assustado.

Pelo lado de fora, João Lomba aproxima-se mais da porta que está apenas entreaberta. Matraga acaba de abri-la. Quitéria ao fundo apenas observa.

JOÃO LOMBA - *Dá licença de entrar.*

João Lomba vai entrando e Matraga acocora-se. Quitéria traz um banquinho para João Lomba sentar-se e sai em seguida. Ficam os dois frente a frente.

MATRAGA - *É, pra ver.*

João Lomba demora a falar. Observa o casebre pobre. Quitéria volta com uma xícara de café o oferece a ele. Sai em seguida e pega novamente a vassoura.

JOÃO LOMBA: *Pra quem foi defunto isso aqui é vida de rei!*

MATRAGA - *O mundo dá muitas voltas.*

JOÃO LOMBA - *Dá sim, e talvez o amigo não saiba, depois de tanto tempo vivendo afastado do mundo, as voltas que o mundo deu. Ia ser coisa de espanto... veja a sua mulher... continua amigada com seu Ovídio - muito bem os dois - pensando até em casamento de igreja. Também, desaparecer assim, sem deixar marca; a pobre pensa que está desimpedida de marido. Mas, vai muito bem. Remoçou, tá bonita.... (oferecendo a bebida a Matraga) não aceita, mesmo. No mais, deixa vê...seu padre é que morreu - santo homem - sabia não? Pois é... outro que anda bem é o Major Consilva: arrematou sa fazenda e continua mandando no arraial, de mão cada vez mais forte - homem macho tá ali... Ê mundo gozado... E de sua filha, não soube mais nada? Tristeza... Cresceu sã, se encorpou numa moça muito linda... Mas acabou caindo na vida - foi um cometa, bem falante, bem apessoado. Levou a menina. Pra onde não se sabe. Mas deve tá bem! De todos o mais mal arrumado foi o Quim. Seu antigo camarada, se lembra? Coitado... Ah! Devo tá parecendo agourento, mas as coisas acontecem, a gente tem que comentar. Pois o pobre do Quim Recadeiro morreu de morte matada. Mais de vinte balas no corpo. Morte bonita, por sua causa. Pensando que tivessem matado o patrão, não teve dúvida: jurou desforra, beijou a garrucha e não*

esperou café coado. Mas a alma se separou do corpo já dentro da casa do major...

MATRAGA - Pára, João Lomba! Pelo amor de Deus, pára, que eu não quero mais saber de coisa nenhuma. E só lhe peço uma coisa: faz de conta que nunca me viu e não conta pra ninguém, por amor de sua mulher e filho e de tudo que tem pra você de mais sagrado, não conta que me viu. Isso não é muita mentira, não. Porque é o mesmo que eu tivesse morrido. Não tem mais Augusto Matraga, João Lomba!

JOÃO LOMBA - Tô vendo mesmo, tô vendo.

João Lomba, olhando Matraga fixamente, cospe no chão, numa expressão de nojo e desprezo.

Plano próximo do rosto de Matraga tentando rezar.

MATRAGA - Jesus manso e humilde de coração, fazei meu coração semelhante ao vosso... Jesus manso e humilde de coração, fazei meu coração semelhante ao vosso!

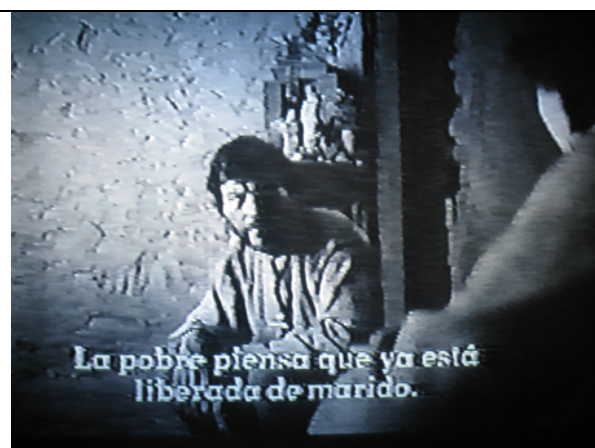
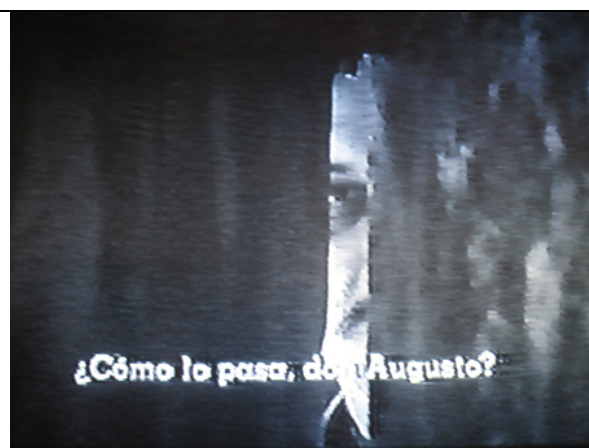
Matraga sai de casa correndo e urrando embrenha-se no mato.

Plano de Matraga correndo entre as folhagens e caindo de joelhos. Bate com os punhos no chão.

MATRAGA: Pro céu eu vou e vou mesmo, por bem ou por mal! Pro céu eu vou nem que seja a porrete! Pro céu eu vou! Pro céu eu vou!

Fotogramas do filme:







No filme, diferentemente do que acontece no conto, Nhô Augusto foge de João Lomba. Ele corre para dentro de seu casebre, esconde-se no quarto e, acuado, simula estar em prece. Durante toda a conversa, Augusto e João Lomba estão em ambientes separados, como se houvesse uma barreira de segurança para a proteção de Matraga. Essa barreira, vista fisicamente através dos enquadramentos como paredes, portas e janelas do oratório em sua casa, representa, aqui, a real substância de sua devoção.

Ao mentir e afirmar que está em meio a uma oração para não receber João Lomba, para não enfrentá-lo, ele usa a religião como escudo, e tenta negar o seu passado herege e seus atos de violência. Mas, o mais importante aqui é que ele nega a sua vida anterior apenas na aparência, pois ele realmente *não estava rezando*. A prece é uma dissimulação, um pretexto para justificar o seu estado vergonhoso. Fingir que está rezando é fingir ter esquecido sua desonra, fingir ser um homem “curado”. A diferença, então, entre *ser* manso e humilde de coração e *aparentar* manso e humilde de coração é algo que Matraga não consegue superar.

Nos primeiros sete fotogramas escolhidos para representar cada plano, há sempre uma parede entre Matraga e o mundo. Essa parede, delimitação do espaço religioso

institucionalizado, da igreja de um messias sofredor e fraco, confina-o como a um animal enjaulado. No fotograma 6 vemos a linguagem corporal de Nhô Augusto, de cabeça baixa, aparentemente domado, amansado. Mas essa visão se desfaz após a reação suplicante de Matraga ao relato de João Lomba, e se transmuta em seu contrário após o ato ignominioso de seu conhecido, que cospe no chão de sua casa um líquido pesado e viscoso, contendo o mais profundo desprezo pelas mudanças no caráter do antigo valentão. É quando as barreiras somem do quadro e Matraga, temporariamente livre, percebe que não é manso e humilde, que não suporta ouvir o que João Lomba tem a dizer-lhe, quando urra como um animal selvagem e corre para o exterior da casa³⁰, para o mato, para o ambiente selvagem, e afirma que vai para o céu “a porrete”. A oscilação entre a religião cristã oficial e a cultura de violência do sertão permeia todos os movimentos do filme, e culmina na luta final, onde uma delas, independentemente do desejo do protagonista, será subjugada.

Na cena fica estabelecido que Matraga nunca foi completamente o devoto que queria ser, nunca conseguiu se limitar ao que a igreja oficial espera de um cristão penitente, nunca conseguiu apagar a sua natureza sertaneja, imbuída de contradições, incapaz de ser reduzida a uma coisa ao invés de outra.

Detenhamo-nos agora na análise dos últimos três fotogramas:

Logo após João Lomba falar da morte de Quim Recadeiro, tem-se o primeiro plano em que vemos Matraga sem barreira alguma. É um close de seu rosto que o mostra transtornado. Aqui, o contraste entre o lado claro e o lado escuro do rosto denota uma pessoa dividida; as sombras projetadas acentuam o vinco entre as suas sobrancelhas enquanto o seu olhar, naturalmente desconfiado, mostra-se agressivo. Essa mudança é

³⁰ Não está entre os fotogramas selecionados

indício do desequilíbrio interno do personagem que, em desespero, implora para não mais ouvir nada, tenta acalmar a sua ira com a jaculatória ensinada pelo padre, mas termina libertando-se apenas quando foge do ambiente formalmente religioso (o oratório em sua casa) e se joga à terra aos gritos.

A frase “Pro céu eu vou, por bem ou por mal, pro céu eu vou nem que seja a porrete!” leva a entender que a entrada no céu seria, para ele, uma espécie de vingança tardia contra todos aqueles que o humilharam em vida; contra o Major Consilva, seu Ovídio, a mulher Dionóra, João Lomba. E, usando *Grande Sertão* como *O Livro*, é interessante lembrar da fala de Riobaldo: “Querer o bem com demais força, **de incerto jeito**, pode já estar sendo se querendo o mal, por principiar.”(p 16)

Pouco depois do encontro com João Lomba, há a cena do enterro. A cena, que não existe no conto, reúne algumas falas que se encontram esparsas no texto literário, e se inicia com vozes recitando uma oração:

“Ergue tua ira senhor, e vem ao meu auxílio. Combate senhor, contra aqueles que me combatem. Ataca os que me atacam, ergue tua lança, derruba-os com tua força. (...) Vibra tua lança e extermina, afim de que se saiba que Deus é poderoso. E reina por todos os confins.”

MATRAGA - *Tava imaginando. A senhora já pensou o que devem de tá falando de mim lá na minha terra. Quanto achincalhe, quanta maldade!*

QUITÉRIA- *Não esquece que deus manda esses pensamentos só pro pecador ter uma idéia do que o fogo do inferno é.*

MATRAGA - *Sei, eu sei...mas assim desmerecido será que eu posso mesmo entrar no céu? E se entrar, com que cara eu vou*

olhar pro Quim Recadeiro lá junto de Deus? Já pus fama em feira, mãe Quitéria. Já enfrentei dez fazendo todo mundo correr. Já desarme e dei pancada nu tal de Sergipão congo, que era mão que desce. E a briga com a família inteira: pai, irmão, tio da moça que tirei de casa antes de casar...

QUITÉRIA - *Se acalma. Vira o demônio de costa. Faz o que o seu padre mandou.*

MATRAGA - *Eu sei que é o diabo instigando; ou então é Deus dando castigo porque me lembro de todas essas coisas, logo agora que meu corpo não está valendo mais nada.*

QUITÉRIA- *Reza o credo.*

MATRAGA- *Às vezes fico pensando que ao menos pra honrar o Quim eu tinha ordem de fazer alguma coisa. Mas vem o medo. Já sei como é o fogo do inferno, mãe Quitéria... podia procurar minha filha que tá sofrendo, precisando de ajuda. Mas sei que isso não é coisa pra mim. Não é não. Tenho que pagar minhas culpas, penando aqui mesmo, sozinho! E não posso prejudicar as penitências que fiz todo esse tempo!*

QUITÉRIA - *Se aquieta!*

MATRAGA - *Se for esperdiçar, acabo ficando sem uma coisa e sem outra. Desgraçado que eu sou, mãe Quitéria!*

Em *O mal-estar na civilização*, Freud afirma que a obediência ao sistema de dominação organizado e instituído se dá por meio do medo e da esperança: medo do castigo e esperança de ser recompensado. Esses motivos manteriam nosso personagem em seu caminho penitente.

Matraga se preocupa com a posteridade de seu nome no mundo dos homens e a vê como condição para entrar no céu. Percebe então que essa vontade de querer retomar sua honra é uma tentação do diabo, mas não consegue esquecer seu projeto de “revanche”. Em crítica sobre o filme publicada no jornal Estado de S. Paulo, Francisco

de Almeida Salles diz que “O essencial da experiência do personagem está na transferência da vingança, que não será mais contra seus inimigos, mas contra a sua própria humilhação. De objetiva, a revolta passa a ser subjetiva: o que importa para Matraga é encontrar a hora e a vez de se afirmar perante si mesmo”³¹. Seu maior medo e o que lhe impede de fazer isso é desperdiçar seu tempo de penitência, e acabar sem a restauração da honra nem a entrada no paraíso. Porque, na religião oficial, aquela ensinada pelo padre, as duas coisas seriam mutuamente excludentes.

³¹ SALLES F. de A. “Transcendência da revolta”.In: **Suplemento Literário do Estado de São Paulo**. São Paulo, 26 março de 1966.

4 – A CENA DO BURRICO: ENCONTRO COM A ESSÊNCIA

Logo após as cenas analisadas, em que Nhô Augusto expressa suas dúvidas e angústias, uma mudança interna acontece: Augusto acorda com uma renovada vontade de viver. Ele demora a levantar-se da cama e fuma seu primeiro cigarro em muito tempo. Em um dia de ventania, sai de casa com uma corda nas mãos para, no mato, encontrar-se com um burrico selvagem.

A cena é assim descrita no roteiro do filme:

TERREIRO SÍTIO NHÔ AUGUSTO – EXTERIOR – AMANHECER

Venta. A câmera desloca-se de modo a sugerir que alguém esteja contornando o terreno. Ao chegar a uma certa distância do estábulo, a câmera pára, e, repentinamente, avança rápido nessa direção.

Troncos dos estábulos caem com estrondo, quebrando o silêncio.

CASEBRE SÍTIO NHÔ AUGUSTO – EXTERIOR – AMANHECER

Nhô Augusto acorda sobressaltado. Fica atento por um instante e, a seguir, ergue-se.

TERREIRO SÍTIO NHÔ AUGUSTO – EXTERIOR – AMANHECER

A porta do casebre se abre, dando passagem a Nhô Augusto. Este olha ao redor e adianta-se a passos calmos. Ao ver o tronco caído, pára. Ensimesmado, Nhô Augusto agacha-se, examina o chão,

reflete um instante, e olha para o estábulo... onde se vê, oscilando ao vento, uma corda dependurada em forma de laço.

MATA COM CLAREIRA - EXTERIOR - AMANHECER

O vento continua a soprar. A câmera descobre Nhô Augusto, que caminha entre as árvores de um enorme bosque. Tem o laço nas mãos e observa atentamente ao redor.

Em determinado instante, Nhô Augusto chega a uma grande clareira atapetada de folhas secas. Pára, sem perceber que um burrico surge ao fundo, às suas costas.

Nhô Augusto nota-o e avança um pouco, falando amigavelmente:

NHÔ AUGUSTO: Vem cá bichinho valente, vem...

Mas o burrinho se afasta. Nhô Augusto, então ajeita o laço, rodopia-o e atira. O burrico pretende se esquivar, mas é apanhado. Nhô Augusto firma-o e, em seguida, começa a se aproximar. Vem murmurando:

NHÔ AUGUSTO: Desculpe o mau jeito, mas é preciso,

bichinho valente...

O burrico fica imóvel, e quando Nhô Augusto está bem perto, afasta-se bruscamente, puxando-o num safanão. Nhô Augusto desequilibra-se um pouco, mas acaba resistindo. Recupera-se, e inicia, então, um processo inverso. Tenta puxar o burrico para perto de si. O burrico, porém, não sai do lugar. Nhô Augusto puxa-o empregando todas as suas forças. Assim está, quando o burrico, espontaneamente, se movimenta para a frente, fazendo com que Nhô Augusto role à distância, tal a força que empregava. Nhô Augusto ergue-se, atarantado, olhando à sua volta com preocupação; mas ao esfregar os braços doloridos, acaba por sorrir, pois sente neles os músculos embatumados de energia. Vai novamente para a corda, apanha-a, chega-se com cautela, rodeando

o burrico, acaricia-o e prepara para montá-lo. O burrico, entretanto, começa a girar. Nhô Augusto acompanha-o um pouco e pára.

Depois, num salto imprevisto, monta agilmente. O burrico pula, corcoveia, e Nhô Augusto vai ao chão. Nhô Augusto ergue-se com rapidez e começa a gostar do desafio. Avança mais disposto, enquanto o burrico se afasta, e ao apanhar a corda consegue estancá-lo. Então, medindo forças, puxa-o para si e desloca-o um pouco.

Aproxima-se, e rapidamente dá outro salto sobre o lombo do animal. Mas desta vez o burrico não se mexe. Nhô Augusto fica encarapitado fortemente ao pescoço do animal, à espera dos trancos. Como eles não surgem, ergue vagarosamente o tronco, sorrindo e soltando vagarosamente as mãos.

É quando o burrico corcoveia e salta doidamente. Nhô Augusto tenta resistir, se equilibrar, agarrar-se, mas acaba se estatelando no chão. Ergue-se já meio enraivecido, e avança para o animal com decisão.

O burrico escapa, mas Nhô Augusto precipita-se, consegue empunhar a corda, e é arrastado. Ergue-se, apanha a corda novamente, firma o corpo sobre o chão, consegue estancá-lo. Concentra forças evitando que a corda lhe escape no rodopio que o burrico já inicia e começa a puxá-lo para perto de si, cada vez mais próximo... mais próximo.... mais próximo.

Finalmente o burrico começa a parar, já bastante esfalfado. Enquanto isso, Nhô Augusto, sempre girando, se aproxima firme e cautelosamente, e a pulso obriga o burrico a ir lentamente ao chão, derrubando-o. Nhô Augusto fica ofegando por um instante. Logo afrouxa o laço que prende o pescoço do animal, e a seguir, ergue-se, massageando lentamente os braços e os punhos embatumados de energia. Seu rosto está iluminado por um grande sorriso. O primeiro sorriso aberto e franco depois de muitos anos.

Fotogramas do filme:

















Como já foi dito, a cena é uma criação do diretor Roberto Santos. No conto de Guimarães Rosa não há nada que se assemelhe ou que possa servir de comparação a ela, mas, é preciso ressaltar, o animal nela presente não surgiu na mente de Roberto Santos espontaneamente. Esse equídeo é uma leitura que fez Roberto Santos de uma fala, no início do conto, do padre a Nhô Augusto: *“Modere esse mau gênio: faça de conta que ele é um poldro bravo, e que você é mais mandante do que ele...”*

O filme, então, substitui o cavalo pelo jumento, animal muito identificado com o sertão, transformando assim a fala do padre no início do filme: **“Faz de conta que esse seu mau gênio é um jumento bravo que é preciso domar...”** E para o tal “jumento bravo que é preciso domar” Roberto Santos cria uma cena que é considerada por alguns críticos a melhor cena do filme, e será por esse animal que Matraga se deixará levar para o seu destino final.

Essa transformação, porém, se estudada com minúcia, implica ainda numa outra transformação, pois o jumento bravo que Matraga precisa domar passa a ser, na cena descrita, um burro.

O animal que chamamos de burro, no masculino, e mula, no feminino, é um animal híbrido, resultado infecundo de um cruzamento entre um jumento e uma égua, animais de espécies distintas. No sertão roseano não é difícil encontrar seres assim misturados: desde o corpo hermafrodita de Diadorim, até o vilão Hermógenes (mistura de caramujo, tigre, cavalo, jibóia, irara, cão e suindara), passando pelo protagonista Riobaldo (“Eu era dois, diversos?” p 369). Assim se passa também com Augusto Matraga, nosso exemplar da raça sertaneja.

A transformação, porém, não é explicitada aos espectadores por meio de falas, pois em nenhum momento do filme ouve-se falar “burrinho” ou “burro”; fala-se reiteradamente apenas a expressão “bichinho valente”, o que nos remete imediatamente aos “jumento bravo” e “poldro bravo” das falas do padre. A cena, então, mostraria a luta entre um Matraga mutilado pela repressão aos seus instintos e o seu impetuoso caráter sertanejo, luta que, em verdade, acontece durante quase toda a narrativa, mas que aqui ganha um elemento externo ao corpo de Matraga, fazendo com que a luta transcenda o plano psicológico e passe ao plano físico.

Para mostrar a importância da cena na narrativa, é preciso salientar que ela é montada de forma diferente do resto do filme. Ao contrário do que acontece na maior parte do longa-metragem, que privilegia os planos que enquadram vários personagens ao mesmo tempo, sem corte de um para o outro, aqui o campo/contracampo³² domina a decupagem. O campo/contracampo, usado para ressaltar uma oposição entre os objetos filmados, aparece antes no filme de forma rápida, sempre por motivo tão geográficos quanto estilísticos: os objetos filmados estão distantes um do outro, e dificilmente conseguiriam dividir o mesmo quadro e conservar o sentido imprescindível ao

³² Campo: aquilo que a câmera vê. Campo/contracampo: alternância de planos orientados no mesmo eixo dramático, mas em sentidos opostos. Muito utilizado para filmar diálogos, onde ora se vê a pessoa que fala, ora a que escuta.

entendimento da narrativa. A primeira vez que isso acontece é quando Dionóra está na janela observando o seu Ovídio na estrada, e ele a olha de volta. A segunda vez é quando Matraga encontra o Major Consilva, e, ainda distantes, trocam insultos. São dois momentos rápidos, onde temos Plano1/ Plano2/ Plano1/ Plano 2, e só. A terceira e última vez em que acontece o campo/contracampo é na cena do burrico, onde a mudança de um plano ao seu contraplano acontece nada menos do que 14 vezes. Nessa cena, a repetição de planos e os diversos cortes causam um prolongamento do tempo, fazendo com que ela, tal qual vemos no filme, pareça mais longa do que seria se o filme fosse o registro de um acontecimento real. A montagem, assim, dilata o tempo, dando mais relevo à cena dentro do filme. Para se ter uma idéia, a luta entre Matraga e o burrico dura, no filme, cinco minutos, enquanto a luta final, entre Matraga e Bem-Bem, dura apenas três minutos e meio.

A montagem, aqui, não quer documentar, nem expressar uma realidade visível, mas expressar a realidade interna do personagem. Por isso a seqüência de planos é empregada de modo figurativo, e aponta para um sentido maior. Aqui, a dilatação do tempo nos mostra que a luta fundamental da vida de Matraga acontece dentro de si mesmo, não contra adversários externos.

Para André Bazin, “quando o essencial de um acontecimento depende de uma presença simultânea de dois ou mais fatores da ação, a montagem fica proibida.(...) O que deve ser respeitado é a unidade espacial do acontecimento, no momento em que sua ruptura transformaria a realidade **em sua mera representação imaginária.**”³³

É por esta razão que Roberto Santos escolhe a montagem; para que a realidade visível (um homem tentando domar um burro) seja apenas uma representação do que há na realidade invisível.

³³ BAZIN, A. “Montagem proibida”, In: *O Cinema*, São Paulo, Ed. Brasiliense, 1991. P 62

Em certo momento, já quase no fim da cena, há o uso de uma câmera subjetiva, onde identificamos os olhares de Matraga e do burrico como um só. Este plano acontece quando, depois de muitas tentativas, Matraga consegue finalmente montar o burrico, e eles saem galopando em alta velocidade. O plano galopante não possui referências visuais como a cabeça do burrico, que estabeleceria o olhar como sendo de Matraga, nem das patas do animal, que estabeleceria o olhar como sendo o do burrico. O que temos é a visão de um sujeito em alta velocidade, que salta para cima e para baixo, o que pode ser igualmente o ponto de vista do burrico ou o de Matraga. Este plano une-os definitivamente num só olhar, e eles permanecem indiferenciados enquanto ele dura. É como se o plano mostrasse que a materialidade fosse o que os separava, mas que nas questões imateriais – nas suas essências - eles eram um só, indivisível, já que a partilha de um olhar sobre o mundo implica na identificação com o sujeito desse olhar. O mundo misturado de que nos fala Riobaldo aqui nos sugere um novo bicho, metade homem e metade animal, assim como o bezerro do início de *Grande Sertão*, nascido “com máscara de cachorro.”: “Cara de gente, cara de cão: determinaram – era o demo.”³⁴ O aspecto dual de Matraga é resumido na utilização de um único plano.

A cena, que havia começado com uma série de campos/contracampo, tem o seu ápice no plano subjetivo que une os personagens através de seus olhares, e termina por enquadrá-los no mesmo plano ao final, quando Nhô Augusto força o burrico ao chão. Ao enquadrá-los no mesmo plano, a cisão desaparece, e Nhô Augusto é de novo um homem completo e misturado, com deus e o diabo dentro de si, não mais o carola de inspirações ascéticas que ele supunha ser. E é assim que ele se prepara para o primeiro encontro com o bando de seu Joãozinho Bem-Bem, que mudará o rumo de sua vida.

³⁴ ROSA, J. G. **Grande Sertão: Veredas**. 2.ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1958. P 9

5 - CENA DO TROVÃO:

DEUS E O DIABO NO SERTÃO DE MATRAGA.

O sertão é espaço dominado pela natureza e pela barbárie, longe dos constrangimentos da civilização. E, diferente do sertão da caatinga que vemos em filmes como “Deus e o Diabo na Terra do Sol”, “Vidas Secas” e “Os Fuzis”, o sertão de Rosa é o de Buriti, e é pura metafísica.

Carlos Augusto de Figueiredo Monteiro, em artigo sobre o escritor, encontra no sertão roseano três qualidades definidoras: 1- Unidade na diversidade; 2- Imprecisão de limites; 3- Isolamento, refúgio. Para ele, “o caráter geográfico, dentro de sua complexidade e imprecisão de limites, é percepção que se afirma interiorizada, produzida dentro do Homem. Firma-se aqui o vínculo indissociável entre o “real” e o “mítico” na geografia do sertão.”³⁵

Antonio Candido, em análise de *Grande Sertão*, afirma sobre Guimarães Rosa que “o meio físico tem para ele uma realidade envolvente e bizarra, servindo de quadro à concepção de mundo e suporte do universo inventado”.

Como exemplo do que seria esse universo religioso, podemos selecionar trechos do monólogo de Riobaldo em *Grande Sertão*: “*O senhor sabe: sertão é onde manda quem é forte, com as astúcias. Deus mesmo, quando vier, que venha armado!*” (p 20); “*Que deus existe, sim, devagarinho, depressa. Ele existe – mas quase só por intermédio da ação das pessoas: dos bons e dos maus*” (p 260); “*Deus existe mesmo quando não há. Mas o demônio não precisa de existir para haver*” (p 49); “*O diabo existe e não existe? (...) Explico ao senhor: o diabo vive dentro do homem, os crespos do homem –*

³⁵ MONTEIRO, C. A. F. “O espaço iluminado no tempo volteador”. Estudos Avançados. Vol 20 n. 58 P51

ou é o homem arruinado, ou o homem dos avessos. Solto, por si, cidadão, é que não tem diabo nenhum!” (p 12). Se o sertão fosse uma pintura, deus estaria nas fibras que compõem a tela; o diabo seria o pigmento da tinta. Deus está na essência de todas as coisas; o diabo é algo que as infiltra.

Na religião de Rosa, o sertão é elemento central; é do sertão que ela brota, vem dele a sua essência. Em conversa com Günter Lorenz (In: Coutinho, 1983), o escritor afirma que o sertanejo está ainda além do céu e do inferno. Para ele, o sertão não pode ser delimitado fisicamente: ele é um estado de espírito, um não-lugar. “O sertão é o terreno da eternidade, da solidão, onde *Inneres und Ausseres sind nicht mehr zu trennen*”³⁶. E, do monólogo de Riobaldo:

“O Sertão é sem lugar – o senhor empurra para trás, mas, de repente, ele volta a rodear o senhor dos lados. Sertão é quando menos se espera. – Sertão – se diz – o senhor querendo procurar nunca não encontra. De repente, por si quando a gente não espera, o sertão vem”. (p 218)

É possível encontrar na voz de Riobaldo algumas definições de sertão, entre elas: “sertão é dentro da gente” e “o sertão está em toda parte”. Numa rápida operação matemática do texto de Guimarães Rosa, chegamos à afirmação “**dentro da gente está em toda parte**”, que traz elementos sensíveis para a definição de uma chave de fruição do filme a partir de uma aproximação das questões trazidas pelo romance.

Durante toda a narrativa, é perceptível a integração da vida de Matraga com a da natureza ao seu redor. No conto, a mudança em Matraga imediatamente anterior à chegada do bando de Bem-Bem é assim narrada pelo escritor:

³⁶“O interior e o exterior já não podem ser separados.” Citado em alemão por Guimarães Rosa. ROSA, Guimarães. Diálogo com Guimarães Rosa. In: COUTINHO, Eduardo de F. (Org.) **Guimarães Rosa**, Coleção Fortuna Crítica. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983. p.86.

Até que, pouco a pouco, devagarzinho, imperceptível, alguma coisa pegou a querer voltar para ele, a crescer-lhe do fundo para fora, sorradeira como chegada do tempo das águas, que vinha vindo paralela: com o calor dos dias aumentando, e os dias cada vez maiores, e o João-de-barro construindo casa nova, e as sementinhas, que hibernavam na poeira, esperando na poeira, em misteriosas incubações. Nhô Augusto agora tinha muita fome e muito sono. O trabalho entusiasmava e era leve. Não tinha precisão de enxotar as tristezas. Não pensava nada... E as mariposas e os cupins-de-asa vinham voar ao redor da lamparina... Círculo rodeando a lua cheia, sem se encostar... E começaram os cantos. Primeiro, os sapos: - “Sapo na seca coaxando, chuva beirando, mãe Quitéria!”... – Apareceu um jia na horta, e pererecas dentro de casa, pelas paredes... E os escorpiões e as minhocas pulavam no terreiro, perseguidos pela correição das lavas-pés, em préstitos atarefados e compridos... No céu sul, houve nuvens maiores, mais escuras... Aí, o peixe-frito pegou a cantar de noite. A casca de lua, de bico para baixo, “despejando”... Um vento frio, no fim do calor do dia... Na orilha do atoleiro, a saracura fêmea gritou, pedindo três potes, três potes, três potes para apanhar água... Choveu.

No filme, o panteísmo também está presente. As transições e mudanças no trajeto de Nhô Augusto são marcadas pelo revoar dos pássaros migratórios, o que acontece três vezes na narrativa. Essas três passagens dividem a vida de Nhô Augusto em quatro partes: a primeira vai do início do filme até sua morte simbólica, quando é resgatado pelo casal de negros (primeiro revoar). A segunda se passa durante sua fase morimbunda, entregue às rezas e remédios de Mãe Quitéria, e vai até o encontro com o padre, que o aconselha a esperar pela sua hora e sua vez (segundo revoar). Na terceira ele se muda

para o sítio, faz sua penitência, encontra o burrico e o bando de Bem-Bem, e termina quando ele resolve sair sem rumo, ao encontro de seu destino (terceiro revoar). A quarta vai da sua saída do sítio até a sua morte à faca pelas mãos do seu grande amigo e combatente.

São três mudanças que transformam a vida de Nhô Augusto profundamente. A primeira acaba a sua vida anterior, de excessos e vadiagem. A segunda lhe dá uma razão para viver a sua nova vida. E a terceira pontua seu amadurecimento, trazendo-lhe de volta suas vontades e coragem.

O panteísmo se expressa também em outros momentos, como, por exemplo, na cena do trovão, que não existe no conto, mas que utiliza algumas falas nele dispersas em sua composição. A cena acontece logo após o primeiro encontro de Matraga e o bando de Bem-Bem, quando o grupo acampa em seu terreno por uma noite. No dia seguinte, após a saída do bando, dá-se a cena:

TERRENO SÍTIO NHÔ AUGUSTO - EXTERIOR - DIA

Matraga está sério, pensativo. Uma lufada de vento mais forte ergue a poeira, fazendo com que Quitéria e Serapião se apressem em recolher as criações. Matraga caminha pelo terreiro falando ora para Quitéria ora para Serapião.

MATRAGA - Aqueles sim é que estão no bom! Não têm que pensar em coisa nenhuma de salvação de alma... podem andar no mundo de cabeça em pé, sem desonra. Não são como eu.

Nuvens escuras correm pelo céu. Trovoada. Começa a chover forte. Matraga e mãe Quitéria continuam no quintal.

MATRAGA - Sabe que era só eu falar! Era só bulir com a boca que seu Joãozinho, o Tim, o Juruminho, todos, rebentavam com

quem tivesse tido mão ou fala na minha desgraça... Major Consilva... Ovídio, minha mulher, João Lomba... Já pensaram? Querer tirar a alma da boca do demônio é a mesma coisa que entrar em brejão. Pra frente, pra trás, pros lados, é cada vez mais difícil, atola sempre.

QUITÉRIA - Se cuida com a tentação que Deus castiga com a mão ainda mais forte!

MATRAGA - Sei... mas assim que é bom fazer penitência. Com o diabo aí perto e a gente obrigando ele a se curvar, surrando ele de rijo.

Matraga olha para o alto.

Plano do alto mostra Matraga, através da copa de uma árvore, olhando pro céu.

MATRAGA - Não é, capeta?

Som forte de trovão.

MATRAGA (arremedando o trovão) - Brubrubru!!!

Matraga ri.

Fotogramas do filme:





“Não têm que pensar em coisa nenhuma de salvação de alma... podem andar no mundo de cabeça em pé, sem desonra. Não são como eu”. Nessa frase, Matraga resume a idéia de que sua natureza, do homem sertanejo, não consegue conciliar-se com a idéia de ser penitente e se prostrar a Deus. A subserviência não é típica do sertanejo; pelo menos não do sertanejo do universo roseano. Matraga, porém, acredita que a única maneira de salvar a alma é ser humilde e submisso, e por isso ele anda no mundo de cabeça baixa, desonrado, na tentativa de ser salvo.

No fim da cena, algo curioso acontece: Matraga olha para o céu ao falar com o diabo. Normalmente, olha-se para o céu quando se quer falar com deus, mas aqui, no panteísmo de Rosa, deus e o diabo estão igualmente presentes na natureza, apesar de suas presenças serem sentidas de formas diferentes. Segundo Walnice Nogueira Galvão, na concepção do narrador em *Grande Sertão: Veredas*, “o diabo vige dentro do homem, mas também vige dentro de todos os seres da natureza – até mesmo os inanimados, como o vento e a pedra.”³⁷ É fácil confirmar esta afirmação numa das muitas frases de Riobaldo sobre o diabo: “Arre, ele está misturado em tudo” (p 47) e “O demo então era eu mesmo?” Riobaldo assim define as posições de deus e diabo no sertão: “Deus é

³⁷ GALVÃO, W. N. **As Formas do Falso**. São Paulo: Perspectiva, 1972. P 129

urgente sem pressa. O sertão é dele. (...) Do demo? Se é como corujão que se voa, de silêncio em silêncio, pegando rato-mestre, o qual carrega em mão curva...” (p 356) O sertão é lugar onde deus, diabo e homem não podem ser separados; lugar onde não se separam homem e animal, homem e natureza, homem e divino.

No pensamento de Guimarães Rosa, ordem = deus e desordem = diabo. A guerra, por exemplo, é essencialmente diabólica. “E o demo me disse? Disse; mas foi assim: tiros!” diz Riobaldo ao iniciar a luta que terminará na morte de Diadorim. “Aqui a guerra – que queriam guerra. Assim os meus catrumanos: quais as caras deles iam ficando de demônios; mais feio no demônio é o nariz e os beiços...” (p 405) É interessante notar que, na luta final de *Grande Sertão*, Riobaldo é acordado pelo **som do trovão** para logo descobrir a morte de Diadorim. O som do trovão seria, então, a voz do demônio, sua anunciação. Com a trovoada somos avisados de que ele está próximo, presente.

O vento, assim como o trovão, também prenuncia o diabo. É só lembrarmos do famoso trecho do romance: “Do vento. Do vento que vinha, rodopiado. Redemoinho: o senhor sabe – a briga de ventos.(...) O *redemunho* era d’Ele – do diabo. O demônio se vertia ali, dentro viajava.(...) O que pensei: *o diabo, na rua, no meio do redemunho...*” (p 233)

Voltemos à cena do burrico. Nela, Matraga é acordado pela ventania, que derruba troncos no quintal de sua casa. Depois, vê a corda com a qual irá laçar o burrico balançando ao vento. Por fim, durante todo o duelo, o vento sopra com força nos dois combatentes. Isso nos mostra que a proximidade do diabo se inicia lá, na cena do burrico, e se acentua aqui, na cena do trovão.

É interessante ressaltar que, ao final dessa última cena, Nhô Augusto diz à Mãe Quitéria que era bom viver a sua vida de penitência “**com o diabo aí perto e a gente**

obrigando ele a se curvar”, mesmo movimento que ele fez com o animal bravo que se tornaria seu companheiro de viagem.

No universo estudado, não há diabo sem haver deus. Sem os dois, não há sertão. Nele, deus é sol, e o diabo é tempestade: um precisa do outro para que haja vida.

Para se pintar o sertão, não esqueçamos, é preciso que os pigmentos da tinta adentrem as fibras da tela...

6 - LUTA FINAL E MORTE DE MATRAGA: SUA HORA E SUA VEZ.

Após a cena do burrico, há o primeiro encontro entre Matraga e Joãozinho Bem-Bem, no qual Matraga convida-o e todo o bando a se hospedar em sua casa. Durante a estada do bando de Bem-Bem, Nhô Augusto demonstra constante excitação por estar ao lado de homens tão valentes e perigosos. No conto, há a descrição: “*Nhô Augusto passeava com os olhos, que nunca ninguém tinha visto tão grandes nem tão redondos, mostrando todo o branco ao redor*”. Um pouco antes do bando ir embora, há uma pequena e valiosa cena que é preciso ser lembrada:

Após almoçar com o grupo e conversar com Bem-Bem, Matraga volta ao seu oratório para rezar. Ele acende uma vela e inicia a récita de uma prece, quando ouvimos uma música sendo cantada pelo bando de jagunços:

O terreiro lá de casa

Não se varre com vassoura

Varre com ponta de sabre

Bala de metralhadora

Ao ouvi-la, Matraga sorri e começa a repetir, num assovio, a sua melodia, esquecendo a prece por completo. A cena é didática ao mostrar a escolha do protagonista pelo caráter sertanejo em detrimento dos ritos cristãos, escolha que se inicia dentro de seu oratório, completamente só e livre de testemunhas (diegéticas, ao menos), e vai sendo externalizada de forma ambígua no decorrer da narrativa.

O comportamento de Matraga, em boa parte do filme, é feito de reiterados atos de repressão à sua revolta. Em poucos momentos essa revolta é momentaneamente externada, como no momento em que grita: “Para o céu eu vou, nem que seja a porrete!”. Durante quase todo o seu período como penitente, porém, Matraga tenta manter sua raiva adormecida.

Segundo Maria Rita Kehl, “o ressentido não é alguém incapaz de se esquecer ou de perdoar; é um que não quer se esquecer, ou que quer não se esquecer, não perdoar, não deixar barato o mal que o vitimou. (...) O conceito de recalamento indica que um impulso foi impedido de se efetivar. O que ocorre no ressentido é que o indivíduo não se atreve, ou não se permite, responder à altura da ofensa recebida.”³⁸

“A fera capturada que morde o caçador não está tentando se vingar; está tentando livrar-se do cativeiro”, diz Max Scheler. O desejo de vingança e o impulso de defender-se de um ataque são suas coisas distintas. A vingança é uma necessidade que só faz sentido nos casos em que a vítima não foi capaz de reagir; ela decorre da falta de resposta imediata ao agravo. Maria Rita Kehl lembra que a vingança é “um prato que se come frio”, e afirma que ela “deve ocorrer depois de espaço de tempo durante o qual o contra-ataque da vítima fica como que em suspenso, adiado, mas nunca renunciado, alimentado pela raiva, ou pela impossibilidade do esquecimento de uma raiva passada.”³⁹

A fala do padre no início do filme é importante para entendermos a situação de Matraga :

PADRE: Deus mede a espora pela rédea. E não tira o estribo do pé de arrependido nenhum. **Desde que se entregue a ele todos os pensamentos de vingança e ódio.**

³⁸ KEHL, M. R. **Ressentimento**. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2004. P12, 13.

³⁹ Idem. P14

Sabemos que não é o que acontece com o nosso personagem. Na primeira cena analisada, onde o padre prega a mansidão nas emoções, a ferocidade no rosto de Matraga é a de uma besta pronta para o contra-ataque; algo impulsivo, instintivo. Anterior à penitência, que o domina temporariamente, essa ferocidade ressurgiu transformada na cena do enterro, por meio dos pensamentos de vingança e da frustração com a sua condição de impotência.

Nietzsche, em seu livro *Genealogia da Moral*, fala do “ressentimento dos seres aos quais é negada a verdadeira reação, a dos atos, e que apenas por uma vingança imaginária obtém reparação”⁴⁰. Este é o caso do nosso personagem em seu momento penitente, em seu momento de espera. Para Nietzsche, a diferenciação entre o homem do ressentimento, fraco, e o homem nobre, forte, está na distinção das palavras “mau” e “ruim”. Pois para o fraco, o inimigo é sempre mau. Para o forte, o inimigo é ruim.

Assim ele descreve esta diferença: “Quanta reverência ao inimigo não tem um homem nobre! - e tal reverência é já uma ponte para o amor... Ele reclama para si seu inimigo como uma distinção, ele não suporta inimigo que não aquele no qual nada existe a desprezar, e *muito* a venerar! Em contrapartida, imaginemos ‘o inimigo’ tal como o concebe o homem do ressentimento – e precisamente nisto se encontra seu feito, sua criação: ele concebeu ‘o inimigo mau’, ‘o *mau*’, e isto como conceito básico, a partir do qual também elabora, como imagem equivalente, um ‘bom’ – ele mesmo!...”⁴¹

Aqui é possível notar certa semelhança entre Augusto Matraga e o espírito nobre sobre o qual fala o filósofo. Nosso personagem escolhe como adversário um homem de grande valor, bravo, a quem muito respeita. A reverência existente é, sim, uma ponte

⁴⁰ NIETZSCHE, F. *Genealogia da Moral*. São Paulo: Brasiliense, 1987. P34.

⁴¹ Idem. P37.

para o amor, e Augusto Matraga não só sabe disto como o escolhe como rival justamente pelas suas grandes qualidades.

Mas estudemos a cena:

Algum tempo depois de se despedir do bando de Bem-Bem, Matraga resolve sair sem rumo, ao encontro de sua hora e sua vez. E nesse momento voltamos ao burrico. No conto, há também um animal nesse momento, mas cujo significado é distinto daquele do filme:

“- Não posso, Mãe Quitéria. Quando coração está mandando, todo tempo é tempo!... E, se eu não voltar mais, tudo o que era de meu fica sendo pra vocês.

Rodolpho Merêncio quis-lhe emprestar um jegue.

- Que nada! Lhe agradeço o bom desejo, mas não preciso de montada, porque eu vou é mesmo a pé...

Mas, depois, aceitou, porque Mãe Quitéria lhe recordou ser o jumento um animalzinho assim meio sagrado, muito misturado às passagens da vida de Jesus.”

No filme, essa passagem que menciona a vida de Jesus não existe, e Matraga, ao ir embora montado no burrico/jumento, apenas diz ao animal estas palavras: “Vou pra onde você me levar, bichinho valente.” A repetição das palavras “bichinho valente”, já faladas na cena em que ele tenta domar o burro, deixa claro que esse burrico que o leva não é nenhum animal manso de pasto, mas aquele burrico selvagem que ele havia subjugado na luta anterior.

E aqui, então, reunimos num só animal o jumento da fala do padre e o jumento que o leva ao seu destino final; o mau gênio e o animal associado à vida de Jesus. A importância que esse burrico toma ao fim do filme, pois é ele que guia Matraga até a sua hora e sua vez, até onde está o bando de Bem-Bem, é um dos fatores que diferenciam o trajeto espiritual de Matraga do conto e o do filme. A fala de Matraga no filme: “Vou pra

onde você me levar, bichinho valente...” está distante do momento no conto onde ele fala: “Aonde o jegue quiser me levar, nós vamos. Porque estamos indo é com Deus!...”

No conto, o animal que o leva para a luta final é um animal de qualidades divinas; no filme, o burro é a materialização de seu mau gênio, e suas qualidades nada se assemelham às qualidades de coração manso e humilde que se espera de um cristão devoto. Em ambos, porém, Matraga entra no vilarejo montado no jumento, assemelhando-se a Jesus entrando em Jerusalém. Roberto Santos, mesmo dando novo significado ao burrico, não abandona a simbologia cristã do conto. Ele apenas a modifica, como veremos a seguir.

Quando Matraga finalmente chega aonde o burrico queria levá-lo, ao bando de Bem-Bem, surgem no filme dois elementos que estão ausentes no conto. O primeiro elemento é que a porta e o interior da igreja onde se abrigam os familiares do assassino de Juruminho estão decorados com folhas de palmeiras. O segundo elemento é o fato das estátuas de santos presentes no altar (mas não todas as estátuas, curiosamente) estarem cobertas por panos escuros.

A tradição católica manda que se cubra de panos roxos os altares de igrejas durante toda a quaresma, como forma de penitência e preparação para a morte de Cristo, e que os descubra apenas no Domingo de Páscoa, dia da ressurreição. Mas é apenas no Domingo de Ramos, dia em que Jesus chega a Jerusalém montado no jumento, que acontece a procissão na qual os fiéis carregam folhas de palmeiras até a Igreja, relembrando os primeiros fiéis que cortaram ramos de árvores e os espalharam pelo caminho de Jesus em Jerusalém. Deduz-se, então, que a cena se passa entre o Domingo de Ramos e o Domingo de Páscoa, ou seja, em plena Semana Santa.

Sabemos todos que, na sexta-feira da Paixão, Cristo se sacrificou para nos salvar. Este dado nos leva a ler o fim de Matraga como da ordem do sacrifício. Ao tomar para si a razão de outrem ele enfrenta, só, um bando inteiro de jagunços, dos melhores jagunços que se poderia encontrar em toda a região. Matraga, ao se atirar contra o bando, não espera uma vitória física, não espera sair vivo para continuar uma vida de rezas e trabalho, ou mesmo uma vida de divertimentos e descanso. Ao se jogar contra tão grandes guerreiros, Matraga sabe que está prestes a encontrar o seu fim.

O sacrifício, em teoria, deveria vir para beneficiar os habitantes do povoado, apavorados pela ameaça da vingança dos jagunços. As palavras de Cristo na Santa Ceia assim seguem: “Isto é o meu corpo, que será entregue por vós. Este é o meu sangue, o sangue da nova e eterna aliança, derramado por vós e por todos para a remissão dos pecados”. O sacrifício cristão dever ser, necessariamente, um gesto altruísta.

Sobre isso, afirma René Girard:

“Em um universo onde o menor conflito pode produzir desastres, como uma pequena hemorragia em um hemofílico, o sacrifício faz convergir as tendências agressivas para vítimas reais ou ideais, animadas ou inanimadas, mas sempre não suscetíveis de serem vingadas, sempre uniformemente neutras e estereis no plano da vingança. O sacrifício oferece ao apetite da violência, que a vontade ascética não consegue saciar, um alívio sem dúvida momentâneo, mas indefinidamente renovável, cuja eficácia é tão sobejamente reconhecida que não podemos deixar de levá-la em conta. O sacrifício impede o desenvolvimento dos germens da violência, auxiliando os homens no controle da vingança.(...) é nas sociedades desprovidas de sistema judiciário, e por

isso mesmo ameaçadas pela vingança, que o sacrifício e o rito em geral devem desempenhar um papel essencial.”⁴²

E ainda: “Por meio de um confronto armado, organizado de forma a impedir a propagação da violência, este confronto deverá ocorrer em um campo fechado, segundo regras e entre adversários bem determinados. Deverá se dar de uma vez por todas...”⁴³

O termo sacrifício vem do latim *sacrificium*, *sacer*= sagrado e *facere*= fazer. Segundo o dicionário Houaiss, o sacrifício é uma “oferenda ritual a uma divindade que se caracteriza pela imolação real ou simbólica de uma vítima ou pela entrega da coisa ofertada”. O sacrifício seria, então, uma maneira legítima de expressar veneração e submissão à divindade. Na antiguidade, a profundidade da veneração e da submissão requeria, às vezes, o sacrifício do melhor e do mais importante - a vida de um filho, de uma filha, ou mesmo a própria vida.

O sacrifício pode ser definido como violência purificadora. Aqui, no entanto, falamos de um sacrifício não-ritual. Como acontece com quase tudo no sertão, a violência não-sacrificial e a violência sacrificial se misturam. O sacrifício de Matraga, portanto, não é purificador, pois não faz parte do exercício sagrado do rito; ele mais se assemelha a uma carnificina. Este auto-sacrifício serve primeiramente a ele mesmo, às suas vontades, ao seu desejo de *afirmar-se perante si mesmo*. Mas ele erra quando acredita que sua breve felicidade, no momento da luta, lhe trará a salvação, pois é por meio do sofrimento que nos aproximamos do deus cristão.

Não há nada mais distante da selvageria do sertão do que a instituição da igreja, apesar do nosso sertão ser profundamente religioso. A igreja, como elemento civilizador, é um fator de repressão aos impulsos. Ela prega a felicidade por meio da sublimação do

⁴² GIRARD, R. **Violência e o sagrado**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1998. P31

⁴³ Idem. P34

instinto e da obediência a ideais ascéticos. Representante da civilização em meio à desordem do sertão, ela ordena a vida cotidiana através de suas leis e dogmas. E favorece a substituição do poder do indivíduo (desordenado e suscetível aos impulsos instintivos) pelo poder da comunidade (ordenado e que favorece, igualmente, todos os membros que nela vivem).

É preciso lembrar que o auto-sacrifício de Nhô Augusto é também o sacrifício de Joãozinho Bem-Bem. Pois enquanto houvesse Joãozinho Bem-Bem na terra dos homens, Matraga seria um homem cindido. Matando o jagunço Bem-Bem, ele tenta matar seu lado jagunço, e suprimir todas as suas qualidades que o tornavam, na descrição do conto, “duro, doido e sem detença, como um bicho grande do mato”.

A mudança na simbologia do burrico, já sabemos, é um dos vários elementos que explicam o fato de Matraga, no final do filme, não dizer o seu nome. O conto termina da seguinte forma:

“E o povo dizia: foi Deus quem mandou esse homem no jumento, por mor de salvar as famílias da gente! (...)

E o velho choroso exclamava:

- Traz meus filhos, para agradecerem a ele, para beijarem os pés dele!...Não deixem este santo morrer assim... P’ra que foi que foram inventar arma de fogo, meu Deus?!...

Mas Nhô Augusto tinha o rosto radiante, e falou:

- Perguntem quem é aí que algum dia já ouviu falar no nome de Nhô Augusto Esteves, das Pindaibas!

- Virgem Santa! Eu logo vi que só podia ser você, meu primo Nhô Augusto...

Era o João Lomba, conhecido velho e meio parente. Nhô Augusto riu:

- E hem, hem João?!

- P'ra ver...

Então, Augusto Matraga fechou um pouco os olhos, com um sorriso intenso nos lábios lambuzados de sangue, e de seu rosto subia um sagaz contentamento.

*Daí, mais, olhou, procurando João Lomba, e disse, agora sussurrando, sumido:
- Põe a bênção na minha filha... seja lá onde for que ela esteja... E, Dionóra... Fala com Dionóra que está tudo em ordem!*

Depois morreu.”

No filme, não há agradecimentos por parte da família salva, nem parentes que o reconheçam. Na hora de sua morte, o padre tenta arrastá-lo para dentro da igreja, e Matraga diz:

“ – Deixa, padre. Quero morrer aqui mesmo. No claro. Diz pra minha gente...Padre!... O meu nome....”

E seu corpo começa a se contorcer. Ele dá um grito desesperado (“Nãããããããoo!”) e morre.

Abaixo, imagens da cena final:







O que Antonio Candido fala sobre o fim do conto, então, não poderia ser aplicado ao fim do filme:

“No silêncio que se faz, a voz de Nhô Augusto, que toma as armas do jagunço assassinado, entra em cena como resposta à invocação do velho. E nós sentimos com ele a alegria que marca essas conjunções raríssimas, onde o exercício das veleidades mais egoístas se torna milagrosamente ato de redenção do egoísmo e dádiva de si mesmo. A oportunidade, a ‘hora e a vez’ de Nhô Augusto, consiste em fazer o bem, e com isto assegurar a salvação da alma, por meio da violência destruidora, do ato de jagunço matador, que ele reprimira duramente até então, com medo de perdê-la. O tiroteio e o duelo a faca, durante o qual mata Joãozinho Bem-Bem e é por ele morto (como, em

grande sertão, Hérmoqenes e Diadorim), surge ao modo de um prêmio de Deus.”⁴⁴

O conto acredita na conciliação, na complementaridade das duas naturezas. Mostra que, apesar do medo de Nhô Augusto de não ir para o céu em razão de seus impulsos, a sua revanche era o modo de entrar nele. Já o filme é mais intransigente com o destino do personagem. Ele não permite que as duas coisas se misturem: o céu prometido pelo padre, se é que existe, nunca aceitaria um homem que tivesse perpetrado tamanha violência, com tanta alegria, por motivos tão pouco identificados com a ideologia cristã.

Assim, Nhô Augusto morre sem a segurança da salvação da alma. Em seu destino final, em seu sacrifício não-ritual pleno de significados possíveis, em seu último momento em vida, Matraga percebe que se desviou do cristianismo oficial e que, para ele, não haveria recompensa além do estado de plenitude que já havia vivido em sua luta contra Bem-Bem, a sua verdadeira hora e vez.

Matraga não consegue dizer o seu nome, nem é por ninguém reconhecido. Ele não recupera a sua identidade perante os outros, pois o que o levou até a luta final não foi a obediência a deus, ou deus somente. O que o levou até a luta final foi a sua natureza tumultuada, inquieta, a sua mistura de homem violento e místico, a sua vontade de se auto-afirmar, e, como uma espécie de revanche, dar à sua vida algum sentido. O que ele desconhecia é que o acerto de contas cristão se dá apenas após a morte, no juízo final. Tentar acertar as contas antes da hora, por vontade própria, é desobedecer à vontade de deus e renunciar ao seu lugar entre os justos.

⁴⁴ CANDIDO, A. "Jagunços mineiros de Cláudio a Guimarães Rosa". In: **Vários Escritos**, São Paulo, Livraria Duas Cidades, 1977. P 116, 117

A religião de Matraga nunca foi a religião católica oficial, pregada em igrejas. Sua religião sempre foi o sertão. Mas ele nunca entendeu isso, e viveu a sua vida dividido entre as duas metafísicas, dando-se conta da sua real condição apenas no momento imediatamente anterior à sua morte. Sua natureza, em estado de permanente conflito com as suas ações, estava obscurecida pela idéia fixa de ir para o céu, promessa que se desvaneceu como uma imagem de sonho ao despertar. Ao reconhecer o erro que cometeu, como um personagem de tragédia que passa, de uma só vez, do ignorar ao conhecer, ele percebe que o sertão nunca seguiu a lógica da igreja, não estava subordinado às suas leis. Daí a impossibilidade de consagrar-se, de virar herói, de dizer o seu nome. Matraga morre anônimo, como morrem inúmeros jagunços em disputas de poder na região. “Quero morrer no claro”, diz ele ao padre, pois sabia que seu lugar era na vastidão do sertão, não no confinamento da igreja. Ele morre sem que ninguém saiba que ele é ou foi, sem que ninguém veja o seu ato heróico, sem que ninguém admire sua transformação que, ao final, num sentido profundo, talvez nunca tenha acontecido.

Curiosamente, existe outro personagem, criado por Roberto Santos, que consegue unir num só corpo as características dos dois universos: refiro-me ao segundo padre, que aparece na cena final, interpretado por Maurício do Valle. Este personagem concilia qualidades sertanejas como audácia e bravura com o ofício clerical. É ele quem dá abrigo à família de quem o bando de Bem-Bem deseja se vingar; ao proteger seu rebanho, não demonstra temer as armas e a fama dos jagunços, enfrentando-os de igual para igual. Este padre, porém, não é um jagunço lutador e, diferentemente de Nhô Augusto, não poderia impedir o assassinato de um jovem inocente por meio da força. Seu ofício lhe impõe limites, ata-o parcialmente. Mas vê-se que não é manso e humilde de coração, como o padre do início do filme.

Há outro elemento nesta cena que deve ser estudado: a música de Geraldo Vandré, “Réquiem de Matraga”. Após a morte de Nhô Augusto, a música entra e segue o padre até o último plano, quando, já na igreja, ele se ajoelha e olha para cima (as estátuas de santos estão providencialmente cobertas para não testemunhar a carnificina perpetrada por Matraga). A letra da música assim segue:

“Vim aqui só pra dizer

Ninguém há de me calar

Se alguém tem que morrer

Que seja pra melhorar”

É como se o próprio Matraga estivesse cantando. “Vim aqui só pra dizer/ **Ninguém há de me calar/** Se alguém tem que morrer/ **Que seja pra melhorar”** Mas, convém aqui perguntar: melhorar o que? Melhorar a vida dos habitantes? Melhorar a si próprio, no sentido de tornar-se uma pessoa melhor?

Melhorar a vida dos habitantes não era o objetivo de Matraga, é certo. O seu ato de bravura, apesar de possuir ares altruístas, tem como objetivo a sua tão esperada revanche. Lembrando o que diz Francisco de Almeida Salles: “O essencial da experiência do personagem está na transferência da vingança, que não será mais contra seus inimigos, mas contra a sua própria humilhação”.

Melhorar, aqui, poderia ser a felicidade plena do personagem durante a sua hora e a sua vez, quando ele está livre de aprisionamentos, quando ele se recompõe inteiro, quando vemos alegria em seu rosto e vigor físico em seu corpo, quando se descobre guerreiro.

Mas, nesta descoberta, parte da letra deixa de exprimir a verdade, já que “Ninguém há de me calar”, se levada ao pé da letra, alude ao fim do **conto**, onde Nhô Augusto é reconhecido e verbaliza o seu perdão. No filme, Matraga não consegue dizer o seu nome – e coisas outras que nunca saberemos - ao padre. Em sua última frase, interrompida pelo grito “Não!”, e pela chegada da morte, Matraga foi, sim, calado irreversivelmente.

Apesar de não ser perceptível nos fotogramas mostrados nas páginas anteriores, a luta de Matraga e Bem-Bem é coreografada através de círculos. Desde o início da luta, ainda na igreja, até o momento em que Bem-Bem morre, eles lutam em círculos quase que ininterruptamente, numa espiral de facadas e **risos**. Impossível não se lembrar das palavras de Riobaldo, já citadas:

“Do vento. Do vento que vinha, rodopiado. Redemoinho: o senhor sabe – a briga de ventos. O quando um esbarra com outro, e se enrolam, o doido espetáculo. A poeira subia, a dar que dava escuro, no alto, o ponto às voltas, folharada, e ramarêdo quebrado, no estalar de pios assovios, se torcendo turvo, esgarabulhando. Senti meu cavalo como meu corpo. Aquilo passou, embora, o ró-ró. A gente dava graças a deus. Mas Diadorim e Caçanje se estavam lá adiante, por me esperar chegar. – “Redemunho!”- o Caçanje falou, esconjurando. – “Vento que enviesa, que vinga da banda do mar...” – Diadorim disse. Mas o Caçanje não entendia que fosse: o *redemunho* era d’Ele – do diabo. O demônio se vertia ali, dentro viajava. **Estive dando risada**. O demo! Digo ao senhor. **Na hora, não ri?** Pensei. O que pensei: *o diabo, na rua, no meio do redemunho...*” (p 233)

“O diabo na rua no meio do redemunho”, então, está presente não só na luta final de *Grande Sertão*; está também em “Matraga”, nas lutas contra o burrico e, principalmente, contra Bem-Bem. Citando Walnice, “a descrição do duelo a faca no meio da rua por seu uso insistente de vocábulos que dão conta de movimento confuso e rodopiante (*pé-de-vento, baralharam, rodou, roldão, rodejando, remando*) cria a impressão, confirma-a e se afina com a tríplice repetição, em meia página ou dois parágrafos, do estribilho: ‘... o diabo na rua, no meio do redemunho...’”

O redemoinho do diabo afasta ainda mais o nosso personagem da unilateralidade cristã. Aqui, o bem é o mal e vice-versa. Não existem os tais “pastos demarcados” dos quais Riobaldo sente falta no mundo. Como em *Grande Sertão: Veredas*, estamos num “mundo (...) muito misturado” (p 210).

Voltando a Nietzsche, lembremos o que ele diz sobre os homens nobres: em certos momentos, “retornam à inocente consciência dos animais de presa, como **jubilosos monstros** que deixam atrás de si, com ânimo elevado e equilíbrio interior, uma sucessão horrenda de assassinios, incêndios, violações e torturas, como se tudo não passasse de uma brincadeira de estudantes.(...) Foram as raças nobres que deixaram na sua esteira a noção de ‘bárbaro’, em toda parte aonde foram; mesmo em sua cultura mais elevada se revela consciência e até mesmo orgulho disso (como quando Péricles diz a seus atenienses, naquela famosa oração fúnebre, que ‘em toda terra e em todo mar a nossa audácia abriu caminho, erguendo para si monumentos imperecíveis, no bem e *no mal*’). Esta ‘audácia’ das raças nobres, a maneira louca, absurda, repentina como se manifesta, o elemento incalculável, improvável, de suas empresas, sua indiferença e seu desprezo por segurança, corpo, vida, bem-estar, sua terrível jovialidade e intensidade no prazer de destruir, nas volúpias da vitória e da crueldade – para aqueles que sofriam com

isso, tudo se juntava na imagem do ‘bárbaro’, do ‘inimigo mau’, como o ‘godo’, o ‘vândalo’”.⁴⁵

Nosso herói não deixa de ter algo de bárbaro, de vândalo, de nobre. O seu gosto pela luta, o júbilo incontido, é a negação das qualidades cristãs. O que a penitência tenta fazer à Matraga é negar sua essência selvagem, sertaneja. Para Nietzsche, “exigir da força que *não* se expresse como força, que não seja um querer-dominar, um querer-vencer, um querer-subjugar, uma sede de inimigos, resistências e triunfos, é tão absurdo quanto exigir da fraqueza que se expresse como força”.⁴⁶

Matraga, então, nunca foi puramente bom, pois “bom é todo aquele que não ultraja, que **a ninguém fere, que não ataca, que não acerta contas, que remete a Deus a vingança**, que se mantém na sombra (...), que foge de toda maldade e exige pouco da vida, (...) os pacientes, humildes, justos”.⁴⁷

No céu da igreja oficial não há lugar para pessoas impuras, raças miscigenadas como são os sertanejos. Como diz Riobaldo: “Natureza da gente não cabe em nenhuma certeza” (p 315) Por isso o fim de Matraga no filme é trágico, e, ao contrário do conto, não o redime. Matraga, apesar de nunca ter sido tão vivo quanto na luta contra Bem-Bem, não morre triunfante, e agoniza atormentado antes de morrer – vê, no último segundo, que as suas ações não o levariam ao lugar almejado. No sertão, o céu e o inferno estão na terra, assim como deus e o diabo, e o céu de Matraga foi aquele breve momento de luta contra Bem-Bem e o seu bando, aquela foi a sua hora e a sua vez. Infelizmente, sua hora e vez implicava em duas perdas, que ele tanto temia: Matraga termina assim “desperdiçando”, com ele disse na cena do enterro; ficando sem uma coisa

⁴⁵ NIETZSCHE, F. **Genealogia da Moral**. São Paulo: Brasiliense, 1987. P39.

⁴⁶ Idem. P43.

⁴⁷ Ibidem. P44.

nem outra – sem o reconhecimento da sua coragem no mundo dos homens e sem a recompensa do paraíso.

CONCLUSÃO

Guimarães Rosa afirma que “No sertão, cada homem pode se encontrar ou se perder.”⁴⁸ Matraga, assim, encontra-se e, ao mesmo tempo, se perde. Ele cruza a linha tênue que separa o se encontrar e o se perder, uma linha que ora existe, ora não. “Eu careço de que o bom seja bom e o ruim ruim, que dum lado esteja o preto e do outro o branco, que o feio fique bem apartado do bonito e a alegria longe da tristeza! Quero os todos pastos demarcados... como é que posso com este mundo? A vida é ingrata no macio de si; mas transtroz a esperança mesmo do meio do fel do desespero. Ao que, este mundo é muito misturado...” (p 210).

Nas duas narrativas, fílmica e literária, Matraga divide-se entre a cultura sertaneja, com seu panteísmo místico e sua inerente violência, e a vida carola, asséptica e civilizada. O que as separa é a (im)possibilidade de conciliação.

Desde o princípio, há um embate entre os dois lados de Matraga. Mas enquanto no conto existe a possibilidade de convívio, no filme eles guerreiam. E se no texto literário os lados são vistos como parte integrante da natureza de Matraga, no texto fílmico a ideologia cristã oficial e seu caráter sertanejo são incompatíveis. Não se admite a redenção de Matraga, a sua morte abençoada, gloriosa.

Na narrativa cinematográfica, o lado valentão de Matraga cresce de dentro para fora, enquanto seu lado carola cresce de fora para dentro. Por isso, o lado carola nunca consegue atingir o núcleo do personagem, ao contrário do que acontece no conto, onde a

⁴⁸ In: COUTINHO, E. F. (Org.) **Guimarães Rosa** (Fortuna Crítica 6). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983. P 94.

união definitiva dos lados se torna possível por meio do ato de bravura cometido no final.

Essa diferença de tratamento foi comentada pelo próprio diretor:

“Tudo no conto conduz à glorificação do personagem. No filme, essa glorificação se reduz a uma ação corajosa, que dura um breve instante e logo é anulada por ser absolutamente inútil. Em resumo, o filme termina como o começa o conto: Matraga não é nada.”

O sertão, reino da heterogeneidade, permite a Nhô Augusto ser muitas coisas de uma só vez, mas, para Roberto Santos, o cristianismo castrador não poderia acolher a multiplicidade sertaneja. Se a impossibilidade da redenção se dá porque o sertão não comporta o caráter asséptico do céu cristão, ou porque o céu cristão não abre suas portas ao hibridismo sertanejo, não há como precisar. O certo é que, assim como Riobaldo, que “era dois, diversos”, Nhô Augusto Esteves das Pindaibas, o Matraga, era o sertão: dentro dele, a imprecisão de limites.

BIBLIOGRAFIA

- ANDREW, J. D. **Concepts in Film Theory**. New York: Oxford Univ. Press, 1984.
- ARAÚJO, H. V. de. **O Roteiro de Deus**. São Paulo, Mandarim, 1996
- ARANTES, P. **Ressentimento da dialética**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- ARRIGUCCI JR., D. "O mundo misturado: Romance e experiência em Guimarães Rosa". In: **Revista Novos Estudos CEBRAP**, n. 40, novembro de 1994, pp.7-29.
- ARROYO, L. **A Cultura Popular em Grande Sertão: veredas**. Rio de Janeiro: INL/José Olympio Editora, 1984.
- AUMONT, J. e LEUTRAT, J.L. **Théorie du film**, Paris, Albatros, 1980.
- AUMONT, J. **L'analyse des films**. Paris, Nathan.
- BAZIN, A. **Qu'est-ce que le cinéma?** Paris: Éditions du Cerf, 1985
- BEJA, M. **Film and literature**. New York: Longman, 1979.
- BELLOUR, R. **L'Analyse du film**. Paris, Albatros, 1979
- BERNARDET, J.-C. **Historiografia clássica do Cinema Brasileiro**. São Paulo, Annablume, 1995.
- BLUESTONE, G. **Novels into Film: The Metamorphosis of Fiction into Cinema**. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1957.
- BOLLE, Willi. **Grandesertão.br**. São Paulo, Editora 34, 2004.
- BORDWELL, D. **Narration in the Fiction Film**. London: Methuen & Co, 1985.
- BRANDÃO, C. R. **Sacerdotes de viola**. Petrópolis: Vozes, 1981.
- BURCH, N. **Praxis do Cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- CANDIDO, A. "Jagunços mineiros de Cláudio a Guimarães Rosa". In: **Vários Escritos**, São Paulo, Livraria Duas Cidades, 1977.
- CARTMELL, D.; WHELEHAN, I. (Org.) **Adaptations: From Text to Screen, Screen to Text**. New York: Routledge, 1999.
- CHATMAN, S. "What novels can do that film can't (and vice versa)", In: MITCHELL, W. T. **On Narrative**. Chicago: Univ. of Chicago Press, 1980. p.117-136.
- CHATMAN, S. **Story and discourse: Narrative Structure in Fiction and Film**. Cornell University Press, 1980.
- CHATMAN, S. **Coming to Terms: the rhetoric of narrative in fiction and film**. Ithaca: Cornell University Press, 1990.
- COHEN, K. **Film and Fiction: The Dynamics of Exchange**. New Haven: Yale University Press, 1990.
- COUTINHO, E. F. (Org.) **Guimarães Rosa** (Fortuna Crítica 6). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.
- DUARTE, L. P. (org.). **Veredas de Rosa**. Belo Horizonte: PUC/Minas, 2000
- EISENSTEIN, S. **Film Form**. New York: Harcourt, Brace and World, 1949.
- EISENSTEIN, S. "Literature and Cinema: Reply to a Questionnaire", e "Cinema and the classics", In: TAYLOR, Richard. (Org. e Tr.) **Eisenstein: Writings, 1922-1934**. London, Bloomington: BFI, Indiana Univ. Press, 1988, p.95-99, 276.
- EISENSTEIN, S.M. **O Sentido do Cinema**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.
- FELL, J. **Film and the Narrative Tradition**. Norman: Univ. of Oklahoma Press, 1974.
- FINAZZI-AGRÓ, E. **Um Lugar do Tamanho do Mundo**. Belo Horizonte: UFMG, 2001
- GALVÃO, W. N. **As Formas do Falso**. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- GALVÃO, W. N. **Mitológica rosiana**. São Paulo: Ática, 1978.

- GARBUGLIO, J. C. **O Mundo Movente de Guimarães Rosa**. São Paulo: Ática, 1972
- GAUDREAU, A. **Du Littéraire ou filmique**. Paris: Nota-Bene/Armand-Colin, 1999
- GEDULD, H. (Org.) **Authors on Film**. Bloomington: Indiana Univ. Press, 1972.
- GENETTE, G. **Figures III**. Paris: Seuil, 1972.
- GENETTE, G. **Palimpsestes: La Littérature au Second Degré**. Paris: Seuil, 1982
- GIRARD, R. **Violência e o sagrado**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1998
- HANSEN, J. A. **A ficção da literatura em Grande Sertão: Veredas**. São Paulo: Hedra, 2000.
- HENDERSON, B. Tense, Mood, and Voice in Film (notes after Genette). **Film Quarterly**, Berkeley, v.36, n. 4, p.4-7, 1983.
- JOHNSON, R.; STAM, R. **Brazilian Cinema**. New York: Columbia Univ. Press, 1995
- KAEL, P. **Deeper into Movies**. Boston: Little, Brown, 1973
- KEHL, M. R. **Ressentimento**. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2004.
- LIMA, N. T. **Um sertão chamado Brasil**. São Paulo: Revan, 1998.
- LOPES, P. C. C. **Utopia Cristã no Sertão Mineiro**. Petrópolis: Vozes, 1977.
- LOTMAN, I. **Estética e Semiótica do Cinema**. Lisboa, Estampa, 1978.
- MADER, M. E. N. S. **O vazio: o sertão no imaginário da colônia nos séculos XVI e XVII**. Rio de Janeiro: PUC-RJ, 1995. Dissertação.
- MCDOUGAL, S. **Made into Movies: From Literature to Film**. New York: Holt, Rinehart, and Winston, 1985.
- MC FARLAINE, B. **Novel to Film: an introduction on the theory of adaptation**. New York: Oxford, 1996.
- METZ, C. **Le Signifiant Imaginaire**. Paris, Editions 10/18, 1975.
- METZ, C. **Linguagem e Cinema**. São Paulo, Perspectiva, 1980.
- MORAIS, Márcia M. de. **A Travessia dos Fantasmas**. Belo Horizonte, Autêntica, 2001
- MURRAY, E. **The Cinematic Imagination: Writers and the Motion Pictures**. New York: Frederick Ungar, 1972.
- NAREMORE, J. **Film Adaptation**. New Brunswick: Rutgers, 2000.
- NIETZSCHE, F. **Genealogia da Moral**. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- NUNES, B. "O mito em Grande Sertão: Veredas", in **Revista SCRIPTA**, PUC/Minas, v. 2, n. 3, 2º sem. de 1998.
- PASTA JR, J. A. "O romance de Rosa: temas do Grande Sertão e do Brasil", In: **Revista Novos Estudos CEBRAP**, n. 55, novembro de 1999. pp.61-70.
- PELLEGRINO, H. "Boca de Ouro". In: RODRIGUES, N. **Teatro completo de Nelson Rodrigues**. 2ª ed. São Paulo: Nova Aguilar, 2003.
- PROENÇA, M. C. "Trilhas no Grande Sertão", in **Augusto dos Anjos e outros ensaios**, Rio de Janeiro, Grifo, 1976.
- RAMOS, F. (Org.) **História do cinema brasileiro**. Art. Editora, São Paulo, 1987.
- ROCHA, G. **Revolução do Cinema Novo**. Alhambra/Embrafilme, Rio de Janeiro, 1981.
- RÓNAI, P. "Três motivos em Grande Sertão: Veredas", in **Encontros com o Brasil**, Rio de Janeiro, MEC/INL, 1958
- RONCARI, L. "O engasgo de Rosa e a confirmação milagrosa", In: PARREIRA, L. D.; ALVES, M. T. A. (Org.) **Outras Margens**. Belo Horizonte, PUC-Minas/Autêntica, 2001
- ROSA, J. G. **Grande Sertão: Veredas**. 2.ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1958.
- ROSA, J. G. **Sagarana**. 12.ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1970.
- ROSA, J. G. **No Urubuquaquá, no Pinhém**. 5.ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1976.
- ROSA, J. G. **Primeiras estórias**. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1970.
- ROSENFELD, K. **Os Descaminhos do Demo**. São Paulo, Imago/EDUSP, 1993

- SALLES F. de A. “Transcendência da revolta”. In: **Suplemento Literário do Estado de São Paulo**. São Paulo, 26 março de 1966.
- SERCEAU, M. **L’Adaptation Cinématographique des Textes Littéraires: Théories et Lectures**. Liège: Éditions du Céfal, 1999.
- SIMÕES, I. F. **Roberto Santos: A Hora e a Vez de um Cineasta**. São Paulo: SECSP, Estação Liberdade, 1997.
- SOUSA Fº, A. F. de. **Caminhos de poeiras e estrelas: o processo de criação de Roberto Santos em Hora e vez de Augusto Matraga**. São Paulo: PUC-SP, 2000. Dissertação.
- SOUZA, C. V. **A pátria geográfica: sertão e litoral no pensamento social brasileiro**. Goiânia: UFG, 1997.
- STAM, R.; RAENGO, A. **Literature and Film: A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation**. New York: Blackwell, 2004.
- UTÉZA, F. **Metafísica do Grande Sertão**. São Paulo: EDUSP, 1994
- VASCONCELOS, S. G. “Migrantes dos espaços (sertão, memória e nação)”. In: **Letterature D’America**, ano XXI, n. 87, 2001. pp.161-176.
- VASCONCELOS, S. G. T. . “Homens Provisórios: coronelismo e jagunçagem em Grande Sertão: Veredas” in **Revista Scripta**, PUC/Minas, v. 5, n. 10, 2002.
- VASCONCELOS, S. G. T. **Puras Misturas: Estórias em Guimarães Rosa**. 1.ed. São Paulo: Ed. Hucitec, 2000.
- VIANY, A. **Introdução ao cinema brasileiro**. Alhambra/EMBRAFILME, 1987.
- WILLEMS, E. **Uma vila brasileira: tradição e transição**. São Paulo: Difel, 1961.
- XAVIER, I. **O Discurso Cinematográfico**. Rio de Janeiro, Ed. Paz e Terra, 1977.
- XAVIER, I. (Org.) **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro, Graal, 1983.

Filmografia:

- Grande sertão: veredas**. Dir: Renato e Geraldo Santos Pereira. 1963
- A hora e a vez de Augusto Matraga**. Dir: Roberto Santos. 1965
- A João Guimarães Rosa**. Dir: Roberto Santos. 1979.
- Noites do sertão**. Dir: Carlos Alberto Prates Corrêa. 1984
- Outras Estórias**. Dir: Pedro Bial. 1999
- Sagarana, o duelo**. Dir: Paulo Thiago. 1972
- A terceira margem do rio**. Dir: Nelson Pereira dos Santos. 1994

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)