

O CINEMA E A OBRA DE GUIMARÃES ROSA – DRAMA E RISO UMA INTRODUÇÃO

ANDRÉ VINÍCIUS PESSÔA

Em “A origem da obra de arte”, Martin Heidegger traz à baila uma reflexão sobre o modo ocidental de ver as coisas, ou simplesmente o que na linguagem filosófica significa a coisa, isto é, o ente. Mostra a coisa como um pedaço de granito, um par de sapatos e uma obra de arte. O pedaço de granito e a obra de arte aparecem como não portadores de uma utilidade enquanto que o par de sapatos é fundamentalmente um utensílio. Par de sapatos e obra de arte como fruto da produção do homem e o pedaço de granito não.

A coisa, a partir de um ponto de vista metafísico, é interpretada de três modos: como suporte de características, como causadora de sensações e como reunião de matéria e forma. Assim é o cinema diante de sua tradição crítica. Suporte de características que abrangem os discursos sociológicos, antropológicos, geográficos, ecológicos, etc; causador de sensações de medo, espanto, sentimentalismo e comoção; e, esteticamente, visto como reunião de matéria e forma. O cinema, feito de um complexo corpo de relações e movimentado por diversas indústrias, apresenta narrativas diversas e estruturas dramáticas, fundidas ou não com outros tantos recursos artísticos.

Há várias possibilidades de se falar do cinema. Silenciar diante da tela, doando olhos e ouvidos a um filme digno de nos entregarmos. Deixar que o filme opere, como no círculo ontológico sugerido

por Heidegger, em que somos ao mesmo tempo agentes e pacientes do desvelar de uma verdade única. A verdade da obra de arte.

Cinema, sendo uma arte áudio-visual, também é música. O que é considerado uma boa realização cinematográfica é sempre o filme que apresenta um ritmo capaz de envolver o espectador. Cinema é transe. Entramos numa sala escura nos prestando a um ritual. Passamos a nos envolver com uma entidade mágica que nos narrará uma estória ou várias estórias. Cinema é literatura. As chamadas adaptações de livros são um elemento tradicional na história do cinema. No Brasil, o cinema, em seu surgimento e desenvolvimento, adaptou um grande número de consagradas obras literárias. O século XX ofereceu farto material para estas adaptações. Escritores como Jorge Amado, Mario de Andrade, Graciliano Ramos, José Lins do Rego, Carlos Drummond de Andrade, João Ubaldo Ribeiro, entre outros, tiveram suas obras transpostas para as telas. Com Guimarães Rosa não foi diferente. O escritor teve, entre outras, a sua principal obra, *Grande Sertão: Veredas*, filmada. A produção, dirigida pelos irmãos Santos Pereira, porém, não obteve êxito diante da crítica e nem tampouco sucesso de público. O que não ocorreu com a filmagem dos contos do livro *Sagarana*. “A Hora e a Vez de Augusto Matraga”, de Roberto Santos, é considerado por muitos o melhor filme a partir da obra do escritor, e “Sagarana: O Duelo”, de Paulo Thiago, que, mesmo sendo um filme desprezioso, traduz como poucos o humor que há em Rosa. Há, além destas obras, na filmografia *rosiana*, “Buriti”, a novela do *Corpo de Baile*, que por sua vez se

transformou no filme “Noites do Sertão”, de Carlos Alberto Prates Corrêa; “A terceira margem do rio”, realizado pelo consagrado diretor Nelson Pereira dos Santos, ao fundir os contos de *Primeiras Estórias*; e, finalmente, “Outras Estórias”, de Pedro Bial, poeta e apresentador de TV, que também adaptou contos de Rosa. Além destes, houve a realização de alguns curtas-metragens, com destaque para “A Guimarães Rosa”, de Roberto Santos, onde o diretor costurou a narração de textos de Rosa com seqüências de imagens do sertão.

Nos deteremos mais de perto neste artigo em duas produções, no formato longa-metragem, que bem se amalgamaram no que pretensamente intuímos ser o universo *rosiano*. Justamente as que foram feitas a partir de *Sagarana*: “A hora e a vez de Augusto Matraga” e “Sagarana: O Duelo”. Comentários sobre outros filmes, como “Grande Sertão: Veredas” e “A terceira margem do rio” também serão oportunos para nossa leitura.

Compreendendo o diretor de cinema como suporte de uma série de procedimentos artísticos e técnicos, passaremos a vê-lo como um intérprete. A arte de interpretar define os contornos de sua realização. Está em jogo o modo em que ele leu o texto literário e também as suas contribuições no enredo fílmico.

Logo após a publicação da primeira edição de *Sagarana*, Antonio Candido afirmou, num artigo, que não se tratava de um livro regional como até então eram vistos os livros regionais. Escreveu o crítico em relação à obra de Rosa, que “não existe região igual à sua, criada livremente pelo autor com elementos caçados analiticamente

e, depois, sintetizados na ecologia belíssima de suas estórias” (Candido, 2002, p. 185). Ressalta-se que nos filmes que destacamos, o sertão, grande protagonista da obra do escritor, é motivo de um cuidado especial. Dá-se um espaço de culto em suas seqüências. Com ele e a partir dele é possível criar uma poética de imagens e sons. Tanto “A Hora e a Vez de Augusto Matraga”, com fotografia de Helio Silva, quanto “Sagarana: O Duelo”, que teve Mario Carneiro nesta função, primam por imagens da natureza bem captadas e destacadas, que foram sublinhadas liricamente com as trilhas sonoras de Geraldo Vandré, no primeiro, e Tom Jobim e Dori Caymmi, no segundo.

Em “A Hora e a vez de Augusto Matraga”, podemos afirmar que Roberto Santos permite que o conto de Rosa apareça quase todo fielmente reproduzido. Ao assistirmos o filme, pela precisão de seu tempo, cremos que o tamanho das estórias *rosianas* em *Sagarana* é totalmente adequado à duração média de um filme. Os recursos expressionistas da linguagem cinematográfica, pelas lentes de Roberto Santos, se confundem com o desenvolvimento do enredo do conto na tela. Há efeitos de choque no espectador. A montagem é sugestiva, deixa lacunas poéticas. A influência do cinema neo-realista italiano também se faz muito clara na sua adaptação. “A hora e a vez de Augusto Matraga” é filme engajado sem ser panfletário. Vale para Santos o dito de Walter Benjamin: “No cinema, o público não separa crítica da fruição” (Benjamin, 1969, p. 229).

O drama da conversão de Matraga, eixo estrutural da narrativa literária, é representado pelo premiado ator Leonardo Vilar, que se faz bastante crível no papel. Porém, o que se evidencia na obra de Santos não é a metamorfose mística do personagem e sim as relações de poder que a circundam e que envolvem o seu destino. O conto, neste sentido, apresenta um equilíbrio de forças diferente. Sabemos ser possível lê-lo com o foco nas relações de poder, implícitas e explícitas, que ele denuncia. No entanto, o que é sentido com mais força no texto de Rosa, é o movimento interior de Matraga em consonância com os eventos da natureza ao seu redor. Nota-se que a conversão religiosa de Matraga, pelo silêncio que a acompanha, se faz bem mais presente no conto. Num texto crítico sobre o filme, publicado na revista *Filme Cultura*, José Tavares de Barros escreveu que Roberto Santos “obteve no final não foi tanto a transcrição do texto, mas a recriação do universo ou de parcela do universo do homem do sertão que havia inspirado o autor literário” (Barros *apud* Simões, 1997, p. 84).

A narrativa de Rosa se dá num trânsito entre a ironia, refletida no protagonista diabólico do início da trama, e o lirismo, que atinge sua culminância em sua re-ligação com o divino. Ao fotografar Augusto Matraga, Roberto Santos estabelece uma interpretação que o vê sempre de fora para dentro. A criação do cineasta recai sobre a liberdade de se optar por inversões de perspectiva. Sua postura, revelada nas seqüências filmadas, é sempre a de um observador privilegiado. Há no Matraga do filme uma objetivação que o diferencia radical-

mente da obra de Rosa. A leitura de Santos não esquece o seu drama interior. No entanto, o diretor optou apenas em relatá-lo em sua faticidade, ressaltando com ênfase o questionamento crítico em relação às questões sociais que envolvem a trama. Tais questões, também presentes na obra literária, têm sua importância ampliada. Tanto que no fim da fita, na disputa mortal entre Matraga e o chefe de jagunços Joãozinho Bem-Bem, o diretor envia a cena para uma igreja. A família que o jagunço estava perseguindo se esconde no seu interior e um estranho padre, inexistente no enredo literário, intervém na ação, ostentando uma arrogância brutal diante dos fatos. A violência da cena é desmesurada, assaz provocativa. Parece, inclusive, estar a alguns tons acima da sutil ironia de Rosa. Tem-se aí que a pretensa fidelidade do cineasta durante quase todo o filme não impediu a subversão radical da estória em seu final. Tanto que a última tomada, que fecha o filme, é a terrível expressão de medo do padre diante da morte trágica de Matraga e Joãozinho Bem-Bem. Imagem derradeira que permanece em nossas retinas no acender das luzes do cinema. Afirma a jornalista e biógrafa de Roberto Santos, Inimá Simões, que Guimarães Rosa, mesmo com as mudanças, ficou satisfeito com o resultado:

A aprovação foi aprovada com louvor e ele considerou que as mudanças introduzidas por Roberto, inclusive a alteração no final da história, estavam perfeitas, não alteravam o sentido e isso era o que contava. Sua preocupação não era com uma adaptação absolutamente fiel, ele sabia que não era o mais relevante. Considerava fundamental, sim, a fidelidade ao clima da história, ao sentido básico do conto, aos sertões. (Simões, 1997, p. 82)

“A hora e a vez de Augusto Matraga” é cinema de autor e de ator. Leonardo Vilar, que era do conceituado *Teatro Brasileiro de Comédia* e já tivera antes uma experiência cinematográfica marcante em “O Pagador de Promessas”, de Anselmo Duarte, para se transformar em Augusto Matraga, trabalhou intensamente com Roberto Santos. Relata Inimá Simões que: “Durante aproximadamente três meses ele e Roberto se encontravam todas as noites, trabalhando cena por cena, discutindo o personagem, esclarecendo o papel, o clima, o tipo de interpretação” (Simões, 1997, p. 78).

A aparição de Jofre Soares como o chefe-de-jagunços Joãozinho Bem-Bem remete ao filme “Grande Sertão: Veredas”, onde o ator se destacou no papel de Zé Bedelo. Com vocação para viver os personagens sertanejos de Rosa, Jofre participou também de “Sagarana: O Duelo”, encarnando o coronel Cara-de-Bronze, e de “A terceira margem do rio”, na pele do personagem Meu Amigo, destacado do conto “Fatalidade”. Ressalta-se aqui que, apesar da inspirada atuação de Jofre Soares como coadjuvante em “Grande Sertão: Veredas”, o filme, baseado na obra magna de Guimarães Rosa, por uma série de equívocos, não se sustentou como cinema. Não foi à toa que o surgimento de “A hora e a vez de Augusto Matraga” gerou na época uma sensação de justiça entre os admiradores da obra de Rosa e da arte cinematográfica, pois finalmente redimiu a sensação de fracasso que a adaptação de *Grande Sertão: Veredas* havia provocado. Inimá Simões, inclusive, diz ter ouvido de várias fontes que o pró-

prio Rosa, após assistir o filme, teria dito em bom tom: “Estamos vingados!” (Simões 1997, p. 82).

Deixamos o drama e ingressamos no riso. “Sagarana: O Duelo” foi feito em uma outra época da história do cinema brasileiro, onde as propostas políticas do Cinema Novo davam lugar a um cinema que buscava sucesso de bilheteria através de uma ideologia calcada na diversão. Estruturado pelo conto “Duelo”, do livro *Sagarana*, o filme de Paulo Thiago é risível sem ser uma comédia explícita. A versão da estória de Guimarães Rosa apresentada pelo cineasta é anedótica. Lembramos que Rosa, no livro *Tutaméia*, já no primeiro prefácio “Aletria e Hermenêutica”, fez um elogio à anedota, ao escrever que ela pode ser empregada “qual mão de indução ou por exemplo instrumento de análise, nos tratos da poesia e da transcendência” (Rosa, 1968, p. 3). A adaptação de Paulo Thiago seguiu, consciente ou inconscientemente, os preceitos prefaciais do escritor em *Tutaméia*: “No terreno do humour, imenso em confins vários, pressentem-se mui hábeis pontos e caminhos. E que, na prática da arte, comicidade e humorismo atuem como catalisadores ou sensibilizadores ao alegórico espiritual e ao não-prosaico, é verdade que se confere de modo grande” (Rosa, 1968, p. 3).

Enquanto “A hora e a vez de Augusto Matraga” reporta a dramaticidade da vida violenta do sertão, “Sagarana: O Duelo” é um filme que ri dessa bizarra circunstância. Faz graça. Para o Rosa de *Tutaméia*, bem que se diga, a palavra graça tem não só o mesmo sentido de um riso efêmero como também o de uma transcendência

espiritual. Rosa, inclusive, certa vez afirmou em correspondência ao amigo Paulo Dantas que o seu sertão inventado significava intenção de alegria. Essa destinação redentora, resultante da travessia humana, norteou o seu projeto literário.

Walter Benjamin, em “A Obra de Arte na época de sua reprodutibilidade técnica”, vaticinou que: “No cinema, o que importa não é o fato de o intérprete apresentar ao público um outro personagem que não é ele mesmo, é antes o fato de que ele próprio se apresenta ao aparelho” (Benjamin, 1969, p. 221). Esta afirmação do pensador nos diz sobre a necessidade de um modo próprio de atuar no cinema. Notamos, com ênfase, que Paulo Thiago, em “Sagarana: O Duelo” escolheu os atores certos para compor os personagens de Rosa. Os protagonistas Joel Barcellos, como Turíbio Todo, e Milton Moraes, na pele de Cassiano Gomes, assim como os coadjuvantes Ítala Nandi, Paulo César Pereio e Wilson Grey, este último no papel de líder dos ciganos, estão em perfeita sintonia com a composição dos personagens de Rosa. Personagens que são, como descreveu Paulo Rónai, “acessíveis a toda espécie de impulsos vagos, sonhos, premonições, crendices, vivendo a séculos de distância da nossa civilização urbana e niveladora” (Rónai *apud* Rosa, 2006, p. 19).

As palavras de Benedito Nunes sobre a comédia, ao comentar o livro *Tutaméia* são bastante adequadas ao filme “Sagarana: O Duelo”: “Na comédia, as contradições da ação resolvem-se sem sofrimento; refaz-se o equilíbrio comprometido, refazendo-se, por obra de espontâneo devir, a continuidade da existência” (NUNES, 1969, p.

204). A partir de um fecundo entendimento da obra de Rosa, Paulo Thiago em sua adaptação realizou um cinema poético em sua comi- cidade. O cineasta espanhol Luis Buñuel, certa vez, em um artigo, defendeu um cinema que funcionasse “como instrumento de poesia, com todas as possíveis implicações desta palavra no sentido liberta- dor, de subversão da realidade, de limiar do mundo maravilhoso do subconsciente, de inconformismo com a estreita sociedade que o cerca” (Buñuel, 2003, p. 333 e 334). Suas colocações, assim como as de Nunes, mostram-se afinadas à experiência de Paulo Thiago que, ao fundir realidades diversas, contou a estória como se fosse mesmo uma lenda, isto é, como se fosse mesmo uma estória contada. Os moldes realistas, determinantes na geração anterior, bastante presen- tes em “A hora e a vez de Augusto Matraga”, são aqui deixados de lado

O cineasta subverteu o conto já na primeira cena, antes mesmo dos letreiros, onde o protagonista Turíbio Todo, que no texto de Rosa é apenas um humilde seleiro, aparece como um temível jagunço no exercício de sua atividade. O desenrolar do enredo literário do conto sofreu, em função desta significativa mudança, diversas alterações. Foram introduzidos personagens de outras obras de Rosa, como o Cara-de-Bronze, da novela homônima, o Mongolô, do conto “São Marcos” e o jagunço Titão Passos, de *Grande Sertão: Veredas*, entre outros. Com estes, Paulo Thiago teceu uma nova trama. Mantendo a estrutura da estória, a recheou com situações periféricas. Um bom exemplo disto é quando o cineasta alude a uma dimensão mítica ao

inserir na estória um profeta andarilho e prosador. O contador de estórias e casos do sertão, que faz lembrar o Nominatedomine, personagem da novela “O Recado do Morro”, do *Corpo de Baile*, parece estar num outro tempo, indeterminado, assim como os ciganos, cuja presença nos remete ao conto “Zingaresca”, de *Tutaméia*. Com estas inserções, bem como a de falas extraídas de *Grande Sertão: Veredas*, Paulo Thiago redimensionou com ampla liberdade o texto do conto. Vê-se no filme uma leitura contaminada por diversos elementos da literatura de Rosa. Uma intertextualidade anárquica que por si só já é motivo de riso, em função da alegre ironia de suas paródias.

O caso de “A terceira margem do rio”, filme realizado por Nelson Pereira dos Santos anos depois de “Sagarana: O Duelo”, pode ser visto como um desdobramento acirrado da intertextualidade que Paulo Thiago inaugurou nas adaptações da obra de Rosa para o cinema e que o próprio escritor já praticara em sua literatura. O enredo de “A terceira margem do rio” se estende a vários contos de *Primeiras Estórias*, que se fundem em diversos níveis. Se em “Sagarana: O Duelo”, como num mosaico, personagens de outras estórias interferem no texto *rosiano*, em “A terceira margem do rio” a narrativa da estória em sua forma literária se desfaz, desdobrando-se em narrativas interferentes, resultantes da fusão de elementos de outras estórias do próprio Rosa. Observa-se que o filme de Nelson Pereira dos Santos desautorizou o mítico e o místico do texto *rosiano*, repondo-o criticamente a uma dimensão social que trouxe um tom documental para a realidade filmada. Observamos que tanto em “A terceira mar-

gem do rio” quanto em “Sagarana: O Duelo” há um corte profundo entre o sertão e a cidade. O abandonar de uma perspectiva agrária, que é explicitado expressivamente nas imagens de Brasília, captadas por Nelson Pereira dos Santos, em “Sagarana: O Duelo” ocorre na fala de Turíbio Todo. Isto se dá quando o personagem no filme, ao voltar para o sertão, critica abertamente o suposto atraso de sua gente. Se na realização de Paulo Thiago há a possibilidade de ser feita uma analogia ao Milagre Brasileiro, acontecimento político e sócio-econômico de sua época, na de Nelson a denúncia social é clara. Seu olhar evidencia o contraste da miséria da periferia com a pobreza do sertão, subestimando a face mística do povo diante desse processo. Este caminhar para o realismo e o trans-realismo deixa o filme de Nelson Pereira dos Santos menos fiel ao sentido da obra de Rosa do que o de Paulo Thiago. Pois “Sagarana: O Duelo”, em sua simplicidade de ser, circula dentro da perspectiva mitopoética, que é uma marca profunda e matricial dos escritos de Guimarães Rosa, enquanto que “A terceira margem do rio” parece intencionalmente abandoná-la em nome de um projeto que, ao se voltar com força para a crítica de um Brasil contemporâneo, visa deslocar o eixo simbólico em que transita a obra *rosiana*.

Referências Bibliográficas

BUÑUEL, Luis. *Cinema, instrumento de poesia*. Tradução de Teresa Machado. **In:** *A Experiência do Cinema*. (Organização de Ismail Xavier). São Paulo: Graal, 2003.

BENJAMIN, Walter. *A Obra de Arte na época de sua reprodutibilidade técnica*. Tradução de Carlos Nelson Coutinho. **In:** *Teoria da Cultura de Massa* (Introdução, comentários e seleção de Luiz Costa Lima). Rio de Janeiro: Saga, 1969.

CANDIDO, Antonio. *Textos de Intervenção*. Seleção, apresentação e notas de Vinicius Dantas. São Paulo: Livraria Duas Cidades; Editora 34, 2002.

HEIDEGGER, Martin. *A Origem da Obra de Arte*. Tradução de Manuel Antonio de Castro e Idalina Azevedo da Silva. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 2006.

NUNES, Benedito. *O Dorso do Tigre*. São Paulo: Perspectiva, 1969.

ROSA, João Guimarães. *Corpo de Baile*. Edição Comemorativa – 50 anos. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

_____. *Primeiras Estórias*. 1. ed. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio, 1962.

_____. *Sagarana*. 11. ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1969.

_____. *Tutaméia (Terceiras Estórias)*. 2. ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1968.

SILVA, Maria Luiza de Castro da. *O fio de Rosa no carretel de idéias do cinema*. Niterói, Imagem Art Studio, 2005.

Filmografia

PEREIRA, Geraldo e Renato Santos. Grande Sertão: Veredas. 1965.

SANTOS, Roberto. A hora e a vez de Augusto Matraga. 1965.

THIAGO, Paulo. Sagarana: O Duelo. 1973.

SANTOS, Nelson Pereira dos. A terceira margem do rio. 1994.