

**O sertão em cena:*****A hora e a vez de Augusto Matraga (1965), de Roberto Santos***Marcos da Silva Coimbra<sup>1</sup>

RESUMO: O presente estudo se utiliza da adaptação cinematográfica feita por Roberto Santos do conto “A hora e vez de Augusto Matraga”, de Guimarães Rosa, para refletir sobre questões ligadas não somente às relações intersemióticas que decorrem de tal empreitada, mas também para suscitar questões próprias à condição das artes cinematográfica e literária, refletindo sobre a forma como essas artes se presentificam no mundo e sobre a condição de seus respectivos receptores, o espectador e o leitor.

ABSTRACT: This study uses the film adaptation by Roberto Santos entitled "A hora e a vez de Augusto Matraga" based on the homonymous short story by Guimarães Rosa. We intend to reflect on issues referring not only on inter-semiotics relations, but also to raise issues related to the condition of film and literary arts, in order to reflect on how the arts are presented in the world, and on the condition of their receptors, the viewer and reader, as well.

PALAVRAS-CHAVE: Cinema; Literatura; Adaptação; Imaginário; Verossimilhança.  
KEYWORDS: Cinema; Literature; Adaptation; Imaginary; Likelihood.

*(...) a maior influência cultural do cinema brasileiro é a literatura brasileira. Não são os cineastas nacionais ou estrangeiros, mas sim escritores como Oswald de Andrade, Guimarães Rosa e Graciliano Ramos. (DIEGUES, Carlos. “Entrevista a Sílvia Oroz”. In Carlos Diegues, os filmes que não filmei. Rio de Janeiro: Rocco, 1984, p. 19-20).*

Tomaremos como objeto de análise, no presente artigo, o resultado da adaptação cinematográfica realizada por Roberto Santos em 1965 para o conto (quase) homônimo ao título de seu filme, *A hora e a vez de Augusto Matraga*, escrito por João Guimarães Rosa. O filme

---

<sup>1</sup> Mestre em Literatura Comparada pela UFRJ, com a dissertação *Rosa na telona: a hora e a vez da imagem em movimento*.

traz como destaques imediatos a interpretação visceral do ator Leonardo Villar e uma belíssima trilha sonora composta por Geraldo Vandré, conquistando, com isso, os prêmios de ganhador do I Festival de Brasília do Cinema Brasileiro e de representante do Brasil no Festival de Cannes em 1966.

A história de um homem violento que se transmuta em religioso após uma marcante experiência pessoal compõe, também aqui, o fio condutor da narrativa, desenvolvida em um cenário de evidente miséria. O conflito entre a formação religiosa que este homem recebera de sua avó quando menino e a violência que surge como um mecanismo de defesa para que se possa lidar com as difíceis situações que as relações entre os homens enredam no interior do país nos remetem à dualidade central vivida pelo protagonista da história.

A tarefa de Roberto Santos foi tão complexa quanto a composição da trama e da linguagem desenvolvidas por Guimarães Rosa. Aparentemente soaria quase impossível compor um espetáculo imagético tendo como ponto de partida a escrita peculiar do autor mineiro, carregada de regionalismos e idiossincrasias literárias. Tentar entender como o cineasta obteve êxito em sua película, registrando com vivacidade e poesia a descrição de diversos tipos rurais e, sobretudo, a condição do homem sertanejo, com seus dilemas, suas dificuldades e sua mundivivência específica é o que se propõe nestas linhas.

### **A questão das adaptações: a escolha de um caminho**

Se do universo rosiano surgem inúmeras “sementes ficcionais” que podem impulsionar os diretores de cinema a compor boas histórias, tendo como ponto de partida seus enredos pitorescos, sua narrativa, que apresenta uma mistura de linguagens popular e erudita e é fortemente marcada pela oralidade e pelo requinte linguístico, e sua escrita tornam-se um desafio para qualquer cineasta, que terá de enfrentar uma série de dificuldades para realizar a transposição intersemiótica do texto, tamanha sua originalidade vocabular e

complexidade poética, tendo sido inclusive adaptada para o cinema em diversos momentos, mas, na grande maioria dos casos, sem grande sucesso. Qual seria, portanto, o caminho mais produtivo, em se tratando do desafio de adaptar um autor tão forte e tão peculiar como este: contar seus enredos originais sem quaisquer tentativas de equiparação ou de nivelamento no âmbito formal ou tentar reproduzir tal e qual as suas singularidades linguísticas e de estilo através de recursos próprios à linguagem cinematográfica?

A ideia de se tentar manter uma “fidelidade” no ato da transubstanciação traz consigo uma série de dificuldades, tornando-a uma espécie de desafio para o cineasta, que assim, seduzido pela riqueza do formato original, transmuta-o para a tela da maneira mais próxima possível do que houvera lido, o que revela, de antemão, o estabelecimento de uma hierarquia entre os meios e linguagens por parte do adaptador, levada a cabo a partir dessa tentativa de obediência total e irrestrita aos fatos narrados, com a colagem das ações, das falas e dos pensamentos na mesma sequência em que se deram na escrita.

Na prática, porém, somente o enredo pode ser transportado com tamanho grau de fidelidade; a estrutura artística e a expressividade formal jamais podem sê-lo. Não é à toa que, na dinâmica das relações existentes entre literatura e cinema, ambos sempre buscaram, no ato da sugestão, o que talvez a outra tivesse de mais rico: o cinema buscando suscitar pensamentos no espectador através de imagens; a literatura querendo criar um universo imagético na mente do leitor.

O fato é que, se olhadas de uma perspectiva fidelizante absoluta, as adaptações sempre serão vistas como um processo de perda do vigor poético contido no original, o que fará com que o romance termine ocupando um lugar privilegiado e sustentará a hipótese da existência de uma hierarquia entre as artes, mesmo que essa hierarquia só venha a existir na avaliação do fruidor e que só aconteça nos casos específicos de transubstanciação de um enredo literário para o formato filmico.

Há, no entanto, a possibilidade de se adaptar o “estilo”, o que é bem mais abrangente do que simplesmente adaptar a história. Nesse

caso, em vez de apenas ser fiel ao enredo e ao formato da obra, o cineasta buscará ser fiel à condição poética que a gerou e à sensibilidade que sustenta o seu narrador, o que poderá se reverter em plenitude técnica e formal através de estratégias narrativas próprias na recriação da obra-fonte em outro meio. Fora disso, a ideia de filmar com fidelidade um pensamento ou mesmo uma digressão se tornaria um martírio para o realizador de filmes baseados em obras escritas. Como diria José Carlos Avellar, renomado crítico e professor de cinema: “(...) permanecer com estas referências, a essência do livro e sua estrutura narrativa, é um estímulo. Mas transformar um livro em filme significa recriar o universo do autor em outra forma de expressão”. (AVELLAR, 2007, p. 54) Por essa perspectiva o diretor de cinema tem um belo caminho para compor seu filme de um modo organizado e respeitoso, que tomará a obra escrita como referência maior, mas não mais como limitante, situação em que se reconhece a existência de uma especificidade linguística e que talvez seja o caminho mais razoável quando se trata de uma “adaptação”. Sobre a ideia de se adaptar o “estilo”, o narrador ou qualquer outro elemento estruturante expressivo da obra literária, vale conferir a opinião de Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété:

Para avaliar a distância que separa os dois textos e julgar o “respeito” ou a “traição” do texto filmico com relação ao texto literário, é necessário trabalhar sobre as estruturas profundas e não apenas sobre os acontecimentos superficiais, não se limitar ao conteúdo, mas levar em conta a expressão, consubstancialmente ligada ao sentido. (VANOYE & GOLIOT-LÉTÉ, 1994, p. 139).

Assim, em se tratando de significação, o que se conta não pode ser desvinculado da forma como se conta. Mesmo nos casos em que o filme obtém sucesso na tentativa de manter o espírito poético que rege o livro, o que se vê na tela é a imagem que o diretor, na condição de leitor, obtém do texto. Sendo assim, ele externaliza as sensações que a obra provocou nele de acordo com os resultados da interação entre a sua experiência e a própria obra escrita, com toda a influência que as

diretrizes de composição e de estilo desta possam exercer sobre ele. Jean Epstein, realizador e teórico do cinema que adaptou *A queda da casa de Usher*, de Edgar Allan Poe, chegou a afirmar que, uma vez filmada, a história pertence também ao diretor, uma vez que o que ele filma é, na verdade, a projeção da sua própria leitura do texto. Dessa forma, torna-se possível pensar nas adaptações como fenômenos de uma relação intertextual dinâmica na qual não deve haver privilegiados, não importando qual dos dois formatos existiu primeiro.

No filme em questão, Roberto Santos soube se apropriar do que de melhor o conto de Guimarães Rosa pôde lhe oferecer: a própria trama em si e todas as especificidades de um forte regionalismo que ela traz em seu cerne. Com isso, ele “carrega” para a película um tanto do “espírito rosiano”, mas sem deixar de imprimir seu próprio tom na narrativa e na linguagem. O escritor é respeitado no estilo e no espírito de um Matraga vivido com intensidade e força por Leonardo Villar, assim como na aproximação entre o drama pessoal do protagonista e o comportamento da natureza que o cerca. Ao unir com habilidade a sua forma de filmar com os caracteres herdados do autor mineiro, o diretor provou que, mesmo com todas as dificuldades inerentes a esse processo, as suas propostas ou, em outros termos, seu “toque de autor” faz com que a narrativa não perca em profundidade ou em força quando transposta para o cinema (o que ocorre com certa frequência em relação à obra rosiana), uma vez que ele atinge um alto grau de consonância técnica e de sintonia poética com o original, alcançando inclusive as formas profundas da linguagem do filme. Tanto se realiza o tão desejado paralelo entre as formas que, no filme, permanece inteira e clara a proposição dum novo homem através de uma nova forma artística e de uma nova forma de lidar com o mundo. O cineasta fala sobre como foi o desafio de adaptar tão caro autor:

Não é difícil trabalhar com Guimarães Rosa porque ele fala, com sua linguagem própria, de problemas comuns, como o amor e a postura do homem diante da adversidade. Na adaptação, procurei apenas acentuar o que em Guimarães Rosa é mais assimilável, pedindo aos atores que desenvolvam um diálogo

lento, dentro de um ritmo que corresponde, aliás, à própria temática do conto. (SANTOS, 2007, p. 2).

Com isso, Roberto Santos soube ser “fiel” e ter reverência à fonte literária utilizada sem destruir a sua matéria-prima; ao contrário, ele extrai do conto um universo imagético pleno e com vida própria, construindo outra arte com muita habilidade e nos fazendo constatar que a simplicidade, a contenção e a recusa à grandiloquência podem ser a melhor política para transpor Rosa para o cinema, como melhor veremos a partir de agora.

### **Rebuscamento e simplicidade na sintaxe de *A hora e a vez de Augusto Matraga***

Ao iniciar uma análise do filme *A hora e a vez de Augusto Matraga* (1965), deve-se levar em conta que o cinema feito por Roberto Santos, via de regra, é o da naturalidade dos eventos e da simplicidade na montagem. Ao escolher trilhar um caminho reverente e sóbrio, o diretor caracteriza a autoria de sua obra usando de soluções simples para relatar passagens que no conto rosiano tinham certa carga de enigma e diferenciação vocabular e sintática. Neste caso, leia-se simplicidade não como ausência de algo mais elaborado ou como deficiência técnica, mas como uma construção em que menos é mais e em que a simplicidade caminha junto com o refinamento e com o rigor da composição. O trunfo do diretor, portanto, não é dominar as diversas técnicas de filmagem e opções de efeitos, e sim fazer uso dessas possibilidades mediante o estatuto poético do filme, de acordo com cada momento da obra. Assim, o diretor cria imagens que dizem muito com o mínimo.

Sua “sintaxe” bem pontuada confere estabilidade e fluidez à trama, criando um ritmo específico, revelador das personagens em cena e de suas complicações profundas, e mantendo uma forte coerência narrativa. A boa cadência com que são ditos os diálogos e as falas, como também as belas e repentinas tomadas das copas das árvores revelam uma montagem precisa e econômica, o que possibilitou que o conto

fosse transposto quase que na íntegra e com imensa fidelidade, mantendo do enredo todo o imprescindível. Assim, o espectador vai-se apaixonando pela linguagem simples e árida do filme com o decorrer das cenas e com a aclimatação da compreensão e do olhar a este código e a este mundo próprios.

As locações escolhidas nas paisagens dos Gerais tornam-se o cenário perfeito para as filmagens desta saga, tanto pelas vilazinhas pouco povoadas, com seus casebres antigos e a presença central de uma Igreja, quanto pela natureza excessiva do interior do estado de Minas Gerais, no mais próprio estilo de sertão rosiano. Este não aparece aqui estereotipado; ao contrário, ele é retratado com respeito e admiração cuidadosos, o que fez com que a construção dos tipos, da paisagem, dos pormenores de hábitos domésticos e da indumentária não recaíssem numa representação de um interior pitoresco e forçosamente etnográfico. Como afirmou Francisco de Almeida Salles, à época de lançamento do filme, “Não tínhamos tido uma iconografia cinematográfica sertaneja com a sutileza, a profundidade e ao mesmo tempo o depuramento de que este filme nos dá prova” (SALLES, 1966), o que ocorre graças a uma apreciação mítica (ou mesmo quase romântica) dada por paisagens, personagens e atitudes que fornecem visões únicas das regiões rurais do interior brasileiro. O diretor, portanto, realiza um trabalho que mantém a importância da palavra regionalista (fundamental para o escritor mineiro), mas que nunca abre mão da linguagem do filme e da força significativa que cada imagem pode conter.

No plano da montagem, temos algumas sequências repletas de originalidade e de ousadia e que por isso merecem ser destacadas. No momento do espancamento de Nhô, por exemplo, a câmera assume os mais variados pontos de vista, exercendo com vigor o multiperspectivismo veloz que a linguagem do cinema proporciona: primeiro ela assume o ponto de vista do Major Consilva, numa tomada objetiva; depois se volta para o ângulo de visão do próprio Matraga, que assim vê a seus carrascos um a um, no detalhe de suas faces e da face

do capiau amoroso de quem ele havia tomado a Sariema; e, por fim, a câmera assume o ponto de vista dos carrascos de Matraga, que o veem se entortar de dor no chão, na fortíssima interpretação de Leonardo Villar.

Esta sequência de cenas da surra que Matraga leva proporciona imagens fortes no âmbito dramático, mas muito belas em sua imagicidade. O último enquadramento poderia levar em conta a visão do Major Consilva, imponente, seguro, a subjugar Nhô Augusto do alto de sua posição de chefe de bando ali vitorioso, abarcando a imagem de seus capangas a levarem Nhô por suas pernas e braços, com a frente virada ora para o céu, ora para trás (o que o fez ainda ver o próprio Major a contemplar sua dor). Nesse instante a câmera mimetiza o olhar de um Nhô Augusto que estava deitado no chão e quase moribundo, dando um giro sequencial que abarca a cada um de seus carrascos, com o céu e as árvores mostrados belamente ao fundo, como se a natureza fosse seu último refúgio no momento da dor e da derrota quase inescapável. Quem assiste ao traslado do corpo de Nhô por detrás dos rochedos portando uma pistola na cintura é Quim Recadeiro. Ele apenas mata um dos capangas do Major Consilva para depois ser morto como homem que, mesmo tendo a característica de ser covarde, não negou lealdade quando a necessidade se fez.

Chegando à humilhação física e psicológica e à mácula de sua honra, Matraga sobrevive, salvo por um casal transeunte no ermo. Nesse momento, as maitacas voadoras sobrevoam o céu, simbolizando, quem sabe, uma mudança de tempos ou um sinal de vida e de esperança. O revoar das aves é uma imagem que será recorrente ao longo do filme, como símbolo de harmonia entre as mudanças de estado físico e espiritual de Matraga e a natureza como um todo, estando presente inclusive no desfecho do filme.

No plano da fotografia, o quadro geral de imagens em um preto-e-branco “seco” exhibe uma paisagem com tons de aridez e melancolia; com este esquema o fotógrafo Hélio Silva soube, com a direção de Roberto Santos, trazer a ambiência do universo rosiano para a tela sem

grandes deturpações ou distanciamentos. Em diversos momentos do filme sons e imagens da natureza são captados em harmonia, como quando trovoadas e uma forte nuvem negra seguida de chuva são exibidos, expondo uma sensibilidade imagética privilegiada que, ora nos dá noção dos pensamentos e angústias de Nhô Augusto, ora nos expõe a beleza do mundo sertanejo e da natureza que o acompanha, ora nos mostra a vida simples que Nhô levava com o casal de pretos, ora nos evidencia o jaguncismo através de suas ações e movimentos (o que também traz ao filme ares de novela de cavalaria).

A predominância do cinza que encobre a tela nas cenas em que Nhô Augusto está na chuva, assim como a apreciação dos céus fotografados através de filtros que transformaram as imagens das nuvens em imagens parecidas com as de “pedaços de algodão” são mostras de que esse cinema em preto-e-branco, arcaico e elegante, nos deu tesouros que, devido às atuais circunstâncias históricas e tendências estéticas, provavelmente não mais se repetirão, como provavelmente não se repetirá em quase nada essa época única no cinema mundial que se revelou ser a década de 1960.

A trilha sonora composta por Geraldo Vandré desempenha importante papel na criação do clima psicológico proposto pelo roteiro. Por ela se podem perceber um alto grau de refinamento estilístico e a escolha de um tom certo para acompanhar cada plano do filme. Os sons da viola, da flauta e do coro surgem assim como sons “do mato”, aparecendo na trama combinados à necessidade de cada momento. O auge desta lógica funciona no encerramento do filme, quando se ouve uma música que se encaixa com perfeição à sequência de acontecimentos que a precede e ao desfecho da trama: “Se alguém tem que morrer, que seja pra melhorar”.

No elenco, temos uma brilhante atuação de Leonardo Villar, que desponta aqui como um dos ícones do Cinema Novo, com sua forte personificação de Augusto Matraga e de alguns dos conflitos do homem sertanejo em geral. Aliás, o ator é imprescindível para a boa realização do filme, sabendo encarnar com precisão, veemência e força e depois

arrependimento, trabalho e busca por justiça, o espírito do “Nhô Augusto” que viria a se converter em “Augusto Matraga”.

Outros atores também foram imprescindíveis para o sucesso das filmagens desse enredo, como Jofre Soares, que tem uma atuação irretocável, sendo ele também uma figura importantíssima na história do cinema nacional e já tendo participado de uma outra adaptação de obra rosiana, o filme *Grande sertão*, dirigido pelos irmãos Geraldo e Renato Pereira dos Santos. O ator transmite na medida certa o ar circunspecto, forte e enigmático da figura de Joãozinho Bem-Bem.

Quem apareceu menos, mas não sem expressão foi a atriz Maria Ribeiro, na interpretação de Dionóra, a esposa de Matraga que o abandonara no início da trama. Ela se deixa captar em *close-ups* que primeiro mostram a tristeza da personagem com o abandono do marido e, depois, revelam sua apreensão e esperança pelo que haveria de acontecer na ocasião de sua fuga com Ovídio. Nessas cenas, a riqueza de expressões contidas em seu rosto foi explorada com muita sensibilidade pela fotografia, através de uma boa manipulação do jogo de luz e sombra presente na tela, destacando a emotividade expressa na face da personagem.

### **A construção de um herói – a incrível história de Augusto Matraga e sua relação harmônica com a natureza**

A trajetória de Matraga soaria incrível a qualquer um que a conhecesse, fosse através da palavra escrita, fosse pela imagem em movimento. Seu enredo fornece uma representação da luta do homem comum contra as próprias fraquezas e contra a inflexibilidade de um destino agreste, duro e impiedoso. Não se conformando com a humilhação que lhe fora imposta por seus inimigos e, por outro lado, envergonhado com as atitudes que ele próprio havia tido em seu passado, Matraga assume a defesa de um código de honra sertanejo que ao mesmo tempo em que prioriza o divino e o sobrenatural, também

concede espaço para uma violência justiceira, apaziguadora dos conflitos e, portanto, redentora.

Rejeitado pela mulher (que leva consigo, na sua fuga, a filha do casal), humilhado após ser apanhado numa armadilha feita pelo bando de jagunços do Major Consilva e, com isso, quase morto, Matraga passa pela experiência de ter estado praticamente entre a vida e a morte, o que faz com que o momento de socorro prestado por um casal de pretos velhos e pobres e todo o recomeço de sua vida ao lado destes dois simbolizem uma nova vida que começa a partir de então.

O seu súbito arrependimento funciona como uma contraexpectativa, uma vez que a única coisa que se poderia esperar de um personagem comum que é humilhado e sobrevive é que ele se recupere e vá recobrar sua honra com aqueles que o humilharam (como já foi anteriormente dito). Como o enredo de Rosa não trabalha com a causalidade (que se expressa nas relações do tipo causa-efeito), mas com a casualidade do destino (e Roberto Santos assimila isto em seu filme), e como os seus índices de construção das personagens são simbólicos e não apenas psicológicos, o fruidor que está acostumado apenas com narrativas regidas pela lógica causal fica desiludido em sua expectativa. Esse processo de deslocamento dos caminhos da trama em relação ao que normalmente se esperaria, também chamado de “técnica de frustração das expectativas”, é amplamente usado por Guimarães Rosa, sendo próprio das obras de arte que têm como norte uma lógica poética em vez da mimética, que costuma ser meramente causal. Por conta disso, também neste filme (como na obra de Guimarães Rosa em geral) a legitimidade das personagens é baseada não em sua verossimilhança, mas em sua poeticidade, motivo pelo qual Matraga assume uma conduta de contenção, de disciplina e de religiosidade em vez de descambar para a vingança plena contra seus carrascos.

É interessante notar as idiosincrasias de expressão que Leonardo Villar faz ao representar os momentos mais difíceis pelos quais passa Matraga, sobretudo no que diz respeito ao seu mundo psicológico, ao seu estado mental confuso e perturbado (muitas vezes

mimetizado pelo comportamento da câmera) por conta de tudo o que lhe ocorrera, o que demonstra que o ator não expõe apenas a exuberância física do herói, mas também todo o seu universo espiritual e psicológico. Um exemplo disto é quando o Padre, que o fora visitar, pronuncia para ele a sua sentença-tema (“Cada um tem sua hora e sua vez”), o que faz com que ele mude imediatamente de semblante e de estado de ânimo, passando a ter mais interesse nas palavras que ouvia, pois passa a enxergar uma esperança ao longe e a perceber que o sucesso de seu recomeço dependia apenas do seu agir. Assim, vemos surgir na tela, a cada palavra, a cada plano, um novo ser, com o conjunto de atos e a coerência de caracteres típicos de um herói em construção:

O processo de ascensão do herói é lento, pois é um novo homem que surge, com seus ímpetos domados, para não perder a hora e vez da sua ressurreição. Matraga faz da fé a alavanca para seu renascimento. Mas uma fé ativa, que lhe abrandava o temperamento, que o humaniza interiormente, mas, ao mesmo tempo, o ilumina para o exercício da coragem e da violência, que são o seu único e possível destino. A sedução que sobre ele exerce o bando do Joãozinho Bem-Bem, a alegria com que recebe os jagunços, depois da sua conversão, mostra como a sua religiosidade se conciliava com a vontade de poder, essencial para afirmação da sua natureza. (SALLES, 1966, p. 3)

Aqui, temos a afirmação da importância que teve, para Matraga, o encontro com o bando de jagunços de Bem-Bem. Villar transmite então toda a empolgação que tem um ex-jagunço ao se encontrar com um bando de respeito, narrando para eles situações de combate que, em sua imaginação, o bando poderia ter vivido. Tanto ele se empolga que decide pegar em uma arma novamente, mas apenas para conferir como estava a sua pontaria. A expectativa de todos é declarada pela câmera antes que atire, por todos que o veem, em foco: desde todo o bando e Joãozinho Bem-Bem, passando até pela mãe preta Maria Quitéria. Mirando no galho de uma árvore, ele acerta logo na primeira tentativa, em mais um momento que fortalece o processo de construção do herói.

Não apenas essas, mas quase todas as cenas do filme concorrem para melhor compor o personagem principal, sua trajetória e seu drama

individual. Por isso, só ganham maior visibilidade ou importância as personagens fundamentais na saga de Matraga, ou somente têm esse espaço nos momentos em que concorrem para isto, o que se dá, por exemplo, com o Quim Recadeiro (interpretado por Flávio Migliaccio) e com o poderoso Joãozinho Bem-Bem (vivido pelo ator Jofre Soares).

Em uma das cenas que preparam o duelo final, Bem-Bem beija a cruz, chega a mostrar consideração ao padre, mas não abre mão de sua retaliação, querendo matar o capiau que havia assassinado um dos seus capangas. O padre ordena que o bando vá embora, mas seu esforço é em vão. Nesses momentos o coral executa um cântico trágico, lento e melancólico, numa trilha que vai-se modelando de acordo com o desenvolvimento da narrativa. Nesse instante, o velho, pai do jovem que iria morrer no ato da retaliação, diz palavras que tiveram um efeito quase “mágico” no coração de Nhô, pois fizeram irromper nele uma sede de justiça. É quando a câmera observa o ancião de perfil, com seus filhos em segundo plano, numa perspectiva inteligente e que reforça a dramaticidade da cena. A partir daí a câmera acompanha veloz o momento de violência ágil de Nhô. E o herói vai matando os jagunços um a um, à bala ou à faca, e assim eles se revezam ao cair em sua frente, quando até os pés pontiagudos dos castiçais da igreja se tornam arma em suas mãos, revelando, na própria estrutura da obra, uma interessante fusão entre religiosidade e violência. Depois disso, uma tomada objetiva fica a documentar o diálogo final entre Bem-Bem e Nhô, ainda dentro da igreja, movendo-se lateralmente de acordo com os deslocamentos dos duelistas, que conversam, devagar, olhando-se diretamente nos olhos. É importante notar que o essencial da experiência da personagem principal e que define o seu processo de glorificação está no deslocamento da vingança, que não será mais contra seus inimigos, mas sim contra a sua própria humilhação, revertendo em glória pessoal e em redenção um desfecho que antes seria trágico.

Outra coisa que contribui para que o personagem de Augusto Matraga adquira um *status* heroico é a existência de uma relação de

cooperação e cumplicidade entre o drama psíquico que ele vive na trama e as manifestações da natureza, dos animais e da paisagem. Tal como ocorre no conto, também aqui se pode notar em diversos momentos da narrativa que Matraga age como parte ativa e reflexiva no todo que o rodeia, como numa orquestração em que o cosmo aja como um todo integrado. Assim, o meio físico é uma realidade envolvente a ele, sendo uma projeção (ou mesmo uma extensão) de seus estados d'alma.

Vejamus uma sequência que exemplifica bem isto. O plano em que Nhô pita um cigarro, depois de muito tempo sem fazê-lo, mostra com clareza e concentração que ele o faz devagar e com prazer (sensação que até então era evitada por ele). Depois disso ele laça um jumento, que inicialmente lhe resiste e foge. Quando monta novamente, solta as mãos e se sente seguro, com o vento soprando forte em sua frente. As vozes do coral dão a esse momento uma aura de milagre natural, de sagrado que provêm do encontro do homem com a natureza, seja pelo vento que lhe bate no rosto, seja pelo amansar e entrosar com o burrinho ou ainda pelo encontro consigo mesmo, com sua força interior não-usada ou reformulada. O jumento tenta ser arredio de novo: é quando a câmera acompanha a visão de Nhô com movimentos bruscos, abruptos, repentinos e violentos, simulando o seu olhar por cima do animal indócil. Nhô cai novamente. Mas puxa o bicho pela corda, segura-o pelo pescoço e o faz deitar. E fica rindo, olhando para o animal. Ao domá-lo, Nhô Augusto tem um reencontro consigo mesmo e com sua vitalidade adormecida.

Percebe-se, nesses momentos, que há um homem fantástico a recobrir o sertanejo real, assim como há todo um complexo de relações entre o estado psíquico das personagens e a ambientação cênica, com o uso de paisagens, sugestões míticas, elementos metafóricos da natureza, dentre outros, mostrando uma relação de co-operação e cumplicidade entre a mundivivência das personagens e as manifestações do mundo externo, da natureza, dos animais e da paisagem e de forças desconhecidas do cosmo. Assim, o filme assume

uma cosmovisão segundo a qual a terra reflete o homem (e vice-versa), agindo como fruto da reelaboração da percepção que esse mesmo sertanejo tem de si, dos fatos e do mundo a que pertence.

Tais momentos revelam uma orquestração profunda e harmônica da natureza como um todo, característica do enredo harmônico presente na narrativa rosiana e assumida acertadamente por Roberto Santos no filme. Chamamos aqui de enredo harmônico aquele no qual se expõem vários acontecimentos entrelaçados que se acompanham, se refletem e se complementam, ao passo que no enredo melódico, um único acontecimento é submetido a uma sequência lógica de acontecimentos, sendo previsível. Portanto, o enredo harmônico funciona como revelador da orquestração da natureza, que é tratada aqui como um organismo vivo, que fala ao homem, que lhe possibilita a transcendência no mundo sensível, que interage com ele.

### **A obra e o movimento – relações do filme com o Cinema Novo**

O filme normalmente é classificado como um dos clássicos do Cinema Novo; no entanto, sua grandiosidade simbólica ultrapassa o projeto e os pressupostos estéticos deste movimento, que sempre esteve muito vinculado à necessidade de registrar e de retratar a realidade nacional e de participar de sua transformação. Apesar do hábito de fornecer explicações teóricas sobre seus filmes e de ter marcadamente neles uma forte precisão nas formas, há algo de intuitivo na forma como Roberto Santos se relacionava com suas películas, o que o fez destoar do movimento cinemanovista talvez como nenhum outro diretor que o integrasse. Basta perceber que *Matraga* pode ser considerado um filme pouco revolucionário, sobretudo se comparado aos outros clássicos do movimento e da época. Mesmo o tema da liberação pela violência, que é amplamente usado pelos cineastas da primeira fase do movimento, ganha neste filme contornos próprios, com a elevação da condição do homem, de sua honra e de seu bem-estar moral e ético a uma

importância que nos outros filmes normalmente só é dada às questões políticas.

No entanto, embora seja comum que normalmente ocorram mais diferenças do que semelhanças em toda categorização, seja de um cineasta, época ou movimento, à medida que se aproxima da obra de um diretor em particular ou mesmo de cada filme por ele feito, *A hora e a vez de Augusto Matraga* fica bem disposto como pertencente ao primeiro momento do Cinema Novo (mesmo que a intenção do diretor não fosse o alinhamento com um determinado estilo de filmar, então em voga), amiúde ligado às temáticas do nacional e do popular, o que levava os filmes para o mundo rural, com a abordagem de muitos dos problemas e das peculiaridades que o integravam.

Outro ponto-chave do movimento cinemanovista que o filme partilha é a linguagem, o estilo da produção. Ora, se na época era comum o desejo de representar os problemas do povo brasileiro, de trazer à tona os esquecidos, de retratar o homem comum e, sobretudo, de gerar um novo olhar para velhas questões, isso só seria possível com a invenção de uma nova expressão, de uma nova forma de filmar que fosse mais cabível à tematização desse mundo e que, por si própria, fosse também uma forma de significá-lo<sup>2</sup>. Foi preciso, portanto, que o cinema político brasileiro de então assumisse a sua condição terceiro-mundista, negando a universalidade da técnica do cinema industrial dominante e se afirmando como um estilo em conflito com o estado das coisas no mundo, e que por isso mesmo se recusa a ser mais do mesmo.

Com a admissão do subdesenvolvimento diretamente na linguagem (através do uso de pouca maquinaria, de filmagens com luz natural, do som direto e de equipes reduzidas), esse inerente arcaísmo

---

<sup>2</sup> A cultura regional, o misticismo, a aridez, a pobreza e a violência não aparecem no filme apenas através de seu eixo temático, mas atuam também como elemento pulsante que resultará num mimetismo, pela câmera e pela montagem, deste modo específico de ver o mundo. Em outras palavras, a pobreza e a aridez sertanejas, elementos do mundo social e, portanto, externos à obra, marcam presença em sua própria estrutura, tornando-se, assim, também internos a ela (para usar a terminologia usada por Antônio Cândido em *Literatura e Sociedade*).

tecnológico acabou se revelando como uma forma profundamente poética de retratar os elementos da realidade nacional e do universo popular que ela congrega. Assim foi que, com o advento desse movimento, assumiu-se definitivamente um formato de “cinema subdesenvolvido” como a melhor forma de alcançar os objetivos estéticos e políticos que tinham os cineastas, não somente porque uma linguagem econômica, agressiva e com poucos recursos fosse a melhor opção para falar de uma realidade com características tão similares, mas também porque esse era, de fato, talvez o único caminho possível e sustentável economicamente e que por isso mesmo garantiria ao diretor a independência de que ele tanto necessitava para compor a sua obra, mesmo com todo o incômodo que ela pudesse causar ao público e, principalmente, às elites econômicas.

A escolha da trama não deixa de se configurar em uma forma de protesto contra o reinado dos jagunços e de sua justiça imposta contra o povo indefeso do interior do país, num tipo de esquema que lembra as narrativas do cinema neo-realista, que aliavam à representação do povo a denúncia política da situação em que este se encontrava. Aliás, a busca da essência nacional no interior é típica do Cinema Novo. Era preciso fugir do lugar-comum das grandes cidades e de sua temática, fugir do cosmopolitismo para poder dar vez a uma realidade especificamente brasileira, ao nosso homem comum (o que certamente é uma herança do modernismo regionalista de nossas letras). O sociólogo Otávio Ianni explica bem de que forma o filme reflete questões centrais para a construção do imaginário do mundo rural brasileiro, parte importante da noção de “brasilidade”:

*A hora e a vez de Augusto Matraga* apanha de maneira perfeita a correlação entre a violência e misticismo. E por aí desvenda uma face fundamental da sociedade brasileira. O mundo rústico, que ainda hoje é uma parte muito importante da civilização brasileira, surge em toda a sua riqueza humana e trágica. Naturalmente, esse mundo apresenta também outras faces. Mas é inegável que as dimensões apanhadas no plano da violência e do misticismo são fundamentais à compreensão da civilização brasileira. (IANNI, 2007, p. 5)

Além de certo clima medieval resultante da dimensão trágica da história e da autenticidade dos cenários escolhidos para filmá-la, há também no filme um ecletismo oriundo da convivência entre as raízes da cultura popular (o código do sertanejo, que também remete à cavalaria medieval) e os frutos da colonização portuguesa (com a forte presença do catolicismo em seus costumes e figuras e em toda a religiosidade), fornecendo-nos um universo onde as leis subjetivas e o código de conduta dos indivíduos nos remetem a um mundo claramente pré-marxista. Assim, embora faça uma quase radiografia do jagunço violento, do religioso pobre do interior e do homem sertanejo, o filme traz uma narrativa que também possui dimensão universal, uma vez que sua problemática é fundada na dimensão ética do homem, na sua capacidade de reconhecer os próprios erros e de superar as adversidades com perseverança, disciplina e fê.

### **Entre o texto literário e a cena fílmica – semelhanças e diferenças resultantes da transposição do enredo**

Vale a pena também enumerar algumas das semelhanças e das diferenças que houve em certos detalhes da trama, como forma de tentar mensurar até que ponto foi necessário modificar a realização da história original para que a adaptação lograsse sucesso. O quadro de semelhanças é bem mais econômico aqui, visto que, de um modo geral, o filme respeita bem quase tudo o que é realizado no conto, chegando a haver a transcrição de diálogos inteiros, além da boa composição física e espiritual das personagens e da ambiência totalmente afim ao que se pode imaginar como o cenário que está descrito na literatura.

Nessa linha, merecem destaque as cenas em que Nhô Augusto aparece sendo carregado pelos capangas do Major Consilva, compostas com uma fotografia e com uma escolha de enquadramento que nos permitem uma visão aguda e poética da agonia de Augusto Esteves, bem representado pela brilhante atuação de Villar, que se contorcia e gemia tal qual a descrição literária sugere.

No campo das diferenças entre o texto-fonte e o filme que o adaptou, há que se pontuar alguns detalhes que parecem saltar mais aos olhos, até pela obviedade da discrepância. Na ocasião do leilão católico, por exemplo, bem no início da história, temos uma situação em que, no conto, houve até confusão por espaço entre as gentes, pois havia “uma multidão encachaçada de fim de festa” que queria ver a briga criada por Nhô Augusto e seus capangas. Já no filme tal momento se revela diferente, com poucas pessoas em cena e a permanência de campos abertos. E, embora o leilão realize a abertura da trama no texto literário, ele só se materializa na tela após quinze minutos de filme.

Em vários momentos seguintes a personagem de Quim Recadeiro atua como um sintetizador de situações e diálogos fundamentais à trama, que assim não ganham representação direta em cena. Desse modo, suprime-se a cena da fuga de Dionóra com seu Ovídio e o filme vai direto à narração de tudo o que fora relatado por Quim Recadeiro a Matraga, quando lhe conta todas as falas e diálogos pronunciados na ocasião. E se no conto, após a referida fuga, Dionóra e sua filha Mimita pernoitam “no sítio de um tio nervoso” (ROSA, 1984, p. 286) dela, o mesmo também não aparece no filme.

Depois disso, na ocasião da emboscada que sofre de seus antigos capangas, agora aliados ao Major Consilva, Nhô Augusto aparece na película marcado em seu peito e não em sua polpa glútea direita (como descreve o conto); mais adiante ele se joga conscientemente no penhasco em vez de cair com o susto corporal que a dor de ser marcado a ferro lhe proporcionara (também na versão do conto).

Há também diversas sequências que potencializam a capacidade do cinema de contar histórias sinteticamente, como aquela em que Nhô se recupera dos ferimentos causados pela surra que levou e pela queda no penhasco e assim mesmo trabalha duro, mostrando uma fase inteira de sua vida e de sua recuperação – “E assim se passaram pelo menos seis ou seis anos e meio (...)” (ROSA, 1984, p. 296) – em apenas alguns instantes de filme.

Na cena final, o filme apela para a presença do padre, para o lugar físico da igreja, impondo a atmosfera de um ambiente sacro e místico e, com isso, dando tons ainda mais negros e inflexíveis à crueldade do vilão Joãozinho Bem-Bem. Nesse momento, a família, que é por este procurada para que ele concretize a sua vingança, se esconde dentro da igreja, pois o velho patriarca havia feito um pedido de proteção ao padre, o que, mais uma vez, reforça a maldade do antagonista.

E, se o final do conto descreve um Augusto Matraga que revela a sua verdadeira identidade e faz um breve acerto de contas com o seu passado, perdendo a sua antiga esposa no momento de sua morte, no trecho do filme que equivaleria a este o ator Leonardo Villar só chega a dizer as seguintes palavras: “— Diz pra minha gente, padre, que meu nome... Nãaaaaoooo!”, fala que é seguida por um imenso grito e pela sua morte, quando o padre lhe faz o sinal da bênção. A câmera se perde a registrar o interior da igreja, que termina completamente revirado, e temos aqui para o desfecho da narrativa uma “solução” literalmente adaptada, sendo talvez o momento de maior divergência entre o conto e o filme e, porque não, de maior liberdade na reconstrução desta história em outro meio.

### **Referências bibliográficas**

- AVELLAR, José Carlos. *O chão da palavra*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.
- CÂNDIDO, Antônio. *Literatura e sociedade*. 7.ed. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1985.
- DIEGUES, Carlos. “Entrevista a Sílvia Oroz”. In: *Carlos Diegues, os filmes que não filmei*. Rio de Janeiro: Rocco, 1984, p. 19-20.
- IANNI, Otávio. “Gente que viu”. Disponível em: <http://www.cineastarobertosantos.com.br>. Acesso em: 26 ago. 2007.
- JOÃO GUIMARÃES ROSA. “A hora e vez de Augusto Matraga”. In: *Sagarana*. São Paulo: Circulo do Livro, 1984.

MIRANDA, Marcelo. *Top 20 comentado*. Disponível em <http://www.revistapaisa.com.br/maio08/topsbrgeral.htm>. Acesso em: 22 mar. 2008.

SALLES, Francisco de Almeida. *Transcendência da revolta*. Disponível em <http://www.contracampo.com.br>. Acesso em: 05 jun. 2006. Texto publicado no *Suplemento Literário* do Estado de São Paulo em 26 mar. 1966.

SANTOS, Roberto. “O poeta e a cidade”. Depoimento cedido pelo cineasta. Disponível em <http://www.cineastarobertosantos.com.br>. Acesso em 26 ago. 2007.

VANOYE, Francis & GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Trad. Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papyrus, 1994.