

Duas vezes Guimarães Rosa no cinema brasileiro

Paulo B. C. Schettino

RESUMO:

Duas vezes Guimarães Rosa no Cinema Brasileiro: presenças diferenciadas de Guimarães Rosa no Cinema Brasileiro – Glauber Rocha e Roberto Santos. Uma análise e proposta de discussão da presença implícita de Guimarães Rosa em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1962), de Glauber Rocha, em confronto com a sua presença explícita em *A hora e vez de Augusto Matraga* (1966), de Roberto Santos.

PALAVRAS-CHAVE:

Guimarães Rosa, literatura, brasileira, cinema brasileiro, tradução intersemiótica

ABSTRACT:

Guimarães Rosa – Two Times in Brazilian Cinema: Glauber Rocha and Roberto Santos.

The present work aims to examine and propose a discussion of Guimarães Rosa's implicit presence in *Black God, White Devil* (1962), a Glauber Rocha's movie, confronted with its explicit presence in Roberto Santos' *The Hour and the Turn of Augusto Matraga*.

KEYWORDS:

Guimarães Rosa, Brazilian literature, Brazilian cinema, intersemiotic translation



INTROITO

...che la diritta via era smarrita.

Fragmento de um possível roteiro para ser usado como Prólogo do filme *A Hora e Vez de Augusto Matraga*, de Roberto Santos.

CENA 1

Recordações de um “santinho”, que a Nhô Augusto, lá atrás, num tempo, seduzira.

Plano 1: O rosto de Nhô Augusto, em close, escurece lentamente enquanto clareia o Plano 2, a imagem do que vê: a gravura, também em close. (Fusão)

Áudio (Narração – tom monocórdio e neutro):

“Dois caminhos que se abrem, a partir de uma encruzilhada, para o viandante protegido mas não guiado, pelo seu anjo da guarda que, postado às suas costas assiste a sua hesitação ante a difícil escolha. Um é linear e claro, com os bordos recamados de flores vistosas, e coloridas, e perfumadas. O outro, por sua vez é áspero, tortuoso, meio que escuro, com apenas alguns bolsões de fraca luz, que permite entrever os espinhos que obstruem a passagem, dificultando o prosseguir”. (A câmera passeia pelos pontos, em detalhe, para em seguida centrar nos personagens. Destaque para o Anjo.)

Narração (continua): “O anjo com a veste composta por dois panos de cores suaves, e sobressaindo-se por tons diferentes de azul. O de tom ligeiramente mais escuro é o sobreposto, que escorre dos ombros pelas espáduas e termina pelo meio do corpo, deixando entrever o outro, quase branco em seu azul suave. Os cabelos, lisos no topo da cabeça, caem em um crescente encaracolado ultrapassando os ombros atingindo o meio das costas em diferentes nuances que vão do amarelo ao castanho a produzir a ilusão de ouro amolecido, porém brilhante. Mas são as imponentes asas, semi-abertas, que de pronto chamam a atenção. Assemelham-se a gigantescas asas de pombo, de uma alvura próxima àquela do Divino Espírito Santo. Mas são suas pontas alongadas, quase a atingir o chão, que as tornam parecidas com as de garças em pleno vôo. Oscilantes, em ritmo que acompanha as preocupações de seu portador. Uma luz que emana de todo o seu corpo parece irradiar a partir do rosto. Sim! É o rosto, o ponto central de tal luz que permite ver o seu semblante, inquieto e atento, com um leve acento de preocupação, pela impossibilidade de ir além de mostrar ao seu pupilo as duas possibilidades. Sequer dar palpito! Sua tarefa é apenas descortinar as escolhas que não são suas. A sua mão esquerda encontra-se depositada sobre o ombro esquerdo de seu protegido, a pressionar levemente, enquanto que a direita avança à frente, com os dedos ligeiramente entreabertos com a preponderância do dedo indicador sugerindo o avançar que reforça a pressão feita sobre o ombro.

O movimento do corpo do protegido está suspenso. É fixado o instante final de uma difícil decisão. Ele encontra-se prestes a escolher. Vê-se isso na expressão de seu rosto, que parece esperar um comando que não virá. Ele sabe que por mais que o deseje, não virá!”

A imagem vai lentamente se apagando a medida em que, lentamente, Nhô Augusto cerra os seus olhos,



enchendo-se de identificação. (Retorno para o plano 1-close do rosto).

O “santinho” escapa de suas mãos, e qual uma folha seca, oscila e se deposita no chão. (A câmera abre, percorre o braço, e finda no movimento da mão, acompanhando o movimento da gravura até o final da queda).

PRIMEIRO PASSO:

Rosa e seu Matraga

Desde o princípio, ainda na cosmogonia do homem primordial, o pensamento humano se concretiza através das diferenças observáveis no mundo circundante. Nem é de espantar o fato dos primeiros deuses serem justamente personificações do Céu, em oposição a Terra, e da Noite, em oposição ao Dia. A Terra é sólida e firme, o lugar onde se pisa, enquanto o Céu é semovente, por influência do caminhar das nuvens, talvez, e distante, inatingível... A Noite, com sua escuridão, guarda perigos e inimigos, identificados e desconhecidos, enquanto que o Dia tem a Luz do Sol. Deuses, ora malvados ora benfazejos, constituindo categorias diferenciadas, proporcionadas pelo prazer ou pelo desprazer que propiciavam ao homem. Deuses bondosos Moral, se incumbirá de discutir os questionamentos e indagações que se farão presentes no decorrer da história com seus infundáveis desdobramentos – escolha?, livre arbítrio?, predestinação?, conformismo e aceitação?, ou luta e desafio aos deuses?..

É neste contexto, mediado pela Religião Católica e sua teologia judaico-cristã, que se insere o personagem Augusto Esteves, o Matraga, de João Guimarães Rosa.

O Catecismo, com suas malvas secas e santinhos e tristezas infantis esquecidas entre suas páginas, formará o caráter do homem, constituindo-se no seu primeiro código de ética.

O Matraga de Rosa é um ser duplo: homem - Adão, e é também o homem-deus - Jesus Cristo. A divinização do homem, após pagar a sua culpa.

A narração de sua vida é estruturada rigidamente, de acordo com os cânones aristotélicos para o drama, e o tema é o da Redenção. As alusões e figuras pertinentes, a este propósito e utilizadas pelo autor, são inúmeras.

Há o Prefácio ou Prólogo – unido à Iª Parte – onde o herói é-nos apresentado em sua vida

desregrada e dissoluta, um Adão à deriva, levado por suas paixões para o mau caminho, e que culmina com a sua Paixão, idêntica, em vários sinais, à de Cristo.

E, é como Cristo que a IIª Parte se inicia, em sua paradoxal descida aos infernos em busca da Redenção, e seu retorno, em busca da Salvação em Deus. O seu clímax e a passagem para a parte seguinte e última, são bem demarcados. Restabelecido fisicamente, após a agonia, ele exercita a expiação de suas culpas, e amparado pelo casal de pretos – seus anjos –, vai em busca de sua vez e hora.

“Vez” e “Hora” são termos ambíguos que a cultura popular às vezes mistura. “Vez” insere-se mais no jogo. No jogo, ou perde-se ou ganha, e há a espera de seu momento de jogar. E, como a Morte é certa, é a única coisa certa na Vida, a vez de cada um chegará sem sombra de dúvida. Maktub, diria Rosa, que faz a premissa ser repetida ao longo de toda a narrativa. Enquanto “Hora”, é regida por duas divindades: Nossa Senhora do Bom Parto, que preside o nascimento; e Nossa Senhora da Boa Morte, a quem é pedido que a passagem “desta para a melhor” seja tranqüila, sem dores, e iluminada pela vela que o candidato porta em suas mãos com o fito de, iluminando, impedir que erre o caminho.

A IIIª Parte é nitidamente a preparação para a Morte, após cumprida a purificação. A introdução, no texto de Rosa, para a parte final se dá em uma bela manhã – “a manhã mais bonita que ele já pudera ver” –, quando – “a manhã gargalhou” – bandos sucessivos de aves predominando as barulhentas maritacas cruzavam o céu, e sumiam no horizonte a ensinar o caminho. Nhô Augusto tomou como um sinal a revoada acima do normal. Despede-se do casal de pretos velhos e parte para a aventura sem destino – o rumo?: o traçado inexistente das pegadas das aves ou a trilha que o jumento escolhesse. Ante a relutância em aceitar a montaria, é convencido por Mãe Quitéria, que “lhe recordou ser o jumento um animalzinho assim meio sagrado, muito misturado às passagens da vida de Jesus”. O rumo?

- Não me importo! Aonde o jegue quiser me levar, nós vamos, porque estamos indo é com Deus!...

Agora, é Domingo de Ramos – a entrada triunfal em Jerusalém, no lombo do jumento, e o

destino leva-o ao encontro de Joãozinho Bem-Bem e seu bando, que estavam a caça do assassino traçoeiro do jagunço Juruminho, morto em tocaia. No reencontro, verdadeiras declarações de amor de macho, típico comportamento do herói do farwest americano:

- ... eu gostei da sua pessoa, em-desde a primeira hora, quando o senhor caminhou para mim, na rua daquele lugarejo...

O encontro de Joãozinho Bem-Bem com o velho, pai do matador de Juruminho, assistido por Nhô Augusto, dá ensejo para que Rosa crie uma das maiores figuras/imagem do conto: a transformação do velho, de cobra rastejante à cobra irada, aquela a que se tentou matar a pauladas e só se conseguiu ferir e, que se volta empinada sobre o próprio rabo contra o seu agressor. Em texto literário, a cena é uma verdadeira preciosidade de criação, daquelas de difícil transposição para um meio imagético. A passagem / transformação do velho, é sublinhada por duas elocuições.

- Perdão, para nós, todos, seu Joãozinho Bem-Bem... Pelo corpo de Cristo na Sexta-Feira da Paixão!

E, logo após a recusa da compaixão, assim Rosa narra:

Mas, aí, o velho, sem se levantar, inteiriçou-se, distendeu o busto para cima, como uma caninana enfuriada, e pareceu que ia chegar com a cara até em frente à de seu Joãozinho Bem Bem. Hirto, cordoveias retesas, mastigando os dentes e cuspidando baba, urrou:

- 'Pois então, satanáas, eu chamo a força de Deus p'ra ajudar a minha fraqueza no ferro da tua força maldita!...

E, é em Nhô Augusto que a força de Deus se encarna em atendimento à invocação do velho. Dá-se, então, o duelo final entre os dois amigos, composição de imagem através das palavras de João Guimarães Rosa que redundaria nas imagens de Glauber Rocha, primeiro, e depois Roberto Santos, numa figurativização da luta de São Jorge, o Santo Guerreiro, contra o Dragão da Maldade, que por sua vez já era uma representação em “santinho” da luta

do Bem contra o Mal, ou seja a “peleja” entre Deus e o Diabo.

A construção da imagem, feita através de palavras por Rosa, atinge, talvez, o seu poder máximo de criação de figuras, na descrição do combate:

A lâmina de Nhô Augusto talhara de baixo para cima, do púbis à boca-do-estômago, e um mundo de cobras sangrentas saltou para o ar livre, enquanto seu Joãozinho Bem Bem caía ajoelhado, recolhendo os seus recheios nas mãos.

As palavras finais de Joãozinho Bem-Bem retomam a forma de expressão do amor de macho, anteriormente aludido.

- Estou no quase, mano velho...Morro, mas morro na faca do homem mais maneiro de junta e de mais coragem que eu já conheci!...Eu sempre lhe disse que era bom mesmo, mano velho...É só assim que gente como eu tem licença de morrer...Quero acabar sendo amigos...

- Feito, meu parente, seu Joãozinho Bem-Bem. Mas, agora, se arrepende dos pecados, e morre logo como um cristão, que é para a gente poder ir juntos...

Rosa reforça a aproximação do seu personagem com a figura de Cristo ao colocar, na boca do povo, que fora Deus que mandara esse homem no jumento, com a função de salvá-los e às suas famílias.

Antes de morrer nos braços do velho que salvara e que se revela um seu parente, Nhô Augusto pede respeito para com o cadáver de Joãozinho Bem-Bem, para o qual recomenda enterro em solo sagrado, e envia a benção para a sua filha perdida, e aviso para a sua mulher, Dionorá, que está tudo em ordem.

Laconicamente, Rosa encerra a sua narrativa:

Depois, morreu.

SEGUNDO PASSO:

Glauber e seu Deus e o Diabo...

O padre Amâncio queria fazer as suas contas, dizer o que devia a Deus, o que ficara restando, o que deixara de fazer. Aquilo não podia ser. Ele era um

santo. Foi quando Bento chegou na encruzilhada que dava para Dores e para a Pedra Bonita. E o tiroteio voltou à sua cabeça, nítido como se ele estivesse olhando de perto. O arraial destruído, destroçado. D. Eufrásia lhe dissera: “Bento, vai a Dores e traz o vigário de lá. Amâncio pediu confissão”. E os dois caminhos na frente de Bento. Era Dores para satisfazer a última vontade de seu padrinho e era a Pedra cheia de gente, de meninos, de velhos, de mulheres, de aleijados, de toda a miséria do sertão. Num segundo na cabeça dele rodou toda a sua vida. Ouvia tudo, o padre que queria morrer de alma limpa, de corpo lavado de culpas. E o tiroteio pipocando, gemidos, dores, e o sangue do povo correndo. Aí ele esporeou o cavalo, como se o pobre fosse o culpado de todas as suas indecisões, de suas desgraças. E o animal tomou o freio no dente e desembestou na direção de Pedra Bonita”. (José Lins do Rego - Pedra Bonita, 1973, p.248)

Quando do lançamento do filme, em 1964, já havia sido acionado no Ocidente, o sensor da intertextualidade por Julia Kristeva, conforme assinala Laurent (1979), divulgando-o entre nós, e somando-o aos conceitos de dialogismo e polifonia de Bakhtin (2003).

Ao contrário do “estranhamento”, outro conceito que também começávamos estudar, o filme de Glauber Rocha, em que pese todas as suas inovações e que são muitas, suscitava uma sensação contrária. Algo nos soava familiar e por isso trazia ao espectador ressonâncias indistintas de textos anteriormente lidos. Aos poucos estes sinais apontaram em duas direções: a estrutura da narrativa e o conflito. A estrutura era marcadamente aristotélica, em sua forma ternária: um prólogo, à guisa de Introdução, constituindo um todo com a Iª Parte, seguido de duas partes. A IIª Parte, mais longa, constituindo o desenvolvimento do tema e do próprio discurso, enquanto que a IIIª Parte caminha para o desfecho com suas soluções, encerrado pelo epílogo.

Desse modo, do lado formal, segundo Hjelmslev (1978), concretiza-se o plano da expressão. Enquanto que o conflito do herói inseria-se, através de duas vias: a presença do Bem e do Mal, e na temática da busca do homem pela sua redenção. De novo, pensando em Hjelmslev, assim se constituía o seu plano semântico.

Desse modo, a congruência das duas obras

– a narrativa literária de Rosa e a narrativa imagética de Glauber – era, em sua aparência, completa. Matematicamente falando, tanto os vértices quanto os lados, dos dois triângulos se encaixavam. Porém, as distinções, observáveis entre as duas narrativas, por sua vez, também eram bem demarcadas. Se no plano da expressão as obras eram perfeitamente congruentes, diferenciavam-se no plano semântico. O herói de Glauber, ao final delirante de seu filme, encontra em vida a sua hora: a esperança de ver concretizada a justiça social. A sua fuga, a desabalada carreira para o futuro, possui a carga mais forte já impressa no cinema para a convicção do alcance positivo da esperança, que a semiótica cinematográfica utiliza nos finais de filmes. O objeto de desejo do herói, afinal aquilo que o faz desenrolar o novelo de sua vida, e o autor, o novelo de sua história, é encontrado ainda em vida, sem a Morte. Lá na frente o sertão vira mar – promessa do santo – e, a felicidade se concretiza. Quando? Não se sabe, apenas se vê que acontece diante de nossos olhos extasiados a transformação da aspereza do sertão na maciez do mar, levados que somos, espectadores, pelo vento turbilhonante da música. Exagero? Que seja! É um filme de Glauber.

O *Devorador de Mitos* é o título do texto de Ivana Bentes, referindo-se obviamente a Glauber Rocha, utilizado como introdução de *Cartas ao mundo*, compilação de correspondência trocada entre Glauber Rocha e inúmeros interlocutores ao longo de toda a sua vida. O epíteto se adequa plenamente ao espírito conturbado de Glauber. O seu cinema, principalmente em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* é um amálgama de seus mitos. E, não seria assim com todas as vidas vividas e todos os filmes já realizados, e os contos recontados?

No filme, as inúmeras figuras absorvidas por leituras tanto de Literatura quanto de Cinema se misturam de tal maneira que o processo de separação se torna muito difícil. No entanto, a apropriação de figuras de Buñuel é óbvia demais, afinal o plano que abre o filme, com a caveira do boi e as formigas, é explícito. Porém, Guimarães Rosa e José Lins do Rego comparecem com suas figuras de uma forma latente, oculta. É necessário o convívio no universo dos dois escritores para que se possa identificá-las. Glauber só iria assumir algum tempo depois quando em 1976, de Los Angeles, escreve para Jorge Amado:

“Estou terminando meu livro escrito nestes cinco anos de exílio: chama-se Universo, deve ficar com quatrocentas páginas e acho que está muito bom... foi uma transação literária com você, com Rosa, Zé Lins, Graciliano – que é realmente meu universo literário de onde fui nascendo...” (ROCHA, 1997, p.599)

Ele se referia ao seu livro *Riverão Sussuarana*, publicado em 1978, sob a forma de romance, pela editora Record. Afora as cartas, acreditamos ser este, na verdade, o verdadeiro testamento de Glauber Rocha. Interrompido várias vezes, e igualmente por várias vezes retomado, Glauber, ao mesmo tempo em que se nos desvela o enredo de sua cabeça, vai acrescentando fatos em ocorrência de sua vida, quase um diário. É perceptível, a sua mistura do real e da ficção, no processo de construção do livro com a incorporação de seus mais íntimos sentimentos. Para o caso, é exemplar a inserção no livro do drama real vivido com a morte trágica de sua irmã (27 de março de 1977), Anecy Rocha. (VENTURA, 2000, p.343)

De Rosa, extrai, além da ambiência do sertão de *Grande Sertão: Veredas*, também a estrutura superficial do conto *A hora e vez de Augusto Matraga* – coluna vertebral da obra – do homem confrontando-se com Deus e Diabo. Já de José Lins do Rego, a matança dos inocentes que centraliza a trama do seu romance *Pedra Bonita*, é aproveitada na íntegra, e as características de personagens extraídas de seu outro romance, *Cangaceiros*.

TERCEIRO PASSO:

Roberto Santos e seu Matraga.

A chave quem nos dá é Roberto Santos. Poucos anos depois (dois ou três?) ele usa o conto de Rosa como texto de partida para seu filme homônimo. Agora, é a vez de *A hora e vez de Augusto Matraga*, para valer.

Visto hoje o filme perde muitíssimo de sua capacidade de impressionar. No entanto, em seu contexto diacrônico, o filme se realizava plenamente ao que propunha – era francamente a transposição para o cinema de um texto literário. Sem subterfúgios. Para hoje o filme peca pelo seu excesso de intenção de fidelidade ao texto de partida: podemos acusá-lo de caligrafismo, se utilizamos o dizer contemporâneo de análise fílmica.

Ilustra isto quando o cineasta materializa na

tela a doma do jumento, usado no texto literário como metáfora do caráter do herói. O filme abre com uma epígrafe cantada pelo cantor e compositor Geraldo Vandré, ele mesmo um ícone representativo do momento histórico do período da realização e exibição do filme (pós-1964)

... se alguém tem que morrer...

... que seja pra melhorar.

Já nesta epígrafe está lançada a idéia central da proposição do filme: a morte como passagem para a transcendência ou bem-aventurança. Já que é preciso morrer, o que acontecerá “mais dia menos dia” – o incerto do momento da morte, mas a certeza de sua vinda. A morte, encarada desta maneira, transforma-se em garantia de Redenção. E, para que se alcance esta condição, o contrário seria a perdição eterna, há que passar pela purgação de todos os pecados.

O filme faz uma concessão ao “divismo” dos atores principais: tendo protagonizado *O Pagador de Promessas*, vivendo a personagem principal Zé do Burro, a imagem de Leonardo Villar percorreu o mundo através das agências de notícias internacionais, vestido a rigor e ladeado pelo diretor Anselmo Duarte e pela atriz Glória Meneses, ostentando a Palma de Ouro na cerimônia de premiação do Festival de Cinema de Cannes (1962).

O filme de Roberto Santos capitaliza o fato e o primeiro letreiro a aparecer, após a epígrafe, é justo

DIFILM apresenta (1ª cartela)

A Hora e Vez de Augusto Matraga (2ª cartela)

do conto de João Guimarães Rosa

Com Leonardo Villar (3ª cartela)

E, para fechar o cerco à fama do momento, a proto-atriz Maria Ribeiro de *Vidas Secas*, de Nelson Pereira dos Santos, e a participação especial de Maurício do Valle, o Antonio das Mortes, de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, de Glauber Rocha, no papel de uma personagem inexistente no texto de Rosa e criado especialmente para o ator no filme.

O Prólogo alongado constitui a Iª Parte, e

cumprir a função tradicional de apresentar os personagens. O perfil de Nhô Augusto é traçado através da exposição de sua vilania, bravatas, violência e principalmente a configuração do Pecador sem remissão. O castigo e a conseqüente transformação do personagem em Jesus Cristo se dá por meio da exposição de seu suplício, e notadamente nos planos cinematográficos em que, marcado a ferros e torturado, com os sinais da flagelação, é arrastado e puxado por corda em uma clara figurativização do Cristo Flagelado de Aleijadinho. Mais um “santinho”: o Cristo em um dos Passos da Paixão – a Xª Estação.

Dado como morto, pelos jagunços, é resgatado por mais uma figura mítica do sertão: a preta velha benzedeira, interpretação da atriz Áurea Campos, de televisão na época, indicador de uma forte característica de Roberto Santos: pioneiramente envolvido com produtoras de Publicidade e Propaganda e sem rejeição para com a televisão. A atriz, Áurea Campos, nacionalmente conhecida pelas telenovelas da TV Tupi quase se transforma em uma nova Ruth de Souza. Na realidade, ao recusar a também mítica vela acesa entre as mãos, que a velha tenta colocar, enquanto que, paradoxalmente, representa a recusa da morte, tem início, de novo como Cristo, a sua descida aos infernos necessária para a expiação dos seus pecados.

No filme, em toda a longa seqüência da refeição que Nhô Augusto serve à Joãozinho Bem-Bem e seu bando, transparece a intencionalidade de mais uma reprodução de um Passo da Paixão, no caso, o da Santa Ceia, que antecede à Agonia do Horto e a tentação humana de fugir da dor. Estas alusões estão presentes em ambos os textos, no literário de Rosa, e no imagético de Roberto Santos.

Porém, diferenças substanciais entre os dois textos são apontadas e discutidas por José Tavares de Barros, em seu texto publicado em 1979, em especial a transformação espacial do duelo final. Encontramos, no entanto, no episódio fílmico da doma do jumento, um exemplo claro do procedimento de dilatação textual, no processo de adaptação, que é desenvolver para mais o que no texto de partida era menor: a longa seqüência da doma, no filme, está contida apenas em poucas palavras no texto literário:

Modere esse mau gênio: faça de conta que ele é um poldro bravo, e que você é mais mandante do que ele...

São as palavras que Rosa coloca na boca do padre que tenta aquietar o danado. E, o padre continuando, dá a receita:

Peça a Deus assim, com esta jaculatória: Jesus, manso e humilde de coração, fazei meu coração semelhante ao vosso'.

Esta jaculatória, versão católica, portanto ocidental, do mantra oriental e bastante comum no ritual cristão, será repetida à exaustão pelo personagem no filme, sempre que se sentir fraquejar.

Quanto à questão da mudança do local do duelo final, que no filme é no pátio da igreja, também acreditamos ter sido a intenção de Roberto Santos buscar a sacralização do instante em que o herói se defronta com a morte. Instante esse tantas vezes repetido desde o título, e também na boca dos personagens, notadamente Nhô Augusto. No caso dele, o novo espaço sugere o fim da espera da sua “vez”, quando finalmente é chegada a sua “hora”.

“O que esse ambiente religioso estaria acrescentando à estória?”, questiona José Tavares de Barros.

E, continua: “A primeira impressão é a de que se torna por demais evidente a conotação mística da hora e vez de Nhô Augusto. Uma justificativa para a ação estar ambientada na igreja poderia ser a evidente intenção de Roberto Santos construir um final solene e talvez simbólico, numa orquestração vigorosa da imagem e da trilha musical que culmina com o grito do protagonista..”

O instante da morte do protagonista no filme, que sequer pronuncia seu nome e o urro final emitido, bem como as contrações faciais e corporais que o acompanham, induzem a uma leitura de paz não alcançada, e ressalta o afastamento e a liberdade tomada pelo diretor em relação ao texto literário. Enquanto que proporcionar, ao ator Maurício do Valle, a oportunidade de fechar o filme com espasmo facial, em close, é de discutível propriedade, e permite suspeitar de uma submissão ao prestígio

do ator, então em alta na Europa, depois do sucesso do filme de Glauber.

Nota-se, no filme, que a igreja tem nos altares as imagens cobertas por panos de suposta cor roxa – o filme é em branco&preto -, o que induz à contextualização temporal do período litúrgico da Paixão. A disposição dos elementos que compõem os fotogramas, rápidos e fugazes, do golpe final desfechado por Nhô Augusto em Joãozinho Bem-Bem, reproduz a composição de um outro “santinho”: São Jorge Guerreiro matando o Dragão, o que fecharia o círculo místico, que envolve os três textos, misturando Rosa, Glauber e Roberto Santos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BARROS, José Tavares de. *A hora e vez de Augusto Matraga*. Ensaio in revista Filme Cultura, nº 33, Maio de 1979. Rio de Janeiro: MEC/EMBRAFILME-Empresa Brasileira de Filmes.

BEIRÃO, Nirlando. *Glauber had sept cabezas*. Ensaio in Revista BRAVO nº18 – março de 1999. São Paulo, www.revbravo.com.br, 1999.

HJELMSLEV, Louis T. *Prolegômenos a uma Teoria da Linguagem*. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

JENNY, Laurent. *A estratégia da forma* in Intertextualidades/Poéticas. Coimbra, Portugal: Livraria Almedina, 1979.

MORAIS, Osvando José de. *Grande Sertão: Veredas – O Romance Transformado*. São Paulo: EDUSP/FAPESP, 2000.

_____. *Imagens em Grande Sertão: Veredas – Da Palavra Impressa no Romance à Imagem Eletrônica-Televisiva. Semiótica da Imagem*. Tese de Doutorado. São Paulo: ECA/USP, 2002.

RÊGO, José Lins do. *Pedra Bonita*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1973.

ROCHA, Glauber. *Cartas ao mundo / Glauber Rocha*; organização Ivana Bentes. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

_____. *Riverão Sussuarana*. Rio de Janeiro: Record, 1978.

ROSA, Guimarães. *A hora e vez de Augusto Matraga* in Ficção completa, em dois volumes/ João Guimarães Rosa (vol I). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

SARAMAGO, José. *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

SANTOS PEREIRA, Geraldo. *Plano Geral do Cinema Brasileiro – História, Cultura, Economia e Legislação*. Rio de Janeiro: Editor Borsoi, 1973.

SCHETTINO, Paulo Braz Clemencio. *A Tecnologia do Cinema Brasileiro – A Técnica em Estórias*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: ECA/USP, 1997.

_____. *O Novo Cinema Brasileiro – As Relações Cinema e Televisão*. Tese de Doutorado. São Paulo: ECA/USP, 2002.

VENTURA, Tereza. *A Poética Política de Glauber Rocha*. Rio de Janeiro: Funarte, 2000.

FILMOGRAFIA

Deus e o Diabo na Terra do Sol.

Elenco: Geraldo Del Rey, Yoná Magalhães, Lídio Silva, Sônia dos Humildes, Othon Bastos, Maurício do Valle.

Roteiro de Glauber Rocha, Walter Lima Jr. e Paulo Gil Soares. Fotografia de Waldemar Lima. Montagem de Glauber Rocha e Rafael Justo Valverde. Música de Villa-Lobos, Sérgio Ricardo e Glauber Rocha. Direção de Glauber Rocha.

Produção de Luiz Augusto Mendes, Jarbas Barbosa e Glauber Rocha (Copacabana Filmes, Rio de Janeiro, 1963).

A hora e vez de Augusto Matraga.

Elenco: Leonardo Vilar, Jofre Soares, Maurício do Valle, Maria Ribeiro, Flávio Migliaccio, Áurea Campos, Emanuel Cavalcanti, Jorge Karam, José Marinho, Solano Trindade.

Roteiro de Roberto Santos. Fotografia de Hélio Silva. Montagem de Sílvio Reinoldi. Música de Geraldo Vandré. Direção de Roberto Santos.

Produção de Roberto Santos, Néelson Pereira dos Santos, Geraldo Vandré, Luís Carlos Pires Fernandes, Luís Carlos Barreto (Difilm, Rio de Janeiro, 1966)

O Padre e a Moça

Elenco: Paulo José, Helena Inês, Fauzi Arap, Mário Lago, Rosa Sandrini.

Roteiro de Joaquim Pedro de Andrade, adaptado do poema homônimo de Carlos Drummond de Andrade. Fotografia e Cenografia de Mário Carneiro. Montagem de Joaquim Pedro de Andrade e Lauro Escorel. Cenografia de Carlos Hamilton. Música de Carlos Lyra. Direção de Joaquim Pedro de Andrade.

Produção JPA associado a L.C.Barreto (Difilm, Rio de Janeiro, 1965)

Grande Sertão: Veredas

Elenco: Ivan de Souza, Maurício do Valle, Sônia Clara, Zózimo Bulbul, Jofre Soares.

Argumento e Roteiro de Geraldo e Renato Santos Pereira, adaptado do romance homônimo de João Guimarães Rosa.

Direção de Geraldo e Renato Santos Pereira (1965)

Grande Sertão: Veredas

Elenco: Tony Ramos, Bruna Lombardi, Tarcísio Meira, Rubens de Falco, Yoná Magalhães, José Dumont.

Minissérie televisiva, em 25 capítulos. Adaptação de Walter George Durst, do romance homônimo de João Guimarães Rosa. Direção de Walter Avancini.

Rede Globo de Televisão (1985).

PAULO B. C. SCHETTINO

Professor de Argumento da FACOM / FAAP,
Professor Pesquisador do Programa de Mestrado em
Comunicação e Cultura da UNISO.