

ADAPTAÇÃO SOB INFLUÊNCIA DOS MODOS DE PRODUÇÃO

As heterogêneas recriações de *A hora e a vez de Augusto Matraga* no cinema

Sayara Saraiva Pires¹

José Wanderson Lima Torres²

RESUMO

Em busca de compreender nuances do processo de adaptação, dentro do âmbito da literatura comparada, procuramos apresentar neste trabalho um olhar quanto a influência dos modos de produção na adaptação de uma obra literária em uma obra fílmica. Nosso objetivo é mostrar como o contexto-histórico de produção e a busca do alvo de recepção direcionam o desenvolvimento e construção final de cada obra. Dessa forma, uma obra literária pode dar base para distintas adaptações que se distanciam em estética estrutural e discursiva, apesar de ter uma mesma narrativa inspiratória. Para tanto, fomentamos um diálogo comparativo entre as duas obras fílmicas homônimas adaptadas do conto *A hora e a vez de Augusto Matraga*, de Guimarães Rosa, a primeira dirigida por Roberto Santos (1965) e a segunda dirigida por Vinícius Coimbra (2015), analisando as suas divergências de forma a não tencionar julgamentos de qualidade, mas apontar os elementos ideológicos que designaram a sua construção, seguindo o embasamento teórico de estudos de Thaís Flores Diniz (1998/2005), Linda Hutcheon (2013), Marcelo Ikeda (2012/2019), Marcel Martin (2013), Robert Stam (2006/2008), Ismail Xavier (2001), entre outros.

Palavras-chave: Adaptação. Cinema e Literatura. *A hora e a vez de Augusto Matraga*. Roberto Santos. Vinícius Coimbra.

ABSTRACT

In search of understanding nuances of the adaptation process, within the scope of comparative literature, we shall present in this paper an overview concerning the influence of modes of production in the adaptation from literature to film. We aim to show how the historical context of production and the search for the target audience direct the development and final construction of each work. Thus, a literary work can be basis for different adaptations that vary themselves in structural and discursive aesthetics, despite having the same inspirational narrative. Therefore, we instigate a comparative dialogue between the two homonymous films adapted from the short story *A hora e a vez de Augusto Matraga*, by Guimarães Rosa, the first one directed by Roberto Santos (1965) and the second one directed by Vinícius Coimbra (2015), analyzing their differences in order to point out the ideological elements that designated their constructions instead of producing value judgement, following the theoretical framework based on studies by Thaís Flores Diniz (1998/2005), Linda Hutcheon (2013), Marcelo Ikeda (2012/2019), Marcel Martin (2013), Robert Stam (2006/2008), Ismail Xavier (2001), among others.

Keywords: Adaptation. Cinema and Literature. *A hora e a vez de Augusto Matraga*. Roberto Santos. Vinícius Coimbra.

1 Mestra em Letras, pela Universidade Estadual do Piauí.

2 Doutor em Letras, professor da graduação em Letras da Universidade Estadual do Piauí e professor do Núcleo de Pós-Graduação da Universidade Estadual do Piauí.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Nesta pesquisa, buscamos contribuir para uma reflexão acerca de questões que circundam a adaptação cinematográfica, especialmente no que consta à transposição de uma obra literária para uma obra fílmica. Dialogando com a teoria da adaptação, propomos mostrar que os modos de produção são influentes e influenciados por elementos intrínsecos e extrínsecos às obras – temporalidade, movimento cinematográfico, contexto histórico, comercialização, entre outros subsídios que englobam essa construção. Com isso, uma obra literária pode ser adaptada múltiplas vezes e gerar conteúdos diversificados.

Partimos da concepção de que, após a evolução dos estudos da área, não cabe mais nas críticas e análises um comparativismo ingênuo entre a fonte e a obra derivada, em que a adaptação representasse apenas uma derivação com a presença de perdas e ganhos do texto-base. A procura de fidelidade, nesse contexto, pressupunha uma mera simplificação das questões trazidas pelo texto literário. A falha dessa prática é justificada pelo uso de uma fonte como material inspiratório, que não significa uma repetição de conteúdo. Este é formulado por uma reinterpretação do seu novo criador. Assim, cada narrativa é legitimada, apesar de ter como eixo central o mesmo enredo. Desse modo, salienta-se que “entre o livro e o filme não existe propriamente uma função, mas meramente uma relação. Ou seja, mais que dizer que o filme é “em função” do livro, cabe dizer que entre ambos existem uma certa relação, definida por seus próprios termos”. (IKEDA, 2012, p. 4). Assim, a adaptação deve ser vista como obra relativa à original, e não submissa a esta.

O processo de adaptação fílmica não está limitado à transposição visível de um texto de um formato para outro. Esta é incapaz de comportar todos os fenômenos psicológicos, socioculturais e intersemióticos que envolvem a dimensão dos caminhos percorridos para a criação de uma obra adaptada. É notável que algumas obras se aproximam mais do texto-base que outras, isto se dá pelas seleções optadas pelo idealizador da nova obra, que pode manter os signos semiótico-discursivos ou emancipar-se deles, ainda que não por completo. Olhando por esse prisma óptico, muitas adaptações fílmicas realizadas a partir de uma mesma obra são precisamente distintas, sem que nenhuma deixe de representar uma conversão real da literária, de acordo com sua própria interpretação. Isto acontece, porque

Uma adaptação é *automaticamente* diferente e original devido à mudança do meio de comunicação. A passagem de um meio unicamente verbal

como o romance para um meio multifacetado como o filme, que pode jogar não somente com palavras (escritas e faladas), mas ainda com música, efeitos sonoros e imagens fotográficas animadas, explica a pouca probabilidade de uma Fidelidade literal, que eu sugeriria qualificar até mesmo de indesejável (STAM, 2008, p. 20).

Dessa forma, temos questões estruturais como também pessoais (do autor) envolvidas para a constituição da adaptação. Pois, a literatura permite a liberdade interpretativa do leitor diante do que se lê. E o cineasta de uma adaptação é, antes de tudo, um leitor fazendo uso de sua visão para com o texto lido. Desse modo, uma obra pode dar vazão a várias possibilidades de releituras. Isto justifica filmes com perceptivas diferentes tendo como base a mesma obra literária. Sobre isso, Robert Stam considera que

[...] assim como qualquer texto pode gerar uma infinidade de leituras, qualquer romance pode gerar um número infinito de leituras para adaptação, que serão inevitavelmente parciais, pessoais, conjunturais, com interesses específicos. A metáfora da tradução, similarmente, sugere um esforço íntegro de transposição intersemiótica, com as inevitáveis perdas e ganhos típicos de qualquer tradução (2006, p.27).

Então, ao buscarmos o conceito de adaptação cinematográfica, veremos que não se condiz a uma obra fidelíssima à obra original, mas é criada através de um processo dialógico, no qual busca conversar com termos e ideias explanadas em um texto já existente, trazendo, sobretudo, uma releitura que acione os preceitos da época de criação e fins desejados para uma nova discussão. Com isso, é dispensável o termo fidelidade. O que cabe nessa categoria é uma imanente intertextualidade. A relação de textos no processo intertextual é importante não só no que consta a estruturação, mas também a fundamentação de sentidos.

Em todo caso, segundo Linda Hutcheon (2013), o processo de adaptação deve ser analisado por três perspectivas: como um produto formal; como um processo de criação; e em seu processo de recepção. Analisar a adaptação como um produto formal é considerar que ao compararmos uma adaptação com o produto original é preciso nos utilizarmos da meta-arte – a arte por si mesma (STAM, 2006). A obra cinematográfica deve ser vista considerando suas características essenciais. Da mesma forma, a obra literária possui as suas. Assim, há a percepção do nível narrativo distinguido em ambas. Com isso, não devemos coloca-las em paralelo com a mesma visão. Deve-se, pois, analisá-las separadamente.

O seu processo de criação “envolve tanto uma (re-)interpretação quanto uma (re-)criação; dependendo da perspectiva isso pode ser chamado de apropriação ou recuperação” (HUTCHEON, 2013, p. 29); enquanto alguns cineastas utilizam a adaptação para mostrar a sua interpretação da obra lida sob uma esfera diferente, outros utilizam como uma ferramenta de preservação de obras clássicas ou relatos valiosos que precisam ter uma inovação criativa para que desenvolvam interesse da nova geração, baseado no que se consome da época, para que discursos importantes não se percam.

Visto a partir dessa perspectiva, segue o seu processo de recepção. O engajamento da adaptação é conduzido pela obra adaptada, na qual é buscada uma espécie de repetição da história, mas com significativa variação. Em sua maioria, os espectadores não buscam uma nova obra que se distancie completamente da obra original. Contudo, não esperam uma repetição descarada. O desafio do cineasta, então, é manter-se em equilíbrio, para que não ultrapasse os limites impostos pelo público. Pois, em geral, são estes que impulsionarão ou não a sua obra. Para isso, a construção do filme já é pensada em paralelo com a concepção de público-alvo. Nesse sentido, faz-se um jogo de oferta e procura.

Nessa perspectiva, a partir da junção desses preceitos, a inovação pode preencher as lacunas da obra adaptada, deixadas em aberto e que só podem ser completadas com a adequação de novos discursos do seu momento de construção. Isso porque “a tradução [adaptação] nunca é apenas intersemiótica, mesmo quando realizada entre sistemas de signos diferentes. Ela é também cultural” (DINIZ, 1998, p. 324), ocorre uma adequação de estruturação, tecnologias, acontecimentos histórico-culturais que emergem na condição de desenvolvimento do momento desta construção. Assim, são administradas escolhas ideológicas que o cineasta queira transmitir, ou trazer para discussão, enquanto desencadeia a narrativa.

Diante disso, procuramos apresentar nesse trabalho um olhar quanto à influência dos modos de produção na adaptação de uma obra literária em uma obra fílmica, concentrando-se em como o contexto-histórico de produção e a busca do alvo de recepção de ambas direcionam o desenvolvimento e construção final de cada obra. Dessa forma, uma obra literária pode dar base para distintas adaptações, que se distanciam em estética estrutural e discursiva, apesar de ter uma mesma narrativa inspiratória.

Para tanto, construímos um diálogo comparativo entre duas obras fílmicas homônimas adaptadas do, também homônimo, conto *A hora e a vez de Augusto Matraga*, de Guimarães Rosa. No entanto, não realizaremos uma comparação entre os filmes e o conto. Mas, propomos uma

análise dos filmes entre si, a fim de perceber como os modos de produção de cada um pode ter influenciado no resultado final das adaptações.

A HORA E A VEZ DE AUGUSTO MATRAGA (1965), DE ROBERTO SANTOS

A primeira adaptação do conto rosiano foi realizada por Roberto Santos (1928-1987), em 1965. O cineasta iniciou sua carreira no cinema como assistente de direção ao lado de Nelson Pereira dos Santos no filme *Rio, 40 graus*, em 1955. Seu primeiro longa-metragem foi *O grande momento* (1957); daí em diante concretizou o trabalho de 11 longas, 18 curtas, além de documentários e programas de televisão.

Seu trabalho caracteriza-se por expressar fortes críticas aos problemas sociais, pelos quais busca uma discussão sobre a realidade econômica, social e cultural do país. Suas produções são armas contra o governo, pois vão de encontro com as ideias de manipulação das minorias propagadas pelas classes dominantes. Com isso, utiliza discursos de resistência e luta por os direitos dos mais necessitados. Mantinha, assim, a esperança de acontecer uma mudança significativa no desenvolvimento industrial do cinema nacional. Esses atributos marcaram não apenas o cineasta, mas todo o grupo da sua geração que formaram o Cinema Novo.

O projeto desenvolvido durante o Cinema Novo equalizou o que já vinha sendo feito na literatura: uma narrativa do povo para o povo. Sua relação foi estabelecida pelo “interesse sobre uma mesma temática, o Brasil rural e pobre, as preocupações ideológicas, a denúncia da injustiça social” (DEBS, 2010, p. 25). Esses pontos de convergência entre a literatura e o cinema dos anos de 1960 mostraram um impulso nas interpretações dos conflitos do país como formação social. O crescimento dessa política dentro da arte cinematográfica buscava findar “o mito da técnica e da burocracia da produção, em nome da vida, da atualidade e da criação. Aqui, atualidade era a realidade brasileira, vida era o engajamento ideológico, criação era buscar uma linguagem adequada às condições precárias e capaz de exprimir uma visão desalienadora, crítica, da experiência social” (XAVIER, 2001, p. 65). Dessa forma, engajava debates temáticos ligados à questão da identidade e formação social dentro da realidade em que o país se encontrava. Transformando, assim, o cinema em uma arte que superava o ato de entreter. Utilizando sua capacidade atrativa e velocidade midiática como um veículo de discussão das problematizações sociais. Aprofundando o estímulo de conhecimento e dando impulso ao senso crítico da população.

Fugindo da constante comercial crescente no cinema nacional na qual ganhavam espaço, à medida que a indústria cinematográfica crescia no país, os filmes com enredos simples e superficiais que geram de imediato um entretenimento frívolo e que pouco cooperam para o desenvolvimento intelectual do espectador, Roberto Santos inova e procura desenvolver narrativas fílmicas argutas, em que finca desordens internas em seus personagens para representar conflitos identitários encontrados na sociedade brasileira gerados, sobretudo, pelo ambiente em que vivem e pelas consequências das negligências aferidas a esse povo pelos governantes. É o que deparamos em Augusto Matraga, protagonista da obra de Guimarães, criteriosamente adaptado no filme de Santos.

A obra de Santos se torna singular, além das qualidades internas da obra, por ter alto engajamento mesmo dentro das condições de lançamento. Na década de 1960 o país adentrou em um período de caos político-ideológico, pelo qual gerou-se anos de desgaste social e decadência no sistema político brasileiro. Através de um golpe de estado, o congresso foi tomado por militares e durante mais de 20 anos (1964 a 1985) o Brasil ficou sob um regime militar. Nesse período, o país presenciou a ausência dos princípios básicos da democracia, por meio de censuras e perseguições políticas. Indubitavelmente, essa tomada trouxe consequências drásticas para a cultura artística, incluindo a cinematográfica.

O golpe militar de 1964 ocorreu em um momento em que o cinema brasileiro ascendia sua fase mais criativa e diversificada. Esse acontecimento abalou a produção desses filmes, visto que a maioria dos cineastas possuíam uma ideologia de esquerda. A censura tornou-se constante nesse meio, pois era um meio de sustentação do regime militar. Para tanto, os filmes com teor crítico eram proibidos, e a produção dessa categoria foi impedida de deslanchar.

O cinema veio, pois, mostrar que o patriotismo devia ser constituído pela representação não das elites, mas do povo. Para isso, era preciso concentrar e demonstrar a verdadeira figuração da população brasileira. A exemplo disso, destacou-se, então, o sertão – ambiente pelo qual era demonstrativo da maior parte do país em seu aspecto geográfico, bem como na caracterização da sociedade interiorana. O sertão representou a pobreza, a seca, a fome e a miséria encontrada. O sertanejo evidenciou um povo lutador, guerreiro e sagaz. Mas, sobretudo, homem e espaço conceberam o valor dos que não eram vistos. Os conflitos internos desse ambiente demonstraram a complexidade em sua simplicidade.

Nessa perspectiva, ao adaptar um conto tido como regionalista, Roberto Santos utiliza-se do sertão – espaço utilizado por Guimarães Rosa – para mostrar, através das imagens, a

ligação do homem com seu meio e a compilação alçada por essa relação. Diferentemente dos filmes clássicos do Cinema Novo, a adaptação de Santos não possuía um apelo político nacional transparente. Mas, trazia uma discussão sobre os conflitos internos do sujeito. O que de certa forma também era uma busca do movimento, já que os conflitos externos da sociedade também geram essa desordem interna. Assim, *A hora e a vez de Augusto Matraga* (1965) elevou o sertão, mais uma vez, como palco de reflexão sobre a realidade brasileira, despojando da sua imagem para buscar um maior realismo, mas adentrando também em uma questão universal dos problemas sociais.

Sob esses parâmetros, destacamos os elementos estruturais da obra fílmica: o espaço, o tempo e a estética (isto é, os elementos de composição narrativa da linguagem cinematográfica). As gravações foram realizadas no sertão de Minas Gerais, assim como é descrito o ambiente do conto. A escolha do diretor, sem dúvidas, não coincidiu apenas na ambientação descrita por Rosa, mas no desejo de retratar fielmente a eloquência que o ambiente propunha. De fato, o sertão “sempre foi visto como lugar contrário à civilização e a tudo que a ela alude: ordem, contenção, obediência a regras, formalidade” (LIMA, 2008, p. 24). Aqui, porém, seguindo os passos de Guimarães Rosa e suas influências de transição das fases literárias, Roberto Santos dinamiza o sertão mineiro,

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 (COIMBRA, 2010, p. 7).

Essa característica predominou nos filmes regionalistas – adaptados ou autorais – da época. A maioria retrava o sertão com fortes embates políticos e se centravam na pobreza, principalmente. Os personagens eram retratos do povo sofrido, que precisavam retirar-se de suas terras a procura de sobrevivência, ou agricultores que trabalhavam para os mais ricos e sofriam com a seca que aniquilava as plantações de alimentos. Em contraste a esse caráter, no filme de Roberto Santos “a pobreza é mostrada do ponto de vista da privação religiosa, do ascetismo cristão, e, portanto, não se configurava como problema social e político. [...] A violência se apresenta como uma reação à exploração” (LIMA, 2008, p. 26).

Logo na primeira tomada do filme é mostrado Augusto e a imensidão do sertão ao fundo. Nesta cena é posto em evidência que, desde o início, o ambiente também se compõe como personagem, na medida que a relação entre ambos desencadeia a constituição psicológica do protagonista. Nascido e crescido nos limites do sertão, Augusto aprendeu os costumes e tradições enraizadas nesse ambiente, nas quais são regidas pela religião que comanda as diretrizes benevolentes. E, por outro lado, a convivência genuína com a cultura abusiva do coronelismo, patriarcado e violência permeada há gerações.

A complexidade submergida nesse centro por meio da relação bem/mal em uma disputa constante de poder é antenada por Roberto Santos em elementos detalhistas que vão desde as paisagens da mata seca, casas humildes, vestimentas dilaceradas e vida cansada dos mais pobres às farturas, casas grandes, cavalos dos mais ricos. Assim, evidencia os costumes do lugar constituintes não apenas do povoado em si, mas de uma cultura que se abrange por toda imensidão sertaneja.

Comparado com o conto, o filme tem uma quebra cronológica dos acontecimentos, o que não influencia em uma mudança de perspectiva em seu desfecho final. Diferentemente do enredo literário, os primeiros minutos do filme se dedica na apresentação do aspecto fisionômico da personagem bem como o ambiente em que vive. Em seguida, acompanhamos a trajetória de Augusto de forma linear, sem interrupções de narrativas secundárias. Destaca-se a ausência de efeitos especiais, simultaneamente o narrador musical completa a montagem do roteiro.

Esteticamente, o filme de Roberto Santos contém um aspecto sombrio, instigado sobretudo na complexidade entre sujeito e espaço. Essa densidade foi conquistada por meio das escolhas estruturais escolhidas pelo diretor, pelas quais foi desenvolvida uma relação do texto escrito com a adaptação dentro das características desenvolvidas pelo movimento cinematográfico em que o cineasta fazia parte. Do mesmo modo, essa fase influenciou a densidade discursiva presente dentro da narrativa fílmica. Os elementos simbólicos usados pelo diretor impactam diretamente na construção ideológica abordada através da narrativa. São eles que dão suporte para a constituição da personagem em meio a seus conflitos internos. Assim como na narrativa literária, a personagem encontra sua redenção por meio de todo sofrimento da jornada. Porém, a mudança de enredo optada pelo cineasta configura-se como crítica à repressão do homem, que já enfrenta inflexibilidade de um destino agreste tomado pelo sertão, diante dos códigos religiosos que o infringe da sua própria identidade.

A HORA E A VEZ DE AUGUSTO MATRAGA (2015), DE VINÍCIUS COIMBRA

A segunda adaptação do conto de Guimarães Rosa, realizada por Vinicius Coimbra em 2015, contrasta com o filme de Roberto Santos. O filme mais recente dá preferência ao enfoque da jornada heroica da personagem e sua redenção final. Assim como no primeiro filme, as escolhas estruturais e ideológicas encontradas são fatores desenvolvidos sob influência da cultura vigente na época de produção, bem como na formação do cineasta.

Vinicius Coimbra (1971), nascido em Niterói – RJ, possui uma carreira significativa dentro do universo do audiovisual brasileiro. Realizou trabalhos como diretor de televisão, roteirista, diretor de arte e cineasta. Destacou-se pelas direções de quinze telenovelas da Rede Globo e três renomadas minisséries da mesma emissora de telecomunicação. Seu trabalho no Cinema é mais recente, dirigindo (até o momento) apenas dois longas-metragens: *A floresta que se move* (2015) e *A hora e a vez de Augusto Matraga* (2015), e participado como assistente de direção em *Central do Brasil* (1998). O cinema brasileiro dos anos 1990, do qual iniciou sua carreira, foi marcado por uma nova fase histórica do audiovisual do país. Após conturbações e declínios no setor de produção e renda, esse período é caracterizado pela chamada Retomada.

Especificamente de 1993 até meados de 2003, o cinema nacional principia um retorno às atividades de produção de filmes que até então estavam em baixa, devido a problemas financeiros e fechamento de produtoras e distribuidoras pelos governantes anteriores. Há, com isso, uma busca de engajamento dentro do cenário nacional e internacional, sobretudo desenvolver produções que marcassem a autenticidade do país. Neste ponto, encontramos uma semelhança e certa influência do Cinema Novo, pois ambos foram momentos de incentivo à cultura regional. Porém, a Retomada não conseguiu se firmar como um movimento, pois, apesar da tentativa, não se caracterizou “por perseguir uma meta específica, de viés político ou contestatório, como ocorreu nos anos 1960” (BARROS, 2014, p. 186). Contrariamente, a diversidade temática foi alavancada.

A multiplicidade de temas nas produções foi uma espécie de tentativa de chamar a atenção do público. A atração dos espectadores conduziu o aumento de incentivo ao audiovisual do país. Todavia, este pode ter sido o propulsor dos problemas de qualidade das produções – pelo menos em seu sentido crítico. Com os investimentos aumentando, as empresas pretendiam ganhar um retorno beneficiário do que financiavam, a partir disso a necessidade de ganhar público fez com que o apelo dos filmes ganhasse uma nova direção, voltando-se para divertir e não mais para conscientizar. Com isso,

Os filmes sobre o sertão nordestino também vão demonstrar a passagem de um processo mais artístico, para as produções industriais. [...] A utilização dessas linguagens vai causar efeitos. Entre eles, pode-se citar que, o uso da linguagem televisiva facilita o entendimento para um público que já está acostumado com a narrativa televisiva. Por outro lado, a prática de utilização de outras linguagens, vai reforçar a lógica do lucro: com uma linguagem mais conhecida, um público maior pode ser atingido (XAVIER, s/p, 2009).

Com essa transformação, uma nova roupagem é aderida às produções cinematográficas e um novo período é originado: a Pós-Retomada. Esta inicia-se em 2003 e caracteriza o cinema contemporâneo. Sem dúvidas, o cinema atual é constituído sob diversas influências dos diferentes momentos de construção histórica do audiovisual nacional. Nesse contínuo ciclo, “o trajeto do cinema brasileiro mostra sua transformação, sua pluralidade, seu diálogo com o movimento geral da sociedade” (XAVIER, 2001, p. 125). Com isso, as culturas e costumes atuais influenciam diretamente no comportamento de produção e distribuição de filmes.

A cultura do audiovisual na nossa sociedade é concentrada no aumento de quantidade e qualidade no acesso e produções de telenovelas, estas ganharam grandes tecnologias e visão internacional. A telenovela passou a fazer parte dos horários cotidianos da população. Isso acarretou a influência direta no cinema. Os cineastas começaram a fazer filmes com uma linguagem televisiva, a fim de levar ao público aquilo que ele já conhecia e, com isso, se tornar mais assistidos e rentáveis. Transformando-o, assim, em um cinema comercial, em sua maior parte.

Com essa percepção, temos a constatação que as indústrias cinemáticas “acreditam falar em nome do gosto do público em função de uma suposta lei de oferta e procura, cujo jogo é falseado porque a oferta modela a procura a seu bel-prazer” (MARTIN, 2013, p. 15). Essa relação do espectador com o filme é formada sob uma fragmentação do que vinha se desenvolvendo anteriormente, utilizam o cinema muito mais para entretenimento que para um meio de reflexão social. A defasagem de estilo temporalmente diferenciada faz-se pelas mudanças sociais que adentraram no mundo ficcional.

Diante disso, observamos que o estilo de Vinícius Coimbra é formado a partir das concepções estilísticas do Cinema Pós-Retomada. A sua adaptação do conto de Guimarães Rosa contrasta não apenas esteticamente com o filme de Roberto Santos, mas também em discursos

ideológicos. Em sua estreia como diretor geral em um longa-metragem, o cineasta optou por uma maior fidelidade ao texto literário referencial. Mesmo preservando o texto original, Coimbra nos apresenta um Augusto Matraga dentro de uma plasticidade visual condizente com as imagens que o público está acostumado a assistir, principalmente, na televisão. Enquanto, o filme de Santos nos mostra um sertão agredido por duras secas, exalando sofrimento, fazendo-se personagem da narrativa, as paisagens exibidas por Coimbra são belíssimas, verdes e formidáveis, aparecendo mais como um elemento estético de composição do cenário.

Logo na primeira cena vemos um pássaro saltando em voo, pelo qual é mostrado por sua visão a imensidão do sertão. As imagens filmadas por panorâmicas, ao som de uma música doce, distribuem calma – diferentemente da escolha de Roberto Santos, que inicia seu filme já instigando a sensação do sofrimento do povo nordestino pela copulação das severas secas e uma musicalidade que estressa o mesmo sentimento. A tranquilidade apresentada é aniquilada pela cena de apresentação de Augusto Matraga, esta se constrói a partir de um tiroteio entre o protagonista e os capangas do seu maior inimigo: Major Consilva, que estão em maior número. A cena criada ao estilo hollywoodiano de *Western* mostra um duelo que já conduz o filme para um viés esteticista.

Esteticamente, essa cena convida o espectador a prender-se na agitação e na coragem de Augusto. De fato, é uma apresentação do personagem ao público. A cena é um componente acrescido ao conto original – não existe no texto literário, no entanto ratifica e qualifica a definição de Matraga dada por Guimarães Rosa: “duro, doido e sem detença, como um bicho grande do mato” (ROSA, 2017, p. 299). Coimbra, conseguiu dar vida cinematográfica a caracterização de Augusto Matraga através de uma composição estética do seu temperamento. Isso fica elucidado no final da cena, quando finalmente a câmera foca, em um plano fixo, o rosto de Augusto.

Toda a agitação é cortada pela calma da cena seguinte, esta mostra o lado anverso da vida violenta de Augusto Matraga, a família. A tranquilidade presente no barulho da água alinhada a sonoridade do canto de Dinorá (esposa de Augusto) mostra a bondade e empatia entre mãe e filha (Mimita). Mas, além disso, a expressão de tristeza no rosto das duas exibe descontentamento. Em mais uma cena esteticamente bem-disposta em planos abertos e fechados mostrando detalhes importantes para a apresentação das pessoas envolvidas com o protagonista, o filme enfatiza a simplicidade do sertão por meio da estrutura do casebre e da atividade de produção de farinha. Esta é alocada, por um *close-up*, para destacar a aliança usada por Dinorá

a fim de realçar o casamento entre ambos, mas a sequência mostra a insatisfação no olhar tanto da mãe como da filha.

O contraste entre as duas cenas mencionadas alude a dualidade presente na vida de Augusto: a violência, da qual ele pratica e sente-se fortalecido; e a submissão, da qual ele acomete à família, e o afasta dessa relação fraternal. Na primeira, o medo tem como consequência o respeito do inimigo; na segunda, o medo gera desgosto e insatisfação de quem deveria possuir uma relação fraternal. O sequenciamento das tomadas cênicas de apresentação está diretamente ligado à significação do desenvolvimento do filme, na medida que vemos o protagonista se perder interiormente e perder seus bens exteriores tendo como fator primordial a violência insinuada a princípio.

Nessa perspectiva, durante quase todo o filme é possível observar a presença de religiosidade ligada a objetos e situações elementares que fornecem a Augusto parte de sua personalidade. Não obstante, elementos profanos também estão presentes, fazendo parte da construção do outro lado da personalidade da personagem. Dessa forma, percebe-se que o sagrado e o profano caminham juntos e geram um embate interno no subconsciente de Matraga, trazendo, assim, seus confrontos externos.

Deste modo, a estética do filme de Vinícius Coimbra segue em um embate entre o comercial e o artístico. A modernidade das imagens é reflexo de um processo histórico em que a arte cinematográfica tenta se reinventar, tanto em releituras de seus próprios conceitos como na criação de novos, sob a evolução das outras artes. Assim, na contemporaneidade, a diversidade estilística caracteriza profissionais e espectadores de uma geração multimídia, pela qual alterou-se os padrões cinematográficos.

AUGUSTO MATRAGA E SUAS DIVERGÊNCIAS TEMPORAIS

No decorrer do filme de Coimbra, percebemos uma preferência estrutural escolhida para agradar ao público. O espectador é colocado em uma posição passiva, a contemplar a catástrofe da vida de Augusto por um ângulo externo. O cineasta insere o enredo do conto na normalidade da desordem humana em entender o bem e o mal dentro de si. Contrariamente, é perceptível que Santos prefere uma abordagem intimista, detalhista, procurando aplicar o conflito interno da personagem a um grupo social mais amplo, neste caso, o sertanejo. Fazendo, assim, uma reflexão social e cultural abrangente. Portanto, a segunda produção se porta como

um filme de gênero, enquanto a primeira desenvolve características autorais. Podemos sustentar essa hipótese na comparação analítica da cena, comum entre os dois filmes, entre a personagem e um animal (Apresentadas nas imagens 1 e 2).

Imagem 1: A luta entre o homem e seu meio I (66min e 50 seg)



Fonte: Filme *A hora e a vez de Augusto Matraga* (1965)

Imagem 2: A luta entre o homem e o meio II (58min e 40seg)



Fonte: Filme *A hora e a vez de Augusto Matraga* (2015)

No primeiro filme (1965), a cena é figurada pelo personagem protagonista e um burro. Um duelo é provocado pelo homem na tentativa de domínio do animal, em uma tomada de 5min18s sem interrupções. Destacamos primeiramente a escolha do animal: o burro é um animal comum no sertão, ligado, principalmente, às pessoas humildes; enquanto os mais poderosos possuem cavalos, tido como superiores em estatura e função de trabalho. A cena

ocorre durante o dia, em um ambiente de tarefa comuns aos costumes locais. Há várias tentativas de a personagem subir e dominar o animal, entre elas quedas e persistência.

Esses elementos estruturais na forma de construção nos levam a uma reflexão mais profunda, a duração da cena aponta um indício de que o momento em questão não é mero acaso. A luta com o animal já nos mostra uma relação entre o homem e o seu meio, analogia ao constante embate das mudanças sociais e conflitos que se instauram em uma tentativa de união dos dois. Em cenas anteriores, Augusto já expressava suas angústias movidas pelas dúvidas a respeito do modo de vida que aderira. Neste momento, sua mudança interna começa a ser externada, e acende um avivamento pessoal apagado pelo sofrimento vivido. Ao encontrar-se com o animal selvagem, Matraga abandona a repressão dos seus instintos e assume o seu caráter sertanejo novamente. Com isso, a sua transformação transcende o plano psicológico e afere o plano físico.

A disposição da câmera é mediada entre o olhar do homem para o animal, bem como uma troca de posição, na qual aparentemente mostra o olhar do animal para o homem. Em meio a isso, há momentos em que a câmera se instala desordenadamente, enfatizando a agitação do episódio. A troca de olhares entre ambos, em distintos planos, simboliza a visão do homem para a natureza e vice-versa. Ao final da cena, quando Augusto consegue dominar o burro, se instaura um único plano movido pelo movimento de galope. A visão exposta não abona referência ao dono do olhar, estabelecendo uma relação conjunta de equidade em que ambos conseguiram se unir. Simultaneamente, percebemos que a figura do animal e do homem estão em planos materiais diferentes, mas as suas essências são indivisíveis no meio social.

No segundo filme (2015), também é retratado a luta do protagonista com um animal, em uma simbologia da reconciliação de Augusto com o seu meio natural. Contudo, percebe-se diferenças significantes de construção narrativa, tanto na sua forma como em seu conteúdo, diante da primeira adaptação. Em seus elementos formais, constatamos que a cena é percorrida em 2min52s; isso implica dizer, de antemão, que possui uma abordagem reflexiva menor por sua duração. Em divergência com a escolha de Roberto Santos, o animal representativo selecionado foi um cavalo. Como já mencionado acima, os dois animais possuem caracterização e significados diferentes para a sociedade em que se constrói o enredo da estória – aqui, este amplia um aspecto de poder, superioridade, destonando a simplicidade do sertão.

Esteticamente, a cena possui subsídios elementares chamativos quanto à disposição, iluminação e efeitos. O horário noturno, deixando o ambiente escuro contrastado pela luz da

lua, mediado por uma forte chuva em contato com o rio, apesar de deixar a cena exuberante, desvia a obra para um lado mais distrativo de entretenimento distanciando do caráter discursivo encontrado tanto na obra literária como na adaptação anterior. O cineasta faz uso do efeito visual para adornar o episódio, não agregando na sua densidade reflexiva.

A cena em questão é posta para representar a transformação psicológica de Augusto Matraga e a libertação dos instintos sertanejos adormecidos. Para tanto, Coimbra também adota a tentativa de mostrar a luta do homem com o meio. Todavia, isso é apresentado por uma abordagem em direção ao heroísmo. Inicialmente, o cavalo aparece atolado na água, com um semblante de sofrimento; Augusto aparece como o seu salvador, depois de laçar o animal e valer-se de sua força física, consegue tirá-lo do atolamento. Ao final, entrega o cavalo para o suposto dono, que se demonstra agradecido pelo gesto de caridade do protagonista. Essa sequência encaminha Matraga para o seu destino final, a partir da qual indicia a volta dos seus instintos brutais, mas com a capacidade de usá-los para ajudar o próximo. Em outras palavras, a cena aparece direcionada à ascensão de Augusto como herói, e não como uma busca de autoconhecimento e reflexão de seus conflitos internos, como acontece no filme de 1965.

A adaptação de *A hora e a vez de Augusto Matraga* é feita de forma, perceptivelmente, distinta em ambos os filmes. Em 2015, a natureza (sertão) é parte do processo de redenção de Matraga, enquanto em 1965 é parte da causa da pobreza e violência da personagem. A disjunção entre domar um burro *versus* salvar um cavalo nos leva a compreender que o primeiro filme é realizado por um viés crítico, aprofundando a reflexão sobre os conflitos internos do homem a partir das problemáticas do meio social em que vive. O segundo segue esse pensamento, mas enfatiza a trajetória da personagem essencialmente centralizada em sua redenção, tratando da vida de um homem vicioso que, após chegar ao limite de derrotas sentimentais e físicas, toma consciência de seus males e vive sacrificando suas vontades profanas e resistindo às tentações. Há, portanto, a ideia de uma existência conflituosa do bem e do mal no interior do homem nas duas produções. Coimbra, porém, se apega ao movimento de ascensão-queda-ascensão e o heroísmo envolvido nisso. Roberto Santos, por outro lado, emprega a discussão sobre as imposições que as instituições (principalmente a religiosa, nesse caso) infere nas identidades e instintos naturais do homem. Refletindo sobre as desordens internas causadas pelas mudanças externas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Através de inúmeras análises, as evidências encontradas apontam que a arte cinematográfica, sob o ponto de vista estético e narrativo, difere muito dentre as fases históricas e evolução tecnológicas e sociais. Por essas primícias, ao tratarmos de adaptações cinematográficas, é preciso desempenhar observações de transformações temporais e sobreposições espaciais, além das fusões metafóricas, de modo a criar não apenas uma comparação, mas um diálogo entre o livro e o filme, colocando em paralelo os recursos intersemióticos de cada arte.

Em suma, ao tomarmos a obra *A hora e a vez de Augusto Matraga*, de Guimarães Rosa, como objeto de estudo para investigação de aspectos transtextuais em suas adaptações fílmicas, encontramos fatores indicativos que o processo de adaptação é influenciado diretamente por elementos internos e externos. Quanto a estes, percebemos que a construção da adaptação está vinculada, diretamente, com o seu momento de produção. Este conduz a tanto a interpretação do cineasta diante da sua leitura do texto literário, como a seus modos de produção da obra fílmica. As tecnologias disponíveis, os discursos ideológicos vigentes, a posição política e a expectativa de recepção são fatores que mediam o direcionamento da adaptação. Sendo assim, uma obra literária está aberta a distintas adaptações, que serão diferenciadas justamente pelos modos de produção influenciados pela época de construção.

Exemplificamos isto ao compararmos a adaptação de Roberto Santos realizada em 1965 e a de Vinícius Coimbra em 2015. A primeira, produzida durante o movimento Cinema Novo, aborda uma crítica política evidente ao catolicismo e a opressão governamental. Trazendo para discussão as mudanças comportamentais e os conflitos internos que os conceitos destas instituições podem ocasionar na psique do indivíduo, mediado também pela sua formação em conformidade com os valores e costumes do seu espaço habitacional. A segunda, produzida em um período da Pós-Retomada, apresenta uma obra esteticista que não foge muito do discurso da obra literária. Apesar de instigar, mesmo que de forma discreta, a discussão sobre os conflitos internos, o destaque se dá na construção da jornada heroica do protagonista Augusto Matraga. Portanto, concluímos que os modos de produção das duas obras fílmicas inferiram diretamente na sua construção técnica, narrativa e discursiva.

Neste caminho, percebemos que a ideologia presente na obra fílmica de Coimbra remete a expectativa de recepção, pela qual mantém-se uma aproximação com o texto literário, sem transformações bruscas. A narrativa fílmica utiliza recursos semióticos que destacam ou refutam certos fragmentos do conto, mas mantém a espiritualidade da obra literária. Ao contrário do

que se vê na adaptação de Roberto Santos (1965); esta, por sua vez, é destacada pela renovação e apropriação do discurso literário para a adaptação aos moldes do movimento cinematográfico que o cineasta fazia parte elevando o filme a um padrão de alta criticidade e problematizações sociais. Dessa maneira, percebemos que há a possibilidade de criação de adaptações conduzidas por diversas vertentes, partindo de uma mesma obra. É o que acontece com o conto rosiano, em que a sociedade e a formação dos dois cineastas conduziram as escolhas técnicas de suas obras fílmicas. Com isso, os dois longas-metragens possuem suas qualidades e propriedades próprias. Legitimadas em relação ao conto, e entre si.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARROS, Eduardo Portanova. O cinema brasileiro na pós-retomada: entre o imaginário autoral e a realidade figurativa. *Revista Esferas*, Ano 3, nº 4, p. 183-191. Brasília, Jan./Jun. 2014.

COIMBRA, Marcos da Silva. O sertão em cena: *A hora e a vez de Augusto Matraga* (1965), De Roberto Santos. *Revista Crioula*, nº 7 – São Paulo, Maio, 2010.

DEBS, Sylvie. *Cinema e Literatura no Brasil: Os mitos do sertão: emergência de uma identidade nacional*. 2ª ed. – Belo Horizonte: C/ Arte, 2010.

DINIZ, Thais Flores Nogueira. *Tradução intersemiótica: do texto para a tela*. In: *Cadernos de Tradução*, Nº 3 – Florianópolis, 1998. p. 313-338.

IKEDA, Marcelo. Cinema e literatura: um exemplo de como os modos de produção fílmica podem influenciar as questões da adaptação. *Revista Fronteiras – estudos midiáticos*. Vol. 14. Nº 1. p. 3-12. janeiro/abril 2012.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. Tradução: André Cechinel. 2. ed. – Florianópolis: Editora UFSC, 2013.

LIMA, Clara Santos Lobo. *Dois sertões: o universo roseano no filme “A Hora e a Vez de Augusto Matraga”, de Roberto Santos*. Orientador: Ismail Xavier. 2008. Dissertação (Mestrado em Ciência da Comunicação) – Faculdade de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

MARTIN, Marcel. *A Linguagem Cinematográfica*. Trad. Paulo Neves. – São Paulo: Brasiliense, 2013.

ROSA, João Guimarães. *A hora e a vez de Augusto Matraga*. In: *Sagarana*. 72. ed. – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.

STAM, Robert. *A literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação*. Trad: Marie-Anne Kremer, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

STAM, Robert. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. *Revista Ilha do Desterro*. nº 51. Florianópolis. p. 019-053. 2006.

XAVIER, Cíntia. Características do cinema nacional a partir dos anos 90. *Revista Universitária do Audiovisual*. 25 de março de 2009. Disponível em: <http://www.rua.ufscar.br/caracteristicas-do-cinema-nacional-a-partir-dos-anos-90/>

XAVIER, Ismail. *O Cinema Brasileiro Moderno*. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

FILMOGRAFIA

A hora e a vez de Augusto Matraga. Direção: Roberto Santos. Brasil: Líder. Distribuição: Difilmes, 1965. 1 filme (109min), P&B.

A hora e a vez de Augusto Matraga. Direção: Vinicius Coimbra. Brasil: Pandora Filmes. Distribuição: Prodigio Filmes e Nossa Distribuidora, 2015. 1 filme (110min), COR.