

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA
MESTRADO

ANA LÍVIA LOURENÇO FERREIRA

***O AUTO DA COMPADECIDA (2000): LEITURA SOBRE AS MAZELAS DA
SOCIEDADE SERTANEJA***

GOIÂNIA

2021



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE HISTÓRIA

**TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO (TECA) PARA DISPONIBILIZAR VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES
E DISSERTAÇÕES NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG**

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a [Lei 9.610/98](#), o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

O conteúdo das Teses e Dissertações disponibilizado na BDTD/UFG é de responsabilidade exclusiva do autor. Ao encaminhar o produto final, o autor(a) e o(a) orientador(a) firmam o compromisso de que o trabalho não contém nenhuma violação de quaisquer direitos autorais ou outro direito de terceiros.

1. Identificação do material bibliográfico

Dissertação Tese

2. Nome completo do autor

Ana Livia Lourenço Ferreira

3. Título do trabalho

O AUTO DA COMPADECIDA (2000): LEITURA SOBRE AS MAZELAS DA SOCIEDADE SERTANEJA

4. Informações de acesso ao documento (este campo deve ser preenchido pelo orientador)

Concorda com a liberação total do documento SIM NÃO¹

[1] Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. Após esse período, a possível disponibilização ocorrerá apenas mediante:

- a) consulta ao(à) autor(a) e ao(à) orientador(a);
- b) novo Termo de Ciência e de Autorização (TECA) assinado e inserido no arquivo da tese ou dissertação.

O documento não será disponibilizado durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro;
- Publicação da dissertação/tese em livro.

Obs. Este termo deverá ser assinado no SEI pelo orientador e pelo autor.



Documento assinado eletronicamente por **Roberto Abdala Junior, Professor do Magistério Superior**, em 12/01/2022, às 17:16, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **ANA LÍVIA LOURENÇO FERREIRA, Discente**, em 14/01/2022, às 10:26, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **2533386** e o código CRC **AB360447**.

ANA LÍVIA LOURENÇO FERREIRA

***O AUTO DA COMPADECIDA (2000): LEITURA SOBRE AS MAZELAS DA
SOCIEDADE SERTANEJA***

Dissertação apresentada à banca examinadora do Programa de Pós Graduação em História da Universidade Federal de Goiás (UFG), como exigência para obtenção do título de Mestre em História.

Área de Concentração: Culturas, Fronteiras e Identidades.

Orientador: Prof. Dr. Roberto Abdala Júnior

GOIÂNIA

2021

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Ferreira, Ana Livia Lourenço
O AUTO DA COMPADECIDA (2000) [manuscrito] : LEITURA
SOBRE AS MAZELAS DA SOCIEDADE SERTANEJA / Ana Livia
Lourenço Ferreira. - 2021.
141 f.: il.

Orientador: Prof. Dr. Roberto Abdala Júnior.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás,
Faculdade de História (FH), Programa de Pós-Graduação em História,
Goiânia, 2021.

Bibliografia.
Inclui fotografias, lista de figuras.

1. O Auto da Compadecida (2000); 2. dialogismo; 3. mazelas;
4. Nordeste.. I. Júnior, Roberto Abdala, orient. II. Título.

CDU 94



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS

FACULDADE DE HISTÓRIA

ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO

Ata nº **058/2021** da sessão de Defesa de Dissertação de **Ana Livia Lourenço Ferreira**, que confere o título de Mestre(a) em **História**, na área de concentração em **Culturas, Fronteiras e Identidades**.

Ao/s **oito dias do mês de outubro do ano de dois mil e vinte e um**, a partir da(s) **14h00**, via **videoconferência**, realizou-se a sessão pública de Defesa de Dissertação intitulada **“O AUTO DA COMPADECIDA (2000): LEITURA SOBRE AS MAZELAS DA SOCIEDADE SERTANEJA”**. Os trabalhos foram instalados pelo(a) Orientador(a), Professor(a) Doutor(a) **Roberto Abdala Júnior (PPGH/UFG)** com a participação dos demais membros da Banca Examinadora: Professor(a) Doutor(a) **Miriam de Souza Rossini (UFRGS)**, membro titular externo; Professor(a) Doutor(a) **Ivan Lima Gomes (PPGH/UFG)**, membro titular interno. Durante a arguição os membros da banca **não fizeram** sugestão de alteração do título do trabalho. A Banca Examinadora reuniu-se em sessão secreta a fim de concluir o julgamento da Dissertação, tendo sido(a) o(a) candidato(a) **aprovado(a)** pelos seus membros. Proclamados os resultados pelo(a) Professor(a) Doutor(a) **Roberto Abdala Júnior**, Presidente da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, lavrou-se a presente ata que é assinada pelos Membros da Banca Examinadora, ao(s) **oito dias do mês de outubro do ano de dois mil e vinte e um**.

TÍTULO SUGERIDO PELA BANCA



Documento assinado eletronicamente por **Jiani Fernando Langaro, Coordenador de Pós-graduação**, em 22/12/2021, às 09:50, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Ivan Lima Gomes, Professor do Magistério Superior**, em 22/12/2021, às 10:04, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Roberto Abdala Junior, Professor do Magistério Superior**, em 12/01/2022, às 17:16, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **2378395** e o código CRC **008AE411**.

Referência: Processo nº 23070.051977/2021-08

SEI nº 2378395

Agradecimentos

Inicialmente agradeço por ter conseguido sobreviver em meio a tantos acontecimentos trágicos ocasionados pela Covid-19 e pela política nacional brasileira!

O processo de escrita é muito solitário e por vezes doloroso, e sem a ajuda, companhia e conselhos de algumas pessoas, este trabalho não se tornaria possível. Agradeço imensamente a minha família representada principalmente por três mulheres que me fizeram ser quem sou, minha mãe, avó e tia, as quais não pouparam esforços para que eu pudesse chegar até aqui em meio a tanta dificuldade de toda a vida.

Sou muito grata pela orientação do professor Dr. Roberto Abdala, pessoa sempre muito solícita e que sempre me trouxe ideias de desafio e que me animavam, a exemplo a mudança de *objeto* fílmico e que me fez encarar o desafio e felicidade da pesquisa de *O Auto da Compadecida*. Meu muito obrigada por tudo!

Agradecimento especial à disponibilidade e às contribuições advindas dos professores Dr. Ivan Lima Gomes e Dra. Miriam de Souza Rossini, os quais fizeram apontamentos de fundamental importância para o aprofundamento das análises do trabalho.

Agradeço ao Átila e a Bethânia, os quais, mais que amigos, foram irmãos sempre solícitos as minhas angústias e desânimos, por vezes rimos e choramos e espero que ainda possa retribuir todo o apoio dado nesses anos.

Aos amigos Michele, Itana, Izabelita e Muryel, os quais apesar dos lapsos de tempo ainda se mantiveram presentes em minha mente, e que aqui representam meus outros amigos que fiz no decorrer da vida.

O trabalho do historiador nos propicia conhecer pessoas com as quais nos identificamos logo de cara, dentre essas sou imensamente feliz pelos amigos Isanara, Maria e Eduardo, todos esses nordestinos que, como João Grilo, ganharam meu coração!

Por último, agradeço a Capes pela oportunidade e incentivo ao estudo e educação.

Resumo

A partir da expansão das fontes do século XX, o cinema passou a ser uma possibilidade investigativa para se pensar formas audiovisuais da escrita de questões históricas. Considerando tal pressuposto, entendemos que os filmes elaboram perspectivas de acontecimentos dado o seu tempo de produção, ou seja, mais do que contar uma suposta verdade as obras trazem para as telas percepções e pontos de vista que dizem respeito à quando foram criadas. Nossa dissertação tem como objetivo pensar como o filme *O Auto da Compadecida*, uma produção global dirigida por Guel Arraes e lançado no ano de 2000, engendra uma elaboração das mazelas da sociedade sertaneja. Para tal análise, partiremos do conceito “bakhtiniano” de dialogismo, inicialmente pensando as relações entre a direção fílmica e as origens da obra base de elaboração do roteiro, livro de nome homônimo escrito por Ariano Suassuna em 1955. Também no decorrer de nossa investigação questionaremos a composição estética da obra, cotejando a análise de trechos temáticos e fotogramas da película, a fim de assim problematizarmos as desigualdades sociais e relativas à moralidade constituída no decorrer da obra.

Palavras chave: *O Auto da Compadecida* (2000); dialogismo; mazelas; Nordeste.

Abstract

From the expansion of twentieth century sources, cinema became an investigative possibility for thinking about audiovisual forms of writing historical issues. Considering this assumption, we understand that films elaborate perspectives on events given their production time, that is, more than telling a supposed truth, the works bring to the screen perceptions and points of view that relate to when they were created. Our dissertation aims to think how the film *O Auto da Compadecida*, a global production directed by Guel Arraes and released in 2000, engenders an elaboration of the ills of the sertaneja society. For such an analysis, we will start from the “Bakhtinian” concept of dialogism, initially thinking about the relationships between the film direction and the origins of the base work for the elaboration of the script, a book with the same name written by Ariano Suassuna in 1955. Also in the course of our investigation we will question the aesthetic composition of the work, comparing the analysis of thematic excerpts and photograms of the film, in order to problematize the social and moral inequalities constituted in the course of the work.

Keywords: *O Auto da Compadecida* (2000); dialogism; ailments; North East.

Lista de Figuras

Fotograma 01 – Fotograma Chicó carregando estandarte.....	53
Fotograma 02 – Fotograma João Grilo e Chicó divulgam filme.....	54
Fotograma 03 – Fotograma João Grilo recolhendo dinheiro do público.....	55
Fotograma 04 – Fotograma Dora alimentando sua cadela.....	58
Fotograma 05 – Fotograma Eurico come e divide a mesa com a cadela.....	59
Fotograma 06 – Fotograma João Grilo e Chicó comem papa.....	59
Fotograma 07 – Fotograma João Grilo e Chicó espantados com a alimentação da cachorra.....	60
Fotograma 08 – Fotograma João Grilo e Chicó caminham por Taperoá.....	61
Fotograma 09 – Fotograma do rosto de João Grilo	62
Fotograma 10 – Fotograma do rosto de Chicó.....	62
Fotograma 11 – Fotograma Chicó montado a cavalo em animação <i>cartoon</i>	65
Fotograma 12 – Fotograma rosto de Padre João na igreja.....	67
Fotograma 13 – Fotograma João Grilo e Chicó fazendo pedido a padre João na igreja.....	67
Fotograma 14 – Fotograma Major Antônio Moraes montado a cavalo.....	68
Fotograma 15 – Fotograma Major Antônio Moraes bebendo.....	69
Fotograma 16 – Fotograma copo vazio na mão do Major Antônio Moraes.....	70
Fotograma 17 – Fotograma bora do Major Antônio Moraes.....	70
Fotograma 18 – Fotograma quadro da crucificação da igreja de Taperoá.....	88
Fotograma 19 – Fotograma de cena do filme <i>La vie et la passion de Jésus Christ</i> (1903)	89
Figura 01 – Pintura <i>Crucificação</i> (1304-1306), de Giotto.....	89
Figura 02 – Tríptico renascentista de comemoração 20 anos de <i>O Auto da Compadecida</i>	91
Figura 03 – Esboço do Tríptico renascentista de comemoração 20 anos de <i>O Auto da Compadecida</i>	91
Fotograma 20 – Fotograma João Grilo morto nos braços de Chicó.....	93
Figura 04 – Pintura <i>A Lamentação</i> (1304-1306), de Giotto.....	93
Fotograma 21 – Fotograma João Grilo ascende aos céus.....	94
Fotograma 22 – Fotograma Diabo aparece pelas portas do inferno.....	95
Fotograma 23 – Fotograma Diabo com face animalesca.....	96
Fotograma 24 – Fotograma pintura de Cristo na parede com feição eurocentrada.....	98
Fotograma 25 – Fotograma aparição do Cristo Negro	98
Figura 05 – Foto do site de notícias G1 de carro alegórico Mangueira com jovem negro crucificado.....	102
Fotograma 26 – Fotograma Diabo e Cristo no julgamento	105
Fotograma 27 – Fotograma Diabo proferindo acusações na presença dos réus.....	106

Fotograma 28 – Fotograma aparição da Compadecida.....	110
Fotograma 29 – Fotograma estátua da Compadecido presente na igreja de Taperoá.....	110
Fotograma 30 – Fotograma Compadecida abre o manto contra o Diabo.....	113
Fotograma 31 – Fotograma com feição de espanto contra a Compadecida.....	113
Fotograma 32 – Fotograma do rosto da Compadecida	115
Fotograma 33 – Fotograma da pintura da Compadecida na parede externa da igreja de Taperoá.....	115
Fotograma 34 – Fotograma do rosto de Severino.....	117
Fotograma 35 – Fotograma bando de cangaceiros.....	118
Fotograma 36 – Fotograma imagem preto e branco de crianças trabalhando com cestaria.....	123
Fotograma 37 – Fotograma imagem preto e branco de criança em meio a cactos.....	123
Fotograma 38 – Fotograma imagem preto e branco de mulher sentada em chão de terra.....	124
Fotograma 39 – Fotograma imagem preto e branco de pessoas caminhando em meio ao sertão.....	124
Fotograma 40 – Fotograma João Grilo de braços abertos em forma de cruz.....	125
Fotograma 41 – Fotograma Cristo Negro como mendigo em meio ao sertão.....	136
Figura 06 –Foto da estátua de Cristo mendigo da Arquidiocese do rio de Janeiro.....	127

Sumário

Lista de Figuras	9
Introdução.....	12
Capítulo 1: <i>O Auto da Compadecida</i> e seus pais criadores: relações entre Guel Arraes e Ariano Suassuna.....	23
1.1 <i>O Auto da Compadecida</i> e seus elementos de produção	24
1.2 Ariano Suassuna: <i>Diálogos</i> sobre <i>O Auto da Compadecida</i>.....	30
1.3 Guel Arraes e o processo de transcrição de <i>O Auto da Compadecida</i>.....	40
Capítulo 2: <i>O Auto da Compadecida</i> e a elaboração da desigualdade socioeconômica nordestina.....	51
2.1 João Grilo e Chicó: elementos de resistência frente às opressões e desigualdades da elite de Taperoá	53
2.2 A malandragem e o uso do humor como forma de escancarar as desigualdades ..	75
Capítulo 3: <i>O Auto da Compadecida</i>: possibilidade de questionamento da moralidade social	86
3.1 O Julgamento dos justos: João Grilo perante o Diabo e o Cristo Negro	87
3.2 A intervenção da Compadecida a favor dos pecadores	105
3.3 João Grilo e Severino de Aracajú: subversores da ordem terrena e celestial	116
Considerações Finais.....	129
Fonte:.....	133
Referências Bibliográficas:.....	133

Introdução

Ao nos indagarmos sobre o processo de colonização e formação do território brasileiro, nos deparamos com diversos agentes sociais como os povos nativos, europeus e africanos. A partir das interações entre tais sujeitos com o meio, se desenvolve de modo irregular a distribuição e composição da população residente no que futuramente se entenderia enquanto Brasil. Partindo dessa premissa, nosso trabalho buscará dar ênfase a uma determinada região, a qual recebeu grande destaque nos primeiros anos de ocupação da América Portuguesa, o Nordeste, mais especificamente a subárea do sertão.

A região litorânea brasileira passa no decorrer da história por diferentes fases no que se refere à importância dada pelo governo. Atuando inicialmente como ponto central no desenvolvimento da economia açucareira e passando ao esquecimento após descobertas de jazidas minerais no Sudeste e Centro-Oeste. Isso ocasiona desde revoltas nativistas como a Guerra dos Mascates (1710) até futuramente aos movimentos emancipacionistas como a Conjuração Baiana (1798) ou a Revolução Pernambucana (1817). A partir de tais conflitos, do deslocamento da capital de Salvador para o Rio de Janeiro e com a vinda da família real portuguesa, o Nordeste de grande “menina dos olhos” passa a condição de local esquecido e renegado. Consequentemente são geradas consequências sociais, econômicas e políticas que perduram a alguns séculos.

O problema latente no que se refere ao sertão do Nordeste brasileiro e sua sociedade, encontra como fonte de análise em nosso trabalho, um mecanismo nascente no século XIX, o cinema. “O cinema descobriu a história antes de a História descobri-lo como fonte de pesquisa e veículo de aprendizagem escolar. No início do século XX, os “filmes históricos” quase foram sinônimo da ideia de cinema, tantos foram os filmes que buscaram na história o argumento para seus enredos” (NAPOLITANO, 2015, p. 240).

Nosso trabalho tem como problemática refletir sobre a elaboração da sociedade nordestina a partir do filme *O Auto da Compadecida* lançado no Brasil no ano de 2000 com direção de Guel Arraes. Tal obra foi inicialmente pensada como uma minissérie produzida pela Rede Globo de Produção e transmitida pela primeira vez em janeiro de 1999 no horário nobre das 22h às 23h, contando com altos índices de audiência¹. Entretanto, por sugestão do produtor

¹BARBA, Mariana Della. *O Auto da Compadecida-cinema bom, sim senhor*. Disponível em: <https://www.omelete.com.br/filmes/criticas/o-auto-da-compadecida-cinema-bom-sim-senhor>. Acesso em: 27 jul. 2020.

Daniel Filho, o cineasta realizou a gravação da obra em película 35mm, o que nos demonstra o interesse futuro em convergir a obra entre meios audiovisuais.

Para nosso trabalho daremos enfoque ao período que compreende a produção do *Auto*, o qual é denominado como Cinema de Retomada, geralmente compreendido entre 1995 e 2002. Com a experiência de retomada nas produções de filmes no Brasil, as empresas privadas passam a demonstrar interesse sobre o cinema. Assim, em 1998 é criada a Globo Filmes², que em pouco tempo passaria inovar nas produções audiovisuais e se tornar pioneira no que ficaria conhecido como convergência tecnológica, estratégia essa empregada no *Auto da Compadecida*.

Pensando a relação entre televisão e cinema, se torna necessário apresentar um dos conceitos que será utilizado ao longo de nossa análise a respeito do *Auto*. As aproximações entre meios audiovisuais recebem o nome de convergência tecnológica. Por definição de convergência, Jenkins (2009) se refere ao conjunto de conteúdos de diversos aparatos midiáticos, à cooperação entre variados mercados da mídia e à ação migratória dos públicos dos meios de comunicação, sendo que para a autora o termo convergência consegue expressar as transformações tecnológicas, mercadológicas, culturais e sociais.

Jenkins (2009) argumenta que na década de 1980 se iniciam os primeiros estudos acerca da aproximação entre televisão e cinema, sugerindo o cientista político Ithiel de Sola Pool, como um profeta da convergência dos meios de comunicação, o qual materializou em sua obra *Technologies of Freedom* (1983), definições importantes com relação às imprecisões entre as fronteiras dos veículos informativos. Para além, o ano de 2003 representa um marco nos estudos da área com o *New Orleans Media Experience*, conferência realizada pela empresa nova-iorquina HSI Productions Inc., produtora de vídeos musicais e publicitários. Jenkins (2009) aponta que em tal evento,

Dentro do auditório, pôsteres gigantes retratando olhos, ouvidos, bocas e mãos instavam os presentes a “venerar no Altar da Convergência”, mas não ficou claro diante de que tipo e divindade se ajoelhavam. Seria um Deus do Novo Testamento, que prometia salvação? Um Deus do Velho Testamento ameaçando destruição, a menos que seguissem Suas ordens? Uma divindade multifacetada que falava como oráculo e exigia sacrifícios de sangue? Talvez, para se adequar ao local a convergência fosse uma deusa vudu, que lhes daria poder para infligir dor a seus concorrentes? (JENKINS, 2009, p. 33)

A convergência estava chegando, e era preciso se preparar para essa transformação nas formas de se produzir. Pensando e relacionando a tese de Jenkins (2009) a nosso *objeto*, é importante destacar que o *Auto* será investigado como ponto de partida do cinema nacional liderado pelo

² O Grupo Globo é composto por um conjunto de empresas midiáticas, sendo elas a TV Globo, Globo Filmes, Globosat, Infoglobo, Editora Globo, Som Livre, Sistema Globo de Rádio, ZAP, Globo.com. Disponível em: <http://www.grupoglobo.globo.com/>. Acesso em: 27 jul. 2020.

Grupo Globo, que irá ocasionar essa grande virada e transformação cultural nos modos de produção e consumo.

Considerando sua data de lançamento, *O Auto da Compadecida* pode ser apontado como precursor dos processos de convergência no Brasil, o que a partir de 2000 abre inúmeras possibilidades para os diversos mercados produtores do audiovisual no país. Conforme Napolitano (2015),

Os historiadores, no Brasil e no exterior, ainda não descobriram a televisão como objeto de pesquisa. Não se trata apenas de uma questão de preconceito temático ou dificuldade metodológica. A própria televisão, talvez devido ao seu caráter de produto cultural volátil, tem muita dificuldade em guardar e sistematizar a sua própria memória. (NAPOLITANO, 2015, p. 247)

Por mais que os estudos a respeito da convergência, conforme apontado, tenham se iniciado nos anos de 1980, ganhando impulso no início do século XX, os estudos sobre cinema, televisão e *O Auto da Compadecida* ainda carecem de análises feitas por historiadores. Nesse sentido, tentaremos compreender como essa obra consegue conter elementos desses diferentes meios e inaugurar uma nova forma de se produzir audiovisual no país.

Compreendendo *O Auto*, segundo as considerações de Napolitano (2015), entenderemos o cinema como produtor de discurso histórico e como intérprete do passado, o que implica em análises dos códigos internos do filme e do seu conteúdo narrativo. Para realizar tal objetivo, serão selecionados determinados recortes do *Auto*, os quais irão compor três capítulos divididos por afinidades temáticas.

Nosso primeiro capítulo buscará pensar as questões pertinentes à produção e criação da obra. Para isso, em um primeiro momento nossa análise dará enfoque aos aspectos relativos à construção do filme. Na produção do roteiro, Guel Arraes, João Falcão e Adriana Falcão buscam nas obras do escritor Ariano Suassuna, os subsídios teóricos para a narrativa, a qual se pauta nos escritos de cordel desse autor paraibano. A principal referência do argumento é o livro de nome homônimo, *O Auto da Compadecida* lançado inicialmente em 1955, para além desse, outros dois cordéis também de autoria desse literato são inspiração: *O santo e a porca*, de 1957 e *Torturas de um coração*, de 1950.

Se considerarmos que nosso *objeto* fílmico foi veiculado inicialmente no meio televisivo e, somente no ano seguinte recebeu o formato de longa-metragem, o processo teve consequências diretas no discurso e conteúdo. Afinal, a obra resulta de recortes e seleções das histórias contadas na obra original – minissérie – no decorrer de 4 capítulos, totalizando 157 minutos, enquanto a obra levada aos cinemas possui apenas 104 minutos. A partir de tais

ponderações, evidencia-se a necessidade de problematização da minissérie para o melhor entendimento do que viria a ser o filme.

Em um segundo momento, nosso primeiro capítulo irá desenvolver reflexões acerca da criação do *Auto*, pensando a *mise en scène* fílmica.³ Investigaremos Guel Arraes como diretor da minissérie e filme, e também buscaremos ir de encontro a Ariano Suassuna para pensá-lo como uma possível entidade autora presente na obra.

No decorrer de todo nosso estudo sobre o *objeto*, a forma como conduzimos nossa pesquisa busca unir e confrontar diversos aspectos, sejam eles autorais, temáticos, culturais, visuais etc. Mas de modo a entender que tais elementos não devem ser compreendidos separadamente, mas como uma composição coesa de sentido. No processo investigativo de nosso filme, a análise da prática do *diálogo* – no sentido bakhtiniano para obras em linguagem audiovisual – será de fundamental importância, o que nos faz recorrer ao teórico Mikhail Bakhtin.

Bakhtin (2012) aponta como a problemática do *diálogo* passava a ser uma questão cada vez mais presente nos estudos dos linguistas, pois a unidade da língua se encontrava nas interações e recepções de enunciados, ou seja, no *diálogo*. Em obras como *Problemas da poética de Dostoiévski* (1997), *Estética da criação verbal* (2003) e *Marxismo e filosofia da linguagem* (2012), o escritor russo busca pensar questões relativas às práticas de interação.

Em um estudo prático sobre dialogismo, Bakhtin (1997) pensa o romancista Fiódor Dostoiévski como um grande exemplo do emprego das relações de discursos. Segundo Bakhtin (1997),

Dostoiévski teve a capacidade de auscultar relações dialógicas em toda a parte, em todas as manifestações da vida humana consciente e racional; para ele, onde começa a consciência começa o diálogo. Apenas as relações puramente mecânicas não são dialógicas, e Dostoiévski negava-lhes categoricamente importância para a compreensão e a interpretação da vida e dos atos do homem (sua luta contra o materialismo mecanicista, o fisiologismo em moda e Claude Bernard, contra a teoria do meio, etc.). Por isso todas as relações entre as partes externas e internas e os elementos do romance têm nele caráter dialógico; ele construiu o todo romanesco como um “grande diálogo”. No interior desse “grande diálogo” ecoam, iluminando-o e condensando-o, os diálogos composicionalmente expressos das personagens; por último, o diálogo se adentra no interior, em cada palavra do romance, tornando-o bivocal, penetrando em cada gesto, em cada movimento mímico da face do herói, tornando-o intermitente e convulso; isto já é o “microdiálogo”, que determina as particularidades do estilo literário de Dostoiévski. (BAKHTIN, 1997, p. 56)

Assim sendo, nos apontamentos do autor, as relações humanas seriam entremeadas pelos *diálogos* entre discursos, e isso pode ser analisado em nosso trabalho por meio do cinema. O

³ Conforme os apontamentos de Jullier e Marie (2009), sobre *mise en scène*, percebemos que o conceito se relaciona a aspectos pertinentes à direção e à disposição dos elementos estéticos em cena.

que se reflete na tela inicialmente aparentando ser um discurso único e coeso, precisa ser destrinchado e detalhado, na busca por referências do que está sendo elaborado. A partir disso, buscaremos confrontar e dialogar com Guel Arraes e Ariano Suassuna, e os conteúdos que emanam desses criadores que são responsáveis pela elaboração de uma sociedade nordestina vista em *O Auto*.

Para a produção da película, Arraes busca estímulo em uma história intimamente ligada à sua vida por dois fatores, primeiro por se tratar de uma trama que retrata sua terra natal e em segundo por ter convivido em proximidade com o autor que escreveu seu material de análise base. O cineasta nasceu em Recife, no Pernambuco, e tinha como pai o Governador do Estado Miguel Arraes, o que possibilitou uma rede de sociabilidade privilegiada de intelectuais da região. Um exemplo seria o de seu vizinho Ariano Suassuna, com quem compartilhou o convívio durante parte da infância e juventude. Por sua vez, o autor literário nasceu em Taperoá, na Paraíba, mas após alguns anos da morte de seu pai João Suassuna, que havia sido chefe do Executivo do Estado, acabou indo morar em Pernambuco, local esse onde se formou e desenvolveu suas principais obras. As proximidades entre diretor e autor vão para além do *Auto*, seria uma relação que, segundo Arraes, serviu como um dos pilares de sua constituição intelectual e profissional.⁴

O texto literário do *Auto* compreende um cordel, o qual mescla elementos teatrais, de modo que é escrito no estilo de um auto a ser encenado, o que ocorre um ano após seu lançamento na cidade de Pernambuco.⁵ Ariano Suassuna, a partir da década de 1970 desenvolve o movimento armorial, atuando como precursor das ideias e elementos de união entre diversos intelectuais que concordavam com suas aspirações. O armorialismo mobilizou artistas e pensadores a promoverem uma arte erudita a partir de elementos populares da sociedade nordestina, como por exemplo música e cordéis.

Nos apontamentos de Ariano Suassuna, o armorial no Nordeste apresentaria os elementos mais puramente brasileiros, pois se pautariam nas características originárias da região, advindas do contato com o formador vindo da Península Ibérica, o qual teria trazido para terras americanas obras como *Dom Quixote*, que oralmente fariam com que o nordestino produzisse sua cultura a partir de uma relação com elementos de reminiscências e rastros

⁴ FIGUEIRÔA, Alexandre; FECHINE, Yvana. *Um depoimento autorizado*. In: Guel Arraes: um inventor no audiovisual brasileiro. FIGUEIRÔA, Alexandre; FECHINE, Yvana (eds.) Recife: CEPE Editora, 2008.

⁵ Em 1956, a peça *O Auto da Compadecida* é encenado pela primeira vez no Teatro Santa Isabel, localizado no Recife, Pernambuco.

medievais.⁶ O *Auto* seria uma produção que inspirada por autos vicentinos de cunho questionador da Igreja se elaboraria a partir de cordéis nordestinos, os quais remontariam a histórias de origens ibéricas como por exemplo *A Galinha dos Ovos de Ouro* ou *João e o Pé-de-Feijão*.

Levando-se em conta os argumentos de Suassuna disponíveis em relatos como o presente no Correio da Manhã de 1971, intitulado *A visão mágica do Nordeste de Ariano Suassuna (o do Auto da Compadecida)*, torna-se possível em nosso trabalho questionar as posições do literato a respeito do armorial e conseqüentemente da região Nordeste, a qual em alguns momentos da fala do autor se funde com uma noção de total brasilidade. Essas perspectivas de entender o povo ibérico como o marco fundador da cultura popular nordestina é uma fala que abre brecha para muitas reflexões, as quais serão feitas a partir do *Auto* e o modo como Guel Arraes aborda ou não essa hipótese criativa.

É importante salientar que nosso *objeto* não é a primeira obra audiovisual inspirada no livro *O Auto da Compadecida*, sendo que em 1969 é lançado *A Compadecida*, de direção de George Jonas, e, em 1987, *Os Trapalhões no Auto da Compadecida*, dirigido por Roberto Farias. Até que em 1999, Guel Arraes buscou levar a obra para a maior emissora da América Latina por meio de uma minissérie, fazendo com que posteriormente seu filme dialogasse intimamente com a estética televisiva e cinematográfica.⁷ A partir dessa condição de produção, nosso trabalho pensará qual é essa estética televisiva e cinematográfica do *Auto*, ou como o filme contribui para debater sobre essa questão da estética televisiva e do cinema de Retomada.

Uma palavra comumente usada quando se trata de obras literárias levadas para o meio audiovisual é adaptação. Tal termo indica o ato de levar a obra do texto escrito para as telas, ou seja, dá a entender que o filme será uma cópia do livro. Buscando romper com essa noção, em nosso trabalho optaremos pelo conceito de transcrição. No Brasil, a definição de tal termo passa pela teoria do tradutor e crítico Haroldo Campos, o qual busca por meio de análises de obras clássicas da literatura ocidental ou de renomados literatos nacionais empregar a reflexão do termo.

⁶ “Por “Reminiscências Medievais” devem-se entender as formas de apropriação dos vestígios do que um dia pertenceu ao Medievo, alterados e/ou transformados com o passar do tempo. Nesta categoria encontram-se, por exemplo, as festas, os costumes populares, as tradições orais de cunho folclórico que remontam aos séculos anteriores ao XV e que preservam algo ainda do momento em que foram criados, mesmo tendo sofrido acréscimos, adaptações ou alterações no decurso dos séculos. Também constituem reminiscências os monumentos arquitetônicos originados na Idade Média, embora ninguém duvide que os castelos, pontes, mosteiros ou Igrejas atualmente exibidos como “medievais” tenham sido modificados progressivamente, restando às vezes muito pouco da construção original.” (MACEDO, 2009, p. 15-16).

⁷ Segundo pesquisas de 2020, a Rede Globo de Televisão ocuparia no ranking o segundo lugar das maiores emissoras do mundo. Disponível em: <https://www.dm.jor.br/cotidiano/2020/06/globo-supera-cbs-e-se-torna-a-segunda-maior-emissora-do-mundo-record-e-a-28a/>. Acesso em: 22 nov. 2020.

Campos (2006), ao dar ênfase aos processos criativos literários, abre brecha para o reinterpretarmos em nosso *objeto*, o qual irá realizar uma tradução do texto escrito para vídeo. Para Campos (2006),

Então, para nós, tradução de textos criativos será sempre recriação, ou criação paralela, autônoma, porém recíproca. Quanto mais inçado de dificuldades esse texto, mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta de recriação. Numa tradução dessa natureza, não se traduz apenas o significado, traduz-se o próprio signo, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade mesma (propriedades sonoras, de imagética visual, enfim tudo aquilo que forma, segundo Charles Morris, a iconicidade do signo estético, entendido como signo icônico aquele “que é de certa maneira similar àquilo que ele denota”). O significado, o parâmetro semântico, será apenas e tão somente a baliza demarcatória do lugar da empresa recriadora. (CAMPOS, 2006, p. 35)

A partir de tal teoria, *O Auto da Compadecida*, de Guel Arraes, não deve ser encarado como uma mera imitação dos escritos de Ariano Suassuna, mas traria consigo cargas de signos transformados. Um suposto compromisso com fidelidade não deve ser entendido como mentira, mas devemos a partir da transcrição pensar o próprio poder do *diálogo* em uma obra que relaciona configurações televisas e fílmicas. Nessa perspectiva, nosso primeiro capítulo tentará, a partir de tais conceitos, pensar o lugar social dos pais criadores de nossa obra, pensando como isso ocasionará consequências nos modos de se ver o sertão.

O segundo capítulo iniciará nosso trabalho de análise sociocultural, com ênfase nos aspectos temáticos e estéticos do *Auto*. Esse momento do texto buscará descortinar a sociedade nordestina construída na obra, a qual se pauta em debates de desigualdade, violência e opressão, apesar de que tais pontos são confrontados por pitadas de humor⁸. A partir do pressuposto teórico de Albuquerque (2011), indagaremos nosso *objeto* com relação às formas de como o campo artístico monumentaliza ou não uma estereotipação do nordestino, o que tal autor pensa como uma invenção do Nordeste.

No filme somos apresentados a João Grilo e Chicó, dois sujeitos que residem em Taperoá, mas não possuem moradia fixa, são vagantes em busca de trabalho e casa. A história se passa remontando a uma possível época de 1930 na cidade de Taperoá em meio ao sertão da Paraíba, algumas cenas possibilitam o vislumbrar da paisagem composta por árvores secas e sol escaldante.

A primeira parte de nosso segundo capítulo analisará os contrastes da sociedade nordestina, a partir de João Grilo e Chicó, perante os outros personagens de destaque que são o casal de padeiros, a dupla de religiosos e o coronel de Taperoá. Como já mencionado, nossa análise se pautará mais em recortes temáticos do que necessariamente em obedecer a uma

⁸ Segundo a definição no DVD do filme *O Auto da compadecida* (2000), tal obra pertence ao gênero da comédia.

ordem cronológica narrativa da obra. Sendo assim, momentos específicos foram sendo selecionados, os quais contemplarão determinadas imagens, haja visto que é preciso considerar que a escrita textual carece da análise visual para assim tentar contemplar as diversas dimensões audiovisuais do filme.

A partir do capítulo dois, nosso trabalho lançará mão do recurso de análise imagética de momentos da película. A seleção de determinadas cenas obedecerá a critérios temáticos, os quais serão articulados e desenvolvidos no texto. A crítica de imagens é um desafio, e faz com que o trabalho historiográfico mergulhe nos referenciais internos do cinema.

Utilizaremos as perspectivas teóricas dos franceses Laurent Jullier e Michel Marie, os quais, na obra *Lendo as Imagens do Cinema* (2009), buscam trazer definições relativas à leitura de planos, sequências e filmes. É importante salientar que por mais que daremos ênfase a uma investigação sócio-histórica, a análise técnica do audiovisual reflete diretamente no resultado final do produto. Pois, cada recurso empregado cumpre com determinada função, seja destacar algum personagem ou assunto, trazer alegria ou melancolia, enfim, são as ferramentas de montagem de uma obra que garantem que o roteiro escrito ganhe a vida e a *mise en scène* esperada pelo diretor.

Complementando nosso fundamento teórico-metodológico, utilizaremos a obra *O Discurso Cinematográfico: A Opacidade e a Transparência* (2005), do teórico do cinema Ismail Xavier, o qual busca apresentar o estado da arte a respeito da decupagem clássica do cinema.⁹ Tais autores apontados, fomentaram nosso debate de decodificação das imagens aliadas ao discurso do que elas querem construir.

Para a discussão acerca da contraposição social de Taperoá, em um primeiro momento, refletiremos sobre as cenas de apresentação dos personagens João Grilo e Chicó em contato com a paisagem. A partir de uma localização espaço-temporal, utilizaremos momentos de interação desses dois personagens com o casal de padeiros e sua cadela de estimação, o padre e o coronel. Por meio de alguns fragmentos, observamos como os dois sujeitos principais da película são explorados e maltratados por diversos grupos da cidade. Além de que se torna explícita a discrepância social entre uma provável elite e os marginalizados.

Seria João Grilo o grande mentiroso de Taperoá ou pior que ele seria o padeiro, o padre e o coronel? Tendo por objetivo responder essa indagação é que no segundo momento do capítulo dois refletiremos como o jeitinho humorístico dos dois protagonistas do filme faz com que eles sobrevivam a tanto sofrimento e exploração. Para essa análise, foram escolhidos

⁹ Segundo Xavier (2017), a decupagem seria o processo de decomposição do filme (conjunto de sequência de cenas) em planos.

fragmentos da obra relacionados à morte da cadela do casal de padeiros, a qual acaba enterrada em latim, o que de tão surreal se torna cômico para o público, ainda mais quando observamos o desenrolar da morte até o enterro.

Aos moldes de um drama de desigualdade social, João e Chicó são explorados por seus padrões, seja na padaria, igreja ou fazenda. Para resolver os problemas de seus contratantes, a dupla acaba se envolvendo em mentiras e confusões. Grilo se apresenta como o bom de lábia, capaz de resolver rapidamente situações de adversidade, Chicó é o frouxo que hora ou outra inventa histórias do absurdo buscando afirmar uma falsa valentia. O grande diferencial da obra é que no decorrer da narrativa um dos recursos que mais se emprega é o do humor.

Considerando o riso em nosso *objeto*, João Grilo em um misto de mentiras que soam divertidas ao público, traz leveza a temas tão difíceis como a fome. Nosso protagonista será questionado enquanto malandro, aos moldes do que pensa Antônio Candido em *Dialética da Malandragem* (1970), indivíduo que por meio das práticas da mentira consegue sobreviver a situações adversas com incrível esperteza. “Num mundo tão profundamente dividido, a malandragem e o “jeitinho” promovem uma esperança de tudo juntar numa totalidade harmoniosa e concreta. Essa é a sua importância, esse é o seu aceno. Aí está a sua razão de existir como valor social” (DAMATTA, 1986, p. 89).

João Grilo vai criando mentiras verossímeis, o que coloca em zona de confronto os membros da alta elite de Taperoá, que quando percebem que foram ludibriados culpam e adjetivam o responsável como “amarelo safado”. Segundo DaMatta (1986),

Num livro que escrevi — Carnavais, malandros e heróis —, lancei a tese de que o dilema brasileiro residia numa trágica oscilação entre um esqueleto nacional feito de leis universais cujo sujeito era o indivíduo e situações onde cada qual se salvava e se despachava como podia, utilizando para isso o seu sistema de relações pessoais. Haveria assim, nessa colocação, um verdadeiro combate entre leis que devem valer para todos e relações que evidentemente só podem funcionar para quem as tem. O resultado é um sistema social dividido e até mesmo equilibrado entre duas unidades sociais básicas: o indivíduo (o sujeito das leis universais que modernizam a sociedade) e a pessoa (o sujeito das relações sociais, que conduz ao pólo tradicional do sistema) Entre os dois, o coração dos brasileiros balança. E no meio dos dois, a malandragem, o “jeitinho” e o famoso e antipático “sabe com quem está falando?” seriam modos de enfrentar essas contradições e paradoxos de modo tipicamente brasileiro. (DAMATTA, 1986, p. 80)

Nosso personagem central, a partir dos apontamentos de DaMatta (1986), poderia ser interpretado a partir da prática do jeitinho? A visão desse antropólogo pode ser interpretada de uma forma moralista e determinista, mas pode nos ser interessante no sentido de haver semelhanças entre essa perspectiva e a forma como João Grilo e Chicó são elaborados na película, fazendo assim com que problematizemos a imagem do jeitinho brasileiro e até como podemos pensar na elaboração do Nordeste.

A forma de sobreviver às opressões de Taperoá acaba custando um preço caro para João Grilo, o qual paga com sua própria vida. A partir de tal tema, nosso terceiro capítulo tentará refletir sobre os aspectos relacionados à moralidade e aos valores dos personagens do núcleo central do filme, os quais acabam sendo mortos e levados para um julgamento das almas em um ambiente celestial.

A primeira parte do terceiro capítulo dará enfoque a momentos do filme como as mortes de João Grilo, do casal de padeiros, da dupla de religiosos da cidade e do cangaceiro. No desenrolar de um julgamento dos quase mortos, o qual mistura elementos “terrenos e celestiais”, prosseguimos na reflexão sobre a sociedade nordestina e suas problemáticas. Aqui será possível aprofundarmos nossa análise na busca de uma possível resposta para uma indagação de muita importância para o trabalho, qual o Nordeste de 1930 Guel Arraes busca recriar? E mais que isso, considerando o ano de sua produção, qual o Brasil dos anos 2000 essa elaboração produz? Alguns dos pontos que surgem no decorrer da acusação dos recém mortos de Taperoá, tocam em assuntos que questionam os valores e moralidades relacionados à desigualdade, ao racismo, à misoginia, dentre outros, argumentos esses que possibilitam reflexões de cunho sociocultural.

O racismo é uma prática que se faz latente nos atos e falas de diversos personagens, como exemplo de João Grilo ao ver pela primeira vez o Cristo Negro. Elaborar a figura mundialmente conhecida pela visão eurocêntrica, sendo um homem negro, requer nosso cuidado e investigação. Como essa possível “afronta” na perspectiva de muitos fiéis é escrita em 1955 e consegue ir para as telas em 2000 sem a crítica de heresia? O que Guel e a Globo Filme fazem ou como seu tempo de produção lhe permite confrontar representações de figuras sagradas de forma que isso não cause acusações morais?

Na composição do binômio promotor e advogada, temos a presença do Diabo e da Compadecida. Esses dois personagens trazem à tona as falas dos réus sob a perspectiva do julgamento direto, de modo que se relembra as falas dos pecadores no decorrer da vida, mas isso acaba sendo contraposto por Nossa Senhora. É em falas desses três personagens que vemos as figuras de autoridade exporem o maniqueísmo do bem e mal, mas que também em algumas cenas relativizam o pecado. Sendo assim, por que o pecado de João Grilo é menor ao ponto de ele merecer retorno à vida terrena? É sob tal indagação que caminharemos para o final de nosso terceiro capítulo

No terceiro momento de nosso terceiro capítulo, a partir de cenas que apresentam a defesa da Compadecida e de Cristo, a favor respectivamente de João Grilo e do Cangaceiro, pensaremos como esses momentos podem ou não serem analisados como uma possível vitória

dos oprimidos. Na concepção de Certeau (1998), no momento em que o pobre consegue subverter a ordem, ocorreria a “vitória do fraco” perante o abuso, violência e sofrimento.

O humor se tornaria a saída mais viável para sobreviver à dureza cotidiana do abuso das elites? Para essa problematização, novamente recorreremos a Bakhtin, o qual, em *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento* (2010), busca pensar como o riso em meados da Idade Média e passagem para o Renascimento teria sido uma forma de resistir e expressar popularmente durante festas como o carnaval as práticas dos grupos até então marginalizados. Nos apontamentos de Bakhtin (2010),

Na cultura clássica, o sério é oficial, autoritário, associa-se à violência, às interdições, às restrições. *Há sempre nessa seriedade um elemento de medo e de intimidação.* Ele dominava claramente na Idade Média. Pelo contrário, o riso supõe que o medo foi dominado. O riso não impõe nenhuma interdição, nenhuma restrição. Jamais o poder, a violência, a autoridade empregam a linguagem do riso.

O homem medieval sentia no riso, com uma acuidade particular, a *vitória sobre o medo*, não somente como uma vitória sobre o terror místico (“terror divino”) e o medo que inspiravam as forças da natureza, mas antes de tudo como uma vitória sobre o medo moral que acorrentava, oprimia e obscurecia a consciência o homem, o medo de tudo que era sagrado e interdito (“tabu” e “maná”), o medo do poder divino e humano, dos mandamentos e proibições autoritárias, da morte e dos castigos de além-túmulo, do inferno, de tudo que era *mais temível que a terra*. Ao derrotar esse medo, o riso esclarecia a consciência do homem, revelava-lhe um novo mundo. Na verdade, essa vitória efêmera só durava o período da festa e era logo seguida por dias ordinários de medo e de opressão; mas graças aos clarões que a consciência humana assim entrevia, ela podia formar para si uma verdade diferente, não oficial, sobre o mundo e o homem, que preparava a nova autoconsciência do Renascimento. (BAKHTIN, 2010, p. 78)

Para Bakhtin (2010), seria a carnavalização a propiciadora da inversão social, é o momento de liberdade das práticas corpóreas e de linguagem popular, sendo assim as hierarquias seriam abolidas. O carnaval e o riso atuariam assim como contrários à seriedade oficial do cotidiano, e à oportunidade dos “fracos” de se manifestarem. No momento da defesa da *Compadecida*, as ações de João Grilo, vistas inicialmente como pecado, são relatividades como forma de sobrevivência, o que nos dá margem para problematizarmos os momentos de conquista e liberdade à chamada carnavalização proposta por Bakhtin (2010).

Em uma narrativa que mescla elementos teatrais, televisivos e cinematográficos é exposta a brutalidade sofrida por João Grilo e Chicó de forma bem-humorada e até mesmo explorando recursos do fantástico e celestial. *O Auto da Compadecida* se torna importante para analisarmos historicamente como o Nordeste foi criado por Guel Arraes a partir das leituras de Ariano Suassuna, pensando reminiscências ibéricas. Fazendo com que no discurso do filme, entre tempo passado e presente, fossem expostas elaborações e interpretações de continuidades e rupturas nessa região de 1930 com a do ano de 2000.

Capítulo 1: *O Auto da Compadecida* e seus pais criadores: relações entre Guel Arraes e Ariano Suassuna

O Auto da Compadecida, lançado em 2000, se apresenta como uma obra fílmica de riquíssimos elementos para análise historiográfica, sobretudo se pensarmos nos múltiplos *diálogos* no sentido bakhtiniano, que emergem na sociedade e cultura – inclusive histórica – e suas manifestações na literatura, teatro, cinema e televisão. Tais possibilidades são desenvolvidas no projeto do diretor Guel Arraes, que busca explorar esses campos da cultura em sua obra.

O roteiro de Guel Arraes, Adriana Falcão e João Falcão se desenvolve a partir do livro de nome homônimo ao filme, com o acréscimo de mais dois textos de cordéis, sendo todos de autoria de Ariano Suassuna. A narrativa fílmica ao mesmo tempo que diz muito das escolhas de Guel, também traria questões intimamente ligadas a Ariano, por exemplo, abarcaria as indagações advindas do armorialismo.

O movimento armorial que remonta à década de 1970, tem origens em Pernambuco, contando com a iniciativa de Ariano Suassuna como precursor, seguido por alguns colegas que compartilhavam de seu pensamento. O ideal do movimento seria elaborar uma arte tipicamente brasileira, mais especificamente do sertão nordestino, lugar esse que, na opinião de Ariano, mais havia conservado suas tradições no decorrer do tempo. Nos apontamentos de Suassuna (1971), o armorial seria uma arte feita por um grupo de eruditos a partir de fontes da história popular nordestina, como contos populares, cordéis, música, entre outros.

Resulta do movimento armorial o livro *O Auto da Compadecida*, lançado em 1955, ou seja, antecede a oficialização do lançamento do projeto. Entretanto, o mesmo seguiu as características de conteúdo defendidas por seu criador e grande defensor Ariano. Guel Arraes, ao se propor a trabalhar com o material literário do autor, tem ciência de tais valores a serem explorados. A história do Nordeste para o armorialismo somente diria respeito a suas raízes populares, por exemplo se relacionando com os povos da Península Ibérica que colonizaram tal região. Mediante isso, ocorre a elaboração do filme pensando as relações existentes de um Nordeste de 1930 com uma possível medievalidade, tal perspectiva assumida pelo cineasta será investigada.

A compreensão da obra fílmica do *Auto*, constituirá em um primeiro momento de nossa análise no exame das relações constituídas entre Guel Arraes e Ariano Suassuna. Pensaremos como a partir das associações entre vidas pessoais e profissionais a obra ganha sentido para

ambos os indivíduos e se elabora para o meio audiovisual de massa, compondo uma produção que misturaria elementos televisivos e cinematográficos.

1.1 *O Auto da Compadecida* e seus elementos de produção

Em 1999, vai ao ar a minissérie *O Auto da Compadecida*, dirigida por Guel Arraes, e que posteriormente, no ano 2000, acaba sendo transformada em um filme de longa-metragem, levando assim a aparência televisiva para as telas de diversos cinemas do Brasil. Ocorre a “incorporação de padrões estéticos, técnicos e de linguagem da televisão e da publicidade no Cinema da Retomada, graças à entrada de profissionais, emissoras e produtoras destes campos no campo cinematográfico” (MARSON, 2006, p. 91).

A Globo Filmes, a partir de 1998, vai se desenvolvendo enquanto quase que única empresa detentora do tripé cinematográfico de produção, distribuição e exibição. Champagnatte (2015) afirma que a Rede Globo de Televisão e a Globo Filmes passam a exercer práticas hegemônicas no cenário comunicativo brasileiro, atuando não apenas na cultura e/ou entretenimento, mas interferindo até mesmo na política, economia e sociedade, ditando assim seus interesses ideológicos/econômicos.

No Período de Retomada surgem diversos filmes com variadas temáticas, porém dois gêneros se sobressaem: as comédias com estilo televisivo ou as reflexões acerca da identidade nacional. A partir disso temos os sucessos de público produzidos pela Globo Filmes: *O Auto da Compadecida* (Guel Arraes, 2000), com mais de 2 milhões de espectadores; e o drama *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles e Kátia Lund, 2002), que ultrapassou 3 milhões de espectadores.

Precisa-se ter em mente que o Grupo Globo entra no mercado de cinema somente após a aprovação de incentivos fiscais para esse mercado, ou seja, tendo em mente o retorno financeiro das mercadorias produzidas e podendo aproveitar seu sucesso de conteúdo, atores e visibilidade no ramo televisivo e podendo incorporar isso às telas de cinema.

Segundo Santos e Cardoso (2011), as obras midiáticas globais ao longo dos anos 1970 passaram a desenvolver estratégias de produção e divulgação dos seus produtos, criando assim o slogan *Padrão Globo de Qualidade*. Aqui é preciso considerar que todo o discurso de qualidade de produtos visa um único e claro objetivo: conquistar o público com sua mercadoria e garantir retorno financeiro. Como já dito, buscando atingir mais campos midiáticos, o Grupo Globo se aventura no cenário cinematográfico, iniciativa essa que se amadurece no decorrer do início dos anos 2000. Nesse processo, uma das grandes opções dessas empresas é a

convergência de conteúdos televisivos e cinematográficos, como ocorre em *O Auto da Compadecida*.

Pensando o caso da convergência tecnológica, Rossini (2012) analisa que a relação televisão e cinema não é obrigatória, ela ocorre com produtos de maior apelo de público ou com temáticas diferenciadas. Com relação a estratégias de como fazer esse processo de convergência, Rossini (2012) pontua que o Grupo Globo, desde fins do século XX, busca diferentes modos de aproximar cinema e televisão, sendo que pode se pensar em três modos que ocorrem: “produção de produtos dois em um; coprodução com empresas cinematográficas independentes, e produção cinematográfica a partir da grade televisiva” (ROSSINI, 2012, p. 1327).

A obra dirigida por Guel Arraes em 1999, foi toda filmada em película de 35mm, fator esse que já demarca o início de seu hibridismo e convergência. Essa era uma estratégia que já ocorria em países como os Estados Unidos, e além disso, já havia a existência de um precursor da técnica empregada na Rede Globo de Televisão, Daniel Filho, o qual captava produtos televisivos em formato de película.

A respeito de Daniel Filho, Rossini (2014) afirma que o intitulado pelo jornal *Carta Capital*, em 2006, “domador de público”, soube realizar a união entre cinema e televisão, conferindo assim o devido *Padrão Globo de Qualidade* em termos técnico-estéticos, e visando assim atingir toda uma classe média como consumidora. A partir disso, Daniel Filho atua na produção de *O Auto da Compadecida* em parceria com Guel Arraes, entendendo que ambos sujeitos tinham interesses comuns: conquistar diversos públicos.

Daniel Filho ao longo de sua carreira trabalha como ator, autor, diretor, cineasta e produtor. Consta na ficha técnica de nosso *objeto* que ele atua como produtor associado, interferindo diretamente na escolha da forma de filmagem da minissérie. Oliveira (2019) aponta que

A convergência midiática, que se tornou uma das principais marcas da indústria do audiovisual nacional contemporâneo, começou a ser empreendida por Daniel Filho, como já apontamos, na década de 1970, quando dirigiu *O casal* (1975) depois de ter atualizado a trama para a TV em um caso especial intitulado *Enquanto a cegonha não vem*, no ano anterior. No entanto, o caso mais emblemático dessa convergência, aquele que se destacou e levou os profissionais do campo a assimilarem essa como sendo uma estratégia de produção válida para o período, foi mesmo *O auto da compadecida* [sic]. Daniel Filho, na época supervisor geral da rede Globo, solicitou a Guel Arraes que realizasse em película a série homônima exibida na emissora em 1999 (FILHO, 2003). Vislumbrava-se, com isso, uma maior qualidade imagética e uma posterior utilização do material filmado para os cinemas, o que de fato aconteceu, surpreendendo o mercado. Mesmo que a história já fosse em grande medida do conhecimento do público, o lançamento do filme dirigido por Arraes em 2000 foi um marco de bilheteria, consolidando a Globo Filmes e Daniel Filho no processo de

Retomada do cinema brasileiro, imprimindo uma nova cara ao produto nacional. (OLIVEIRA, 2019, p. 163-164)

Oliveira (2019) reflete que o estilo de filmagem Daniel Filho, passa a fazer parte de diversas produções no início do século XX, como dos humorísticos *Os normais* (José Alvarenga Jr., 2003), *Casseta & Planeta – a taça do mundo é nossa* (Lula Buarque de Hollanda, 2003) e *A Grande Família – o filme* (Maurício Farias, 2007). A temática da transformação de séries da comédia televisiva em filme não é algo aleatório, o que vai de encontro à própria origem do produtor nas chanchadas, o que para Oliveira (2019) reflete também consequências de caráter estético das obras, no sentido de haverem normas administrativas, mercadológicas e políticas. Essa convergência se torna ao longo do século XXI uma prática hegemônica e habitual do Conglomerado Global, haja visto o sucesso visto nos números de audiência em *O Auto da Compadecida*.

O segundo filme que passou pelo mesmo processo de convergência global da televisão para o cinema foi *Caramuru – A Invenção Do Brasil* (2001), que inclusive foi dirigido por Guel Arraes, mas em quesito numérico não obteve o mesmo retorno financeiro¹⁰. Afinal, o que haveria de diferente em *O Auto da Compadecida* que o tornaria sucesso em diferentes aspectos? Em entrevista concedida, o diretor Guel Arraes afirma que o pioneirismo e sucesso do filme se devem ao fato de que ele “é baseado num clássico da literatura brasileira, porque ele tem um grande elenco. Então ele é realmente um filme de oportunidade! É um filme que pode concorrer de igual para igual com outros filmes” (OROFINO, 2006, p. 160). Ao apontar que o livro conferiria o grande destaque do filme, isso nos abre brecha para questionarmos os criadores de ambas as obras, é preciso se ter em mente que o interessante não é pensar que o filme seja uma mera cópia do livro, mas entender como ocorrem os *diálogos* entre as obras.

Entretanto, apesar de gerar altos índices de audiência televisiva e posteriormente mais de um milhão de espectadores no cinema, *O Auto da Compadecida* apresenta algumas falhas e dificuldades nesse primeiro momento de hibridismo da técnica de montagem e estilo televisivo e cinematográfico. Conforme os apontamentos de Rossini e Lunardelli (2011),

Apesar do sucesso cinematográfico que obteve, tal proposta apresentava muitos problemas. Em primeiro lugar, um produto televisivo tem demandas estéticas próprias, já que é feito para ser visto num ambiente em geral iluminado e movimentado, que são os ambientes domésticos. Também precisa levar em conta os espaços de intervalos comerciais que provocam uma dispersão na recepção; isso gera

¹⁰ Rossini (2012) aponta que no desenvolver do século XXI a técnica de convergência vai ser invertida, de modo que os filmes são inicialmente veiculados no cinema, e posteriormente ganham formato de divisão em episódios de minissérie. O filme *Chico Xavier* (2010), de Daniel Filho, é um exemplo disso e se transformou numa minissérie de três capítulos em 2011. Isso gera a vendagem mercadológica em diversas plataformas. Além de que, vale ressaltar que, desde 2015, o Conglomerado Global passa a contar com um sistema de *streaming*, o GloboPlay, contando em seu catálogo com obras como a minissérie e o filme *O Auto da Compadecida*.

uma narrativa fragmentada e redundante ao mesmo tempo, como explica Arlindo Machado (2000). (ROSSINI E LUNARDELLI, 2011, p. 7)

Algumas lacunas na montagem de produtos televisivos, quando ampliadas nas telas de cinema, ganham destaque. Mas é preciso considerar que em 1999 e 2000, os estúdios globais ainda não contavam com filmagem digital em altas resoluções. Isso faz com que no decorrer do século XXI se inverta a ordem, ou seja, primeiro as obras seriam veiculadas no cinema e posteriormente levadas para a televisão, exemplo disso são os filmes *Getúlio* (2014), de João Jardim, e *Hebe: A Estrela do Brasil* (2019), de Maurício Farias.

Em *O Auto da Compadecida*, a trama se desenvolve na cidade nordestina de Taperoá, na qual residem os personagens principais do filme. Como protagonistas temos João Grilo e Chicó, os quais conseguem estabelecer relações com todos os grupos sociais do município, como o dos proprietários da padaria, o grupo religioso, a aristocracia local, dentre outros. A convivência entre os personagens se dá em contexto de desigualdade e exploração, e a saída encontrada pela dupla principal é recorrer a mentiras e trapanças para conseguir sobreviver dia após dia. A temática da seca é o plano de fundo para essa narrativa, a qual tem como inspiração os textos de Ariano Suassuna, os quais serviram de base para Guel Arraes produzir o roteiro e dirigir o filme.

O Auto da Compadecida contou com 40% de cenas externas feitas na cidade de Cabaceiras, na Paraíba, e 60% internas realizadas na Central Globo de Produção – Projac, estúdios sediados no Rio de Janeiro¹¹. O resultado posterior foi uma minissérie de 2 horas e 37 minutos divididos em 4 episódios, exibidos de 5 a 8 de janeiro de 1999, no horário das 22 às 23 horas. Segundo Orofino (2006), o custo da obra na época de realização foi de 1 milhão e 400 mil.

Buscando trazer curiosidades e detalhes das produções do Conglomerado Global, desde 1999 existe o projeto Memória do Grupo Globo, o qual em 2009 ganha o formato de site. *O Auto da Compadecida* compõe esse projeto memorialístico, e no tópico bastidores é descrito que

O Auto da Compadecida foi filmado em película em Cabaceiras, no sertão da Paraíba, e nos Estúdios Globo e nos estúdios da Cinédia, no Rio de Janeiro. Ao total, foram 37 dias de filmagem, cerca de nove dias para cada capítulo. Para as cenas rodadas na

¹¹ Compondo a equipe técnica, a obra possui no Roteiro: Adriana Falcão, João Falcão e Guel Arraes; Direção de Arte: Lia Renha; Figurino: Cao Albuquerque; Direção de Fotografia: Feliz Monti; Diretor de Produção: Eduardo Figueira; Coordenador de Produção: Gustavo Nielebock; Gerência de Produção: Andréa Cômodo; Produção de Arte: Moa Batsow; Câmera: Ricardo Fuentes; Cenografia: Fernando Schmidt, Cláudio Domingos e Érika Lovisi; Caracterização: Marlene Moura; Efeitos Especiais: James Rothman; Produção Musical: João Falcão e Carlinhos Borges; Música: Sa Grama; Produtor Associado: Daniel Filho.

Paraíba, fachadas de casas foram adaptadas, postes de iluminação trocados, cabos telefônicos escondidos, e a igreja local, pintada.

Para a equipe de 65 pessoas e mais o elenco, foram alugadas 12 casas, duas fazendas, um rancho e todas as acomodações de um hotel em Boqueirão, localizado a 20 km do set de filmagem.

Cao Albuquerque, responsável pelos figurinos, trouxe à cena uma mistura entre os estilos arcaico e nordestino. As roupas de todos os personagens foram jogadas num caldeirão, tingidas e lixadas várias vezes para adquirirem um visual desgastado.

A caracterização de Marco Nanini como cangaceiro incluiu um falso olho de vidro, látex no rosto, peruca e indumentária que chegava a pesar oito quilos.

Matheus Nachtergaele utilizou uma prótese dentária, de aspecto amarelado e irregular, e escureceu sua pele para interpretar o sertanejo João Grilo. (MEMÓRIA GLOBO, 2021)

A partir de tal relato observamos as preocupações referentes à estética da seca e pobreza, vistas pelo local das filmagens externas e pela caracterização dos personagens. Outro fator interessante é o ritmo das filmagens feitas em 37 dias, o que logo nos faz pensar que a gravação não obedece a lógica narrativa, mas vai sendo realizada de acordo com os locais de filmagem em que os atores estão. Ou seja, as filmagens externas realizadas todas de uma vez e as internas também.

A produção conta com a atuação de grandes estrelas globais possuindo no elenco: Matheus Nachtergaele (João Grilo), Selton Melo (Chicó), Denise Fraga (Dora), Diogo Vilela (Eurico), Rogério Cardoso (Padre João), Lima Duarte (Bispo), Marco Nanini (Cangaceiro Severino), Paulo Goulart (Major Antônio Moraes), Fernanda Montenegro (a Compadecida), Luiz Melo (o Diabo), Mauricio Gonçalves (Jesus), Virgínia Cavendish (Rosinha), Bruno Garcia (Vicentão), Aramis Trindade (Cabo Setenta) e Enrique Diaz (Comparsa de Severino). É interessante a partir desses nomes lembrarmos da entrevista de Guel Arraes (OROFINO, 2006), o qual aponta a escolha de elenco como um dos fatores de sucesso do filme. Fato é, uma obra nacional com Fernanda Montenegro recém indicada ao OSCAR realmente traria logo de cara certo *frisson* entre público e crítica.

A obra dirigida por Guel Arraes, em 1999, foi toda filmada em película de celuloide de 35mm, fator esse que já demarca o início de seu hibridismo e convergência midiática. A partir da exibição na televisão em janeiro, ocorre um processo de remontagem visando a elaboração de um longa-metragem, o qual é lançado nacionalmente em 10 de setembro de 2000. Com relação à narrativa do filme remontado por Arraes, Mascarenhas (2006) salienta que

[...] o processo de remontagem não desencadeou uma representação da estrutura técnica (representação dentro de outra) distinta da microssérie. Observamos, portanto, que os cortes feitos tiveram como propósito apenas compactar a narrativa de modo a adequá-la aos padrões cinematográficos. Desta maneira, percebemos que o filme, assim como a microssérie, estabelece, mesmo que numa nova perspectiva, o diálogo entre gêneros e linguagens característico dos textos de Arraes. (MASCARENHAS, 2006, p. 138)

A série teve duração de 157 minutos, enquanto o filme foi compactuado em 104 minutos. Assim sendo, é importante partirmos da série para irmos pro filme, compreendendo que a versão televisiva representa muito no processo inicial de montagem narrativa e estética de nosso *objeto*.

Os quatro capítulos do seriado possuem temáticas diversas que vão gerando consequências e novas histórias se desenvolvem. No primeiro episódio, renomeado de *O Testamento da Cachorra*, a mulher do padeiro Dora, deseja enterrar sua cachorra em latim e João Grilo, para convencer o padre a realizar a vontade de sua patroa, inventa que o animal fez um testamento deixando uma quantia para a igreja. Essa problemática é a primeira a ser aprofundada na película, pois é a partir dela que nos indagamos sobre a desigualdade social entre a alimentação e direito ao enterro de morte *versus* humano. Esse recorte foi um dos escolhidos para nossa análise no segundo capítulo para que, por meio de imagem e narrativa, reflitamos sobre os contrastes da sociedade nordestina.

O segundo episódio relata a história *O Gato que Descome Dinheiro*, em que João Grilo, com a ajuda de Chicó, na tentativa de ganhar algum dinheiro, após a morte da cachorra, vende para sua patroa, Dora, um gato “muito lucrativo”, que defeca dinheiro. À primeira vista isso deveria ser um consolo de que a mulher agora teria um novo animal de estimação, mas a ideia é pensar como a falsa ilusão de dinheiro faz com que ela se atraia pela ideia, e de como Grilo também é cheio dos interesses financeiros rápidos e fraudulentos. Entretanto, essa temática não chega a ser explorada na película, algumas outras passagens acabam compondo o filme, como a chegada do coronel Antônio Martins a Taperoá, momento esse que terá nossa análise imagética.

Em *A Peleja de Chicó Contra os Dois Ferrabrás*, se desenrola a paixão de Chicó por Rosinha, filha do Major Antônio Moraes. João Grilo trama o casamento de Chicó com Rosinha, fazendo com que o amigo covarde derrote os dois valentes da cidade, Vicentão e Cabo Setenta, que também são apaixonados pela moça. Essa temática é elaborada para trazer um ar de romance ao estilo Romeu e Julieta à obra, em que duas pessoas que não poderiam ficar juntas desafiam a ira da família pelo amor. Mas aqui, ao contrário do drama de Shakespeare, observamos que o casal, ou melhor, o trio, contando com o amigo Grilo, possui a esperteza a seu favor. O romance entre Rosinha e Chicó foi inspirado em outros dois textos de Suassuna, *O Santo e a Porca* e *Torturas de um Coração*. Apesar dessa temática fazer parte do processo de montagem do filme, não o escolhemos para uma análise mais aprofundada, preferindo outras cenas que deem destaque não ao apelo romântico, mas com maior ênfase nos discursos sociais.

Por fim, em *O dia em que João Grilo se Encontrou com o Diabo*, ocorre a representação do juízo final de João Grilo e dos outros personagens mortos durante um ataque dos cangaceiros à cidade. Esse episódio é basicamente todo integrado ao filme, compondo o momento mais aguardado da obra que é a entrada da *Compadecida*. Nosso terceiro capítulo fará análise de momentos específicos da condenação das almas, pensado as aparições do Diabo, do Cristo que é negro, de Nossa Senhora, e das condenações empreendidas contra João Grilo e do cangaceiro Severino.

Pensando em números, o site de notícias Omelete¹², verificou que os capítulos da minissérie “obtiveram ótimos índices de audiência, começando com 36 pontos e chegando aos 39 no último dia (mais do que havia conseguido *Suave Veneno*, novela que tinha acabado de estrear)” (BARBA, 2014). Com relação ao filme, o mesmo teria sido exibido a partir de setembro em 199 salas de cinema no Brasil, atingindo a marca de mais de dois milhões de telespectadores e a renda total de quase onze milhões e meio de reais¹³.

O filme também teve exibição em outros países americanos, além de que *O Auto da Compadecida* ganhou o Grande Prêmio da Crítica, em 1999, concedido pela Associação Paulista dos Críticos de Arte (APCA). No Grande Prêmio Cinema Brasil (criado pelo Ministério da Cultura e organizado pela Academia Brasileira de Cinema) de 2001, recebeu os prêmios de melhor diretor, melhor roteiro, melhor lançamento e melhor ator. O filme também foi premiado internacionalmente no Festival de Cinema Brasileiro de Miami, na categoria de Melhor Filme. Cabe aqui pensar que o filme não pôde ter indicação ao OSCAR, devido a regra que proíbe que filmes que tenham sido veiculados inicialmente na televisão concorram aos prêmios.

Em 2020, *O Auto da Compadecida* completou 20 anos de sua primeira exibição e em comemoração a série passou por um processo de tratamento digital e ganhou nova abertura, a qual será analisada em nosso terceiro capítulo pensando a estética da arte utilizada na composição das imagens e cores utilizadas. Após essa reexibição, a série e o filme passam a fazer parte do catálogo de *streaming* GloboPlay.

1.2 Ariano Suassuna: *Diálogos sobre O Auto da Compadecida*

¹² Disponível em: <https://www.omelete.com.br/filmes/criticas/o-auto-da-compadecida-cinema-bom-sim-senhor>. Acesso em: 15 ago. 2020.

¹³ *FILME B- Edição Especial: GLOBO FILMES 10 ANOS: Um balanço da primeira década e perspectivas para o futuro*. Diretor: Paulo Sérgio Almeida; Editor: Pedro Butcher; Editor-assistente: João Cândido Zacharias; Redatores: Alice Gomes e João Cândido Zacharias; Estagiária: Barbara Adams; Comunicação e marketing: Denise do Egito; Projeto gráfico: Cardume Design; Diagramação: Ana Soares; Projeto gráfico original: Espaço/Z; Pesquisa: Elizabeth Ribeiro. Revisão: Cristina de Castro. Gráfica: Ediouro, 2008.

Guel Arraes tem como inspiração o livro *O Auto da Compadecida*, publicado originalmente em 1955, mas além dele também utiliza outros textos de cordéis, sendo tais *O santo e a porca*, de 1957 e *Torturas de um coração*, de 1950, sendo o texto televisivo roteirizado por Guel, Adriana Falcão e João Falcão. Característica comum é que todas essas publicações listadas acima foram escritas por Ariano Suassuna e, por consequência, o filme, além de dizer muito das escolhas feitas pelo diretor, ainda teria muito do DNA autoral do escritor paraibano. Entendendo como os escritos são importantes para a elaboração da obra fílmica é significativo que a partir dessas escolhas ocorra uma reflexão.

Napolitano (2015) aponta que devemos, em nossas análises, partir do próprio filme e de seus significados internos, os quais resultam na base ideológica de fabricação do passado. Ao se problematizar os discursos presentes e a forma como isso se manifesta na obra, deve haver uma crítica sistemática que dê conta da fonte histórica e do seu conteúdo. De acordo com Napolitano (2015), é importante buscar relações nas películas analisadas, as confrontando com outros documentos, discursos históricos e materiais artísticos por exemplo.

É pertinente, a partir de nosso *objeto* e problema, pensarmos o dialogismo, conceito o qual Bakhtin (2003) desenvolve e entende que diversos discursos dialogam e se inter-relacionam, ocasionando uma percepção de mundo. “A relação dialógica é uma relação (de sentido) que se estabelece entre enunciados na comunicação verbal. Dois enunciados quaisquer, se justapostos no plano do sentido (não como objeto ou exemplo linguístico), entabularão uma relação dialógica” (BAKHTIN, 2003, p. 346-7).

Os *diálogos* referentes ao *Auto* são de diversos tipos, pois vemos relações entre diretor e autor literário, imbricações entre televisão, cinema e teatro, relações temáticas entre tempo passado e presente, dentre outros aspectos que vão se desdobrando em inúmeras outras correlações. Compreendendo não ser possível nossa análise explorar e esgotar todos os *diálogos*, nos propomos inicialmente a pensar os entrecruzamentos de Guel Arraes e Ariano Suassuna.

Indo ao encontro do autor literário, nos deparamos com Ariano Vilar Suassuna, paraibano que viveu na infância e início da juventude em Taperoá, não sendo obra do acaso o nome da cidade onde se passa a história do *Auto*. Originário de uma família política, sendo seu pai governador da Paraíba, mas que acabou morrendo no contexto da Revolução de 1930, quando Ariano tinha três anos.

Suassuna desenvolveu sua trajetória acadêmica no estado de Pernambuco, onde foi vizinho de Guel Arraes enquanto jovem. Após ingressar na Faculdade de Direito de Recife,

fundou, em 1945, junto com Hermilo Borba Filho¹⁴, o Teatro de Estudante de Pernambuco (TEP), e quando formou-se em Direito, em 1950, buscou conciliar a profissão com a escrita teatral. A partir da década de 1960, após o fechamento do TEP, criou por meio de parcerias o Centro de Cultura Popular em Recife (CCP) e o Teatro Popular do Nordeste (TPN). A partir de 1956, iniciou como professor de Estética da Universidade Federal de Pernambuco, e no início da década de 1970 assumiu o cargo de diretor de Extensão Cultural dessa universidade.

Suassuna para além da área do Direito se embrenhou pela literatura, mais especificadamente na escrita erudita sobre o popular. O livro *O Auto da Compadecida* foi publicado pela primeira vez em 1955, e encenado no ano seguinte no Teatro Santa Isabel, localizado na cidade de Recife. Alguns anos depois foi levado para o meio audiovisual em dois diferentes filmes, até que em 1999 ganhou o formato de minissérie e em 2000 de película conduzida por Arraes. O grande diferencial de nosso *objeto* foi a repercussão nacional obtida, onde por meio do veículo global os personagens João Grilo e Chicó se tornaram conhecidos e discutidos por leigos e intelectuais de todo o país.

Considerando a trajetória de Ariano Suassuna, observamos que o mesmo foi desenvolvendo um estilo próprio, compartilhando desse com colegas, e assim formando um grupo de similaridades. Em 18 de outubro de 1970, ocorreu uma mostra artística e uma apresentação da Orquestra Armorial da Câmara, tal evento aconteceu devido o lançamento oficial do movimento armorial¹⁵. A partir daí se desenvolvem fases do movimento chamadas de experimental (1970-1980), romaneçal (1980-1995), arraial (1995-) e ilumiará (2007-). Suassuna se coloca como o grande precursor e propagador do movimento ficando por conta da escrita de diversas obras, sendo os textos literários utilizados por Guel para o roteiro considerados clássicos do armorialismo

Costa (2015) elenca três pontos base do movimento armorial, os quais somente juntos compõem a estética desse estilo artístico. Sendo esses, o uso de temas regionais nas obras e a poética do romanceio popular nordestino, aproximação com os folhetos e com a literatura oral e popular, e profunda relação entre artistas e obras. O movimento armorial, segundo Szesz (2007), seria apontado por Suassuna como uma resistência da cultura do povo, a qual se conectaria com a cultura ibérica do século XVI e se relacionaria com a arte popular nordestina.

¹⁴ Renomado ator, autor, professor, crítico e ensaísta pernambucano. Foi diretor premiado pela peça *O Auto da Compadecida* em 1957. Além disso, participa do Teatro de Arena em peças como *Eles Não Usam Black-Tie* (1961).

¹⁵ É importante salientar que a consolidação do movimento armorial ocorre em cenários de ditadura civil-militar brasileira, emergência industrial, e se deparava com o movimento cultural da Tropicália.

Tal relação de Brasil e Europa para Szesz (2007), seria possível devido as heranças da imigração, assim em sua percepção, resquícios de Idade Média europeia poderiam ser vistos no sertão nordestino. Não é uma novidade teorias que buscam conectar o sertão a uma Idade Média, o que ocorre inclusive na historiografia marxista de Nelson Werneck Sodré. Entretanto, essa é uma perspectiva delicada dado o tempo e anacronismo dessas conexões, o que nos cobra um questionamento dessas afirmativas de Suassuna por exemplo.

A própria escolha do nome armorial não é algo aleatório. Como já mencionado, Ariano havia sido professor de estética, assim em suas obras a escolha de sentido das palavras tinha consequências diretas com as suas simbologias. Armorial designaria um substantivo da língua portuguesa referente à heráldica, os brasões familiares medievais. Por meio de um neologismo o autor adjetiva a palavra, a qual remeteria, segundo ele, a uma palavra bonita e de origens ibéricas. Suassuna (1974) aponta que

Em nosso idioma, “armorial” é somente substantivo. Passei a empregá-lo também como adjetivo. Primeiro, porque é um belo nome. Depois, porque é ligado aos esmaltes da Heráldica, limpos, nítidos, pintados sobre metal ou, por outro lado, esculpidos em pedra, com animais fabulosos, cercados por folhagens, sóis, luas e estrelas. Foi aí que, meio sério, meio brincando, comecei a dizer que tal poema ou tal estandarte de Cavalaria era “armorial”, isto é, brilhava em esmaltes puros, festivos, nítidos, metálicos e coloridos, como uma bandeira, um brasão ou um toque de clarim. Lembrei-me, aí, também, das pedras armoriais dos portões e frontadas do Barroco brasileiro, e passei a estender o nome à Escultura com a qual eu sonhava para o Nordeste. Descobri que o nome “armorial” servia, ainda, para qualificar os “cantares” do Romanceiro, os toques de viola e rabeça dos Cantadores – toques ásperos, arcaicos, acerados como gumes de faca-de-ponta, lembrando o clavicórdio e a viola-de-arco da nossa Música barroca do século XVIII. (*apud* SIMÕES, 2016, p. 15)

Simões (2016) aponta como as primeiras definições de Ariano para o movimento se dão por meio de entrevistas e palestras por diversos lugares do país, o que posteriormente resulta em trabalhos escritos como colunas de jornais e que em 1974 se materializa no livro *O Movimento Armorial*, publicado inclusive pela Editora Universitária da Universidade Federal de Pernambuco, onde o autor era Diretor do Departamento de Extensão Cultural.

A cultura popular a qual Ariano faz referência, acaba se revestindo de conceitos medievais, como “heráldica”, o que descola de certo modo o caráter popular nordestino da cultura. O autor busca realmente não só compreender as práticas sociais enquanto advindas de uma origem peninsular, ele busca restaurar um vocabulário de outra temporalidade por motivos de estética, aqui já se torna possível ver que alguns dos exageros do armorial se dão desde sua concepção e definição dadas por seu progenitor.

No entrecruzamento entre sertão nordestino e medievalidade ibérica¹⁶, surge o debate entre os conceitos de cultura popular e erudita. Szesz (2007) aponta que Suassuna, por meio de jornais, chegou a rebater críticas, em que a diferenciação de popular e erudito havia considerado respectivamente uma como inferior e a outra como superior, sendo que para o autor a diferença está na forma da expressão cultural. Discutir tais conceitos se faz pertinente pois nosso *objeto* fílmico se elabora a partir desses elementos.

Pensando o conceito de erudito, Costa (2007) associa esse com o que é produzido nas academias intelectuais, ou seja, um saber revestido de racionalidade e por conseguinte realizado pelas camadas da elite social. Costa (2007) reflete que

No caso específico da cultura erudita, trata-se da chamada cultura livresca, detentora do conhecimento, associada às elites, apresentando-se no interior das universidades e, ignorando, portanto, as manifestações do povo. Como afirma Bosi (2001, p. 326), a cultura erudita é aquela que se desenvolve, principalmente, nas classes mais altas e em outros segmentos “mais protegidos da classe média: ela cresce com o sistema escolar”. Conforme Bizzocchi (1999), a cultura erudita, tradicionalmente, pode ser entendida como aquela consumida pela elite cultural e econômica, sendo claramente um sinal de status para essa parcela minoritária da sociedade. “Ela reforça o poder opressivo da classe dirigente, e sua fetichização enfraquece o poder e silencia a maioria” (KUPER, 2002, p. 291). (COSTA, 2007, p. 35-6)

Em uma análise de compreensão de como o erudito constitui-se na sociedade enquanto cultura da elite, Bourdieu e Passeron (2013) observam-na enquanto uma construção social comandada por determinado grupo, para que assim ocorra a continuação de determinados hábitos e práticas sociais. Tais autores desenvolvem o conceito de arbitrário cultural, para assim entender como é a classe dominante que classifica a cultura enquanto útil ou não, enquanto erudita ou não, de modo a buscar legitimar tal ideologia. Assim, sujeitos ficam à margem de tal projeto da intelectualidade, o que tende a marginalizar e inferiorizar o que emana do povo, a cultura popular.

Matos (1992) aborda a questão que, comumente a diferenciação entre popular e erudito, resulta em valores depreciativos da arte popular. Entretanto, “a cultura popular, tal como a primitiva ou a selvagem, aparece aureolada de uma pureza e plenitude supostamente perdidas ou malbaratadas pela civilização moderna” (MATOS, 1992, p. 311). Segundo Matos (1992), os dois conceitos acabam sendo construídos pelos grupos dominantes da sociedade, em que a partir do século XVI as manifestações culturais populares passam a se constituir, e paralelo a isso

¹⁶ Por esse conceito entende-se em Macedo (2009) que “defrontamo-nos com uma das manifestações mais tangíveis da “medievalidade”, em que a Idade Média aparece apenas como uma referência, e por vezes uma referência fugidia, estereotipada. Assim, certos índices de historicidade estarão presentes em manifestações lúdicas, obras artísticas ou técnicas de recriação histórica (...), mas a Idade Média poderá vir a ser uma realidade muito mais imprecisa na inspiração de temas (magos, feiticeiros, dragões, monstros, guerreiros, assaltos a fortalezas) produzidas pelos meios de comunicação de massa e pela indústria cultural.” (MACEDO, 2009, p. 16-17).

ocorre a radicalização da hierarquização entre a cultura do povo e a da elite. Aqui surgiria o embate entre o erudito enquanto saber científico, e o popular ligado a grupos de classes pobres e sem instrumentalização, e que se baseariam apenas em tradição e oralidade.

Com enfoque no caso brasileiro, Costa (2007) aponta que os estudos antropológicos remontam a fatores raciais, que considerando as culturas de indígenas, brancos, negros e mestiços, os indivíduos brancos colocaram-se como superiores e assim elegeriam sua cultura erudita como melhor e mais rebuscada que a popular, de modo a inferiorizá-la.

Na intenção de buscar romper com os significados de que erudito seria algo melhor do que popular no Brasil, aparece o pensador Ariano Suassuna, o qual, segundo Costa (2007), a partir da efetivação do movimento armorial estaria desmitificando tais conceituações. “O fazer artístico seria uma atividade para elites, sejam elas, popular ou erudita, uma vez que a arte não é algo democrático, com oportunidades iguais para todos” (COSTA, 2007, p. 41).

Suassuna elencaria duas elites, um de artistas populares, como os cordelistas, e outra de artistas eruditos preocupados com a real essência da cultura brasileira, os armorialistas. Costa (2007) aponta que Suassuna entende que os eruditos não só poderiam, mas como deveriam aproveitar o popular e sua pureza advinda das representações do povo, para assim constituir uma arte nacional, e conseqüentemente se evitariam os colonialismos culturais. Materializando essa ideia, os cordéis passam a ser, em sua trajetória intelectual, uma das grandes matérias primas textuais de Ariano Suassuna e do movimento armorial.

Precisamos pensar nas contradições presentes no pensamento de Suassuna e conseqüentemente no otimismo e apoio manifestado em autores como Costa (2007), que assumem falas como da defesa da arte elitista. O armorial não emana do povo, ele se apropria das crenças, hábitos e práticas da sociedade e faz uma elaboração de um capital cultural da intelectualidade, manifestado por exemplo na escrita e vocabulário de obras.

Mesmo quando Suassuna afirma que popular e erudito não seriam de uma cultura superior e outra inferior, ele acaba reforçando essa concepção quando de dentro de um centro de ensino se apropria do material elaborado por autores locais, revestindo as produções de significações da perspectiva da elite a qual pertence, é o olhar na classe abastada sobre as carências do Nordeste, reforçando inclusive esse estereótipo.

Quando Suassuna pensa que por meio do armorial se constituiria uma arte nacional e assim se romperiam os colonialismos culturais existe outra problemática. Ao intitular seu movimento de armorial devido à “heráldica” medieval, ele está utilizando termos que remetem diretamente a uma cultura mais que ibérica, a uma cultura europeia, enfatizando assim uma história de perspectiva eurocentrada. Bakhtin (2010) pensa acerca da operacionalização da

cultura por parte de uma elite da renascença, e nos moldes dessa podemos pensar Suassuna, indivíduo que atuaria enquanto membro de uma elite escrevendo sobre características do popular.

Costa (2007) diz que no movimento armorial, dentre seus objetivos principais, estaria o retorno às origens da tradição do Brasil, esquivando assim de influências estrangeiras, ainda mais se considerando o período de efervescência da industrialização brasileira em meados da década de 1970. Intelectuais como Suassuna e seus companheiros buscariam desenvolver uma arte tipicamente brasileira por meio dos rastros ibéricos que haveriam se desenvolvido em solos nordestinos. Pensando na ideia de se contrapor ao que fosse estrangeiro, é preciso compreender que o movimento armorial, segundo as ideias de Suassuna, se apresenta como oposto ao que era externo à história do Brasil e de seu povo, sendo assim a cultura ibérica não seria um elemento de fora, pois na composição da cultura nacional fariam parte os povos colonizadores, de modo que a cultura ibérica estaria na base do processo elaborador armorial.

O Nordeste seria elencado como a base originária da cultura do país, e por meio da tradição e da cultura popular se poderia pensar a arte nacional. Segundo Suassuna em diversas entrevistas, somente o Nordeste brasileiro seria possuidor de similitudes mantidas no decorrer dos anos desde a colonização. Costa (2007) chama a atenção que

Assim, são nos tocadores de rabeça e violeiros, cantadores, cordelistas, que a cultura popular é considerada detentora da permanência dessas representações culturais, sendo possuidora de uma essência enraizada nas origens, definidora do caráter nacional. É no passado que o armorial define os traços dessa identidade cultural. E seria nessa volta ao passado, que o Nordeste, mais especificamente, o Sertão, estaria identificado como uma região rica, ampla e original, seja na preservação de costumes e traços antigos de um povo, ou ainda, na representação simbólica de resistência. (COSTA, 2007, p. 31)

Bosi (2001) aponta que a criação da cultura popular no Brasil remonta ao período colonial e que acontecia em espaços de caráter rústico e a partir do desenvolvimento de uma fronteira com elementos eruditos ou semieruditos europeus, citando por exemplo música e religião. O autor ainda ressalta os romances de cordéis, localizados nessa fronteira e desenvolvidos tardiamente devido os problemas na alfabetização e impressão no território brasileiro.

A partir da concepção de Suassuna, o que ocorre é que ao se buscar no popular a composição da arte nacional, constata-se que as origens populares remontam de uma tradição ibérica, advinda dos europeus colonizadores, que trouxeram junto consigo sua cultura, e assim por meio da oralidade, histórias como *Dom Quixote de La Mancha*, de Miguel de Cervantes, teriam chegado aqui em terras brasileiras. Assim, os cordéis populares nordestinos, teriam em seu texto muito a dizer de um sertão permeados de traços advindos na Península Ibérica, ou seja, haveria uma clara relação entre popular e erudito, e tais cordéis foram a forma de trabalho

de Suassuna para a materialização das associações entre essas culturas. *O Auto da Compadecida* escrito pelo autor seria composto de cordéis populares que exemplificariam isso, o rememorar de uma tradição medievalista. E essa é nossa análise de investigação, compreender como o filme de Guel Arraes segue os passos dessa construção de uma arte armorial, e *dialoga* uma arte brasileira por meio de conexões que unam sertão e Europa, bem como do Brasil dos anos 1930 e Idade Média.

Tendo em consideração que o movimento armorial busca uma intrínseca relação entre as diversas formas artísticas (cordéis, música, xilogravuras, etc.), observamos que Ariano Suassuna é adepto em sua escrita romançal¹⁷, a qual busca matéria prima nos cordéis e em tradições orais. A partir dessa consideração, existe o embate se tal prática se constituiria em cópia ou em novas versões. A arte popular como pensamos, tem por base o movimento ativo do povo enquanto protagonista e produtor, o que pode ser observado em suas manifestações artísticas.

Ariano Suassuna, enquanto erudito, utiliza histórias orais para tirar delas referências, assim ao escrever *O Auto da Compadecida* teria buscado inspiração em três cordéis populares. O primeiro seria *O enterro do cachorro*, do folheto *O Dinheiro*, de Leandro Gomes de Barros, que narraria uma história de um cachorro cujo o dono por meio de recursos financeiros queria enterrar o animal em latim, o que renderia uma história de complicações com um tom de humor. “Essa história do testamento do cachorro se baseia num conto popular de origem moura que, segundo o próprio Suassuna, teria chegado pela Península Ibérica por intermédio dos árabes do norte da África” (COSTA, 2007).

O segundo cordel seria *O cavalo que defeca dinheiro* e o terceiro *O castigo da soberba*. Esses dois últimos de origem anônima, teriam se perpetuado devido à oralidade, e manifestam traços da comédia medieval e renascentista europeia. Segundo Costa (2007), pode se pensar em uma recriação do que Ariano escreve sobre o gato que descome dinheiro, que advém do cavalo, que por sua vez teria tido inspiração em histórias como *A Galinha dos Ovos de Ouro* ou *João e o Pé-de-Feijão*.

Suassuna afirmou em diversas entrevistas que o nome certo seria recriação. Szesz (2007) defende a teoria da intertextualidade de temas e personagens no autor paraibano, algo que seria comum em processos de criação literária. Em uma clara resposta a um crítico, Suassuna apela

¹⁷ Lima (2000) nos aponta por meio de entrevistas com Ariano Suassuna e reportagens, que o período romançal (1980-1995) se define pelo momento em que o intelectual assume o cargo de Secretário de Cultura do Recife. Funda o Balé Armorial e o Balé Popular do Recife e cria desenhos para tapeçarias.

para a noção de ser um plagiário, e que isso não seria um problema e nem muito menos faria com que sua obra perdesse o valor. Suassuna (1957) diz que

Pra falar a verdade e como o título desse artigo à farta, não tenho dúvida em confessar que sou plagiário consumado. Faço-o sem nenhuma dificuldade. Sempre fui o primeiro a dizer que o *Auto da Compadecida*, era baseado em histórias populares anônimas do Nordeste. Peço somente licença a Raimundo Magalhães Junior para não aceitar sua tese de que me aproprie do que era “bem engendrado”, isto é, de Le Sage. Se o tivesse feito não me importaria em dizê-lo. O valor de uma peça não fica diminuído pelo fato de ser baseado numa simples anedota. Porque teatro é uma coisa muito diferente. Entretanto, faço questão de dizer que plagiei foi um romance popular nordestino. E se exijo que diga isto, é porque o indivíduo genial que criou o romance nosso é, como pessoa, muito maior artista que Le Sage. Pelo menos a se tirar pelos dois textos que podemos comparar agora. A anedota de Le Sage, como conta Raimundo Magalhães, é incrivelmente sem graça. O romance do nordestino, muito pelo contrário, é vivo e engraçado, de qualidade muito superior. Porque o que ele tem de melhor é exatamente o fato da repetição, isto é, o padre que condena o enterro do cachorro em latim e, depois de subordinado, concorda com ele, logo seguido pelo bispo, que age de modo absolutamente igual. Essa repetição foi o que mais me impressionou no romance popular nordestino. Aproveitei-a logo, acrescentando, inclusive, mais um degrau na hierarquia, que na minha peça é formada pelo trio sacristão-padre-bispo. E grande parte do cômico do primeiro ato é devida a essa repetição mecanizada, um dos processos de fabricação do cômico mais eficiente desde os tempos de Plauto e já observado com maior agudeza por Bérqson, na sua teoria para explicar o cômico. Foi aliás, coisa que sempre me interessou, na minha peça. Ora, eu sempre afirmei que minha peça se baseava nessas histórias. Apenas sempre conheci a do cachorro como anônimo, fato que provarei. Mas quero dizer logo que se Raimundo de Magalhães Junior pensa que surpreende todos os plágios de minha peça, está enganado; a história do gato também é plagiada de outra popular nordestina - se os historiadores vão descobrir autor erudito para ela ou não, é coisa que não sei - o terceiro ato é moldado num auto popular nordestino *O Castigo da Soberba* e algumas cenas da peça são cópia fiel dos processos cômicos de Plauto, Molière, Shakespeare, etc. E cito como exemplo o quiproquó moldada numa famosa de aulária de Plauto. (apud SZESZ, 2007, p. 28-9)

Szesz (2007) aponta que o autor inclusive faria uma intertextualidade, objetivando ocasionar uma homogeneidade ao conjunto de suas obras e por consequência levar a formação de um estilo próprio.

O plágio auto confirmado e não visto como um problema se faz relevante, é usado como um recurso da escrita do *Auto*. Ariano aqui manifesta um de seus traços peculiares, o confronto direto seja via texto ou entrevista com quem se confrontasse ao seu modo de fazer arte e de crítica ao armorial. O autor que buscou empreender uma arte nacional, não abre mão da cultura ocidental europeia, seja em suas obras ou em suas justificativas, e aqui isso se exemplifica para além da Península Ibérica, indo de encontro à dramaturgia romana, francesa e inglesa. As referências intelectuais e bibliográficas que Ariano simpatiza, corroboram na estética e conteúdo de sua escrita, por meio da citação vemos que o movimento armorial se elabora permeado por contradições, que acabam por enriquecê-lo, mesmo que o seu progenitor não afirme isso recorrendo inclusive à cultura clássica Ocidental. Plágio ou recriação, essa prática de revestir algo já existe com novos sentidos na escrita, possui em si um caráter de modernidade.

Pensando o papel que sua escrita poderia desempenhar escancarando os juízos de valores acerca do Nordeste, Suassuna (1971) afirma que

Eu não gosto da expressão literatura de denúncia. Eu sou contrário a esse engajamento exagerado que acaba transformando a literatura num cavalo de batalha. Eu não sou muito favorável a esse tipo de literatura. [...] Literatura de denúncia é uma expressão que me parece muito ligada à propaganda. A literatura deve procurar fundamentalmente a beleza, se bem que não exclusivamente. O que eu acho ruim na literatura de denúncia é que ela procura fundamentalmente a denúncia e deixa de lado a beleza, que, para mim, é a preocupação de qualquer artista e escritor que se preze. Fazer a denúncia, mas sem perder de vista a beleza. (SUASSUNA, 1971, p. 5)

O autor paraibano é conhecido por uma postura de certo modo intransigente e conservadora no que diz respeito à cultura. Ao ressaltar mais o valor estético da beleza do que o do seu papel de questionador social, ele possibilita nossa reflexão sobre seus valores tradicionalistas. A literatura, bem como o cinema, resguardadas suas nítidas diferenças teórico-metodológicas, não são obras descoladas do tempo e espaço, refletindo assim na produção de fontes historiográficas que permitem análises e reflexões.

Pensar quem produz e faz as fontes é uma parte relevante no ofício historiográfico, desvendar os interesses e ações, ocultos ou não, nas entrelinhas das obras. Suassuna quando defende uma cultura “purista” do Nordeste e do Brasil, acaba sendo problemático, conservador e por vezes contraditório, o que se reflete no movimento armorial e o que nos permite questionamentos quanto às influências ibéricas no sertão. Para além disso, ao negar o caráter e mesmo a importância do cunho de denúncia, Ariano acaba se contrapondo a um dos elementos, se não o maior, que mais chama a atenção em sua literatura do *Auto*, a inquirição da sociedade vigente.

Ao se examinar a obra fílmica do *Auto*, nos localizamos espacialmente em Taperoá, pleno sertão nordestino. Grilo como o grande protagonista tem em conjunto com seu amigo Chicó o desenrolar de diversos encontros e desencontros com as classes abastadas da cidade, burguesia, aristocracia e clero, e a partir dessa desenrolam-se reflexões sobre a desigualdade, exploração, pobreza etc. A maior imbricação dos temas refere-se ao tempo e espaço em que se dá a história, mas permitem ainda o questionar desses temas para todo território nacional. Na linha tênue entre problemas regionais e nacionais, podemos pensar o próprio jeitinho brasileiro¹⁸ de Grilo, o amarelo que mente para sobreviver. Suassuna (1971) afirma que

Se eu conseguir falar bem do homem nordestino, do homem sertanejo, ou de todos os homens de qualquer parte, porque o homem é o mesmo. Os problemas fundamentais do homem — fome, trabalho, ódio, amor, ciúme — são os mesmos, em qualquer circunstância. Eu não saberia falar de outro homem que não fosse o sertanejo, porque eu só posso falar daquilo que está dentro de mim, das minhas raízes. Mas eu não pretendo falar dele somente para ele. Eu pretendi falar de uma maneira que pudesse

¹⁸ Tal conceito será aprofundado e problematizado no segundo capítulo.

tocar todo mundo. Agora, se eu consegui ou não, é outra coisa: é uma questão de qualidade literária. Isso eu não posso saber. (SUASSUNA, 1971, p. 5)

Em diversos momentos dessa entrevista concedida ao jornal *Correio da Manhã*, de 1971, o autor se coloca em situações de questionamento. Ao dizer que fundamentalmente as adversidades sociais são as mesmas em qualquer lugar, devemos ter cuidado com uma afirmação tão presunçosa. Mas aqui cabe a reflexão, como o leitor, e posteriormente diretor fílmico, Guel enxerga e elabora João Grilo de Suassuna? É um sujeito filho das secas ou pode ser pensado a partir do próprio brasileiro bestializado¹⁹?

1.3 Guel Arraes e o processo de transcrição de *O Auto da Compadecida*

Buscaremos “descortinar” quem afinal é Guel Arraes, considerando a trajetória pessoal, intelectual e artística do diretor do *Auto*, entendendo que tais experiências são de fundamental importância para o amadurecimento e concepção do filme, bem como dos modos de elaboração a níveis de produção técnica e mesmo referente às temáticas de críticas abordadas.

Guel Arraes é um diretor pernambucano e filho do ex-governador de Pernambuco Miguel Arraes, fato esse que faz ele e sua família serem exilados em 1960 com destino à Argélia. Posterior a isso, Guel estuda antropologia e cinema na França, retornando para o Brasil em 1980, e iniciando seus trabalhos na Rede Globo de Televisão no ano de 1981.

Um conjunto de quatro entrevistas concedidas pelo cineasta entre os anos de 2002 e 2007, formam um documento de suma importância para a investigação e análise de nossa reflexão. Essas entrevistas que foram organizadas e editadas por Alexandre Figueirôa e Yvana Fachine, formaram o capítulo *Guel Arraes: Um Documento Autorizado*, que integra o livro publicado em 2008, *Guel Arraes: Um Inventor no Audiovisual Brasileiro*.

No decorrer das entrevistas Guel pensa seus caminhos na televisão e cinema, os processos, propostas, programas os quais desenvolve no decorrer de sua vida, o que o leva a falar em diversos momentos sobre *O Auto*, Ariano e da importância que essa obra desempenharia em sua carreira. “Entrevistas sempre revelam eventos desconhecidos ou aspectos desconhecidos de eventos conhecidos: elas sempre lançam nova luz sobre áreas inexploradas da vida diária das classes não hegemônicas” (PORTELLI, 1997, p. 31).

É de suma importância questionarmos a posição privilegiada que o diretor assume na Rede Globo e Globo Filmes, o que se torna mais nítido após os resultados numéricos de

¹⁹ CARVALHO, José Murilo de. *Os bestializados: O Rio de Janeiro e a República Que Não Foi*. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

audiência do *Auto*. Consequentemente a partir desse lugar social, Guel e suas falas devem ser situadas sociocultural e historicamente, pois é preciso pensar no que o diretor quer ressaltar como aspectos relevantes em sua formação e trajetória.

Para entendermos o lugar social de nosso diretor, é preciso retroceder à sua infância e juventude, voltando nosso olhar para sua origem familiar. Guel quando jovem foi vizinho de rua de Ariano Suassuna, o qual possuiu forte vínculo de amizade com seu pai, chegando a compor o quadro político, atuando como secretário de cultura em 1994. O cineasta aponta que

A minha formação tem, basicamente, dois movimentos muito diferentes. Até os 15 anos, quando vivi no Recife, minhas referências foram construídas num triângulo imaginário formado por três casas vizinhas em Casa Forte. A casa do meu pai, a casa do meu cunhado Maximiniano Campos que era escritor, e a casa de Ariano Suassuna. Entre os 13 e 15 anos, convivi, muito intensamente, com Maximiniano, que foi quem me abriu para a obra de Ariano, de quem era muito amigo. Nesse convívio, e também no contato com as pessoas envolvidas como as ações de política cultural ligadas ao meu pai, foi se dando uma influência difusa, mas importante. Essas influências iam muito na direção da valorização da cultura popular e do seu aproveitamento com uma cultura mais erudita. No período em que morei fora do Brasil, a grande influência foi o Cinema Novo. (FECHINE E FIGUEIRÔA, 2008. p. 284)

No decorrer do capítulo das entrevistas, Guel afirma em diversos momentos a forte influência de Suassuna, tais falas ocorrem alguns anos após o lançamento do *Auto*, e é interessante pensarmos nessa intensa reafirmação do vínculo pessoal entre diretor e autor. Não devemos entender o filme como reprodução direta da literatura, mas sim advindo das fortes imbricações que essa teria causado nos modos de leitura estética, social e reflexiva do cineasta sobre o sertão nordestino.

O diretor Guel, na entrevista a Fachine e Figueirôa (2008), afirma que, devido ao ambiente em que fora exposto extremamente politizado, buscou empreender reflexões políticas, mas de modo a não ser comparado a seu pai, o que o faz ir de encontro ao cinema, o qual, segundo ele, por influência do Cinema Novo, teria a intenção de fazer um cinema político.

Inicialmente foi motivado pelo *cinéma vérité* de Jean Rouch, defensor da forte intervenção do cineasta nos processos de pesquisa e filmagem. Guel em seus primeiros projetos flerta com o documentário e relata a importância que Glauber Rocha desempenhou em sua formação, o que faz com que sua relação com a Rede Globo de Televisão seja uma espécie de conflito existencial, ponderando a ideia de sair da proposta anticomercial para mergulhar na comunicação de massa.

Guel Arraes a partir da década de 1980 inicia como estagiário da Rede Globo, e com o passar dos anos passa a compor o quadro produtivo de novelas como *Sétimo Sentido* (1982), de Janete Clair, *Sol de Verão* (1982), de Manoel Carlos e *Jogo da Vida* (1981), de Jorge Fernando. Para o cineasta, Jorge Fernando e Silvio de Abreu teriam, por meio de seu apelo ao popular e

cômico, aguçado um lado seu até então não existente. Assim, acaba recorrendo posteriormente ao aprofundamento sobre chanchadas e comédias norte-americanas, estilos até então recusados por ele, devido considerar as opiniões da crítica de Glauber Rocha.

Os flertes com a comédia vêm através de programas como *Armação Ilimitada* e *TV Pirata*. Para além, Guel empreende processos de adaptação de obras da literatura para o cinema e televisão, histórias como *O Auto da Compadecida*, *O Alienista*, de Machado de Assis ou mesmo *Lisbela e o Prisioneiro*, de Osman Lins. Observamos que o humor e as adaptações tornariam-se a marca registrada do diretor, a consolidação do estilo e Núcleo Guel Arraes²⁰ de produção vai se desenvolvendo no decorrer de sua vida e de acordo com encontros e trabalhos com diversos profissionais, entendendo que tudo isso pode ser um recurso de entendimento para a compreensão do *Auto*.

Guel em entrevista televisiva²¹ deixa claro que sempre achou *O Auto da Compadecida* um grande texto de potencial televisivo e que durante muitos anos amadureceu a ideia de trabalhar com essa obra no meio audiovisual. Assim que se sentiu preparado pediu autorização a Suassuna, alguém que era muito rígido com seus textos, estilo e possíveis adaptações. Devido já conhecer o autor, Guel tinha em mente que deveria cumprir com certos aspectos, não sendo caricato quanto ao sotaque, não utilizar instrumentos que não se fazem presentes na cultura nordestina, como por exemplo a guitarra elétrica, etc. Outro fator importante foi com relação a construção do roteiro, sendo que Ariano era muito exigente com possíveis relações de obras de outros autores, e após conversas o literato deixa Guel livre para utilizar outros cordéis de sua autoria. A intenção do diretor era transformar o roteiro em algo mais coeso para a televisão e cinema, de modo que muito do que está presente do livro seria transformado no vídeo.

O projeto empreendido para *O Auto*, se configura, segundo Guel, como um marco até mesmo existencialista para o Núcleo Guel Arraes, em que no confronto das expectativas e realidades do trabalho com televisão, audiência e narratividade não convencional, o empreendimento em fins do século XX apareceu como possibilidade de “busca de prestígio, de permanência, de visibilidade para o nosso trabalho. Foi uma solução de produtor, mais do que criador: um produto querendo estimular seu grupo e a si mesmo” (FECHINE E FIGUEIRÔA, 2008, p. 315).

²⁰Orofino (2006) aponta que o trabalho de Guel Arraes na Rede Globo de Televisão e Globo Filmes se constitui a partir do trabalho em “que uma equipe de produção envolve pessoas engajadas em seu mundo sócio histórico e político. São indivíduos ativos que têm projetos pessoais e que não necessariamente apagados pelos interesses comerciais ou políticos da empresa em questão” (OROFINO, 2006, p. 145).

²¹ Entrevista concedida ao programa da Rede Globo de Televisão, *Conversa Com Bial*, no dia 16 de junho de 2017. Disponível em <https://globoplay.globo.com/v/5946240/>. Acesso em: 10 out. 2020.

Apesar das perspectivas críticas de Guel, precisamos dimensionar *O Auto* enquanto uma obra da Rede Globo, que deveria atender a interesses claros e diretos: números mercadológicos. Esse ponto é curioso, pois denota a inicial discrepância com as orientações ideológicas de Ariano, intelectual esse ferrenhamente questionador das comunicações massivas, mas que segundo relatos presentes no *making off* da obra de Guel, fala sobre sua aprovação da película.

O autor literário como apresentado inicialmente em nosso trabalho é um forte questionador dos veículos de massa, considerados por ele como corruptivos da cultura popular. Porém, aparece ao longo de sua carreira relacionado a diversos trabalhos com a maior emissora de midiática do Brasil, a Rede Globo. De entrevistas concedidas aos apresentadores Pedro Bial e Jô Soares, atuando como roteirista no filme *A Compadecida* (1969), de George Jonas, que por mais que não fosse obra global contava com estrelas da emissora como Regina Duarte e Antônio Fagundes, e chega em 1999 até o grande destaque que seria a minissérie de Guel. Isso nos permite pensar que o problema aparentemente maior não é o flerte entre suas obras com as grandes mídias, mas qual seria o devido destaque e proporção que sua presença e escritos iriam adquirir.

Não entraremos em quesitos referentes à teoria da recepção da obra do *Auto*, mas nos é pertinente pensar sobre as questões problematizadoras advindas a partir do filme. A base do roteiro, chamado por Guel de “universo de Suassuna”, tem como espaço de desenvolvimento o Nordeste, seus sujeitos e mazelas. Por mais que haja os limites da Rede Globo e Globo Filmes referentes a modos de abordagem e aprofundamento da crítica social, já discutimos um pouco sobre as possibilidades criadas pelo Núcleo Guel Arraes. Prosseguindo na reflexão dos *diálogos* oportunos com nosso *objeto*, podemos nos questionar sobre como a película exala uma crítica nascida em pautas propostas por Suassuna, mas que encontram no diretor uma transcrição.

É pertinente esclarecermos sobre o conceito de transcriar, o qual Betella (2016) diz que

Tanto quanto a transposição, o termo transcrição parece adequado, pois representa uma reinvenção do modo jakobsoniano de ver a tradução intersemiótica, tornando possível visualizar a tradução de uma linguagem para outra como atividade prática e também como ato crítico. Por outro lado, quando Robert Stam (2006) utilizou a expressão “transposição intersemiótica” e deu preferência às posições de Mikhail Bakhtin e ao desenvolvimento das questões de intertextualidade, sua abordagem favorece a adoção do termo criado por Julia Kristeva em 1966, que, no entanto, enfraquece parte da dimensão criativa dos processos. A espelho da interdisciplinaridade, disposta a preservar as fronteiras, as áreas às quais pertencem os conceitos, a intertextualidade representa um mergulho menos intenso na maneira de abordar as relações baseadas na transcrição.

Preferimos a transcrição como transformação ou reescrita do texto original, como tradução criativa e crítica. O termo transcrição, concebido por Haroldo de Campos (1992), representou uma solução para o problema de descrever a versão de textos poéticos de um idioma a outro ou tradução de uma linguagem para outra, por meio de um processo prático e crítico. Além disso, o termo concentra os efeitos de uma

discussão sobre a recriação como descoberta e diálogo entre línguas, linguagens, tempos e espaços. (BETELLA, 2016, p. 173)

A transcrição abre a possibilidade de entendermos que a obra de Ariano não é simplesmente copiada por Guel, mas sim passa por um processo de reinvenção do diretor, o qual acrescenta ou retira conteúdos de acordo com seus interesses criativos. É na análise das transcrições realizadas pelo diretor que podemos compreender os *diálogos* presentes na obra. Refletir sobre as relações entre cineasta e autor literário pode ser um movimento interessante para a compreensão do lugar social desses dois sujeitos, o que gera sentidos na formação do filme.

Nos processos de adaptação²² das obras literárias, Guel afirma a Fachine e Figueirôa (2008) que buscou realizar leituras do que ele entende como o universo de Suassuna, em que seria possível ver a repetição dos tipos dos personagens. Assim sendo, teria lido outros textos de Ariano Suassuna, os incorporando diretamente ou não na composição do filme. Pensando diretamente *O Auto*, o diretor o pensa enquanto um armorial *light*, onde a intenção era produzir o melhor da comédia brasileira. Nas considerações do diretor,

Para fazer *O Auto*, eu reli tudo do Ariano, inclusive para incorporar no próprio roteiro, porque há vários elementos de outras peças na adaptação. Depois, quando eu cortei *O Auto* para o filme, acabou que ficou mais próximo da peça original, mas para a minissérie na televisão, que tem duas horas e quarenta minutos, tive não apenas que cortar diálogos da obra original, já que as cenas em teatro são maiores, quanto tive que incluir novas situações porque o tempo de exibição era bem maior. Então para adaptar *O Auto*, eu acabei usado um pouco do próprio método de Ariano para construir a peça. Como ele, usei elementos de outras peças aparentadas. Nós relemos não só o *Decameron*, mas muitas obras medievais que se aproximavam dos universos de *O Auto*. Podemos dizer que usei um “método armorial” para fazer essa adaptação, reunindo diferentes tradições culturais. Na minissérie, há piadas e cenas inteiras tiradas do teatro, de histórias e autores medievais, já que esse universo está muito próximo da cultura popular nordestina. Há certas piadas ou situações que vêm se repetindo na cultura popular da Idade Média até hoje, e permanecem sendo engraçadas. Há, por exemplo, dezenas de versões do animal que defeca dinheiro e chegou aqui sob aquela forma do gato, que o Ariano retransformou em *O Auto*. O testamento do cachorro é outro clássico das histórias medievais. Mesmo quando não usava diretamente esses textos da estética medieval, eles serviam de inspiração para resolver algumas cenas criadas livremente na adaptação. (FACHINE E FIGUEIRÔA, 2008. p. 306-7)

Por mais que não tivesse diretamente a intenção de realizar uma obra armorial, Guel tinha consciência de que enfrentaria o universo armorial de Suassuna. A exigências do uso exclusivo de obras do literato colocaria *O Auto* em linha tênue com esse movimento, se refletindo inclusive na composição da trilha sonora exclusivamente nordestina. Em sua fala, o cineasta ressalta sua ambição em fazer um Nordeste medieval, explorando o caráter atemporal afim de conferir um tom de clássico à obra.

²² O termo adaptação está sendo utilizado aqui pois é a partir desse termo que a entrevista e a fala do cineasta se pauta, o que segundo Fachine e Figueirôa (2008) seria o “método Guel”.

Quando utiliza a palavra adaptar, Guel acaba por ser confuso no entendimento de suas obras, pois abre brecha para questionarmos seu papel criativo em *O Auto*. O processo elaborador perpassa algo muito maior que a simples convergência de um texto literário em puro roteiro e encenação/gravação. O cineasta afirma o uso do universo de Suassuna, algo que realmente será muito caro na composição da narrativa, mas para além disso as escolhas, omissões e seleções são conferidas por Guel, sujeito esse que assume destaque no resultado, como as mazelas sertanejas estão sendo descortinadas, questionadas e dadas a se resolver ou não.

Podemos pensar que se durante muitos anos Ariano Suassuna assume total importância à frente de *O Auto da Compadecida*, a partir de 1999, Guel Arraes passa a desempenhar o papel de cocriação dessa obra e de sua nova roupagem na contemporaneidade. Quando afirma que quer por meio da cultura popular elaborar um sertão medieval atemporal devemos nos indagar sobre como, no ano de 1999 (ano de produção da obra), o diretor, mais do que pensar o Nordeste de 1930, está se colocando como um questionador do seu tempo, das continuidades e rupturas esboçadas entre passado e presente no espaço nordestino. Indagações essas que buscaremos desenvolver a partir da análise de trechos em nosso segundo e terceiro capítulo.

Em entrevista à Rede Globo no ano de 2017, o diretor diz não ter utilizado instrumentos que não dialogassem com a cultura do sertão, deixando de lado por exemplo a guitarra elétrica, buscando os instrumentos que, assim como a ideia do armorial, remetessem a uma arte brasileira sem influências externas e à massificação. Vemos nessa fala a preocupação do diretor em percorrer um caminho que muito diz respeito às preocupações estéticas de Ariano Suassuna. Além disso, também vemos a contradição de ser oposto à cultura de massa e fazer essa fala sobre um projeto global em uma entrevista concedida a Rede Globo.

A respeito da música armorial, Lima (2000) afirma que existem diversos grupos nordestinos que foram influenciados pelo movimento iniciado por Suassuna, como Sa Grama, Mestre Ambrósio, Lenine, Chico Science, dentre outros. O autor ainda destaca que receber a influência não implica em automaticamente aceitar todas as diretrizes do movimento armorial.

É bastante proveitoso para nossa pesquisa confrontar as ideias de Ariano abraçadas por Guel. O movimento armorial nasce na década de 1970 e constitui principalmente no seu polo central, que é o Recife, uma resistência conservadora, a Indústria Cultural de Massa. O movimento se coloca não apenas com posicionamentos culturais e também políticos, de se contrapor às obras dessa natureza produzidas nos Estados Unidos. Ariano desenvolve seus

comentários no sentido que como as obras e artistas norte-americanos contaminavam com seus estrangeirismos e colonialismos de exploração.²³

Entretanto, a partir da década de 1990, começa emergir no cenário de Recife novas abordagens culturais que ganham espaço no Brasil, como o chamado *manguebeat*, que tinha como um dos líderes o cantor Chico Science, o qual seria futuramente considerado um dos inimigos artísticos de Suassuna. O cantor e precursor da banda Nação Zumbi, afirmou em entrevistas que o *manguebeat* se configurava enquanto uma antena parabólica enfiada na lama²⁴, onde aconteceria uma arte regional vinculada à arte universal.

Um dos braços direitos de Science no *manguebeat* é o também músico Fred Zero Quatro, que criou um manifesto intitulado *Caranguejos com Cérebro*, em 1992, no qual afirma que

Emergência! Um choque, rápido, ou o Recife morre, de infarto. Não é preciso ser médico pra saber que a maneira mais simples de parar o coração de um sujeito é obstruir suas veias. O modo mais rápido, também, de infartar e esvaziar a alma de uma cidade como Recife é matar os seus Rios e aterrar os seus Estuários. O que fazer então para não afundar na depressão crônica que paralisa os cidadãos? Há como devolver o ânimo / deslobotomizar / recarregar as baterias da cidade? Simples, basta injetar um pouco de energia na lama e estimular o que ainda resta de fertilidade nas veias do Recife.

Em meados de 91 começou a ser gerado / articulado em vários pontos da cidade um organismo / núcleo de pesquisa e produção de ideias pop. O objetivo é engendrar um “circuito energético” capaz de conectar alegoricamente as boas vibrações dos mangues com a rede mundial de circulação de conceitos pop. Imagem símbolo: uma antena parabólica enfiada na lama. Ou um caranguejo remixando “ANTHENA” do kraftwerk, no computador.

Os mangueboys e manguegirls são indivíduos interessados em: Teoria do Caos, World Music, Legislação sobre meios de comunicação, Conflitos Étnicos, Hip Hop, Acaso, Bezerra da Silva, Realidade Virtual, Sexo, Design, Violência e todos os avanços da Química aplicada no terreno da alteração / expansão da consciência. (ZERO QUATRO, 1992)

Batista (2016) desenvolve a ideia de que o movimento do *manguebeat* nasce como uma ação de ir contra o conservadorismo, o tradicionalismo e as negações ao que vinha de fora, se estabeleceria aí um conflito geracional de ideias e valores morais, políticos e culturais. Ariano defende seu projeto armorial, e acaba fazendo isso por vias de críticas ferrenhas ao que aderiria a universalismos, mas em nossa análise vimos que mesmo seu movimento pode ser questionado de o quão é original e sem influências estrangeiras. O autor busca ser tradicional em uma história tipicamente brasileira, ignorando o dinamismo das relações sociais e assim devemos nos indagar de como esse purismo defendido pode ser possível.

²³ No vídeo “Chico Science vs Ariano Suassuna: Battle for Pernambuco”, disponível no YouTube no canal Meteoro Brasil, aparecem trechos de entrevista de Ariano Suassuna criticando obras como Indiana Jones e artistas como Michael Jackson e Madona. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9tEOHb3vCIQ>. Acesso em: 18 jun. 2020.

²⁴ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5u-Z7FrI7M4>. Acesso em: 18 jun. 2020.

No filme *O Auto da Compadecida*, a trilha sonora é executada pelo grupo pernambucano Sa Grama²⁵, com direção do músico Sérgio Campelo, os quais participam de premiações e ganham destaque no cenário nacional e internacional devido às músicas do filme. O grupo em entrevista para o jornal *Estadão* (2011), afirma ter sido a primeira vez que atuaram na composição da trilha sonora de um filme de um longa-metragem, de modo que a obra chegou sem nenhuma música e eles então buscaram compreender os personagens e acentuarem seus traços por meio das melodias. Isso se expressa principalmente na composição para João Grilo, o qual ganha a faixa *Presepada* (Sérgio Campelo), que possuiria um ar cômico. É interessante pensar que é um grupo musical erudito atuando a partir de elementos musicais populares, aos moldes como pensa Suassuna. Em entrevista ao *Estadão* (2001), o grupo Sa Grama afirma que

A música traduz o jeito irreverente, inteligente, esperto e malicioso do personagem. Caráter cômico - o grupo acredita que a música feita para *O Auto da Compadecida* ter um caráter mais cômico que as outras composições do Sa grama. “O filme tem muito da malandragem do sertanista, com as presepadas do nordestino, e a nossa música reflete isso. Ela ficou bem mais pra cima do que nos outros discos”, afirma Campelo. (AGÊNCIA ESTADÃO, 2001)

A melodia pode ser vista como elemento direto para a composição do personagem João Grilo e reforço de suas características sertanistas, e tal construção se faz a partir de componentes armoriais explorados pelo diretor do filme.

A música tema do personagem João Grilo é intitulada de *Presepada* e, além de aparecer como música de fundo do trailer do filme, também tem momento de destaque no decorrer da narrativa. Ao enganar o cangaceiro Severino com falsas promessas de ressurreição, João finge matar Chicó, o qual ressuscita com o tocar de uma “gaita mágica” (AUTO, 2000, 00’58’’40’’ – 01’00’’46’’). É nesse momento que a música do protagonista ganha vida por meio de uma encenação corporal de Chicó, o qual faz gesticulações como um boneco marionete, com movimentos controlados e que aumentam de velocidade de acordo com a batida musical. A gaita que inicialmente faz uma introdução solo, ganha um boom sonoro quando outros instrumentos entram na melodia, elaborando um tom musical alegre que se mistura à situação da mentira encenada por Grilo e Chicó, o que faz com que personagens, música e cenário sejam colocados em *diálogo*, de modo a compor uma unidade identitária.

Maior (2014) pensa como a música armorial se compõe no entrecruzamento de raízes ibéricas, indígenas e negras no solo brasileiro. Mas Suassuna, ao invés de pensar os sujeitos indígenas e negros como agentes de cultura do Nordeste, e manifestar isso em sua fala, confere

²⁵ Grupo erudito formado por professores e alunos do Conservatório Pernambucano de Música e composto por nove membros: Sérgio Campelo, Jônatas Zacarias, Fábio Delicato, João Pimenta, Cláudio Moura, Antônio Barreto, Crisósomo Santos, Thiago Fournier e Frederica Bourgeois.

ênfase na cultura do colonizador como definidora de práticas sociais, e consequentemente ressalta isso no armorialismo.

Outro aspecto que pode ser apontado em Guel como referência do movimento armorial é o uso dos textos de Ariano na produção do roteiro. São diversos *diálogos* entrando em contato ao transcriar o filme a partir dos textos literários, o diretor e roteirista está entrando em contato com o estilo dos cordéis populares nordestinos, as histórias de artistas como Leandro Gomes ou anônimos, e que trariam em suas obras traços da tradição do povo sertanejo que remontavam a uma cultura miscigenada. É interessante pensar como os cordéis e as tradições populares se relacionam com o teatro, e isso compõe uma das bases do movimento armorial.

O livro *O Auto da Compadecida* é escrito originalmente como uma peça teatral, além de que o próprio autor possui uma trajetória em projetos teatrais. Mascarenhas (2006) aponta como o auto é um texto literário de referência medieval predominante na Península Ibérica, sendo que a temática desse estilo seria religiosa ou profano. No século XV, em Portugal, Gil Vicente se consagrou como um de seus principais autores, levando a temática além do habitual e abarcando contextos sociais como as mazelas e desigualdades, o qual acaba sendo bem recebido pelo público graças a uma fácil linguagem.

Mascarenhas (2006), em seus estudos, observa que Gil Vicente se faz presente no Brasil por meio da vinda do padre José de Anchieta, com finalidades de educação de colonos e indígenas. E, para Mascarenhas (2006), o texto de Gil Vicente reinventa-se no Nordeste na escrita de autores como Ariano Suassuna. Mascarenhas (2006) entende que

Ao comparar o Auto da Compadecida com a Trilogia das Barcas, Alves (*ibid*) constata algumas semelhanças, dentre as quais destacamos o modo como a cena do julgamento divino é conduzido nas duas peças, isto é, em ambas, os representantes da ideologia vigente são condenados, ao passo que os representantes mais humildes são perdoados e absolvidos. Nesta perspectiva, é pertinente ressaltar que no auto português, bem como no nordestino, o descaso e a exploração da burguesia para com o povo são representados, respectivamente, pelas figuras do sapateiro e do padeiro, por exemplo. Além disso, tanto os nobres dos autos vicentinos quanto a aristocracia rural da peça brasileira têm o ócio como importante característica. Com relação aos personagens religiosos, estes têm como função revelar “a atitude mesquinha dos mesmos e as motivações pecuniárias que subjazem à prática dos rituais sagrados” (Alves, 2003: 243) quer nos autos vicentinos, quer no de Suassuna. (MASCARENHAS, 2006, p.18)

Para além do auto vicentino, *O Auto da Compadecida* dialoga com o teatro. Mascarenhas (2006) pensa que essa relação do circo-teatro advém perante a inexistência de grupos populares e das casas de show no interior, espaço que se faz ocupado pelo circo. Nessa relação dialógica podem ser estabelecidas semelhanças e diferenças, pois, para Mascarenhas (2006), enquanto o circo diverte, o auto traz ensinamentos. *O Auto da Compadecida* é uma obra de riqueza interativa,

pois permite pensarmos literatura de auto, teatro e posteriormente de televisão e de cinema moderno.

Por mais que no filme, diferentemente do livro, não seja usado um narrador palhaço, temos o tom da comicidade e divertimento presentes com João Grilo e Chicó. O jeito teatral dos personagens e suas marcações podem ser vistos na obra como uma influência direta do que o movimento armorial busca como referências, trazendo assim personagens que possuem interpretações exageradas.

Em diversos aspectos as relações e pensamentos de Guel Arraes e Ariano Suassuna podem ser interseccionados, pois são sujeitos que se confrontam nos âmbitos públicos e privados. Nosso *objeto* de análise apresenta um contexto de múltiplos *diálogos*, em que literatura, televisão e cinema aglutinam diversos aspectos e inauguraram uma nova forma de se produzir audiovisual no Brasil. Uma narrativa que caminha na fronteira do drama e do humor, com personagens que desenvolvem problemas que se estendem para além do regionalismo.

Guel como cineasta percorre um caminho entre um cinema engajado e da produção de massa. No *Auto*, observamos uma produção que coloca a estética televisiva de planos médios e tomadas curtas em evidência, e que em seu enredo problematiza a desigualdade social de Taperoá fazendo com que personagens como Grilo consigam subverter à ordem de maneira humorada e irônica, é o uso da inteligência das classes oprimidas contra seus exploradores de maneira irreverente, fugindo da comum simplicidade dos enredos de origem da TV Global. Entretanto, deve-se ressaltar que, “enquanto lutar pela manutenção do seu monopólio, a cada vez que a Globo falar em nome dos dominados, ela estará reproduzindo a dominação” (ROCHA, 2008, p. 109).

O filme do *Auto*, teria um peso maior na trajetória de Guel, pois seria uma espécie de retorno às origens da terra natal. O exilado que agora pode voltar sua atenção para um texto de sua juventude e dar a ele sua personalidade. O cineasta afirma que

O Auto está inserido dentro desse conjunto de intenções. Ele foi feito depois porque era o meu xodó; eu precisava de mais espaço, tinha uma responsabilidade diferente, porque eu conhecia o autor e eram ambientados na minha terra. Do ponto de vista profissional, *O Auto* não era diferente, fazia parte desse investimento e amadurecimento das adaptações. De todas as comédias que a gente adaptou, ela era a mais completa, a mais “testadamente” popular. *O Auto da Compadecida* é montada em colégio, como na França montam peças populares de Molière. Todo mundo já conhece o texto, só querem ver como estão montando, e era esse o desafio profissional. Mas, do ponto de vista afetivo, tinha uma diferença pra mim, sim. Essa adaptação era carregada de uma série de informações afetivas, de emoções, que representavam uma proximidade maior entre a minha vida pessoal e o que eu fazia na TV. (FECHINE E FIGUEIRÔA, 2008. p. 309)

Em um misto de sujeito profissional e sentimentalmente envolvido com a obra, resulta o filme que coloca em xeque os modos de se produzir televisão e cinema no Brasil. Inaugura-se a convergência tecnológica no país, contando com uma linguagem de fácil entendimento e profundidade na crítica estrutural, e se abordam temas que merecem a atenção da sociedade brasileira do início do século XXI.

A afetividade de Guel com sua obra e com o próprio Ariano Suassuna, pode ser um elemento de compreensão para seu sucesso de audiência e público, pois é a partir do seu envolvimento com o roteiro e outros componentes da decupagem fílmica que resulta o filme. Porém, isso não deve fazer com que não olhemos para além dos muros, os limites da crítica do cineasta que podem fazer com que em determinados momentos Grilo seja o estereotipado sertanejo, compondo uma invenção do Nordeste e de seus sujeitos²⁶.

²⁶ ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*. 5ª ed. São Paulo: Cortez, 2011.

Capítulo 2: *O Auto da Compadecida* e a elaboração da desigualdade socioeconômica nordestina

Pensando o papel do cinema na construção histórica, entende-se que “narrativas carregam simbolismo e historicidade, ao recorrerem às convenções e outros elementos dos repertórios culturais nos quais nasceram” (ABDALA JUNIOR, 2017, p. 272). Desse modo, as obras audiovisuais se manifestam como escritas audiovisuais da história, e as mesmas buscam na “cultura histórica” sua matéria-prima de trabalho.

O termo “cultura histórica” é cunhado por Rüsen (2007), o qual se refere às produções que uma sociedade desenvolve acerca das suas experiências no tempo. “A cultura histórica nada mais é, de início, do que o campo da interpretação do mundo e de si mesmo, pelo ser humano, no qual devem efetivar-se as operações de constituição de sentido da experiência do tempo, determinantes da consciência histórica humana” (RÜSEN, 2007, p. 121). Nessa busca investigativa das formas interpretativas da história, nos concentraremos no meio audiovisual, mais especificamente no cinema e na televisão.

Considerando a escrita da história no cinema, o filme *O Auto da Compadecida* permite a construção de uma consciência histórica, dele emanam percepções e *diálogos* que formulam um debate sobre qual o Brasil que está sendo elaborado por meio da película? O Nordeste de 1930 construído pela obra permite pensar como Guel Arraes, no ano 2000, está abordando questões como identidade social do nordestino, desigualdade, relações de poder, questões raciais, misoginia, dentre outros.

Ramos (2002), em sua leitura das concepções de Ferro, entende como esse autor compreende que as obras ficcionais poderiam produzir uma contra análise da sociedade e assim dialogariam com o tempo presente. Nesse sentido, para o pesquisador,

Com efeito, segundo ele, os filmes ficcionais, contrariando a historiografia comprometida com os poderosos, podem produzir uma contra análise da sociedade. Isto pode ser dito porque informações inesperadas às vezes são incorporadas “em todos os níveis do filme, como na sua relação com a sociedade. Seus pontos de ajustamento, os das concordâncias e discordâncias com a ideologia, ajudam a descobrir o latente por trás do aparente, o não visível através do visível. Existe aí matéria para uma outra história, que não pretende certamente constituir um belo conjunto ordenado e racional, como a História; contribuiria, antes, para purificá-la ou destruí-la”. (RAMOS, 2002, p. 24-5)

A partir dessa concepção, buscaremos a contra-análise que *O Auto da Compadecida* explora e desenvolve, entendendo que o “[...] filme histórico é aquele que, olhando para o “passado”, procura interferir nas lutas políticas do “presente” (RAMOS, 2002. p. 32). Em nossa

investigação buscaremos elencar algumas questões sobre cultura e sociedade brasileira e por meio delas no filme, refletir com Guel Arraes e seu *diálogo* direto com a obra literária de Ariano Suassuna, pensar como ocorre a elaboração de uma percepção de Nordeste e sua sociedade no início do século XXI.

Nossa intenção aqui é a de fazer uma breve apresentação da trama sem nos aprofundarmos em uma decupagem mais minuciosa de cenas, tal processo será desenvolvido no decorrer de nosso texto, momento esse em que a partir de momentos da obra exploraremos críticas e problematizações. O enredo de *O Auto*, nos apresenta João Grilo e Chicó, dois sujeitos em busca de moradia e trabalho que residem em Taperoá. As relações trabalhistas de tais personagens se dão com a igreja de padre João, com o casal de padeiros Dora e Eurico e com o coronel Antônio Martins, e é através de tais passagens que a narrativa desenvolve sua temática principal, discutir a desigualdade social, cultural e econômica por meio da discrepância das realidades de grupos que residem em muitos momentos no mesmo espaço. Porém, o grande elemento diversificador desse enredo que se encaminharia para um drama é que a dupla principal desenvolve suas falas, gestos e trejeitos de uma forma bem irônica, irônica e sarcástica, o que coloca a ordem vigente e as estruturas de poder às avessas.

A partir do conflito de grupos socioeconômicos se desenvolverá nosso capítulo, que tem por intenção analisar passagens da obra, que por meio de uma estética visual e um arranjo textual que mistura elementos eruditos e populares, os coloca em *diálogo*, concentrando-se nos personagens João Grilo e Chicó como contraventores da organização social de Taperoá. A partir de mentiras e confusões ocasionadas pelo chamado “amarelo safado”, inúmeras críticas e julgamentos são feitos contra a dupla, mas principalmente contra Grilo, o responsável pela criatividade que rapidamente elabora trocadilhos e farsas que envolvem e confrontam os grupos que até então estabeleciam laços e compadrios.

Apesar do padre, padeiros e coronel se apresentarem como as ordens que entre si arranjam a manutenção social de Taperoá, as culpas e acusações de mentira e fraudes somente recaem em João Grilo, e isso nos permitirá questionar em torno do conceito do “jeitinho brasileiro”²⁷. Paralelo ao uso da mentira como forma de sobrevivência é empregado o recurso do humor visto por meio das falas e interpretações de João Grilo e Chicó, essa forma escrachada de ser também corrobora para a desmoralização da elite local.

²⁷ DAMATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1990.

O sujeito nordestino e suas mazelas no sertão se confundem com as problemáticas nacionais, em que as pessoas burlam as normas legais como instrumento de sobrevivência cotidiana. Uma de nossas hipóteses questionadoras de tal pensamento é a de confrontar a elite local, a qual utiliza o artifício da acusação contra Grilo como forma de omitir suas falcatruas, e desenvolver a perpetuação de seus hábitos exploratórios e privilegiados.

2.1 João Grilo e Chicó: elementos de resistência frente às opressões e desigualdades da elite de Taperoá

O filme *O Auto da Compadecida* se inicia com dois sujeitos andando totalmente desajeitados por uma cidadezinha de chão batido de terra (AUTO, 2000, 00'00''12''' - 00'00''37'''), aqui já somos apresentados a João Grilo e Chicó. Estão divulgando em um estandarte de papel e madeira (Fotograma 1), um filme que passaria na paróquia de Taperoá, *A paixão de Cristo*. Por meio de um plano médio²⁸ é possível ver alguns detalhes de relação entre personagem e paisagem sendo interessante que até mesmo a forma como um dos personagens leva o anúncio, remete à cruz carregada por Cristo. Já nessa primeira cena do filme a temática



Fotograma 1: em plano médio centralizado e no eixo, vemos Chicó carregando o cartaz do filme, o qual por sua vez compõe *diálogo* com a Cruz carregada por Cristo.

²⁸ O Plano médio ou de conjunto (*Medium Shot*) é, para Xavier (2017), quando em situações principalmente em ambientes internos, se explora a relação do conjunto de elementos presentes na ação, dialogando com o objeto e paisagem em distância média.

religiosa aparece como tema central da fala dos personagens, o que demonstra o peso que isso terá ao longo de toda a obra.



Fotograma 2: João Grilo e Chicó são filmados por um plano aberto centralizado e no eixo com a câmera em movimento, o que nos possibilita visualizar o ambiente.

Jullier e Michel Marie (2009) apontam com relação à análise de imagens no cinema, que nenhuma forma de filmagem é neutra, correspondem a intenções buscadas de ponto de vista. Para a reflexão de nossos fotogramas pensaremos como são apresentados os comprimentos do eixo do objetivo (plano geral - aberto, médio ou *close-up*-fechado), ou seja, como o plano fílmico está sendo apresentado, e qual a intenção ele aparenta esboçar. Para além desse aspecto técnico inicial, outros são desenvolvidos paralelamente a fim de se buscar uma coesão da mensagem a ser transmitida. Com relação a nosso *objeto* e o modo como o mesmo foi filmado cabem ser destacados aspectos como a lateralidade (centralização ou descentralização) e a verticalidade (câmera alta - *plongée*, câmera baixa - *contra-plongée* ou situação no eixo).

Trajes simples em tons pastéis, chapéu e sandálias de couro e palha, sotaque que remete ao Nordeste, ocorre uma construção estética da figura sertaneja pobre. A câmera em plano aberto²⁹ mostra o *diálogo* das figuras com o ambiente visual que explora uma cultura da seca

²⁹ Segundo Xavier (2017), o plano aberto (*long-shot*), também entendido como plano geral, seriam as cenas realizadas em ambientes externos ou internos amplos, a câmera enquadraria longe do objeto capturando todo o espaço da ação.

(Fotograma 2), das pessoas de vida pacata saindo em suas janelas para ouvirem os anúncios. Um dos sujeitos ao fazer a propaganda do filme alega ser uma história repleta de mistérios sobre alguém homem e Deus ao mesmo tempo.

Na sequência, a cena muda para a exibição do filme em uma igreja, ou seja, a película que estava sendo anunciada na rua no quase entardecer do dia. São mostrados trechos do ato da crucificação de Cristo (AUTO, 2000, 00'00''38''' - 00'01''25'''), a câmera foca em algumas passagens da paixão de Cristo (Fotograma 3). O plano se fecha³⁰ em pessoas desconhecidas e simples³¹, a imagem enquadra um padre contando uma boa quantia de dinheiro de papel, a câmera destaca os olhos de João Grilo, impressionado com a quantia e ansioso com o que poderia receber, tendo apenas algumas moedas como retribuição do trabalho. Mascarenhas (2012) faz um apontamento de suma importância para a compreensão das perspectivas tomadas por Guel Arraes, em que o diretor faz o uso da metalinguagem, é o cinema promovendo o cinema.



Fotograma 3: João Grilo recolhe o pagamento dos espectadores fiéis e por meio da filmagem em plano médio descentralizado e no eixo ao fundo observamos a flagelação de Cristo carregando a cruz.

³⁰ O plano fechado ou primeiro plano (*close-up*), para Xavier (2017), é quando a câmera está próxima ao objeto filmado, rosto ou outro elemento ocupam quase toda a tela.

³¹ Segundo Orofino (2006), para as filmagens foram utilizados como figurantes a própria população local da cidade utilizada nas filmagens, Cabaceiras - Paraíba.

Utilizar o filme *Paixão de Cristo*³², tanto no início da película quanto no desenvolvimento da vinheta de abertura da obra, é o modo como o diretor busca fazer uma analogia entre João Grilo e Jesus. Mascarenhas (2012) aponta que,

[...] Diante das características que João Grilo e Chicó atribuem ao filme que divulgam, observamos o estabelecimento da relação entre as duas histórias a que será exibida na igreja e a que eles fazem parte - uma vez que tanto *A Paixão de Cristo* quanto *O Auto da Compadecida* são filmes de mistério, com milagres e acontecimentos sobrenaturais. Além disso, os dois filmes retratam a vida de “um cabra sozinho desarmado enfrentando um império” (ARRAES, 1999), pois, enquanto Cristo enfrentou o império romano, João Grilo enfrenta o império dos poderosos de Taperoá, representado por seus patrões (burguesia), Antônio Morais (coronel), Padre e Bispo (igreja). Finalmente, João Grilo, durante algumas passagens do auto, principalmente no trecho do julgamento, revela-se quase como um Deus que comanda o destino dos personagens na história. (MASCARENHAS, 2012, p. 282-3)

Mascarenhas (2012), analisando as cenas do início do longa (AUTO, 2000, 00'00''38''' - 00'01''25'''), observa que as partes do filme de *A Paixão de Cristo* escolhidas, remetem diretamente à construção fílmica de *O Auto da Compadecida*, ambos são perseguidos, humilhados, mortos e por fim ressuscitam.

As relações entre João Grilo e a figura de Cristo são um ponto interessante de análise, pois a primeira vista se apresentam como sujeitos em contraposição, existe um mentiroso sem virtudes e do outro lado o salvador dos pecados da humanidade. Confrontar e buscar *diálogos* entre essas duas figuras é um dos primeiros modos de se pensar a contraversão da ordem social, em que a pureza humana estaria na simplicidade, pobreza e na realidade do explorado, situações essas que são proximidades entre a vida de Grilo e Cristo, são os primeiros sinais que o *Auto* pode demonstrar uma profanação do sagrado.

Os dois primeiros minutos de filme trazem para o telespectador o foco em duas figuras principais, João Grilo e Chicó. O desenvolvimento das figuras cômicas seria feito por meio do uso majoritariamente de planos médios, de forma que a evidência visual se concentra nas pessoas e cenários. “Evidentemente, para obter tal efeito, eles obedecem a um repertório que explora uma visão folclórica da região e reforçam estereótipos largamente reconhecidos, consolidando uma visão pitoresca³³ do Nordeste, ao mesmo tempo próximo e distante do que ele é realmente” (FIGUEIRÔA, 2008, p. 185).

³² As cenas exibidas advêm do filme mudo francês *La vie et la passion de Jésus Christ (A Vida e a Paixão de Jesus Cristo)*, do ano de 1903, dirigido por Ferdinand Zecca e Lucien Nonguet.

³³ Por pitoresco, Figueirôa (2008) entende “uma categoria estética que na pintura, para alguns autores, está associada à paisagem, à reprodução de cenas da natureza. A palavra teve seu significado inicial expandido e, posteriormente, tanto na literatura quanto nas artes visuais de um modo geral, passou a designar todo tratamento de uma cena que insista sobre motivos típicos, chame a atenção sobre um aspecto original e provoque o deleite de quem a aprecie. Esse deleite pode ser obtido por meio de reprodução despreziosa das belezas naturais ou pela composição de cenas simples, “naturalmente” cômicas da vida cotidiana” (FIGUEIRÔA, 2008, p. 174-5).

Por mais que as cenas iniciais do filme retratem a paisagem da cidade, a chave de desenvolvimento da película se dá por meio dos gestos e falas principalmente dos personagens João Grilo e Chicó. Na primeira sequência da obra (AUTO, 2000, 00'00''38''' - 00'01''25'''), são destacados os protagonistas, os quais são *bons de lábia* e demonstram conhecer da história religiosa, e a utilizam como “estratégia de marketing” e, por ventura, conseguem render frutos financeiros para a paróquia, o que já introduz o debate da exploração da mão de obra. A comicidade se faz com os trejeitos de Grilo, que por mais bom orador que seja, é miúdo, anda desengonçado, não traz em sua imagem segurança e credibilidade. Chicó por sua vez, além da aparência, ainda tem em suas ações a frouxidão revelada, é sonso e despercebido por natureza.

O artifício para confrontar a fragilidade estética e socioeconômica de Grilo se faz pelo uso da mentira, se constrói a teoria do “amarelo safado” de Taperoá, o que abre brecha para a problematização do conceito do jeitinho brasileiro. Já a figura de Chicó encontra o desenvolvimento por meio do apelo sexual e afetivo, seria a espécie de “mocinho romântico”. Guel a fim de trazer a obra maior apelo público, desenvolve um final feliz, dialogando com o cordel *O Santo e a Porca*. Vassalo (1993) aponta que dos textos de Suassuna apenas nesse cordel se faz presente a comédia canônica, herdeira da Comédia Nova de Menandro. “A peça *O Santo e a Porca* apresenta todos os elementos indispensáveis a esse modelo de obra: o par de jovens enamorados, a obstrução paterna, a reviravolta propiciadora do reconhecimento cômico, o final feliz constituindo uma nova sociedade” (VASSALO, 1993, p. 107).

Arraes consegue por meio de seu *feeling* de ibope televisivo, desenvolver uma película que una humor e romance. Campos (2008) expõe que

Guel Arraes destaca, ainda, o fato de a comédia nordestina estar vinculada a pessoas sérias, e considera essa seriedade (aqui, por vezes, chamada de “brabeza”) algo engraçado. Tal descrição remete muito facilmente à figura de Suassuna, sisudo nas feições, porém um representante do humor nordestino na sua obra, por conta de seus personagens. A busca pela essência da comicidade popular presente em *O Auto* levou Guel a mergulhar no universo das obras de Suassuna. Várias cenas e alguns elementos saíram de obras como *O Santo e a Porca* (1982). Mas sua versão é inspirada em traços da cultura popular, guardados em piadas, que ele reencontra nos textos da Idade Média. (CAMPOS, 2008, p. 270-1)

Essa forma de trazer a comicidade em um espaço inicialmente da seriedade, passa a constituir uma marca do estilo Guel Arraes de direção. Araújo e Sobrinho (2011) analisam que esse diretor empreende na Rede Globo de Televisão a partir de fins da década de 1980 uma nova forma de humor, como no programa *TV Pirata*, em 1988, em que a própria TV seria a referência para a construção de personagens. Se desenvolve um humor aos moldes pensados por Bakhtin (2010), em que a carnavalização faria parte da ideologia de identidade nacional brasileira, assim as

obras midiáticas poderiam subverter à ordem até então vigente por meio de programas e personagens.

Buscando destrinchar a construção do jeitinho e desigualdade em *O Auto*, partiremos para a análise fílmica de alguns trechos de nosso *objeto*. João Grilo e Chicó buscam por emprego (AUTO, 2000, 00'01''26''' - 00'02''34'''), e chegam com seus poucos pertences pessoais na padaria local. O padeiro Eurico nas suas primeiras falas manifesta seus interesses, obter ajuda e dinheiro. Sua esposa Dora tem as primeiras imagens com foco no seu corpo e formas, demonstra se insinuar para Chicó por meio do olhar e inclinação no corpo, já quando fala com Grilo seu semblante muda, se torna fria e avarenta, oferece apenas cinco tostões pelo funcionário.

Além de Chicó, João também desejava o serviço e alega que os patrões poderiam contratar os dois, os quais trabalhariam por quatro. Ocorre um teste da inteligência de Eurico, e não seria bom o padeiro reconhecer perante a esposa que o iletrado estava conseguindo o que queria por meio de um jogo rápido de troca palavras. Eurico age como um *mandado* da esposa, repetindo tudo que ela fala e quer. A cena foca nas ações corporais de Grilo, o plano destaca sua gesticulação com as mãos, disposto a tornar mais concreta sua explicação matemática da oferta de trabalho. E ao fim, todo discurso feito por Grilo resulta na contratação dos dois pobres.



Fotograma 4: em primeiro plano médio no eixo, Dora alimenta sua cadela em mesa farta. Ao fundo observamos elementos que denotam certa renda financeira como mesa com forro de renda e a fé cristã por meio de imagens santas.



Fotograma 5: Eurico em primeiro plano médio no eixo faz sua refeição. Roupas simples, presença de elementos de valor como relógio e a aliança e o grande destaque com a presença do prato de alimento da cachorra na mesa.



Fotograma 6: na filmagem de primeiro plano médio no eixo, João Grilo e Chicó comem uma espécie de papa na parte externa da casa do casal de burgueses. Observamos um chão seco e ao fundo cactos, elaborando uma concepção de estética do sertão.



Fotograma 7: em filmagem de primeiro plano médio no eixo, o qual evidencia o espanto de João Grilo e Chicó com o bife na manteiga que seria o alimento da cadela de Dora.

Pensando tais momentos pela busca de emprego até a contratação (AUTO, 2000, 00'01''26''' - 00'02''34'''), nos deparamos com um estilo de filmagem em plano médio, o que nos propicia observar os detalhes do ambiente. A casa do casal (Fotograma 4 e 5) faz divisa com a padaria, dispõem de uma mesa farta, até mesmo a cachorra de Dora come nesse recinto. Em contrapartida, Grilo, que faz gesto de fome, aparece logo em seguida (Fotograma 6) comendo no quintal com Chicó, uma comida feita em fogão improvisado, parece uma papa, não é possível definir quais alimentos estão presentes ali. Por se tratar de uma filmagem externa diurna, se torna possível avistar a paisagem ao fundo, diversos cactos se fazem presentes atrás de uma cerca da propriedade, corroborando com a estética sertaneja. Para além, há a existência de um animal, parece se tratar de uma cabra, bicho esse comum em tal região.

A situação se torna ainda mais discrepante quando Dora utiliza carne para oferecer de comida a sua cachorra (AUTO, 2000, 00'02''49''' - 00'04''00'''), a qual não parece se interessar por tal alimento. Grilo e Chicó ficam chocados (Fotograma 7) com os detalhes da alimentação farta do animal, os dois mal esperam a patroa virar as costas e comem a refeição da cachorra, bife passado na manteiga, enquanto o animal come a comida dos funcionários e tem uma piora no seu estado de saúde. A desigualdade ganha vida nas imagens, a mesma câmera que retrata o prato de uma comida estranha de Grilo e Chicó, mostra a vasilha esmaltada que serve a carne do animal.

Por meio dos Fotogramas 4, 5, 6 e 7 se expõe a crítica de que o ser humano vale menos que um animal. Dora se compadece pela fome e doença de sua cachorra, mas não manifesta nenhum sentimento de pena por dois pobres com fome, oferecendo uma comida indecifrável e se sentindo no argumento de achar que faz mais do que sua obrigação servindo essa alimentação. Pode-se categorizar Dora e Eurico como representantes sociais de uma burguesia urbana³⁴, os patrões servem algo que seja barato e se fazem totalmente insensíveis à fome dos funcionários, oferecendo as mínimas condições e exigindo o máximo de lucro. Os ambientes onde cada ser se alimenta também nos oferece possibilidade de análise, o animal come dentro da casa, os trabalhadores cozinham do lado de fora, clara delimitação dos espaços privados que cada um deveria ocupar



Fotograma 8: em meio de primeiro plano médio no eixo, João Grilo e Chicó caminham entre paredes semidestruídas, evidencia-se o uso das cores ocre.

³⁴ Sodré (1976) lança mão da concepção de Engels (1961), acerca da burguesia, como a classe dos capitalistas modernos, os quais seriam proprietários dos meios de produção em que utiliza do trabalho remunerado. A burguesia brasileira na análise de Sodré (1976) teve sua grande ascensão no cenário nacional a partir da revolução de 1930, pois o Estado passaria a se adaptar às necessidades desse grupo. Inicialmente, a burguesia coexiste com o latifúndio, posteriormente com o avanço das relações capitalistas faz com que se rompam as relações com o latifúndio e nas palavras de Sodré (1976), liquida com essa forma. “[...] No Brasil, a burguesia é, hoje, a classe dominante; na prática, ela já realizou a sua revolução, do ponto de vista interno, ou, para ser mais claro: na composição do poder, a burguesia tem predomínio sobre o latifúndio. O aparelho de Estado, em nosso país, está na posse da burguesia: o latifúndio é muito mais dependente dos favores do Estado do que dominador dele” (SODRÉ, 1976, p. 343-4).



Fotograma 9: em primeiro plano médio no eixo, observamos os traços fisionômicos do rosto de João Grilo. Nessa imagem ocorre o uso da lateralidade de centralização, sendo toda a nitidez concentrada na imagem do personagem principal.



Fotograma 10: Chicó expõe seu rosto contra o sol por meio de filmagem em primeiro plano médio no eixo. Imagem que ressalta cores quentes e amareladas, o calor se transmite por meio do brilho que remete ao suor na pele do personagem.

Na cena em que os dois funcionários vão até a Igreja pedir que o padre João abençoasse a cachorra doente (AUTO, 2000, 00'05''03''' - 00'05''25'''), eles passam por um caminho de

paredes de reboco e quebradas (Fotograma 8), as casas de palha, o sol parece ser escaldante, mas as roupas transparecem ser quentes demais para o clima local, tecidos grossos e desconfortáveis.

No sol ardente é possível ver a face de Grilo e Chicó em detalhes (AUTO, 2000, 00'05''43''' – 00'06''05'''). Ambos de cabelos despenteados (Fotogramas 9 e 10), sem algum corte definido. Pele em contato direto com o sol forte, a única proteção são trajes sujos na cor do chão local, desgastados e rasgados. A câmera brinca em planos médios e alguns *closes* nos rostos dos personagens. Os dentes quase não aparecem, a boca inclinada para o chão, mas é possível ver que estão pretos e estragados. Com relação à posição da boca dos interlocutores é interessante relacionarmos o ar de submissão, sempre de cabeça baixa, não há inclinação do nariz para o alto remetendo ao poder.

Indo de encontro às concepções dos criadores dos personagens nos deparamos com relatos do figurinista Cao Albuquerque, o qual alega para Orofino (2006) que

Eu sempre penso em fazer as coisas com uma cara de fábula, eu não me animo a fazer a realidade. Da realidade, já basta a minha que já é suficiente. Eu gosto de fechar os olhos e parecer que é um sonho. Agora o João Grilo e o Chicó foram inventados, eu parti do princípio que tudo ali tinha uma referência de Idade Média. Eu vi um filme do Pasolini, o Decameron e fiquei pensando naqueles dentes estragados, naquelas bocas emendadas, naquele lado do Pasolini que faz uma Idade Média *meio sem idade nenhuma*. Quando você tem um sonho às vezes no seu sonho pode vir uma mulher vestida com um vestido comprido de um lado e uma com uma minissaia curta do outro; homem com terno e gravata, do lado de outro nu; tem tantas loucuras que você pode sonhar, não é verdade? E eu sempre fico pensando em fazer figurino desta forma, seguindo o roteiro, mas dando uma pincelada de fábula. (OROFINO, 2006, p. 173)

As roupas são outro contraste, Dora e Eurico possuem roupas com cores nítidas, a mulher faz amplo uso de vestidos e conjuntos floridos, a maquiagem presente com o batom vermelho nos lábios, o homem se veste com conjuntos mais formais, calça social, camisa longa e colete. João e Chicó por sua vez utilizam roupas velhas e esfarrapadas, cores que se aproximam da terra, não se sabe se a roupa é gasta ou suja, ou talvez os dois. Os dentes de Grilo não estão em bom estado, isso fica evidenciado em basicamente todas as cenas, devido ao uso de cenas de plano médio e algumas de primeiro plano que possibilitam a percepção da face mais próxima à tela. Por mais que Cao Albuquerque buscasse em Grilo e Chicó um ar fabuloso, a realidade é cruel por meio da composição estética dos dois, mesmo que sejam sujeitos que vivenciam fatos sobrenaturais na obra, escancaram a realidade diária de diversos nordestinos ou mesmo brasileiros.

Nada no filme é branco! As imagens buscam retratar um ambiente de seca, e isso se faz também por meio das cores, seja nas roupas de Grilo e João, ou na paisagem, isso pode ser

visualizado nos Fotogramas 1, 2, 6, 8, 9 e 10, sendo que todos esses evidenciam a pobreza e carência no visual dos protagonistas. Moa Batsow é o produtor de arte do filme e cabe a esse funcionário pensar a definição dos personagens, como será construída a sua relação com sua estética, como se dará sua identificação e incorporação com seus objetos pessoais, ocorre aí a construção imagética.

Em entrevista a Orofino (2006), Batsow aponta que a paleta de cores do filme referencia a estética medieval, as cores se inspiram nas folhas secas e da terra do Nordeste, indo desde o prata da seca, tons de marrom, de amarelo e ocre. A imagem do filme apela para o estereótipo do sertão envelhecido, da poeira vermelha. Campos (2008) aponta que

As cores adotadas na minissérie são as que predominam também nas imagens de um “sertão medieval”, exploradas pelos artistas plásticos do Armorial, a cor da terra avermelhada é o tom dominante na maioria das obras. Os tons terra e avermelhado estão presentes nas cores que marcam os figurinos dos personagens João Grilo, Chicó, Major Antônio Moraes, Cabo Setenta, Vicentão, assim como nos cangaceiros e no padeiro. Nos figurinos, foram também utilizados tecidos rústicos, artificialmente envelhecidos, já que a poeira do local naturalmente impregna as roupas. Na região, “nada é branco”. Essa tonalidade das roupas foi alcançada através da lavagem dos figurinos e tingimento, chegando a uma unidade de cores – os amarelos, vermelhos e ocre – muito semelhante à dos quadros de pintores ligados ao Movimento, como Dantas Suassuna e Romero de Andrade Lima. O tom natural dos materiais é valorizado na estética armorial e em suas expressões artísticas como esculturas em madeira e em pedra sabão (a exemplo das obras de Arnaldo Barbosa). (CAMPOS, 2008, p. 275- 6)

Na busca pelos ecos armoriais do *Auto*, percebemos que na retomada de reminiscências medievais, o audiovisual elabora uma consciência histórica sobre o sertão, reforçando o estereótipo da seca. “Essas imagens, que podem ser também estereótipos, fazem parte do complexo jogo das identidades, construídas numa teia de relações entre os de fora e os de dentro da região. Identidades que são, também, peças fundamentais na afirmação de interesses políticos, econômicos e de reconhecimento cultural” (BERNARDES, 2007, p. 42). Por meio da teoria de Albuquerque Júnior (2011), é possível compreender que o campo artístico monumentalizou a estratégia da estereotipação, o que ele pensa como uma invenção do Nordeste.

Na cena em que João e Chicó estão a caminho para a Paróquia (Fotograma 8, 9 e 10) (AUTO, 2000, 00’05’’04’’ – 00’06’’04’’), o assunto que os dois debatem é o pedido descabido de Dora para que o padre abençoasse a cachorra doente. Grilo se preocupa pois sabe da chegada do Bispo e da possível recusa do padre. Chicó por sua vez alega já ter tido um cavalo bento, o que faz seu amigo se irritar pois argumenta que é devido essas mentiras que ele não possui confiabilidade.



Fotograma 11: em plano médio no eixo, Chicó aparece em imagens elaboradas por efeito visual de *cartoon*.

Apesar de desconfiado, Grilo pede para que Chicó conte sobre a história do cavalo bento, é aí que ocorre pela primeira vez um elemento estético novo na narrativa, por meio da fumaça de um cigarro surge uma animação em preto e branco (Fotograma 11), contando com alguns elementos coloridos (AUTO, 2000, 00'06''05''' – 00'06''13''').

Buscando problematizar as mentiras contadas por Chicó, as cenas desse personagem abrem a possibilidade de criação de um outro universo dentro do filme, o estilo da narrativa passa a ter um ar de absurdo. Uma das histórias contadas por Chicó é a do cavalo bento, em que ele segue da Paraíba a Sergipe e ignora a existência do Rio São Francisco (AUTO, 2000, 00'05''08''' – 00'05''29'''). Ao ser questionado por Grilo sobre as incredulidades das aventuras contadas, Chicó cria o bordão que utiliza no decorrer do filme, “Não sei, só sei que foi assim”, como justificativa do injustificável.

Em entrevista a Orofino (2006), Ramazzina, responsável pelos efeitos visuais da obra, afirma ter empregado técnicas relativamente simples e conhecidas por meio do *cartoon* e o uso de *chroma key*, a escolha pelo estilo preto e branco se daria pelo fato de serem flashbacks de memórias, e que na análise de Mascarenhas (2012), ressaltaria a ingenuidade do personagem. Mascarenhas (2012) aponta que

Acreditamos que, por se tratar da tradução de uma peça inspirada nos romanceiros populares, o efeito obtido pela escolha do preto e branco e o caráter artesanal de sua produção estabelecem, não apenas uma referência à memória do personagem, mas

toda uma relação icônica simbólica entre os causos fantasiosos de Chicó e as histórias populares. A microssérie, nessa perspectiva, reescreve o universo fantástico do sertão que se manifesta na figura do mentiroso, do contador de histórias, figuras extremamente significativas na vida e na obra de Suassuna. (MASCARENHAS, 2012, p. 293)

As cores cinzas enquadram uma tela que remete a um palco de teatro (AUTO, 2000, 00'06''07''' – 00'06''14''') e os efeitos rústicos animados podem ser pensados a partir das origens do cinema, são elementos que revertem a realidade e possibilitam a construção de uma narrativa ficcional dentro da ficção. O cigarro de Chicó sempre serve como criador do universo animado, é a fumaça que cria a perenidade da situação relatada, histórias que quase sempre trazem animais exóticos, religiosidade e misticismo para no final fazer com que o personagem, por mais frouxo que seja, mostre a sociedade que é um valentão de essência, capaz de enfrentar medos maiores que os conhecidos pela população comum. As mentiras se tornam tão exageradas que são questionadas até por João Grilo, o qual, por mais mentiroso que seja, busca não sair do campo da credibilidade, pois até pra mentir é preciso limite.

Lima (2011) pensa como a mentira também pode ser usada como entretenimento, as mentiras de Chicó teriam uma função de prender a atenção do telespectador, são as intituladas mentiras de pescador. Se podemos encontrar motivos, além do entretenimento, poderia ser o da obtenção de admiração do ouvinte, no caso Grilo, em relação à sua capacidade narrativa, a uma verdadeira arte de narrar e de prender a atenção do público. São as chamadas histórias de pescador, cuja vivacidade e engenhosidade trazem prestígio àquele que as conta uma vez que através de suas palavras as coisas imaginadas ganham realidade e sentido.

No desenvolvimento das histórias de pescador de Chicó, além do viés do entretenimento, ocorre a clara diferenciação entre ele e Grilo, respectivamente a mentira esdrúxula e a verossímil. João Grilo desde o início do filme aparece sendo explorado por diversas esferas do poder, seu único recurso para fugir de todas as opressões sociais é o uso da mentira e da trapaça, para cada situação complicada que lhe aparece, Grilo consegue rapidamente fazer uma estratégia para fugir de tal situação, o que conta com o apoio de seu amigo e parceiro de confusões Chicó, o qual também se vale de mentiras, mas a utiliza não no mesmo sentido que Grilo.

Como já visto, a comida de João Grilo e Chicó era tão ruim que após comê-la a cachorra de fato adoece. Dora exige que os funcionários fossem até a igreja atrás de padre João para que a cachorra fosse abençoada.



Fotograma 12: Padre João em plano médio com ângulo *plongée*, se espanta com o pedido de benção da cachorra.



Fotograma 13: João Grilo e Chicó em plano médio com ângulo *contra-plongée*, buscam convencer o padre de dar a benção à cachorra.

A câmera enquadra o padre João (Fotograma 12) em um andar superior da capela (AUTO, 2000, 00'06''33''' - 00'06''41'''), é a fala da autoridade explorada por meio de um

ângulo *plongée*³⁵, tal recurso explora o desenvolvimento da câmera observando o personagem visto por cima, é a voz da autoridade. Enquanto isso, Grilo e Chicó aparecem em filmagem oposta por ângulo *contra-plongée*³⁶, são filmados vistos por baixo, apenas recebem ordens e obedecem a comandos superiores. Tal recurso desenvolve a ideia de que por meio da altura da filmagem, as classes estão sendo divididas e mostradas com relação à superioridade e à inferioridade. O eclesiástico fica indignado com o tipo do pedido para se abençoar um animal, se colocando contra.

Grilo por meio da mentira, sabendo que antes o religioso havia benzido um motor do Major Antônio Moraes, faz o padre acreditar que a cachorra é do aristocrata. A situação muda, o padre se dispõe a dar a benção ao animal. O humor está nos gestos, antes Grilo e Chicó estão caminhando atrás do padre, ao saber do falso dono o padre passa a caminhar atrás dos dois, até mesmo impedindo que saiam do recinto sem antes dar confirmação da benção do animal do coronel.

O Major Antônio Moraes por coincidência vai até a cidade (AUTO, 2000, 00'08''04''' - 00'08''19'''). A imagem é construída de baixo para cima (Fotograma 14) em ângulo *plongée*, montado a cavalo a câmera vai se aproximando do rosto da personalidade, a filmagem traz a



Fotograma 14: Major Moraes em plano médio em ângulo *plongée* chega a cavalo na padaria de Taperoá.

³⁵ Ângulo *Plongée*, também apontado por Xavier (2017) como “câmera alta”, seria quando a câmera enquadra o objeto de cima para baixo, criando uma perspectiva de grandiosidade e de altura superior.

³⁶ Ângulo *Contra-Plongée*, ou “câmera baixa”, segundo Xavier (2017), seria o enquadramento abaixo do nível do olhar do telespectador, busca desenvolver um panorama de inferioridade.

sensibilidade de que é uma figura prestigiada e temida. O padeiro prontamente busca bajulá-lo por meio de falas e agradios. João Grilo e Chicó assistem às escondidas a chegada e ao verem a presença do Major na cidade dizendo que está indo até a igreja pedir que o padre abençoasse sua filha, se desesperam.



Fo

Fotograma 15: em plano *close-up* no eixo, o coronel bebe alguma bebida possivelmente alcoólica.



Fotograma 16: o copo é batido, o que é enfatizado em plano *close-up* no eixo.



Fotograma 17: em plano *close-up* no eixo, a bota e as esporas do coronel são filmadas.

A câmera fecha *close* em Antônio Moraes (AUTO, 2000, 00'08''47''' - 00'09''15'''), o copo americano de bebida sendo virado de uma vez (Fotograma 15), a batida do copo na mesa (Fotograma 16), montando em seu cavalo a tomada do arreio, a batida das esporas (Fotograma 17), tudo isso feito por meio da câmera em filmagem lenta, os sons se tornam estridentes e o relinchar do cavalo desperta medo. Mas em contraponto com as cenas lentas do Major, o diálogo de João e Chicó se dá de modo acelerado, é o poder pela violência *versus* o medo e desespero do fraco oprimido. A construção estética da cena privilegia o temor, elaborando como a figura do Major é temida por todos na cidade.

Após ir até padre João em busca da benção para a cachorra de Dora, Grilo precisa criar coragem para conversar com o Major Antônio de Moraes, pois esse iria se encontrar com o religioso e acabaria fazendo com que as mentiras criadas pelo amarelo fossem descobertas. Grilo se arrisca a ir atrás de Antônio Moraes (AUTO, 2000, 00'09''20''' - 00'10''28'''), e alega que não seria uma boa ideia ir até o padre já que ele estava doido, chamava a todos de cachorro. É interessante que o aristocrata reconhece seu status social, e argumenta que tal tratamento não o atingiria.

Logo na primeira aparição do Major Antônio Moraes (AUTO, 2000, 00'08''04''' - 00'09''15'''), percebe-se que as cenas buscam construir tal figura como a aristocracia local. As cenas filmadas de baixo pra cima buscam privilegiar sua postura enquanto voz de autoridade e poder, o uso de *slow motion* enfatiza os aspectos-força de seus atos. Não existem falas a respeito

da composição política da cidade ou região, o que transparece é que o tal coronel consiste nessa figura da elite política, sendo temido pelos comerciantes, clero e marginalizados.

A visão elaborada pelo *Auto* de Guel, privilegia uma estética consolidada na historiografia do coronelismo nordestino. Schwarcz (2019) aponta que

De qualquer maneira, se os proprietários de terra não eram nobres de origem, trataram de se criar como tal e usaram a história, uma certa história, como forma de alardear sua posição destacada. Usaram, igualmente, de um determinado teatro do poder que permitia, ao mesmo tempo, justificar e sublinhar seu lugar iminente naquela estrutura social. Não são poucos os relatos que trazem senhores desfilar à frente de sua vasta escravaria, montados em cavalos baios, com traje completo, chapéus largos e botas lustradas, mesmo nos dias quentes do Nordeste brasileiro. E, como “repetir” significa “conferir certeza”, repassavam diariamente o ritual público. (SCHWARCZ, 2019, p. 43-4)

Antônio Moraes reside na área rural da cidade, sua moradia possui enfoque na metade e quase fim do filme, quando João busca por emprego na fazenda e posteriormente tenta arranjar casamento entre Chicó e a filha do fazendeiro. As filmagens da casa do Major ressaltam o ambiente espaçoso (AUTO, 2000, 00'27''50''' - 00'28''56'''), o uso das cores branco, azul e piso de azulejo em referência à origem que o próprio Major havia defendido, de descendente dos portugueses vindo das caravelas. Ocorre uma afirmação do personagem como latifundiário praticante da pecuária, pois, nas últimas tomadas da obra, são mostradas cenas ao fundo em que se fazem presente animais bovinos.

Antônio Moraes, ao passar a imagem de temido para o comerciante Eurico, os subalternos Grilo e Chicó e o clero de padre João, traz em si a representação do coronelismo arraigado no Nordeste em tempos de início da República no Brasil. O filme corroborando com a constituição de uma consciência histórica nacional, busca trazer para o audiovisual uma narrativa que entrecruza terra e poder, teoria analisada pela historiografia marxista.

Pensando as relações de poder originárias do Nordeste, Santos, Vasconcelos, Natale e Acciole (2012) argumentam que

Assim, se o processo de modernização conservadora retrata a consolidação do Capitalismo no Brasil, marcado pela simbiose entre atraso e modernidade, no Nordeste, a presença do arcaico é ainda mais visível, se traduzindo por meio do patrimonialismo que, de acordo com Silva (2002, p. 29), diz respeito à “[...] ‘captura’ e subordinação do Estado pelas oligarquias dominantes, estabelecendo virtual indiferenciação ‘entre esferas de atividade pública e privada’”. Partindo desse pressuposto, ainda conforme Silva (2002, p. 95), “[...] se na história recente do Nordeste existe um setor que se pode denominar de culpado pelo grande desastre nacional e, principalmente, da Região, este setor é a oligarquia mercantil-latifundiária que, por ação ou omissão, visou o passaporte para o ingresso do Nordeste no reino da exclusão”. (SANTOS; VASCONCELOS, NATALE; ACCIOLE, 2012)

É interessante pensarmos que a película de Guel Arraes, para além do reforço dos poderes *coronelísticos* no Nordeste agrário, também explora a importância do aspecto financeiro. Paralelo à mão invisível do poder de Antônio Moraes presente em Taperoá, vemos o desenvolvimento da burguesia urbana, a qual, ansiando por maior autoridade, procura relações políticas nas irmandades da igreja e em pactos de amizade com a aristocracia. O diretor cria um universo em que o capitalismo é evidenciado, e colocado em pauta logo nos primeiros minutos de película, como a exemplo na exibição do filme na igreja. Analisamos, então, a constituição de uma hierarquia nesse Nordeste, que passa pelos poderes da terra e violência em Antônio Moraes e no amadurecimento da busca de maior status político-econômico de classes comerciantes visto por meio de Eurico e Dora.

Guel Arraes busca localizar sua história em 1930, todavia parece elaborar uma cidade perdida no tempo e espaço, abandonada como terra sem lei em que parecem não haver relações desse lugar com o governo central. A hipótese de território perdido no meio do nada se faz pelo viés político, e também estético, visto por exemplo quando os planos abertos focam apenas na poeira e vegetação seca. Temporalmente Taperoá se apresenta como território deslocado, em que a lei do justo não se fazia presente. Entretanto, esse entre lugar algum, também tem em si um pouco de problemas compartilhados com outros lugares do Brasil, quando o diretor reflete o entrecruzamento das esferas públicas e privadas nas tomadas de poder.

Mas afinal, qual seria o Nordeste social e econômico dos anos 2000 vislumbrados em números? Como já debatido, essa região inicia os processos de colonização do território e por meio de uma estrutura agrária estrutura sua economia, até a chegada dos processos industriais em meados do século XX. A mecanização evidencia as disparidades presentes entre os diferentes locais do Brasil, trazendo à tona a temática do regional, mais especificamente a “questão nordestina” o que segundo Vidal (2004), fez com que diversas instituições federais fossem sendo criadas como a Companhia Hidro Elétrica do São Francisco (CHESF), em 1945, a antiga Inspetoria Federal de Obras contra as Secas (IFOCS), em 1945, passa a ser o Departamento Nacional de Obras Contra as Secas (DNOCS), a Companhia de Desenvolvimento dos Vales do São Francisco e do Parnaíba (CODEVASF), em 1947, o Banco do Nordeste do Brasil S.A. (BNB), em 1952 e a Superintendência do Desenvolvimento do Nordeste (SUDENE), em 1959.

O Nordeste vivenciado pelos nordestinos Ariano Suassuna e Guel Arraes para além das perseguições políticas vivenciadas por ambos, também será um local que passa por transformações por meio da criação dos diversos órgãos apontados no parágrafo acima. Porém,

será que esses investimentos repercutem em grandes alterações nos gráficos sociais da região?

Pensando isso, Carvalho (2008) aponta que

O PIB do Nordeste, entre 1960 e 1990, passou de US\$ 8,6 bilhões para US\$ 91,4 bilhões. Os investimentos produtivos (públicos e privados) na região elevaram seguidamente sua participação no PIB nacional, saltando de 12%, em 1960, para 17%, em 1990. Esse crescimento do Nordeste em relação ao país teve outra característica importante, a radical transformação no perfil de sua estrutura produtiva. No espaço de três décadas, o setor agropecuário – que representava 41% da riqueza regional em 1960 – ficou reduzido a somente 14,4% dessa participação. O setor industrial, que tinha 12% do PIB regional, alcançava 28,2%, em 1990. E o setor de serviços cresceu de 47% para 57,4% (ALMEIDA; ARAÚJO, 2004). [...]

No entanto, o crescimento econômico, ao longo de várias décadas, quase não alterou os traços mais fortes da região: a distribuição de renda e de terra desiguais, o baixo índice de desenvolvimento humano e a concentração espacial da indústria na faixa litorânea, localizada principalmente nas capitais dos estados maiores. [...]

O crescimento econômico do Nordeste nos primeiros anos do século XXI vem despertando o interesse dos estudiosos devido às suas taxas médias positivas, e a fenômenos como: elevação da renda dos segmentos mais pobres, aceleração do consumo e redução das desigualdades sociais. Essa evolução, segundo a economista Tânia Bacelar, possui outra característica original: "É a primeira vez, desde o ciclo do açúcar, que a região passa por um processo de crescimento ancorado no setor privado". Essa combinação de crescimento econômico com distribuição de renda configura-se numa fase particular, ainda em construção, na história regional desde a criação da Sudene. (CARVALHO, 2008, p. 2)

Com relação ao aumento do crescimento do PIB, temos que pensar na contínua exploração do trabalhador, que do campo migra para a cidade na expectativa de melhores condições de vida com a chegada de diversas fábricas. Essas que migram segundo Carvalho (2008), das regiões Sul e Sudeste motivadas pela guerra fiscal, incentivos tributários e baixa remuneração do proletário. Para além da distribuição de renda desigual entre a população, isso também se aplica aos estados da região, pois nota-se que as áreas metropolitanas como Fortaleza, Recife e Salvador têm mais renda e população do que os estados de Alagoas, Paraíba, Rio Grande do Norte, Piauí e Sergipe.

Pensando a gestão do executivo federal, Fernando Henrique Cardoso assumiu a presidência de 1995 a 2003, datas que envolvem o crescimento econômico e a permanência das desigualdades sociais. Um marco para a política nacional, e também para o Nordeste foi a entrada de Luís Inácio Lula da Silva, o qual, além de presidente, foi vivente da pobreza em Pernambuco. Dois programas criados logo no início do seu governo que merecem destaque são os programas Fome Zero, em 2003 e o Bolsa Família, em 2004.

Evidência da péssima realidade nordestina é quando pensamos o Programa Bolsa Família, a Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios 2006 revelou que o maior percentual de domicílios (35,9%) que já receberam dinheiro desse programa de renda social advém dessa região. “Uma em cada três famílias nordestinas, de acordo com a pesquisa, recebia o PBF, em

2006. Na pesquisa anterior, referente a 2004, o Nordeste já liderava o ranking de recebimento de benefícios por domicílio, com índice de 32% (IBGE, 2005)” (CAVALHO, 2008, p.12).

O Auto da Compadecida vem ao ar expondo desigualdades ainda latentes no ano de 2000 para a população nordestina, e, nos permitimos dizer que, para toda a população pobre e explorada brasileira. A obra vem de encontro ao sentimento de injustiça vivenciado pelo pobre e trabalhador que prefere permitir a mentira e safadeza de João Grilo do que dos que aproveitam do dinheiro e luxúria com padeiros e religiosos. O interessante é, não entraremos no quesito de recepção do filme e de como isso pode ter sido empático com o público, mas na próxima eleição a vitória de um nordestino analfabeto vindo de lutas sindicais se torna um marco pra região do Nordeste. Carvalho (2008) aponta que

O Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico e Social, utilizando os dados da Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios (PNAD) de 1995 a 2005, apresentou, no ano passado, o Índice de Desenvolvimento Social BNDES. Nessa nova forma de avaliação dos indicadores sociais para o país e regiões, o Nordeste é a região de destaque pelo melhor desempenho na área de educação e saúde, com evolução positiva também em sua renda. Destaque obtido “não só por ter acelerado seu desenvolvimento social relativamente às outras regiões, mas porque esse desempenho permitiu subir acentuadamente todos os indicadores parciais” (FERREIRA; NORRIS, 2007, p.14).

Recentemente, um estudo comparativo das condições sociais no Brasil, utilizando os dados da PNAD 2006 em relação ao ano anterior, detectou o mesmo fenômeno registrado nos índices anteriores, a diminuição da miséria no Nordeste brasileiro num ritmo que, mantido para os anos subsequentes, poderá alterar por completo a paisagem social da região. A pesquisa “Miséria, Desigualdade e Políticas Públicas” (FGV, 2007) dá destaque à redução do número de miseráveis (pessoas com renda mensal inferior a 125 reais) e do aumento da renda domiciliar, entre os anos de 2005/2006. (CARVALHO, 2008, p. 15-6)

O Nordeste passa a ser então um destino da migração de retorno, segundo apontado pela pesquisa publicada em 2007, *A migração no Brasil no começo do século XXI: continuidades e novidades trazidas pela PNAD 2004*, de José Marcos Pinto da Cunha. Entretanto, por mais que bons ares passem a soprar para a região, para se resolver os diversos problema socioeconômicos seria preciso investimentos a longo prazo, verbas essas que passam a ser fortemente questionadas a partir da entrada de Jair Messias Bolsonaro, em 2019.

O Auto de Guel Arraes, segundo o mesmo em entrevista, tentaria elaborar uma obra atemporal. O diretor afirma para Fechine e Figueirôa (2008) que

Localizamos *O Auto* em um Nordeste, em torno de 1930, mas realçando os elementos de origem medieval um pouco mais “atemporais”. O chão da casa deles, por exemplo, é feito com aqueles tijolos descentralizados encontrados nas duas épocas. As roupas de João Grilo e Chicó também se assemelham às de um Nordeste servomedieval, um “mix” das duas coisas. (FECHINE E FIGUEIRÔA, 2008, p. 307-8)

Até em que ponto é possível vislumbrar esse sertão de Suassuna recriado no meio audiovisual? *O Auto* pode ser pensado enquanto uma elaboração audiovisual da história, que a partir de um

texto literário de 1955, realiza em 2000 o olhar para o passado, e constrói no imaginário popular brasileiro uma visão do Nordeste, percepção essa midiática que corrobora com os processos de estereotipação da região e sujeitos. É elaborado para o público a imagem de lugar perdido espacial e temporalmente, em que os pobres estariam à mercê da exploração e as desigualdades seriam contrastantes.

2.2 A malandragem e o uso do humor como forma de escancarar as desigualdades

Todo o arco fílmico que remete a doença, morte e enterro da cachorra (AUTO, 2000, 00'04''50''' – 00'19''45'''), envolve João Grilo e suas diversas mentiras contra seus patrões, os religiosos e o Major. O fio condutor da narrativa são as falácias que conseguem tomar maiores proporções e vão envolvendo quase todos os personagens. Quem no final das contas acaba sendo posto contra a parede é Grilo, acusado pelo pecado de suas invenções. Mas afinal, por que mentir? A situação da cachorra de Dora faz com que os dois funcionários acabem sendo obrigados a darem um jeito no problema, que na verdade não era deles, mas sim dos patrões, a farsa age em defesa de interesses maiores, o do casal de padeiros.

Não buscando justificar todas as mentiras de Grilo, mas por mais que ele obtivesse algum pequeno benefício como a manutenção do emprego, os grandes favorecidos eram os membros das elites, os quais apesar de obter vantagens julgam Grilo como enganador. Guel ao explorar na película a ideia de que a pessoa menos desprovida socioeconomicamente consegue criticar as injustiças sociais e ainda por cima causar o humor, demonstra como ele entende o nordestino humilde. Podemos problematizar a partir dessa característica da elaboração fílmica, o conceito antropológico do “jeitinho brasileiro”.

Um dos traços que nos chama a atenção é de como a dupla de João Grilo e Chicó podem ser caracterizados? Ao longo da trama observamos todas as mentiras dos dois contra toda a cidade de Taperoá, que não à toa chama Grilo de “o amarelo mais safado da região”. Buscando os termos que melhor poderiam ser utilizados, é preciso ir na origem e pensar nos elementos que corroboram para a construção narrativa do auto literário e dos outros cordéis que compõem o roteiro do filme. Tentaremos assim destrinchar como as práticas de forjar mentiras e trapaças podem ter relações com características de uma escrita renascentista.

No DVD do filme, é possível assistir um extra com entrevistas e *making off* da produção fílmica do *Auto*. É possível em diversos momentos ver a fala do ator Matheus Nachtergaele,

que interpreta Grilo, e até mesmo o diretor Guel Arraes, afirmando a criação da obra seguindo os moldes picarescos, como a exemplo Arlequim³⁷ e Moliere³⁸. Descortinando tais alusões, nossa discussão encaminha-se para a compreensão da picaresca espanhola pré-renascentista e na reflexão de como tal estrutura narrativa pode nos oferecer subsídios teóricos de análise para *O Auto da Compadecida* e seus personagens.

No século XVI de autoria desconhecida, surge no cenário espanhol o Lazarillo de Tormes, um autêntico anti-herói desprovido de virtudes, e que inauguraria o que se entende como romance de picaresca espanhola, oposto à novela de cavalaria. Os aspectos divinos dos personagens dariam vez ao indivíduo humano e real, que somente teria sua mentalidade e astúcia como arma no mundo. Segundo Arantes (2008),

Pode-se inferir, com base no que já foi exposto, que o anti-herói não é a imagem pura e simples do fracasso, nem está desprovido de possibilidades heroicas. De fato, ele pode representar outros tipos de coragem, quem sabe mais de acordo com as necessidades apresentadas por um contexto moderno. Nesse ponto, pode-se remeter ao herói de Cervantes, Dom Quixote, cuja figura torna-se cativante quando se reconhece a humanidade presente nela e pela maneira como ajuda “a esvaziar, subverter e contestar uma imagem “ideal” (Brombert, 2004, p. 19). O anti-herói apresenta, portanto, uma fidelidade à dimensão rigorosamente humana. Assim, também porta consigo o cotidiano do indivíduo, no qual se travam as verdadeiras guerras, valorizam-se, desse modo, os conflitos individuais e não mais a coletividade. (ARANTES, 2008 p. 28)

O gênero pícaro teria como característica uma narrativa em primeira pessoa, a qual narra suas trapaças para sobreviver ao meio social em que está exposto. Compreendendo que a literatura se reflete como uma produção de seu tempo, a narrativa picaresca atuaria como um espelho daquela sociedade, aqui podemos pensar no conceito da verossimilhança que passava a ser importante nas obras literárias. Como fruto das necessidades de sua temporalidade, o picaresco em suas narrativas desempenharia o papel de crítico social, moral, econômico, dentre outros. “Esta subversão do modo heroico faz com que o pícaro seja um dos primeiros traços característicos do anti-herói. Já portando consigo o aspecto mais marcante deste: a crítica social” (ARANTES, 2008, p. 39).

³⁷ Arlequim é um personagem que tem sua origem na *commedia dell'arte* italiana. Esse personagem cômico, uma espécie de bobo da corte, tem características como a malandragem, divertimento e preguiça. A *commedia dell'arte*, também conhecida como comédia italiana ou *commedia all'improvviso*, surgiu no século XVI na Itália e manteve-se popular na Europa até o século XVIII. É marcada pela sátira social, ou seja, as histórias contadas criticavam os costumes da sociedade da época. Disponível em: <https://escola.britannica.com.br/artigo/Arlequim/483079>. Acesso em: 20 nov. 2020.

³⁸ Jean-Baptiste Poquelin, faz com que na Paris de Luís XIV se popularizasse a comédia no teatro moderno. Por meio da comicidade desenvolve temas críticos como o do anticlericalismo, mas de maneira a contemplar uma linguagem acessível ao povo e à nobreza. Disponível em: https://www.lpm.com.br/site/default.asp?TroncoID=805134&SecaoID=948848&SubsecaoID=0&Template=../livros/layout_autor.asp&AutorID=548350. Acesso em: 20 nov. 2020.

O intitulado pícaro espanhol, provavelmente, acaba ultrapassando suas fronteiras geográficas e se espalha pela Europa e conseqüentemente desembarca em terras americanas, tomando uma nova roupagem, a do malandro e que teria no Brasil o livro *Macunaíma*, de 1928, de Mário de Andrade, como grande expoente da malandragem.

Ao invés de malandro, aqui em nosso *objeto* existe uma outra denominação, a do “amarelo safado”, termo esse que já havia sido cunhado em *Vida e Testamento de Canção de fogo*³⁹ por Leandro Gomes de Barros, em 1870, e que acaba se tornando conhecido no Brasil na obra de Ariano Suassuna. João Grilo assumiria o papel de um pícaro ou malandro? São sinônimos ou termos distintos? Não devemos perder de vista a dupla do esperto e da besta, entendendo que Chicó também assume grande importância na composição dos trejeitos de João Grilo.

Antônio Cândido empreende um estudo acerca da obra *Memórias de um Sargento de Milícias* (1853), de Manuel Antônio de Almeida, a fim de analisar seu caráter picaresco ou não. Tal obra é de fundamental importância em nosso estudo, pois Cândido (1970) demonstra que ela se estruturaria sob o que se entenderia como romance malandro.

Cândido (1970), em sua análise, entende a obra enquanto descendente direta de uma pícaro, entretanto assume que por mais que haja características afins, também existem diversos pontos de diferenciação, o que faria a obra adquirir um novo status, o de romance de malandragem. Naves, Lima e Faria Filho (2018) pontuam que

A personagem Leonardo tem algumas dessas atribuições, mas sempre com astúcia sem a intenção de prejudicar ninguém. Na realidade ele não é o pícaro, pois segundo Cândido na dialética da malandragem ele, “nada aprende com a experiência” (1970, p. 23). O protagonista sempre está metido em algum tipo de confusão e nunca aprende com as suas experiências. (NAVES, LIMA E FARIA FILHO, 2018, p. 70)

Para Leonardo, protagonista da obra, os valores que de fato importam é sua sobrevivência, adapta-se fácil aos ambientes de acordo com as necessidades, age na construção do estereótipo do “jeitinho brasileiro”, o qual buscaremos adiante problematizar.

Pensando em exemplos do romance malandro do Brasil, *Macunaíma* (1928), de Mário de Andrade, ganha status de o grande símbolo do malandro nacional. Amado (2018) pontua que a astúcia, adaptação, princípio do prazer sem comprometimento com sistemas de valores sejam sociais, familiares ou culturais o que faz o personagem pertencer a um entrelugar, enfim, tudo

³⁹ Leandro Gomes de Barros (1865-1918) é um dos cordelistas mais renomados do Nordeste, que cunhou em *Vida e Testamento de Canção de Fogo* o termo amarelo safado, o qual acaba fazendo parte das leituras e referências de Ariano Suassuna. Quando assume a Secretaria de Cultura de Pernambuco, Suassuna conjuntamente com Miguel Arraes, que era governador, empreende o movimento de catalogação e impressão de obras como a de Leandro Barros. Disponível em: <http://acervoantonionobrega.com.br/cordeis/an-cordel-lgb-142>. Acesso em: 20 nov. 2020.

isso compõe a estética malandra de *Macunaíma*, o qual posteriormente, na construção do estudo de Cândido (1970), o coloca na elevação de símbolo da malandragem nacional.

João Grilo percorre os passos dessa malandragem, sendo o sujeito que advém de uma realidade social de miséria e pobreza o que o levaria a fazer usos da mentira como forma de sobrevivência. Costa (2007) aponta que

O mesmo processo de apropriação e renovação acontece com o personagem João Grilo. Ele é claramente uma espécie de encarnação do personagem Pedro Malazarte, talvez entendido como o herói espertalhão mais conhecido e que na Península Ibérica tinha o nome de Pedro Urdemalas. Assim como esses, o Lazarillo de Tormes, famoso por guiar cegos, sobrevivendo a duras custas em meio à miséria e violência; o Cancão de Fogo, dos folhetos de Leandro Gomes de Barros; o “Sabido Sem Estudo”, de Manoel Camilo dos Santos; voltando a personagens da *Commedia dell’Arte* européia, como o Arlequim; chegando até o personagem Tonheta de Antonio Carlos Nóbrega, e o Trupizupe, o Raio da Silibrina, de Bráulio Tavares; que trazem consigo características semelhantes. (COSTA, 2007, p. 39)

João Grilo começa e termina o filme como malandro, mesmo após o julgamento das almas o personagem ainda demonstra suas espertices. Seu parceiro, assim como as duplas medievais do palhaço e a besta, aqui dando vez ao esperto e ao ignorante, Chicó também desprovido de recursos sociais, não se encaixaria no típico malandro, pois lhe falta o recurso maior: a esperteza. Sendo assim, suas mentiras iriam por outros caminhos além de sobrevivência.

Compreendendo João Grilo como descendente da pícara espanhola, e autêntico malandro brasileiro, o mesmo ainda é compreendido como “amarelo mais safado de Taperoá”. Aqui cabe a reflexão no sentido de compreender os preconceitos em torno dos estereótipos, no caso o do nordestino pobre e sem recursos. Lima (2011) aponta que

A peça *O Auto da Compadecida* (SUASSUNA,2001), assim como as histórias de Alexandre, é inspirada no folclore nordestino, em que João Grilo e Cancão são conhecidos como “amarelinhos”. A principal característica deste tipo de personagem é constituir-se enquanto herói à medida em que utiliza-se da mentira contra seus opressores e têm sua ação valorizada moralmente por isto. (LIMA, 2011, p. 253)

Ariano Suassuna em 1955 e Guel Arraes em sua transcrição em 2000, buscaram deixar em primeiro plano como a dupla de Grilo e Chicó sobrevive apenas e mediante o uso das mentiras, que geram para o público o aspecto humorístico e sarcástico. Ocorre a composição do malandro transformado no amarelo sem virtude alguma, um típico “herói sem caráter”, como diria Mário de Andrade, que consegue se aproveitar de uma elite corrupta e sem piedade.

Um malandro nacional como João Grilo, humilhado pelos eclesiásticos, donos da padaria e coronel, aparece enquanto crítico de valores que mais do que 1930, falam muito sobre o ano de produção em 2000. Pensa-se a perpetuação do patrimonialismo, o que faz com que tais sujeitos desenvolvam estratégias de sobrevivência, e sejam conseqüentemente humilhados

e estereotipados seja como amarelo safado na literatura ou na sociologia antropológica do jeitinho brasileiro.

DaMatta (1990) diz que a malandragem brasileira acaba por constituir uma forma distinta de ser nacional, podemos pensar até no termo cunhado por esse autor, “jeitinho brasileiro”. Surge a questão do sujeito castigado pelas pobreza do Nordeste se confundir com o indivíduo nacional, desenvolvendo a cultura do jeitinho brasileiro, o que DaMatta (1986) pensa como a maneira elaborada pelo brasileiro para sobreviver perante os problemas dados. Sobre isso, Santos e Fontes (2014) afirmam que

O jeito simples do sertanejo João Grilo pode ser associado ao próprio brasileiro desprovido das máscaras que camuflam a realidade, os sonhos, os fatos e faz do ser humano um hipócrita. João Grilo é exatamente contrário a hipocrisia social, mas utiliza-se da mentira, quando necessário em situações específicas. Ele se redime, ou grita, luta conforme sua necessidade. A fé, o jeito franco, espontâneo, astuto de João Grilo, assim como a imaginação fértil de Chicó, os fazem superar a dor da fome, da pobreza, do abandono, enfim, de todo o seu sofrimento. É essa situação não foi escolhida ou provocada por eles, simplesmente é originada de sua própria história e da história da humanidade, que não se desfaz ou apaga. Mas se refaz, se reconstrói, conservando as raízes. (SANTOS e FONTES, 2014, p. 335-6)

Um dos pontos que nosso *objeto* abre possibilidade de abordagem é dos problemas nordestinos se misturarem à realidade nacional. O jeitinho de Grilo ao mentir e trapacear nada mais seria que a realidade de diversos brasileiros que enfrentariam em seu cotidiano classes repressivas e a desigualdade.

A transcrição de Guel a partir da obra literária de Suassuna reforça o estereótipo do sertanejo castigado que utiliza a mentira como única forma de adquirir vantagens sob outras classes sociais, fazendo com que essas fiquem em situações embaraçosas. A teoria antropológica defendida por DaMatta (1990) se faz questionada por novos estudos, que buscam esmiuçar como defender o pobre enquanto mentiroso de sobrevivência atende a interesses criados pelas elites. Podemos fazer tal problematização a partir de nosso personagem João Grilo, o qual mente durante toda narrativa fílmica e é acusado pelo casal de burgueses, pela dupla de religiosos, pelo cangaceiro assassino e pelo Diabo. Mas, afinal, qual a índole que cada um desses acusadores tinha para tal julgamento? Ao indiciar o pobre que não possui se quer recursos morais ou financeiros de defesa, cada um dos insolentes busca omitir suas falhas, pecados e corrupções.

Buscando problematizar a configuração do “jeitinho” do amarelo safado de Taperoá a partir da própria história nacional, segundo Schwarcz (1994), a miscigenação ocorrida do Brasil é apontada como específica, o que permitiria a compreensão dos aspectos raciais, morais e nacionais. A mestiçagem no século XX haveria se ressignificado em malandragem, ganhando

materialização em Macunaíma ou mesmo em nível internacional com *Zé Carioca*, criação da *Walt Disney*, de 1942. *Zé carioca* traz em si a contradição de dois lados da malandragem carioca, a da vagabundagem devido à falta de vontade de trabalhar e por outro lado uma figura bem humorada. “Por meio da versão “*Zé Carioca*” da malandragem, reintroduzia-se, nos anos 1950, o modelo do “*jeitinho*” brasileiro, a concepção freyriana de que no Brasil tudo tende a amolecer e se adaptar” (SCHWARCZ, 1994).

É por meio do estrangeirismo que a história nacional se elabora, se elenca o “mito das três raças”, a civilização se dá a partir das relações inter-raciais, ocorre aí o elemento que confere a particularidade da nação. Schwarcz (1994) pensa que a miscigenação assim se elabora quanto singularidade negativa, por mais da utopia do mito das três raças harmônicas, existiam negros e índios considerados enquanto impossibilitados de atingirem algum grau de civilização.

Na busca por entender a configuração do país e de seu povo, a questão racial tem destaque e é definidora da identidade nacional, dando à miscigenação o papel chave de entendimento dessa categoria sociológica. Isso pode ser analisado por meio de produções literárias como *Casagrande e Senzala*, de Gilberto Freire, em 1933 ou *Macunaíma*, de Mário de Andrade, de 1928. Essas obras resgatam o caráter de discussão da mestiçagem das raças enquanto constituidora da falta de caráter dos sujeitos. Oliveira (2012) argumenta que

Eis a tese: o *jeitinho* é um atributo das classes dominantes brasileiras que se transmitiu às classes dominadas.

Conforme Marx e Engels de *A Ideologia Alemã*, as ideias e os hábitos das classes dominantes transformam-se em hegemonia e caráter nacional. No Brasil, a classe dominante burlou de maneira permanente e recorrente as leis vigentes, sacadas a fórceps de outros quadros históricos. O drible constante nas soluções formais propicia a arrancada rumo à informalidade generalizada. E se transforma, ao longo da perpétua formação e deformação nacionais, em predicado dos dominados.

Essa situação, que é social, se configura no malandro, o especialista no logro e na trapaça. O malandro, com sua modernidade truncada, foi primeiro o carioca. E esse carioca era geralmente pobre, mas não miserável. Como não poderia deixar de ser, era mulato: esgueirava-se por entre as classes e os estratos mais abastados, no típico – e falso – congraçamento de classes herdado do escravismo. (OLIVEIRA, 2012)

Souza (2015) chama a atenção de que DaMatta (1986), ao defender a teoria do *jeitinho* social, não menciona o *jeitão* das elites, não explora desenvolver a questão das sociedades modernas que devem ser analisadas a partir do mercado e do Estado. A linha tênue entre a fronteira dos limites públicos e privados no país, que levam à formação das relações pessoais e patrimonialistas, definem assim a hierarquia social, e é na compreensão dos mecanismos que propiciam a manutenção de acesso a esses privilégios de classe a níveis econômicos ou culturais, por exemplo, que deveria se concentrar a crítica da teoria do *jeitinho*.

Para Souza (2018), o jeitinho seria algo típico das práticas da elite, pois é por meio dela que se dão as relações pessoais e a reprodução dos privilégios, isso pode ser feito por meio de acordos, indicações políticas ou até mesmo em casamentos, e assim mercado e Estado são comandados por meio da elite. A síndrome de “vira-lata” caminha lado a lado com a teoria do jeitinho, pois dá a entender que a marginalidade e o uso do pessoalismo só existiria no Brasil, encobrendo assim os privilégios estrangeiros.

Grilo flerta com o estereótipo malandro da década de 1940, Zé Carioca, caminha na fronteira do malandro preguiçoso e bem humorado, mas extrapola a figura animada ao ter em suas problemáticas as discussões de classe e injustiça social. João Grilo, ao ser enquadrado como amarelo safado, já deixa claro a evidência do caráter da mestiçagem como critério estético para a composição da marginalidade.

Não devemos perder de vista que a própria coloração do sujeito pode advir de questões alimentares e de salubridade, comida precária e falta de higiene poderiam acarretar em Grilo a coloração amarelada da pele. Tais questões não teriam a menor relevância pra os membros de classes sociais superiores, o fator destaque seria a cor, não é branco como nós, portanto não é sujeito de valor, daí vem sua canalhice. Burguesia, aristocracia e clero são apresentados enquanto personagens brancos, teoricamente a nata social descendente dos colonizadores europeus, herdeiros da hipócrita moral religiosa e ética, enquanto Grilo e Chico mestiços seriam os portadores do gene corrompido da nação.

Ariano Suassuna, quando questionado por Machado (2010) sobre a malandragem de João Grilo e de suas possíveis aproximações com o herói sem caráter apresentado em *Macunaíma*, é enfático em defesa de seu personagem, o qual, segundo o autor,

Às vezes eu me rebelo um pouco quanto a esta classificação de João Grilo como anti-herói. Pra mim ele é herói mesmo. Um camarada que vence a propriedade territorial, ele vence o senhor da terra rural sertanejo na figura de Antônio Moraes, ele vence a burguesia urbana na pessoa do padeiro e da mulher dele, vence o clero, a polícia, o cangaço e vence até o diabo. Se um homem desses não é herói, eu não sei quem é herói não. Agora, eu não gosto quando aproximam, eu fico honrado por causa do ponto de vista literário, agora do ponto de vista do comportamento eu não gosto não, quando aproximam João Grilo do Macunaíma. Eu não aceito de maneira nenhuma. Primeiro porque eu sou admirador do povo brasileiro. Eu acho O povo brasileiro um grande povo e eu não vou aceitar como símbolo do povo brasileiro, um personagem que o próprio autor dá como um herói sem caráter. O dele eu não sei, de foi quem disse, pode até ser que Macunaíma não tenha caráter, mas o meu tem e é muito. Tem caráter e bom caráter. (MACHADO, 2020, p. 11)

As mentiras de Grilo são amenizadas por criador literário, pelo diretor Guel no decorrer do filme o que se consagra com a defesa final da Compadecida a favor do pobre desfavorecido.

O casal de burgueses na busca pela bênção da cachorra faz com que Grilo e Chicó sejam obrigados a resolverem seus problemas pessoais, precisam ir até o padre pedir que o animal adquirisse o status de quase ser humano. O religioso por sua vez se compadece apenas pelo animal do coronel da região, e apenas muda de ideia com a cadela de Dora quando João menciona a ideia de um testamento que renderia frutos para a igreja. O bispo do mesmo modo se enfurece em defesa do Major, e acaba convencido a partir de também desfrutar financeiramente do testamento. Mesmo o jeitinho de Grilo tendo sido evidenciado em suas mentiras, mas e o jeitão que essa elite da cidade utiliza? Afinal, quem utiliza das relações pessoais e do uso até mesmo violento e opressor do poder são os burgueses, religiosos e coronel. Mas essas mesmas classes a partir do uso de seu privilégio fazem Grilo agir em benefício deles, o oprimido com medo de não conseguir o que os mandatários queriam utiliza da mentira, e após isso é acusado como único culpado por tudo de errado que acontece.

Não tentando justificar as mentiras do personagem, porém o que vemos na narrativa de Guel é que a elite utiliza do pobre e oprimido João Grilo para fazer com que suas vontades sejam atendidas, até mesmo as mais absurdas, e no final das contas o único que é visto socialmente como pecador, mentiroso e marginal é João Grilo. A elite utiliza de suas relações de proximidade para se articular, se veste no manto da moralidade e religiosidade, hipocrisia que acaba sendo escancarada por meio da mentira humorística de Grilo.

O dinheiro do padeiro é capaz de comprar as normas da igreja, e fazer com que a legislação possa ser reinterpretada em benefício da cadela de sua mulher, o Major por sua vez com seu poder reafirmado pelo uso da violência e arrogância consegue as coisas que quer automaticamente. Mas Grilo, iletrado, pobre, sem casa, explorado pela mais valia, esse sim é o grande bandido, esse consegue fazer com que as imoralidades da elite sejam omitidas e carrega sozinho a culpa pelas confusões acontecidas em Taperoá.

Mediante as cenas elencas os sujeitos marginalizados acabam por assim, fora desse acordo de poder local, se colocando no papel dos explorados. Quando colocados na situação de menos privilegiados, o único argumento possível se torna a palavra, o jogo de frases e a astúcia de Grilo o coloca de certo modo no jogo de poder, e isso ocorre com tons de ironia e divertimento, fazendo com que por meio das trapaças possa ocorrer o desencontro de interesses da elite, os colocando uns contra os outros, fazendo com que o pobre quebre a lógica do acordo de exploração simplesmente pelo trocadilho de palavras revestidas de humor.

A comédia não é um recurso novo no cinema, sendo que os irmãos Lumière, no século XIX, já são apontados como produtores de obra desse gênero. Motivo de questionamento

filosófico desde a antiguidade por Aristóteles, a essência da comédia e como essa está intrínseca ao indivíduo ainda reverberam na sociedade. Ao pensarmos sobre a relação do humor com o ser humano, questões nos vem à tona. Segundo Saliba (2017),

O humor é parte essencial da natureza humana, instrumento a serviço da perpetuação da espécie? Ou um produto cultural mutável no tempo, fluido e historicamente gerado? Embora excessivamente geral ou talvez exatamente por esta amplitude, a questão vem percorrendo a agenda de várias disciplinas com cruzamentos interdisciplinares tão inusitados e surpreendentes quanto o próprio tema do riso e do humor. [...]

Com o progresso destas pesquisas, Robert Provine, um dos pioneiros neste campo, começou a suspeitar que o riso possuísse, na verdade, uma origem diferente: não era o humor, não eram as piadas, nem as incongruências, e sim a interação social. (SALIBA, 2017, p. 3-4)

As relações sociais e práticas como a do humor, devem ser vistas e analisadas a partir do tempo, e assim entendidas como elementos de historicidade, e que somente ganham vida graças à existência dos sujeitos. As questões que *O Auto da Compadecida* propõe com relação a como aquela sociedade encara o humor não são homogêneas, pois cada grupo social do filme possui uma relação distinta com o humor, sendo ele encarado como entretenimento ou no caso extremo de apontamento crítico.

Em *O Auto da Compadecida*, mesmo com toda condenação do padre João às personalidades de Grilo e Chicó, os mesmos continuam com suas mentiras e risos escrachados ao longo de toda a narrativa. Ou seja, mesmo com a normativa oficial sendo pregada na mentalidade, ainda existe resquícios de elementos humorísticos entre o ambiente popular. Quando o Padre acaba sendo confrontado a fazer o enterro da cachorra em latim (AUTO, 2000, 00'15''35''' – 00'16''40'''), o mesmo sente que poderia ser desmoralizado e ridicularizado, inclusive por cultos aos animais ser algo de fronteira com o paganismo, mas acaba cedendo a partir de ofertas em dinheiro justificadas pela existência de um testamento do animal (AUTO, 2000, 00'17''52''' - 00'18''38'''). Tal fato causa a zombaria de Grilo (AUTO, 2000, 00'21''02''' - 00'22''18'''), o qual compreende como as questões financeiras pesam mais na opinião do Padre do que motivos religiosos, e que a mesma atitude não teria sido tomada com alguém desprivilegiado como ele. O humor da fala de Grilo faz o público questionar as atitudes de patrões e Igreja. Para Amaral (2000),

O riso, recurso legalmente aceito enquanto manifestação livre, assume a função de zombar com o superior, pois funciona como única estratégia de parodiar o que estava sacralizado. Trata-se da possibilidade de efetivar pelo cômico, o que era impossível através do sóbrio. (AMARAL, 2000 p. 56)

A cena não é única, pois ao longo de toda a obra os dois personagens principais colocam a elite em situações de confronto, o que faz com que a mentira e humor tenha um uso recorrente mesmo com toda a condenação. Assim, a mentira causa o humor, e atuam como libertadores de

uma condição de inferioridade social, e fazem com que ocorra uma reflexão da desigualdade brasileira.

Quando nos propomos a pensar o humor e o riso enquanto forma de resistência e crítica social, devemos pensar isso como uma prática que antecede a formação do Estado. Segundo Nunes (2010), na antiguidade já havia reflexões sobre a relação do riso com a alma, em Platão, por exemplo. Por meio de um desdobramento temporal, a presença do riso medieval poderia ser encarada como uma liberdade do popular do medo dos aspectos místicos e morais de opressão e domínio social. “Na cultura clássica, o sério é oficial, autoritário, associa-se à violência, às interdições, às restrições. Há sempre nessa seriedade um elemento de medo e de intimidação. Ele dominava claramente na Idade Média” (BAKHTIN, 2010, p. 78).

Bakhtin (2010) pensa que na Idade Média desenvolve-se uma “cultura do riso”. Haveria festas como a dos Loucos, do Asno e carnavais, que antecederiam a quarentena e o jejum. Nessas festas ocorreria a libertação do corpo e do riso, e assim a cultura popular e suas festividades faria com que o povo comum e a aristocracia pudessem ter contato sem haver distinções. Bakhtin (2010) pensa o exemplo literário de Rabelais que no século XVI, o qual se configuraria como uma extensão do riso medieval em plena renascença, momento de libertar o corpo, gestos e modos.

Nos momentos de quebra da lógica cotidiana, o medo podia ser evitado e o riso vinha com a finalidade de trazer uma versão nova e não oficial do mundo, o que de certo modo desenvolve uma nova autoconsciência no Renascimento. Assim, no fim da Idade Média as barreiras entre o cômico se dissolvem, e essa pode permear as diversas esferas sociais. Bakhtin (2010) empreende a defesa de que na Idade Média carnaval e vida oficial existem, mas são distintos, porém, a partir do renascimento, as fronteiras existentes se rompem, e isso pode ser visto na literatura com o uso de elementos de riso e línguas vulgares. Isso se configura como um marco na história social do riso, que passa a ser encarado como um modo de interpretação do mundo e do ser humano.

Do mesmo modo que o riso segundo a historiografia busca no ambiente popular sua resistência perante as opressões dos órgãos oficiais, João Grilo e Chicó também apresentam sua postura enquanto críticos daquela sociedade exploradora, e o fazem por meio de falas, gestos e atitudes exageradas e condenadas socialmente e religiosamente. A cultura popular consegue profanar o sagrado, que por trás de uma moral consolidada também tem atitudes condenatórias. Desde agir por interesses financeiros, como é o caso do bispo e do padre, ou o casal burguês tão devoto e assíduo de suas funções religiosas, na verdade estão envolvidos por promiscuidade, ganância, soberba e avareza.

É interessante pensar como no decorrer da narrativa de uma cidade que demonstra a representação do conservadorismo, os sete pecados se desenvolvem em todos os personagens. O elemento mais puro e contraditório e que acaba por muitos sendo visto como pecado, é justamente o riso, o aspecto bem humorado que por mais que aborde as mazelas faz isso de um modo divertido na obra fílmica. Saliba (2017) afirma que não se pode reduzir o humor a regras, e sim entendê-lo enquanto um processo para resolver conflitos, e que seria gerado no atrito do pensamento com os sentimentos, entendendo o causador de tal situação. Assim, “noutros termos, o humor às vezes é a única forma de lidar com o turbilhão da vida” (SALIBA, 2017, p. 9).

Um exemplo de análise que se relaciona com nosso *objeto* é o caso de *Dom Quixote*. Segundo Nunes (2010), na obra de Cervantes, o riso se apresenta como um elemento chave de compreensão. Virtude e loucura são colocadas entre uma tênue fronteira de difícil compreensão de onde uma começa ou termina. O leitor, ao se questionar sobre a cavalaria, o indaga a partir da zombaria e da virtude, elementos do exagero carnavalesco podem servir como aparato de análise de leitura. Essa característica apresentada em *Dom Quixote*, pode em nosso caso ser pensada em *O Auto da Compadecida*, onde concreto e místico se misturam, valores e instituições que reverberam na sociedade são questionados, e os gestos de exagero corporal e linguístico se colocam como elemento de crítica.

O *diálogo* entre *O Auto da Compadecida* com a obra de Cervantes, nos aponta um outro elemento de interessante análise, como pensar a questão do companheirismo de seus protagonistas. Auerbach (2015) apresenta a ideia de que a alegria mais sábia da obra de Cervantes está presente na relação entre Dom Quixote e Sancho Pança. A partir dessa afirmativa podemos pensar a relação de João Grilo e Chicó, os quais fazem com que o humor ganhe vida no filme, de modo que não é possível pensar o cômico sem aludir a relação dos personagens, a qual se faz permeada pela fidelidade de um para com o outro. Ou seja, a própria conexão dos dois personagens principais é a maior representação do humor na obra fílmica.

João Grilo e Chicó em uma narrativa que por mais dramática que seja, repleta de mazelas sociais, exploram o caráter humorístico em suas falas e corpos no desenrolar das mentiras e confusões. Mas sua relação de proximidade afirmada ao longo de toda obra, de modo que na primeira e última cena do filme continuam juntos, demonstra que a diversão advinda da relação entre eles é uma das poucas riquezas que possuem.

Capítulo 3: *O Auto da Compadecida*: possibilidade de questionamento da moralidade social

A morte se apresenta para João Grilo, os padeiros, bispo, padre e cangaceiro, os quais passam pelo crivo do juiz Cristo e do promotor Diabo. Apesar do tom cada vez mais dramático e angustiante da possibilidade de ida ao inferno, ainda encontramos no humor de Grilo o principal recurso da narrativa de contravenção social. A reflexão proposta aqui é de pensarmos como nossos personagens principais acabam respondendo por seus erros terrenos e se encontram todos em um tribunal das almas celestial.

Nosso protagonista mesmo no entremundo não abandona sua astúcia e artimanha, o que o faz confrontar diretamente a figura do Diabo em diversos momentos, por exemplo quando exige o direito a um julgamento e principalmente quando pede por uma advogada, mas não qualquer defensora, é a Compadecida. É no decorrer do julgamento que ocorre o escancaramento das desigualdades sociais, o questionar se dá por meio dos valores religiosos do pecado, mas também se prolonga para o aspecto do enfrentamento em tom sociopolítico econômico.

Os sujeitos dispostos no júri, seja como acusados, acusador, defensora ou juiz, elaboram uma perspectiva analítica da sociedade brasileira. A forma como é conduzida a audiência vai expressando e evidenciando que questões éticas e morais como racismo, misoginia e uso exacerbado e corrupto do poder podem ser vistos entre humanos, ou mesmo entre os seres celestiais da ficção.

Questionaremos os modos como se dá o julgamento, como é elaborada a discussão em torno do sentido da morte, a forma como o Cristo negro choca e expõe um racismo latente, o discurso misógino sofrido pela Compadecida, a figura crítica do Diabo que não poupa com os comentários sem filtros sociais e como João Grilo e Severino acabam sendo grande subversores sociais, mas de modos diferentes, respectivamente humor com mentira e violência.

Os tipos sociais apresentados em *O Auto*, ao mesmo tempo que nos oferecem a possibilidade de investigar do sertão de 1930 como proposto por Guel Arraes, dizem também sobre os enfrentamentos políticos e o lugar social que o diretor se coloca no seu tempo de produção. Pensar qual é a sociedade sertaneja e mesmo flertar com as questões nacionais da virada para o século XXI é uma das possibilidades oferecidas pelo nosso *objeto* e que serão pensadas neste capítulo.

3.1 O Julgamento dos justos: João Grilo perante o Diabo e o Cristo Negro

Cumpriu sua sentença e encontrou-se com o único mal irremediável, aquilo que é a marca de nosso estranho destino sobre a terra, aquele fato sem explicação que iguala tudo que é vivo num só rebanho de condenados, porque tudo que é vivo morre. Que posso fazer agora? Somente seu enterro e rezar por sua alma.

(SUASSUNA, 2001, p. 113)

Após a confirmação ao pedido de bênção para a filha do coronel, João Grilo não perde tempo e conta a sua patroa que padre João abençoaria se a cachorra fosse de Antônio Moraes. Isso faz com que Dora e Eurico vão até a igreja buscar por satisfações e após terem o pedido negado (AUTO, 2000, 00'12''34''' – 00'13''20'''), o casal alega que iria tirar todos privilégios que concediam para a paróquia como alimentação e prestação de serviços. A burguesia parece condicionar os ditames morais e éticos mesmo na repartição religiosa, e por mais que não estivessem no mesmo status de Antônio Moraes, pertenciam a um setor intermediário e em busca de maior projeção na estratificação social em Taperoá.

Dora, Eurico, Grilo e padre João se encontram no debate sobre a polêmica bênção da cachorra, até que Chicó chega para fazer um comunicado (AUTO, 2000, 00'13''22 – 00'13''53'''), a cachorra havia morrido!

Chicó, elaborado no decorrer da narrativa como sonso e burro, acaba *dialogando* com Grilo a respeito da vida e morte (AUTO, 2000, 00'13''5''' – 00'14''22'''). O personagem alega que a cachorra havia se encontrado com o único mal sem solução e que seria o destino de todos na terra, a morte! Mascarenhas (2012) afirma que

Tanto no livro quanto na tradução para a tevê, essa reflexão do referido personagem surge na morte do animal da mulher do padeiro e é retomada na morte de João Grilo, representando o fato de que “tudo o que é vivo morre” e que “este mal irremediável” iguala todas as criaturas: animais, homens ricos e pobres. A particularidade do texto de Arraes se encontra na montagem. Percebemos que tanto a edição acelerada dos planos alternados de close de Chicó e das tabuletas da igreja (que representam as estações da Paixão de Cristo) quanto o movimento lateral da câmera (efeito que compõe o olhar do próprio personagem sobre o objeto), constroem uma relação entre A Paixão de Cristo e “a marca do nosso estranho destino sobre a terra” (SUASSUNA, 2002, p. 56; ARRAES, 1999). Isso representa a aproximação entre o terreno e o divino retratada no texto suassuniano e redimensionada nessa tradução para a tevê (MASCARENHAS, 2012, p. 286).

No processo de analogia entre divino e terreno, vida e morte, João e Jesus, o filme de Guel ressalta aspectos de possíveis aproximações por meio de falas de Chicó durante toda a obra. O

personagem desprovido de muita inteligência, apesar de tudo, demonstra ser letrado nos saberes da igreja, o que se salienta no uso de imagens é a catequese que explora o texto imagético.

No decorrer dessas cenas, as filmagens passam a enquadrar o interior da capela de Taperoá, mais especificadamente com a câmera em movimento vai se mostrando quadros que retratam a via sacra de Cristo, por exemplo, focando-se na crucificação do nazareno (Fotograma



Fotograma 18: em plano médio no eixo, evidencia-se pintura da crucificação de Cristo presente na capela de Taperoá.

18). Em meio a uma parede de acabamento rústico, a pintura é rica em detalhes, e parece brincar com as noções terrenas e celestiais, apresentando anjos ao redor do crucificado.

É interessante pensarmos que não é a primeira vez no filme em que são mostradas cenas da crucificação, pois logo nos primeiros minutos da obra são veiculadas imagens de um filme retratando a morte de Cristo. Ao colocarmos em *diálogo* os Fotogramas 18 e 19, e ao pensarmos na constante repetição da ideia de vida, crucificação, morte e ressurreição, percebemos um ciclo ao longo de toda a obra, uma espécie de lei do eterno retorno, pois tudo converge para essa problemática, seja de forma textual ou imagética. Iniciamos a obra vendo o filme de Cristo (Fotograma 19), pensamos a morte de diversos personagens como a cachorra e João Grilo, observamos quadros da via sacra com as reflexões de Chicó, e no decorrer do final do filme

somos totalmente emergidos para um mundo surreal com a presença do grande protagonista dessas ações, o próprio Jesus Cristo.



Fotograma 19: em plano aberto no eixo, observamos cena do filme mudo francês *La vie et la passion de Jésus Christ* (1903), em que está se passando a crucificação de Cristo em meio a bandidos



Figura 1: Pintura *Crucifixão* (1304-1306), de Giotto.

Por se tratar de uma temática tão intrínseca ao filme, a busca pela construção estética com certeza deve ter sido uma das grandes preocupações de diretor e equipe técnica. Afinal,

como construir a visão do celeste e divino? Em pleno século XX, a história da arte mundial já passara por inúmeros momentos artísticos de se retratar o divino e o sublime.

Pensando as referências de Guel considerando Ariano Suassuna e de seu armorialismo, observamos relações entre as imagens do *Auto*, com obras de Giotto di Bondone. Tal artista é considerado um dos precursores do renascimento italiano em fins da Idade Média, sendo responsável por pintar os afrescos da *Cappella degli Scrovegni* também conhecida como *Capela Arena*, na Itália, a qual tem como temática a narração da vida e morte de Cristo.

Pensando dialogicamente o Fotograma 18 e a Figura 1, observamos claramente uma recriação da obra de Giotto em *O Auto*. Dadas mínimas diferenças considerando que um afresco é transformado para um quadro de resolução bem menor, procura-se trazer para o filme o grande apogeu da arte, a busca pelo rompimento do teocentrismo cego, e a busca pela reflexão do ser humano. Entretanto, cabe-se ressaltar que tal problematização fará a relação ser humano e Deus, o antropocentrismo pensa novos padrões estéticos e teóricos, ou seja, reflete formas renovadas de se pensar a religião, o que não significa seu rompimento.

É pertinente pensarmos que as indagações referentes à condição humana exploradas pelos renascentistas dos séculos XIV a XVI, ainda se encontram em constantes desdobramentos na contemporaneidade, como em nossa obra, onde uma temática totalmente religiosa permite o questionar da condição humana de sofrimento, pobreza e exploração e possibilita ainda as relações de comparação entre ser humano (João Grilo) e ser sagrado (Cristo).

O estilo artístico empregado na estética das pinturas da crucificação de *O Auto da Compadecida*, de 2000, se desdobram ainda mais quando pensamos as comemorações realizadas nos 20 anos da exibição da minissérie. Em 2020, a Rede Globo realiza uma remasterização em 4k da obra, a qual foi veiculada novamente em formato de minissérie. Para comemoração de data tão especial, ocorre a produção de novas artes para divulgação, chamadas e aberturas da obra, as quais foram elaboradas em formato de dossiê no site do artista que elaborou os desenhos⁴⁰.

⁴⁰Disponível em: <https://caramuru.art.br/o-auto-da-compadecida>. Acesso em: 15 mar. 2021.



Figura 2: tríptico renascentista de *O Auto da Compadecida*, produzido pelo artista visual pernambucano Caramurú Baumgatner, para a Rede Globo de Televisão em comemoração aos 20 anos da minissérie, a qual teria essa nova abertura na versão remasterizada em 4k, no ano de 2020.

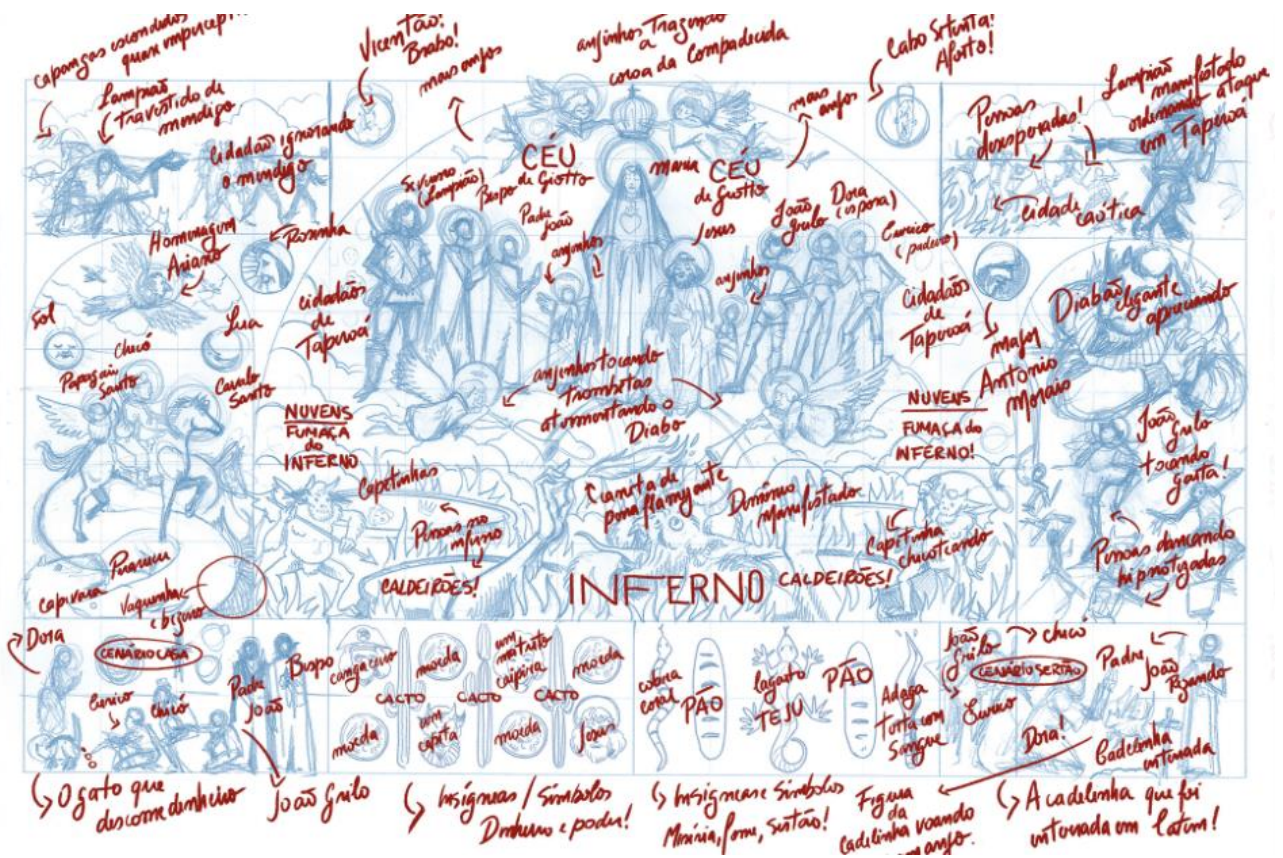


Figura 3: Esboço do Tríptico renascentista de *O Auto da Compadecida*, produzido pelo artista visual pernambucano Caramurú Baumgatner, para a Rede Globo de Televisão em comemoração aos 20 anos da minissérie, a qual teria essa nova abertura na versão remasterizada em 4k, no ano de 2020.

As Figuras 2 e 3, contêm, respectivamente, arte final e esboço do intitulado pelo artista Caramuru como “tríptico bizantino aos moldes renascentista italiano”. Esse estilo de pintura advém de origens medievais catequizantes e se prolonga com novos estilos no renascimento europeu. Um conjunto de três quadros de pintura se unem formando apenas uma, o que aqui nas Figuras apresentadas ganha uma roupagem mais contemporânea, em que existem outros mini quatro quadros laterais.

Cada episódio é narrado por meio das ilustrações, o céu azul de Giotto (Figura 1), é aqui lembrado, e por mais que a crucificação não assuma posição destaque é possível visualizar um crucifixo no canto esquerdo na imagem. A grande ênfase do quadro fica por conta da clara mistura entre terreno e místico, as formas como céu e inferno encontram seus entrecruzamentos e criações. Aqui o naturalismo renascentista é um pouco rompido, pois podemos observar imagens e corpos alongados o que causa certa deformação, o que claramente tem a intenção de trazer ao público os ideais do sobre-humano, o que é ressaltado inclusive pela presença de auréolas em todos os personagens apresentados na imagem. Detalhe, é que o próprio Ariano Suassuna fora homenageado, estando presente no canto superior esquerdo como uma gaivota que sobrevoa o céu de João Grilo.

Em *O Auto*, Severino manda seu cabra matar o padeiro e sua mulher, o bispo com o padre, e por último Grilo e Chicó (AUTO, 2000, 00’57’’07’’ – 00’58’’30’’). Como o malandro sempre possui uma carta na manga, Grilo se lembra que havia encenado uma cena de quase morte com Chicó, e que seu parceiro possuía por baixo da roupa uma tripa com sangue. Assim, Grilo faz uma proposta a Severino (AUTO, 2000, 00’58’’40’’ – 01’00’’46’’), que ele poderia ser portador de uma gaita sagrada e assim conseguiria falar com seu padrinho Padre Cícero, e para comprovar tal situação ele mataria Chicó e assim que tocasse uma gaita mágica o mesmo ressuscitaria. Grilo acerta sua faca na bexiga que se localizava na barriga de Chicó, que como sonso que era precisou de sinais do parceiro para lembrar que possuía a farsa em seu corpo. Grilo então toca a gaita, nesse momento vemos a música do grupo Sa Grama tomar vida, o que ainda conta com uma encenação e dança de Chicó, o qual relata ter falado por Padre Cícero que esperava ver Severino.

Ludibriando os personagens e subvertendo toda a situação, o cangaceiro pede que seu cabra atire nele, e que após alguns instantes tocasse a gaita, e assim acontece (AUTO, 2000, 01’00’’40 – 01’02’’45’’). Entretanto, os macacos, nome que o cangaço dá à polícia, chegam a Taperoá, o que faz com que o mandado de Severino se desespere ao tocar a gaita, e percebe que tudo se trata de uma farsa de Grilo. Chicó sai correndo, mas Grilo procura pelo dinheiro que

Severino havia roubado da padaria e da Igreja, e devido essa demora, o cangaceiro consegue vingar seu capitão e atira em Grilo (AUTO, 2020, 01'03''19''' – 01'03''31''').



Fotograma 20: em plano médio no eixo, Chicó se desespera sob o corpo morto de João Grilo, o qual também é visto pelo olhar de Cristo presente via pintura ao fundo da capela.



A Lamentação, c.1303-05, afresco, 182 x 182 cm, Giotto di Bondone, Capela Arena, Pádua, Itália

Figura 4: Pintura *A Lamentação* (1304-1306), de Giotto.

João Grilo morre (Fotograma 20) nos braços do amigo Chicó (AUTO, 2000, 01'03''58''' – 01'04''58'''), e na presença do olhar divino de Cristo presente em iluminura na capela de Taperoá. Podemos novamente aludir nosso *objeto* à vida de Cristo criada nas obras de Giotto, como na obra da Figura 4, em que João Grilo, com o corpo virado para o mesmo lado, tem sua morte sentida pelo amigo, com a diferença que não haveriam outras pessoas para chorarem e sofrerem perante seu cadáver.



Fotograma 21: em plano médio via ângulo *contra-plongée*, emerge no corpo João Grilo uma luz celestial pela qual sua alma avança para nível extraterreno.

As luzes se apagam, apenas uma vela ilumina o corpo de João Grilo (Fotograma 21) que por meio dessa claridade transcende aos céus (AUTO, 2000, 01'05''49''' – 01'05''46'''). As próximas cenas se passam em um ambiente lúdico, vamos para uma espécie de romaria das almas (AUTO, 2000, 01'05''53''' – 01'06''23'''), onde algumas iriam para o céu e outras para o inferno. Ocorre toda uma construção de um ambiente que remonta a própria igreja de Taperoá.

Orofino (2006) pensa como o texto do literário é questionado pelo teor maniqueísta ao propor um julgamento divino, colocando em pauta a divisão de céu e terra, materializando o ditado “como Deus quiser”. Entretanto, no meio audiovisual Guel consegue humanizar e aproximar o julgamento fazendo com que o mesmo ocorresse na capela de Taperoá. A escolha da igreja par ser o local da exposição das denúncias faz com que ocorra um ar intimista entre a

religiosidade e o ser humano, sendo que não há formalidades entre as conversas dos réus com o juiz Jesus.

Nesse ambiente celestial João encontra o cangaceiro, o qual em sua postura vingativa ameaça o amarelo de morte (AUTO, 2000, 01'06''26''' – 01'07'10'''), entretanto o mentiroso lhe alerta de que isso já era um fato, todos ali haviam morrido apontando para Dora, Eurico, Padre e Bispo. Caminhando em direção contrária, João se recusa a ouvir os desaforos alegando que após a morte não haveria rico ou pobre e que todos seriam iguais perante Deus ou ao Diabo.

As portas se abrem flamejantes, bem ao centro a figura do Diabo (Fotograma 22) em traje cor prata (AUTO, 2000, 01'07''54''' – 01'08''09'''), uma espécie de renda com bordados nobres, os chifres moldados com cabelo conferem um ar menos tenebroso à marca registrada



Fotograma 22: O Diabo em plano médio no eixo, rompe as portas do inferno, o qual é recriado por meio de efeitos visuais de fogo flamejante.

do encourado, ao fundo pessoas acorrentadas assustam as almas que aguardam seu destino. Ao perceber a passagem aberta, o Diabo logo trata de fechá-la, a intenção é passar uma boa imagem, bom anfitrião. Os padeiros, eclesiásticos e cangaceiro, mesmo mortos, continuam com as farsas, buscando bajular o Diabo com elogios, apenas Grilo não simpatiza claramente com a figura.

Ao se virar de costas o Diabo mostra sua real face (AUTO, 2000, 01'08''35''' – 01'09''10'''), dentes afiados, rosto que se assemelha a algum animal, os olhos avermelhados e os chifres na testa. Quando irritado por Grilo, ele mostra sua aparência e ódio (Fotograma 23)

arrastando com uma rajada de ventos todos ali para o inferno, ou quase todos, pois os moradores de Taperoá resistem graças ao apelo do amarelo por um julgamento.



Fotograma 23: o Diabo em plano médio no eixo, mostra sua face animalesca e por meio dos seus gestos é possível ver detalhes de sua elegante vestimenta.

É por meio dos Fotogramas 22 e 23 e das cenas acima descritas (AUTO, 2000, 01'08''35''' – 01'09''10''') que o filme traz efeitos visuais até então não abordados (com exceção às cenas das mentiras de Chicó), o que faz com que a obra passe a ganhar um ar lúdico. Cenas como as da mudança de rosto do Diabo, da feição humana para a animalesca, trazem à tona uma atmosfera de fábula, a mistura de pessoas com seres sobrenaturais, o que irá ser desenvolvido ao longo de todo o julgamento fundindo elementos terrenos e celestiais, fazendo com que, por mais sérios que sejam os debates, se ganhe certa leveza na narrativa.

Quírico (2010) pensa como as representações do Juízo Final permeavam a mentalidade medieval, o que se reflete nas obras artísticas do período. Quírico (2016) aponta que

O Juízo Final, portanto, possui imensa importância teológica para todos os cristãos, o que é claramente indicado pelo Credo estabelecido pelo Concílio Ecumênico de Niceia, convocado pelo Imperador Constantino em 325, e ainda hoje recitado pelos cristãos, com poucas variações, durante suas celebrações religiosas: “ressuscitou ao terceiro dia, conforme as Escrituras; e subiu aos Céus, onde está sentado à direita de Deus Pai Onipotente, donde há de vir a julgar os vivos e os mortos. Creio no Espírito Santo, na Santa Igreja Católica, na comunhão dos santos, na remissão dos pecados, na ressurreição da carne, e na vida eterna”. (QUÍRICO, 2016, p. 81)

Quírrino (2010) aponta que, mais que falar do paraíso, era preciso se focar no inferno e nos castigos e punições, o Juízo Final portanto teria uma função social, era necessário causar na população o temor do julgamento e mais ainda do inferno.

Tomando por base os Fotogramas 22 e 23 e o teor de importância do Diabo na história do *Auto*, fato interessante no que se refere ao uso desse personagem cristão na história do cinema é de que, segundo apontam Carreiro e Miranda (2015),

Já em 1896, apenas um ano após a primeira exibição pública de filmes pelos irmãos Lumière, o diabo já era personagem de pelo menos um curta-metragem: *Le Manoir du Diable*, onde foi interpretado pelo próprio diretor, Georges Méliés. Uma consulta simples ao principal banco de dados sobre cinema no mundo, o Internet Movie Database (IMDb), registra um total de 1.565 filmes (ou produções de TV) que apresentam o diabo como personagem, até o ano de 2014. Para efeito de comparação, outros personagens da cultura popular igualmente famosos possuem presença bem mais tímida nas telas: Jesus Cristo surgiu em 685 filmes no mesmo período; Drácula, em 259 títulos; e Frankenstein, em 256 produções. (CARREIRO E MIRANDA, 2015, p. 120-1)

O Diabo em nosso *objeto*, mistura a figura humana e animal, a estética traz uma elegância no figurino com a renda prata, um trabalho manual, o cabelo de chifres e até mesmo no comportamento de quase lorde que o personagem assume inicialmente. Por mais que acha o horror, esse aspecto tende a ser usado em momentos estratégicos, haja visto que a postura desse personagem será a de um exímio burocrata das leis celestiais, incorporando assim uma postura, um comportamento e falas polidas.

Porém, a busca pelo horror se dá nas cenas de efeito visual do Diabo enquanto besta, a voz se torna estridente, todo comportamento cortês abre brechas para o descontrole. A busca por esse estilo de construção não gera inovações no que tange o cinema demoníaco. Considerando Carreiro e Miranda (2015), a partir de 1970 o cinema de horror passa a explorar a figura do diabo pelas vias do mostro, elimina-se a figura sedutora e advém a ameaça que deve causar repulsão.

Quando o Diabo tenta levar as almas à força para o inferno (AUTO, 200, 01'09''20''' – 01'10''21'''), Grilo como o personagem mais desafiador alega que ele e os outros teriam direito a um julgamento. O Diabo buscando confrontar o amarelo, busca desconversar e negar da necessidade de um juízo, mas por meio de uma apelação Grilo convoca uma audiência, conclamando por Jesus Cristo.

O fundo da capela se ilumina, aparece uma pintura de Jesus em meio aos anjos (AUTO, 2000, 01'10''25''' – 01'10''50'''), o Fotograma 24 traz tons de azul que remetem às pinturas

de Giotto e o próprio rosto de Jesus remete às Figuras 1 e 4, os quais elaboram a representação que se convencionou do Cristo, branco com cabelos castanho-claros nos ombros.

Entretanto, contrariando essa visão, surge um Jesus Cristo Negro chocando a todos. Por meio do Fotograma 25 em comparação ao 24, notamos que se busca transmutar a pintura em



Fotograma 24: em plano médio no eixo, se enfoca a pintura de Jesus Cristo, a mesma pintura celestial faz referência à da presente na capela de Taperoá.



Fotograma 25: em plano médio no eixo, corre a humanização da pintura, materializando o Cristo Negro.

vida humana, efeito esse que será utilizado outras vezes no decorrer do julgamento. A paisagem como um todo busca retratar a pintura, por mais que haja pequenos detalhes de diferença como o céu mais claro no Fotograma 25. Sendo assim, a maior discrepância fica por conta do modo como o personagem central é elaborado, destaque para a presença do sagrado coração, o qual não aparece na pintura da parede. E assim se desenvolve na narrativa o binômio central do cristianismo, é o bem contra o mal, respectivamente Cristo juiz *versus* o Diabo promotor.

Como de praxe, apenas Grilo em sua escrachada sinceridade reconhece a negritude de Cristo e diz estar espantado com sua pele queimada (AUTO, 2000, 01'11''10''' – 01'11''18'''). A obra desenvolve ainda mais o debate acerca da mentira, pois religiosos e comerciantes mesmo tendo ficado espantados, se calam perante a imagem de um Salvador Negro, enquanto Grilo em sua simplicidade usa a honestidade para com quem merece, expondo seu espanto.

A ideia de um Cristo Negro advém da obra literária de Suassuna, segundo a peça teatral, Jesus apareceria negro por motivos de testar os julgados, pois todos ali teriam no ambiente terreno praticado preconceitos de raça. Em discurso, Jesus na peça afirma que

Você é cheio de preconceitos de raça. Vim hoje assim de propósito, porque sabia que isso ia despertar comentários. Que vergonha! Eu, Jesus, nasci branco e quis nascer judeu, como poderia ter nascido preto. Para mim, tanto faz um branco como um preto. Você pensa que eu sou um americano para ter preconceito de raça? (SUASSUNA, 2001, p. 126-7)

Guel na película, por mais que reproduza diretamente grande parte do texto literário, não aborda problemática da figura de um Cristo que nasce branco e nem mesmo na afronta aos norte-americanos em se intitulem como os típicos americanos. Suassuna no movimento armorial era severo crítico dos Estados Unidos, e não perde a oportunidade de os associar enquanto propagadores de práticas racistas, mas o autor ao reproduzir o adjetivo de americanos não problematiza o restante da América, como o caso brasileiro em que a obra se passa e que observamos diversos personagens envolvidos na perpetuação de práticas racistas.

A ideia de um Cristo Negro não é algo que se convencionou no cinema. Nguyen (2010) pensa que a própria história do cinema é intimamente vinculada à bíblia e à religiosidade, e isso faz com que diversos teólogos voltem seu olhar para estudos acerca da produção de significados a partir de obras cinematográfica. Fato importante é pensarmos que muitas pessoas inclusive materializam uma imagem do que seria Cristo a partir do contato com películas.

No *Auto*, quem interpreta Cristo é o ator Maurício Gonçalves, filho do renomado ator brasileiro Milton Gonçalves. É interessante pontuar que a obra literária de Suassuna possui outras duas versões audiovisuais, sendo que em *A Compadecida*, de 1969, direção de George

Jonas, tem-se a interpretação de Zózimo Bulbul, e em *Os Trapalhões no Auto da Compadecida* (1987), direção de Roberto Farias, Mussum interpreta o Cristo.

As duas primeiras versões não ganham tanta repercussão, entretanto Guel Arraes faz com que seu ator se torne conhecido nacional e internacionalmente pelo papel na obra. Rosenfeld (2007) aponta que seria o personagem o grande responsável pela ficção, pois é por meio dele que o imaginário se cristaliza, considerando o contexto visual como colaborador desse processo.

Pensando a elaboração de Cristo no cinema, uma imagem negra rompe com as imagens até então exploradas. Celedón Meneghello (2016) aponta que

Os atores: questão nada trivial e na qual se percebe com maior clareza a força do cinema. Se fizéssemos uma pesquisa, muito provavelmente a maioria dos crentes iriam pensar que Jesus possuiu traços mais ocidentais que semíticos. A imagem de Robert Powell, por exemplo – quem representa Jesus no filme *Jesus de Nazaré* (Franco Zeffirelli, 1977) – se instalou quase como representação canônica, sobretudo devido a que o filme é apresentado cada Semana Santa na TV aberta. Neste assunto é onde há, provavelmente, maior convergência nos “filmes de Cristo”: a apresentação de Jesus como um homem de traços ocidentais.

[...]

Em primeiro lugar, fica em evidência que não existe “uma” imagem de Jesus no cinema. Ao contrário, os filmes se caracterizam, na sua tentativa de “resgatar hermeneuticamente a figura de Jesus”, por apresentar rostos muito diversos. Assim, por exemplo – e novamente com Vadico (2009, p. 47s) –, apreciamos na história dos filmes representações variadas de Jesus: “Jesus, um americano” em *Rei dos reis* (Nicolas Ray, 1961); “Jesus, o bom pastor” em *A maior história de todos os tempos* (George Stevens, 1965); “Jesus, o Verbo” em *O evangelho segundo são Mateus* (Pier Paolo Pasolini, 1964); “Jesus, o judeu” em *Jesus de Nazaré* (Franco Zeffirelli, 1977); “Jesus, o medieval” em *Paixão de Cristo* (Mel Gibson, 2004); entre outras. (CELEDÓN MENEGHELLO, 2016, p. 198)

O cinema hollywoodiano e até mesmo italiano, por mais que trouxessem para as telas perspectivas diversas de um Cristo diferenciado, ora pelo viés humano ou divino, não problematizaram temáticas sociais reproduzindo assim a imagem de um Cristo, branco de descendência eurocêntrica. Recentemente em 2006, no filme *Color of the Cross*, dirigido e escrito por Jean Claude La Marre, ocorre uma tentativa norte-americana de se pensar a história de Cristo crucificado pelo racismo, versão essa que acaba não tendo grandes repercussões na indústria cinematográfica⁴¹. No Brasil, já na década de 1960, tínhamos a versão de um Cristo Negro nos cinemas nas versões anteriores do *Auto*. Guel Arraes leva essa ideia para a televisão e a converge para o cinema, fazendo com que um maior público tenha acesso a essa figura e se

⁴¹ A nota do site do IMDb é de 2,9 numa escala que vai de 0 a 10. Disponível em: <https://www.imdb.com/title/tt0760160/>. Acesso em: 17 set. 2020.

choquem como Grilo, com um Cristo que poderia ser herdeiro das raízes africanas da escravidão no Brasil.

Vadico (2008) aponta como o contexto histórico e social influencia na produção cinematográfica, sendo que a escolha dos personagens também perpassa tais questões. À medida que os filmes norte-americanos foram produzindo cada vez mais novas versões da história de Jesus Cristo, o aspecto moral do ator passa a ser levado em conta, o que faz com que normalmente se escolham atores não tão conhecidos do público, o que não implica em baixa qualidade no trabalho, além é claro de fatores relativos ao tipo físico e à problemática teológica da beleza de Cristo.

Maurício Gonçalves já havia realizado outros trabalhos como a novela global *Xica da Silva*, em 1996 e no cinema, *O que é isso Companheiro*, em 1997, mas não era um sujeito permeado por polêmicas ou personagens fictícios extremamente conhecidos do público, o que poderia fazer com que em *O Auto* tivesse uma imagem “neutra”, ocorrendo então a partir de tal personagem a materialização de uma imagem brasileira de Cristo no cinema.

O filme lançado em 2000, emana a percepção que Guel Arraes quer construir de 1930, porém a obra deve ser circunstanciada em relação a seu tempo de produção. Para Ramos (2002), o historiador tem de investigar e analisar o discurso que o filme manifesta, entendendo que por meio do texto a obra desempenha um papel de suma importância,

[...] não daremos atenção apenas ao que “bate na tela”. Por isso, manteremos um estreito contato com o material de base utilizado na confecção do roteiro de modo a descortinar as discussões historiográficas que orientaram (ou não) o resgate dos acontecimentos na narrativa fílmica. Com isso, o que desejamos é iluminar como o filme se propôs a interferir nas lutas políticas do presente (momento de sua produção/distribuição/exibição). É este o aspecto que, em nosso entendimento, parece ser o mais importante. (RAMOS, 2002, p. 47-8)

Vadico (2008) pensa o caso do filme *Jesus de Nazaré* (1977), dirigido por Franco Zeffirelli, o qual a partir do Concílio Vaticano II de 1965, traz para a película a não culpa do povo judeu na morte de Cristo. Vadico (2008) traz um exemplo muito atrativo para nossa análise, o filme brasileiro *Maria, mãe do filho de Deus* (2003), o qual, segundo o autor, por mais que não se refira diretamente à história do nazareno, perpassa sua vida e por meio da produção do Padre Marcelo Rossi, conduz para a tela uma visão cristológica do Jesus cordial e brasileiro, relacionando a obra com a teoria sociológica.

Vadico (2008) não pensa nenhuma das obras audiovisuais acerca de *O Auto da Compadecida*, ignorando a versão do Cristo Negro, entretanto sua análise da elaboração do filme *Maria, mãe do filho de Deus* (2003), corrobora para com a reflexão acerca de nosso objeto

como sujeito da cordialidade. O Cristo Negro brasileiro é afável mesmo com pecadores sem decência, é paciente para ouvir as lamúrias repetidas de João Grilo, entendendo que essa perspectiva se desenrola cada vez mais no decorrer do julgamento, principalmente quando se desenvolve a perspectiva de relação entre o âmbito público e o privado, mãe e filho dialogando formalmente e sentimentalmente.

A escrita de Suassuna lá de 1955, ganha grande conhecimento midiático por meio do *Auto de Guel* de 1999 e 2000, momento esse que grande parte do público entra em contato pela primeira vez com os personagens apresentados e veem a temática da seca permeada pelo humor. A indagação que nos fica é, ao longo do desenvolvimento do século XXI, ainda teria espaço no campo artístico a construção de um Jesus Cristo que rompesse com a teoria eurocêntrica? Infelizmente não temos uma boa perspectiva e essa resposta a faremos com análise de evidências.

No carnaval de 2020 a escola de samba carioca Grêmio Recreativo Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira, ou simplesmente Mangueira, levou para o Sambódromo da Marquês de Sapucaí o enredo *A Verdade vos Fará Livre*. O samba composição de Luiz Carlos Máximo e Manuela Oitiica, a qual em entrevista ao site Brasil de Fato⁴², em janeiro de 2020, afirma a necessidade de se expor às violências enfrentadas pelos sujeitos marginalizados do



Figura 5: o calvário de um Jesus com a face de um jovem negro, no desfile da Mangueira — Foto: Fabio Tito/G1.

⁴² Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2020/01/12/samba-enredo-da-mangueira-mostra-que-jesus-nao-estaria-ao-lado-da-intolerancia>. Acesso em: 29 abr. 2021.

morro como negros, pobres e mulheres, de um modo a não ser um discurso religioso, mas sim político.

O samba enredo da Mangueira em 2020 traz em sua letra,

Senhor, tenha piedade
Olhai para a terra
Veja quanta maldade
Senhor, tenha piedade
Olhai para a terra
Veja quanta maldade
Mangueira
Samba, teu samba é uma reza
Pela força que ele tem
Mangueira
Vão te inventar mil pecados
Mas eu estou do seu lado
E do lado do samba também
Eu sou da Estação Primeira de Nazaré
Rosto negro, sangue índio, corpo de mulher
Moleque pelintra no buraco quente
Meu nome é Jesus da Gente
Nasci de peito aberto, de punho cerrado
Meu pai carpinteiro, desempregado
Minha mãe é Maria das Dores Brasil
Enxugo o suor de quem desce e sobe ladeira
Me encontro no amor que não encontra fronteira
Procura por mim nas fileiras contra a opressão
E no olhar da porta-bandeira pro seu pavilhão
E no olhar da porta-bandeira pro seu pavilhão
Eu tô que tô dependurado
Em cordéis e corcovados
Mas será que todo povo entendeu o meu recado?
Porque, de novo, cravejaram o meu corpo
Os profetas da intolerância
Sem saber que a esperança
Brilha mais na escuridão
Favela, pega a visão
Não tem futuro sem partilha
Nem messias de arma na mão
Favela, pega a visão
Eu faço fé na minha gente
Que é semente do seu chão
Do céu deu pra ouvir
O desabafo sincopado da cidade
Quarei tambor, da cruz fiz esplendor
E ressurgi pro cordão da liberdade.
(CUÍCA; MÁXIMO, 2020)

A letra consegue pensar um Cristo negro e favelado e que ao mesmo tempo possa também ser visto em rostos indígenas ou femininos, todos esses grupos que sofrem violências e mortes ao longo de toda história nacional e mesmo mundial. A Figura 5 em relação aos Fotogramas 18, 19 e à Figura 20, traz uma versão mais contemporânea do tema. O Cristo Negro com o sagrado coração exposto ao público no Fotograma 25, é agora o jovem de cabelo platinado das ruas periféricas e que morre todos os dias com a violência policial.

Ao trazer em seu título *A Verdade vos Fará Livre*, a escola buscou referenciar a fala de campanha do então candidato Jair Messias Bolsonaro, o qual defendia a fala de que “E conhecereis a verdade e a verdade vos libertará” (BÍBLIA, JOÃO 8:32). Por falar nesse político, em 2020 ele ocupava o cargo da presidência do Brasil, e não recebeu muito bem o samba da escola, alegando, segundo o jornal G1,

Bolsonaro fez o comentário sobre o samba-enredo enquanto caminhava pela praia em Praia Grande, no litoral paulista, onde passa o carnaval. A caminhada foi transmitida por uma das redes sociais do presidente. Ele estava acompanhado de seguranças, de um dos filhos, o senador Flávio Bolsonaro (sem partido-RJ), e do deputado Helio Lopes (PSL-RJ).

Logo no início da transmissão, Bolsonaro reclamou do jornal “Folha de S.Paulo”. A primeira página da edição desta terça do jornal traz foto do desfile com o título “Mangureira usa imagens de Jesus para criticar Bolsonaro”. Para o presidente, a escola desacatou religiões.

“Vamos ver a reação do povo aí. Um dia vou ter alguma vaia também, né? E a imprensa vai divulgar (*risos*). A 'Folha de S.Paulo', hoje, foi buscar uma imagem no carnaval do Rio, uma imagem de uma escola de samba desacatando as religiões, né? Cristo levando uma batida de policial. Faz uma vinculação comigo. Estão buscando uma imagem no Rio para me atingir”, declarou.

O ministro da Secretaria de Governo, Luiz Eduardo Ramos, também criticou a Mangureira. Ele comentou o desfile em mensagem publicada em uma rede social.

“Sou defensor da liberdade de expressão, valor importante na Democracia!! Mas como Cristão não creio ser razoável usar a figura de Jesus, filho de Deus da forma que a escola de samba Mangureira fez!! Independente dos que acreditam ou não, respeitem os Católicos e Cristãos !!”, escreveu Ramos. (MAZUI, 2020)

A fala de Bolsonaro ou de seu ministro, expressam comentários que reduzem o discurso do enredo à mera questão religiosa, ignorando todo seu aspecto político e social. Essa fala se replica na contemporaneidade por meio das mídias. A grande diferença do *Auto* de Guel de 2000 e da Mangureira em 2020, são as redes sociais, lugar esse em que pessoas vestidas com seu suposto manto da invisibilidade conseguem ser cruéis e criminosas perante a Constituição, desferindo críticas por meio de *logins* que se quer contenham nomes pessoais.

Nosso *objeto* de pesquisa, apesar de toda fala de crítica, acaba tornando isso mais leve com as doses de humor, o que pode gerar em grande parte do público uma relativização de todos os julgamentos e desigualdades expostos. Já o samba enredo da Mangureira de 2020, apesar de seu ritmo alegre, não consegue contornar totalmente a dureza de um tema vivenciado na pele por grande parte da sociedade brasileira, e em contraposição não atinge um outro público totalmente alienado e avesso a essas causas e presos em suas redomas religiosas e político-conservadoras.

3.2 A intervenção da Compadecida a favor dos pecadores

Com a presença de Cristo se desenvolve um julgamento (AUTO, 2000, 01'12''00''' – 01'28''35'''), em que muito se assemelha à ideia terrena a partir do direito e da justiça. Existem os réus, a promotoria feita pelo Diabo e o papel de juiz expresso em Emanuel (Fotograma 26).



Fotograma 26: em plano médio no eixo, a cena enquadra o Diabo enquanto promotor e Cristo ao fundo na postura de juiz que ouve as acusações.

Assumindo o papel da acusação, o Diabo abre seu livro (Fotograma 26) (AUTO, 2000, 01'12''00''' – 01'12''12'''), o qual contém as passagens da vida de cada personagem de Taperoá, remontando assim aos pecados de cada um deles. Na análise de Ferraz (2014), existem autores que defendem as ações do Diabo enquanto uma nostalgia do céu, enquanto outros entendem que seu papel na Bíblia é justamente das acusações. Frye (2004) percebe ser possível uma metáfora jurídica na Bíblia em que o ser humano é sujeito a um tribunal de julgamento com a presença de defensores e promotores, onde o autor inclusive aponta que a etimologia da palavra “*diabolos*” vem de algo oposto a outro no sentido legal. É interessante que na análise de Frye (2004) a defesa é feita por Jesus Cristo enquanto a condenação é feita por Deus, ora benevolente, ora malévolos. Entretanto em nossa obra os rumos do Juízo Final e de seus membros é diferente.

A disposição do cenário e dos personagens corroboram pra criação do tribunal no Fotograma 26, ao fundo em poltrona grandiosa está situado no centro o julgador, à direita o

acusador possui livro com relatórios além da presença de decoração que remeta ao horror como contando, por exemplo com velas vermelhas.



Fotograma 27: vemos a composição do banco dos réus, a imagem em plano médio no eixo demarca a barreira simbólica da grade de madeira que faz a separação entre esses com a acusação.

No Fotograma 27, há uma divisa de madeira ocasionada pela separação do altar com os bancos em que se encontram os pecadores. Por meio de enquadramentos em planos médios e abertos, busca-se trazer para o público a relação de personagens e cenário, o qual ora é extraterreno quando foca no Diabo e em Jesus com cores claras e quando traz para a tela os humanos têm o predomínio das cores escuras ao fundo, é o sobrenatural *versus* os que estão caminhando pelo vale das sombras e escuridão.

Com relação ao aspecto do Juízo Final, que no filme de fato aparece como um julgamento composto por membros de nosso conhecimento como advogada, promotor e juiz, cabe questionamento. Quírico (2016) entende que do mesmo modo que as imagens cristãs contribuem para reforçar algum poder político temporal, também pode ocorrer o contrário, de que imagens de simbologias terrestres sejam utilizadas para a materialização de dimensões espirituais, como o julgamento final. “Os desenvolvimentos da justiça terrena, as percepções sobre ela e o papel do juiz nas sociedades medievais podem, portanto, de fato ter influenciado os desenvolvimentos iconográficos e compositivos das cenas do Juízo Final” (QUÍRICO, 2016, p. 80).

Quírico (2016) analisa que a partir do século XIV, se tornam comum as relações feitas entre o julgamento terreno com o do contexto cristão. Quírico (2016) afirma que

Além dos trechos escriturais que, conforme comentado anteriormente, tratariam do julgamento da humanidade no último dia, é preciso recordar que há outras passagens bíblicas que explicitariam a noção de um tribunal celeste diante do qual todo homem deverá ser julgado, ou seja, de uma estrutura celestial mais institucionalizada que evocaria modelos terrenos. Pode-se mencionar, como exemplo, um trecho da Epístola de São Paulo aos Romanos (14: 10 e 12): “Por que julgas teu irmão? E tu, por que o desprezas? Pois todos nós compareceremos ao tribunal de Deus [...]. Assim, cada um de nós prestará contas a Deus de si próprio” (BÍBLIA, 2004). Ou ainda a seguinte passagem do Livro de Daniel (7: 10): “O tribunal tomou assento e os livros foram abertos” (BÍBLIA, 2004). (QUÍRICO, 2016, p. 82)

A partir de sua compreensão, Quírico (2016) expõe que haveria mais que uma simples relação, a justiça dos seres humanos seria uma reverberação da dimensão celestial, podendo ser desempenhada por membros religiosos ou mesmo por agentes da lei terrena.

Quírico (2016) compreende que a partir da análise de composições visuais pode-se perceber que Cristo é o juiz legitimado pelo sacrifício de cruz, e o juiz terreno deveria, para sua legitimidade, ter seu poder autorizado pela Igreja (juiz eclesiástico) ou pelo Estado (juiz secular). Entre os seres humanos o julgamento deveria se espelhar no de Cristo e ser moralmente justo e correto, haja visto que ele aqui seria limitado, pois a real e final sentença é dada pelo filho de Deus. Assim, as representações do Juízo Final, teriam a função sócio-política de abarcar o comportamento humano, o que lhe causaria penas legais como também a ida ao inferno, devendo assim se evitar o pecado.

Em nosso *objeto* ocorre uma inversão de papel, Cristo é o Juiz e não o advogado. Ele dá a sentença e não a defesa do justo, deixando de lado a presença de Deus, que não se faz presente. A ausência permite a possibilidade não somente da profanação de Jesus ser colocado como Juiz, como podemos pensar na hipótese de que Deus de fato abandonou Taperoá e seus moradores devido as mentiras e farsas de todos que vivem lá, os quais se amparam de uma falsa moral religiosa.

No desenvolvimento do julgamento, uma frase interessante é dita por Grilo, de que o Diabo é uma mistura do que ele mais odeia, promotor, sacristão, cachorro e soldado de polícia (AUTO, 2000, 01’13’’25’’ – 01’13’’31’’). É interessante pensarmos que todos esses sujeitos se fazem presentes no desenrolar da narrativa fílmica, e ao ser proferida a crítica a esses elementos pela boca de um pobre, podemos pensar em como na virada para o século XXI o marginalizado têm descrédito e mesmo medo na Igreja, da lei e justiça e em representantes da segurança pública.

Uma das falas de ameaça ditas pelo Diabo é de que a situação para o amarelo estava “preta” (AUTO, 2000, 01’13’’32’’ – 01’13’’38’’), o que se segue da fala de Cristo de que a situação estava “ruim” para o sujeito (AUTO, 2000, 01’13’’39’’ – 01’13’’43’’). Veja-se o argumento dito pela boca do personagem que encarna o papel da lei e acusação, poderíamos fazer uma analogia ao preconceito que estrutura os órgãos representantes da aplicação da justiça, os quais reproduzem por meio de sua estruturação penas e comportamentos que perpetuam o racismo. Indo além, o próprio Cristo (AUTO, 2000, 01’28’’38’’ – 01’28’’50’’) questiona diretamente as atividades dos órgãos públicos, que em seu apontamento existem, mas não funcionam.

João Grilo é acusado por incitação à simonia e concupiscência, e crime com premeditação (AUTO, 2000, 01’14’’39’’ – 01’14’’59’’), o uso das palavras do Diabo refere-se a um misto de vocabulário religioso medieval com jurídico. Em busca de se salvar, o amarelo busca por apelação, recorrendo a Nossa Senhora por meio de um verso aos moldes dos cordéis nordestinos (AUTO, 2000, 01’15’’37’’ – 01’15’’50’’),

Valha-me Nossa Senhora, / Mãe de Deus de Nazaré!
A vaca mansa dá leite, / a braba dá quando quer.
A mansa dá sossegada, / a braba levanta o pé.
Já fui barco, fui navio, / mas hoje escaler.
Já fui menino, fui homem, / só me falta ser mulher.
Valha-me Nossa Senhora, / Mãe de Deus de Nazaré
(SUASSUNA, 2001, p. 144-5)

O pedido pela intervenção da Compadecida se dá entre a recitação do verso com uma encenação de gestos de estilo teatral. Por mais que Guel busque sua maior referência de composição da obra na própria estética do cinema e da televisão, é inegável a presença dos trejeitos advindos do teatro, típicos do estilo narrativo de Suassuna.

Vassalo (1993) pensa como em *O Auto* há o predomínio do uso do baixo corporal, expressão bakhtiniana exposta na análise a respeito de François Rabelais. Em diversos momentos da película, como a exemplo a cena das gesticulações do pedido de intervenção de Grilo, ocorre a exploração do corpo, mas e por que isso? Além das referências teatrais, explorar o corpo no *Auto* pode questionar a importância do corpo no sertão, povo de pouca intelectualidade, mas que faz uso do que tem de mais intrínseco, sua constituição e gesticulação física.

João se sentido injustiçado, conclama por uma advogada maior, sua defesa, Nossa Senhora, a qual na reflexão de Le Goff (1989) se configuraria na hierarquia celestial de intercessores como a mais poderosa, a qual poderia conseguir de Deus qualquer milagre. Quírico (2010) aponta que a questão da virgem enquanto intercessora pode ser vista no campo

das artes medievais, em que, como já dito, a intenção seria da pregação contra os pecados e o temor ao julgamento. Quírico (2010) aponta que

Sem dúvida, as figuras principais são perfeitamente discerníveis, especialmente o Cristo juiz, mas também alguma outra figura santa que possa despertar um particular sentimento devoto no fiel, como a Virgem Maria, São João Batista ou mesmo o arcanjo Miguel ou outros santos que, como apenas visto, poderiam exercer uma maior atração sobre os fiéis que observassem a cena. A devoção a essas figuras, no entanto, estaria relacionada necessariamente ao tema principal, que é o julgamento final e o destino *post-mortem*; a devoção do fiel seria dirigida especialmente a preces visando à intercessão desses santos para que pudessem evitar sua condenação futura – e é por isso que é particularmente comum na Península Itálica a cena da Deesis, em que a Virgem Maria e São João Batista – ou São João Evangelista, como ocorre em alguns exemplos – atuam explicitamente como intercessores da humanidade diante do Cristo juiz. O Juízo Final, desse modo, com as representações desenvolvidas de Paraíso e Inferno, pode ser considerado tema fundamental para a reflexão humana. A representação de horríveis torturas poderia tirar a mente do fiel de seu natural torpor, permitindo a tomada de atitudes que evitariam a condenação, retomando uma vez mais o que escrevera Santo Anselmo. Evocam-se aqui as palavras do Eclesiástico: “Em todas as tuas obras, lembra-te do fim, e jamais pecarás” (Ecl 7, 36). (QUÍRICO, 2010, p. 144)

A Compadecida, juntamente com Cristo, possibilitaria um ar de humanização no julgamento divino, pois por meio do seu exemplo de vida e moralidade teriam a capacidade e discernimento do decorrer das defesas. Além de tudo, trariam para os réus um sentimento de acalento perante a opressão do Diabo.

Por meio de efeitos visuais, aparece em plano médio a Compadecida (AUTO, 2000, 01'15''50''' – 01'16''03'''), o céu muda de tonalidade, há predomínio de cores avermelhadas. Novamente podemos pensar na alusão das figuras estáticas em seres humanos, pois no Fotograma 29 temos a imagem da Santa presente na igreja de Taperoá e vista no decorrer de missas, a qual é transformada em carne e osso no Fotograma 28, havendo total *diálogo* nas cores e detalhes da estátua com a agora humana Compadecida.

Os figurinos de Nossa Senhora e de Jesus merecem destaque (Fotograma 28), são ricos de ornamentos feitos à mão, uma mistura de elementos sofisticados como os bordados e rústicos como as coroas de palha e metal e o coração de pelúcia do Cristo exposto. As cores metálicas criam um maniqueísmo pois enquanto o dourado é usado pelas divindades do bem, a cor prata é usada pelo representante do mal. Ao passo que os humanos réus possuem vestimentas simplórias, o inverso se dá no âmbito religioso, em que os detalhes são pensados visando compor trajes elegantes e imponentes.



Fotograma 28: enfocada em plano médio levemente inclinado em ângulo *plongée*, a Compadecida faz sua aparição por meio de efeitos visuais, o que confere um ar de divindade à figura, o céu se acentua em cores avermelhadas e o jogo de luz e sombra destaca a imagem da Santa.



Fotograma 29: em plano médio com ângulo levemente inclinado em ângulo *plongée*, imagem de Nossa Senhora presente na igreja de Taperoá.

Na busca pelo Nordeste elaborado por Guel, ocorre o cotejamento do armorial de Ariano, no qual, segundo Campos (2008),

O altar da igreja, com o Cristo pintado, cercado por anjos louros, faz lembrar as cores de Romero de Andrade Lima. Os traços definidos dessa pintura e da imagem da Compadecida na parte externa da igreja apresentam uma semelhança com o traço que encontramos nas pinturas consideradas armoriais, todas ligadas ao desenho firme dos cordéis. A primeira visão do céu, com seus avermelhados, que se ilumina com a chegada da Compadecida, tem as cores que predominam na região Nordeste e no figurino da minissérie. As cores em questão, além de nos remeterem novamente aos quadros dos armoriais Dantas Suassuna e Romero de Andrade, recuperam elementos de iluminogravuras do próprio Ariano Suassuna. A sofisticação que a minissérie imprime à iconografia religiosa popular, figurativizada pela sequência do julgamento de João Grilo no céu, pode ser comprovada na composição dos trajes do Cristo, da Compadecida e do Diabo. A essência Armorial se revela também no modo como são explorados, nos figurinos em questão, elementos como palha trançada, bordados dourados e pedras, o rústico e o luxuoso: uma visão emblemática, como diria Suassuna, da proposta armorial, de unir dois universos distintos na criação de uma arte nacional. (CAMPOS, 2008, p. 276)

Na criação dos santos emblemáticos, Guel pode imprimir uma crítica à religiosidade, à qual se ampara em ornamentos luxuosos, o que se constitui por meio da expressiva presença da cor dourada, dos bordados e luzes. Entretanto, o diretor contrapõe a luxuosidade com a presença de elementos rústicos como a palha e cordas, elaborando uma sofisticação em meio aos ditames do sertão, o que por sua vez corrobora para a construção da perspectiva de Nordeste que Guel quer imprimir sobre o público.

Quando a Compadecida faz sua aparição, o Diabo argumenta que mulher em tudo se mete (AUTO, 2000, 01'16''04''' – 01'16''10'''). Além de afirmações anteriores de cunho racista, o mesmo demonstra ser misógino. No decorrer da defesa da Virgem, ocorre a crítica da promotora de que ela agiria em defesa de todos os réus com chamegos que desmoralizariam os julgamentos (AUTO, 2000, 01'16''31''' – 01'16''43'''). O argumento é ignorado por Cristo, o qual diz não poder se confrontar com a opinião de sua mãe, destaca-se a relação entre as esferas pública e privada a qual permite nossa análise. O julgamento faz uma trajetória em que o sentimento, mansidão e clemência da Compadecida, influenciam no já acolhedor Cristo, o qual modera seu julgamento contrariando a figura do Diabo que parte da análise pura e crua dos fatos ocorridos na terra e questiona a intervenção política da mulher.

Refletindo o caso da Compadecida, Guel na virada do século XXI, consegue desenvolver a problemática da misoginia a partir da perspectiva de uma mulher forte em argumentos políticos e sociais, o que confronta algumas outras perspectivas até então abordadas no cinema mariano. Oliveira, Pimentel, Maior Júnior e Bastos (2016) apontam como o imaginário social acerca do feminino se elabora no Ocidente a partir da perspectiva cristã católica.

O filme *O Rei dos Reis* (1961), de Nicholas Ray, que se tornaria um clássico filme sobre Cristo, traria uma Maria em plano de fundo, através do ideal feminino conservador. Era preciso se contrapor à figura corrompida de Eva, criando assim a imagem de redenção feminina para as fiéis, perspectiva construída ao longo dos séculos pela consciência coletiva e que embasaria diversas produções fílmicas.

Os filmes a respeito de Maria, trariam, no decorrer do tempo, caráter dinâmico no sentido de retocar detalhes do pensamento conservador, buscando ressignificação do símbolo, mas não a mudança total de sentido conservador. Oliveira, Pimentel, Maior Júnior e Bastos (2016) defendem que

As representações cinematográficas de Maria, embora possuam algumas variações, ancoram-se nas bases conservadoras, permanecendo fiéis aos dogmas da Igreja Católica e do imaginário social influenciado pela religião. Em filmes como *A Maior história de todos os tempos* (1965), *Jesus de Nazaré* (1976), *Senhor dos Milagres* (2000) e *A Paixão de Cristo* (2004), apenas para citar alguns, a figura da Mãe de Jesus é secundária, quase inexistindo. Os filmes *Maria de Nazareth* (1995), *Maria, em nome da Fé* (1999), *Maria, Mãe de Jesus* (1999), são retratados de maneira muito semelhante, trazendo o drama da paixão de Cristo como tema de suas produções, de seu nascimento até a morte por meio da ótica de Maria. Mas mesmo sendo a vida de Nossa Senhora a ser contada no filme, ela ainda traz seus estigmas de passividade e recato apregoados pela doutrina católica. (OLIVEIRA; PIMENTEL; MAIOR JÚNIOR; BASTOS, 2016, p. 133)

Como, portanto, desenvolver uma narrativa em que a figura mariana fosse pensada enquanto autoridade, mas sem referenciar aproximações com as personalidades de figuras como Eva e Maria Madalena? O tempo influencia diretamente nesse processo de reelaboração e reflexão da consciência histórica, o que se reflete nas produções audiovisuais, em que as mulheres nas narrativas religiosas até então pautadas em perspectivas meramente ilustrativas e moralizantes da doutrina cristã, passam a trazer consigo o caráter de revisionismo dos problemas latentes em nossa sociedade do tempo presente, como a reprodução da violência de gênero, tema esse de fundamental importância de reflexão a partir do Nordeste do *Auto*.

A *Compadecida*, mulher que prega para o filho o martírio pelo qual passaram da pobreza, humilhação e perseguição, surge na obra como a responsável por interceder por todos, e ter voz de autoridade perante o céu e o inferno, Jesus e o Diabo. Guel elabora uma percepção de mulher que defende suas perspectivas com firmeza, e por mais afáveis que sejam, podem assumir posturas enérgicas quando necessário, como a exemplo da *Compadecida* que abre o manto de seus braços (Fotograma 30 e 31) (AUTO, 2000, 01'27''40''' – 01'27''55''') para confrontar a misoginia e desafiando o Diabo (Fotograma 26) na defesa de João Grilo.



Fotograma 30: em plano médio via ângulo *plongèe*, a Compadecida de manto aberto expulsa o Diabo para o inferno.



Fotograma 31: o Diabo é enquadrado em plano médio com ângulo *contra-plongèe*, evidenciando seu horror à figura santificada da Compadecida.

João Grilo pede pela intercessão da advogada, e é interessante pensar na alusão a salve rainha⁴³ de nossa senhora pregada e difundida pela Igreja Católica, em que a misericordiosa teria piedade e atuaria como defensora. Mesmo após todos os desaforos sofridos, Grilo pede por todos ali julgados (AUTO, 2000, 01'16''51''' – 01'16''55'''), e a Compadecida justifica as ações dos réus a partir do medo do sofrimento, da solidão e da morte (AUTO, 2000, 01'17''20''' - 01'17''46'''). Nesse momento Cristo mostra suas chagas (AUTO, 2000, 01'17''46''' – 01'18''00'''), pensando o abandono sofrido pelo Pai, o que permite a advogada pensar a analogia humana entre esse com indivíduos ali presentes. Veja-se, ocorre a comparação entre o homem redentor dos pecados da humanidade com figuras símbolos do pecado.

Tal composição imagética decorre de uma construção histórica, a qual aponta Le Goff (2005), busca justamente no Juízo Final trazer à tona o Cristo glorioso,

Esta visão real e triunfante de Deus não poupa Cristo: um Cristo do Juízo Final que traz em seu flanco descoberto a chaga da crucificação, mas como sinal de vitória sobre a morte; um Cristo na Cruz, mas coroadado; um Cristo como o das moedas reais, numa das quais, o escudo de São Luís," na França do século 13, consta ainda a significativa legenda: *Christus vincit, Christus regnat, Christus imperat* (Cristo vencedor, rei, imperador). Concepção monárquica de Deus cujo impacto, para além de um tipo de devoção – de súditos e não mais de vassalos – veio a ser capital na sociedade política do Ocidente medieval. (LE GOFF, 2005, p. 150)

Quírico (2015) pensa como a configuração das chamadas *Arma Christi*, ou seja, elementos que evocam a Paixão de Cristo, fazem com que as artes valorizem o Cristo Majestade a partir do sofrimento e da dor, é preciso que recursos como a coroa de espinhos e as chagas de prego nas mãos mostrem ao público a vitória perante o sofrimento mundano.

Podemos pensar no Fotograma 26, em que o coração de Cristo é destacado até com luzes que piscam, se elabora na tela o Cristo com seus símbolos clássicos da morte e ressurreição. Le Goff (2005) aponta que a busca da piedade e sensibilidade com a figura de Cristo possui uma trajetória, de modo que mesmo quando se questiona a humanidade de Jesus entre os séculos VIII e IX, é que se configura a figura do salvador via liturgia e arquitetura cristã. No século XII a salvação e a humanidade ganham o aspecto do sofrimento do filho de Deus, por isso as representações da crucificação são importantes, no sentido de reforço da devoção e assim os sofredores e pecadores terrestres podiam se amparar nessa figura santa, mas também humana.

⁴³ “Salve Rainha, Mãe de misericórdia, vida, doçura e esperança nossa, salve! A vós bradamos os degradados filhos de Eva. A vós suspiramos, gemendo e chorando neste vale de lágrimas. Eia pois advogada nossa, esses vossos olhos misericordiosos a nós volvei. E depois deste desterro, mostrai-nos Jesus, bendito fruto de vosso ventre. Ó clemente! ó piedosa! ó doce sempre Virgem Maria! V. Rogai por nós Santa Mãe de Deus. R. Para sejamos dignos das promessas de Cristo. Amém.”. Disponível em: <https://santuário.cancaonova.com/terco/salve-rainha/>. Acesso em: 15 set. 2020.

Em mais um processo de paralelismo entre figuras estáticas e os santos de carne e osso (AUTO, 2000, 01'20''31''' – 01'20''37'''), a pintura da Compadecida (Fotograma 33) já mostrada em cenas iniciais do filme tem destaque na hora do fuzilamento dos julgados, e a câmera corta seguindo para fusão entre a ilustração e o rosto da advogada materializada como humana (Fotograma 32).



Fotograma 32: a Compadecida em plano médio no eixo, é enquadrada fazendo alusão à pintura da capela.



Fotograma 33: em plano médio no eixo, aparece pintada na parede do fundo da capela de Taperoá a imagem de Nossa Senhora.

A sequência de planos da defesa da *Compadecida* preza por trazer a empatia dela para com os julgados, os quais no momento da morte se arrependem de suas culpas e são perdoados (AUTO, 2000, 01'18''40''' - 01'17''49'''). De modo que *dialoga* com a oração máxima da Virgem Maria⁴⁴, em que a salvação pode vir com o arrependimento na hora da morte. Quando a advogada pensa os problemas e medos humanos advindos do medo do falecimento, a cor do céu muda para tons azul esfumado com preto (AUTO, 2000, 01'18''48''' – 01'19''00'''), um tom noturno refletindo a tenebrosidade dos fatos e de possível resultado que levasse a escuridão das almas para o inferno.

Orofino (2006) pensa como a presença feminina na obra, principalmente no julgamento por meio da *Compadecida* faz com que a obra não tenha cunho maniqueísta. Orofino (2006) aponta que

O Auto da Compadecida rompe com esta estrutura de narrativa ao propor a resolução do conflito entre Jesus Cristo (representado por um negro) e o Diabo com a *presença de Nossa Senhora*. E aí é Suassuna mesmo quem rompe. Ao fazê-lo, não apenas questiona o racismo como também localiza a presença da mulher como interveniente, atuante, como negociadora política. A presença da mulher, nesta trama, constitui a alternativa, uma terceira opção que resulta em opção não-plebiscitária (do tipo sim-não). É uma terceira possibilidade, uma terceira via, uma tríade. (OROFINO, 2006, p. 185)

Para tal autora o que ocorre na obra é a teoria da mediação, feita tanto pela Virgem Maria. Trazer para um filme nacional uma mulher de forte representatividade social e política é importante e necessário para o debate de gênero da virada para o século XXI. O que ainda tem como outro desdobramento, o fato de que a *Compadecida* é interpretada por Fernanda Montenegro, renomada atriz brasileira tendo sido a primeira latino-americana e brasileira indicada ao OSCAR em 1999, pelo filme que também aborda o Nordeste, *Central do Brasil* (1998), de Walter Salles.

3.3 João Grilo e Severino de Aracajú: subversores da ordem terrena e celestial

Quando se pensa as ações do cangaceiro Severino, quem faz a defesa é o próprio Cristo, o qual busca justificar seus atos como reflexo da injustiça sofrida enquanto criança (AUTO,

⁴⁴ “Ave-Maria, cheia de graça! O Senhor é convosco Bendita sois vós entre as mulheres E Bendito é o Fruto do vosso ventre, Jesus Santa Maria Mãe de Deus, Rogai por nós os pecadores Agora e na hora de nossa morte. Amém.” Disponível em: < <https://santuاريو.cancaonova.com/terco/ave-maria/> > Acesso em: 17 de setembro de 2020.

2000, 01'22''38''' – 01'22''45'''). Por meio da repetição de cenas, a partir do ato de beijar um escapulário com a imagem da Virgem Maria (AUTO, 2000, 01'22''46''' – 01'22''58'''), surgem imagens que aludem à infância de Severino, enfatiza-se a morte de sua família pela polícia, novamente a obra referencia a violência policial contra o fraco e oprimido. Por meio disso, automaticamente ocorre a redenção e salvação da alma do cangaceiro concedida por Cristo.



Fotograma 34: por meio de plano médio no eixo, é possível ver em detalhes o figurino e detalhes estéticos que compõem a face de Severino.

O imaginário social elaborado do cangaço no *Auto* é de cunho justificador, é bandido pois sofreu violência e encontrou nessa vida a forma de sobrevivência. O cinema de cangaço é conhecido das telas brasileiras desde a década de 1920. Vieira (2007) aponta que

O Nordeste sempre teve uma forte presença na cultura brasileira em todos os ramos da arte, e no cinema não poderia ser diferente. Se os americanos possuem seus westerns imortalizados pela figura do cowboy, o Nordeste do Brasil possui os cangaceiros, tema que há muito tempo faz parte do cenário cinematográfico brasileiro, tendo se tornado um gênero bastante singular no cinema nacional, conhecido como a “versão tropical do western americano”.

O cangaço foi retratado no cinema brasileiro em várias épocas e de diversas formas. Desde a década de 20 a temática fascina cineastas e espectadores. Até o momento, há cerca de 50 filmes sobre o assunto, entre curtas, médias e longas-metragens, documentários e ficções. O gênero se consolida com *O Cangaceiro*, dirigido por Lima Barreto em 1953. (VIEIRA, 2007, p. 17)

Principalmente a partir de 1960, diretores como Glauber Rocha exaltam a figura do cangaceiro enquanto persona política e mesmo filosófica. Em *Auto*, Severino é a ponte de debate para as questões de rebeldia e posteriormente vingança pessoal, apresenta em si a estética da violência (Fotograma 34) por meio de uma composição de figurino rico em detalhes, além de um olho de vidro, um recurso para exaltar o horror.

Guel Arraes, nas primeiras aparições do cangaço (AUTO, 2000, 00'29''21''' - 00'30''16'''), não o desenvolve aos moldes de benfeitor do povo, visão essa que por muito tempo se desenvolveu acerca do movimento sertanista. Buscando compor a estética do cangaço, o Fotograma 35 apresenta Severino como líder de um grupo razoavelmente numeroso. Ocorre o *diálogo* da seca visto nas roupas dos personagens e no próprio ambiente com a presença de um conjunto de pedras existente na própria cidade utilizada nas gravações externas, o lajedo do pai Mateus⁴⁵. Tal lugar é resultado de processos químicos que ocorrem a muito tempo, resultando em uma paisagem que se tornou clássica do sertão da Paraíba.



Fotograma 35: em plano médio no eixo, o bando de Severino propicia a observação do vestuário em trajes de couro.

Observamos a violência do bando de Severino contra a cidade de Taperoá, o que advém a partir do ódio do capitão por não ter recebido ajuda enquanto mendigo, devolvendo uma

⁴⁵ Disponível em: <https://agenciaeconordeste.com.br/lajedo-de-pai-mateus-paraiba-esplendor-de-geoformas/>. Acesso em: 10 maio 2021.

violência explícita contra todos da cidade, e de modo mais específico o líder vai atrás de todos os que lhe negaram ajuda. Por mais que o cangaceiro seja um coadjuvante da obra, ele desempenha papel fundamental, é o subalterno por origem, desempenha na terra o maniqueísmo da representação do mal na hora de condenar suas vítimas à morte.

O ator Marco Nanini que interpreta o cangaceiro, em entrevista a Orofino (2006), afirma que

O Severino, o cangaceiro... Aquele personagem era muito bom. Era muito bom e aquele personagem me permitiu uma coisa que eu queria fazer há muito tempo, mas que não tinha tido oportunidade. Como a participação não era grande, eu conversando com o Guel, eu sugeri e nós chegamos à conclusão de que seria assim, que eu poderia fazer uma composição de voz, um olho de vidro, látex, peruca. Essas coisas todas eu pedi. E pra ele ser um homem diferente porque ele aparecia pouco e era um personagem meio de farsa então o tom do programa, o fio e o personagem combinavam com esse tipo de caracterização e assim foi feito. E foi ótimo porque é um personagem adorável, porque é um homem contrastante, que ele é um homem mau, um matador, mas com um coração de menino. Ele jamais considerava matar uma pessoa uma maldade. Quer dizer, tinha uma pureza no personagem que me interessava muito embora ele fosse um homem facínora e tudo mais. E me permitiu ter que trabalhar com isso tudo que eu pedi, né? Parecia uma árvore de natal, todo cheio de coisas e isso era um desafio porque, além disso, eu tinha que passar humanidade. Não podia ficar sem carne, osso e sangue, somente com os badulaques. Quer dizer, quanto mais coisa eu botava no personagem, mais eu tinha que prestar atenção na humanidade dele, né? Nos sentimentos, enfim, nas emoções pra que aquilo não ficasse muito frio. Então eu fiquei tenso pra fazer, mas resultou bem. Mas eu tava muito apoiado, eu tava apoiado, o Guel dirigindo é um apoio. (OROFINO, 2006, p. 175-6)

É interessante pensarmos no binômio bem e mal, matador e humano. Severino mesmo matando os que não o ajudaram, enquanto apareceu inicialmente como mendigo em Taperoá (AUTO, 2000, 00'16''43''' – 00'16''55'''), também demonstra humanidade quando João Grilo oferece a possibilidade de por meio da gaita mágica conhecer Padre Cícero.

Observamos a humanização em detalhes sutis como a religiosidade expressa em objetos da casa da infância, ou mesmo na rima visual de beijar o escapulário com a imagem mariana quando criança e adulto (AUTO, 2000, 01'22''38''' – 01'22''45'''). Guel elabora para a tela o descortinar do bandido, levando o público a entender o que leva tal sujeito a virar um cangaceiro matador “justo”. É uma perspectiva que flerta até mesmo com as noções do debate dos direitos humanos, latente na sociedade pós Segunda Guerra, em que mesmo após todos seus feitos ele mereceu pelas mãos de Cristo a salvação.

Severino de Aracaju aparece na obra de Guel como contraventor da ordem social, de mendigo a cangaceiro ele desperta o medo nas pessoas, o que faz com que a violência tenha uma espécie de uso legítimo para com esses sujeitos que estão à margem do desenvolvimento da sociedade. A versão do cangaceiro como mendigo no filme pratica apenas os pedidos de

esmola, não ocorre o desenvolvimento da figura enquanto bandido ou ladrão, mas mesmo assim a invisibilidade e repulsa por ele existe.

O cangaceiro consegue ir além trazendo consigo o medo e a confusão na cidade de Taperoá, em torno da figura de Severino se constrói a mitificação do rei do cangaço no sertão. Buscando compreender tais elementos, observamos que muitos teóricos durante algum tempo faziam a comparação de que o movimento de cangaço, como o caso clássico de Lampião, poderia ser compreendido como o Robin Hood do sertão, ou seja, roubariam dos grandes latifundiários em ato de protesto e em prol da população sofredora das explorações.

Buscando problematizar a construção de cangaço no sertão, é interessante entender o próprio conceito e sua etimologia. Santos (2018) aponta que

Para Iokoi (2005), a origem do termo vem de “canga”, uma peça de madeira usada para prender os bois a uma carroça. Este conceito leva em consideração o peso que o cangaceiro carregava, e que aos poucos passa a adquirir um sentido negativo, que logo se desenrola para um sinônimo de “bandido” para uns, ou, valentes, justiceiros e defensores dos pobres, para outros.

[...]

Para Neto (2015), alguns dicionários da língua portuguesa como Aurélio, Houaiss entre outros, definem a palavra “cangaço” como sendo bagaço, resíduos, carolo ou sabugo da espiga do milho, utensílio de casa pobre e pedúnculos de coqueiro que caem da árvore quando seco. Além desses significados, o Dicionário Globo da Língua Portuguesa de Francisco Fernandes, Celso Pedro Luft e F. Marques Guimarães, ainda, acrescentou a expressão “animal magro”. Com base nesses significados surgiu a palavra “cangaço” no sertão nordestino para definir os restos de animais mortos. Muitos dos animais das regiões sertanejas do nordeste brasileiro atingidas pelas secas, de tão magros, ficavam no couro e no osso.

Ainda segundo Neto (2015), é muito comum ouvir pelas bandas do Pajeú, a expressão “O animal ou fulano de tal (referindo-se ao humano) está tão magro que se parece um cangaço”, neste caso, podemos relacionar essa expressão a “bagaço”, uma pessoa que se encontra extremamente cansada e sem forças. Essa expressão faz alusão a cadáver, corpo morto ou quase morto. Restos de animais mortos. No vocabulário do sertanejo, especialmente da população rural do sertão nordestino, o substantivo “cangaço” significa corpo morto, cadáver (especialmente, de ser humano). Carcaça, ossatura, esqueleto ou restos de animais mortos. (SANTOS, 2018, p. 2)

Remontando ao século XVII, mas tendo seu ápice no século XIX, o cangaço tem a característica de possuir líderes, sujeitos masculinos que atuavam como guias dos grupos como Sinhô Pereira, Corisco, Antônio Silvino e Lampião. Lopes (2016) aponta que esse movimento nasce permeado por uma cultura mística e religiosa, bebendo inclusive de questões dos romances feudais. Questões da defesa de uma moral feita pelo uso da violência, mas um respeito a sujeitos sagrados, por exemplo a figura de Padre Cícero ou mesmo o movimento messiânico do Contestado, impunham valores seguidos pelos cangaceiros.

Por subverterem a ordem da submissão, são nitidamente criminosos procurados pelo Estado e por membros do poder local. Segundo Lopes (2016), os camponeses, por verem no cangaço a possibilidade de vingança das injustiças, tecem considerações desses sujeitos

enquanto heróis e até mesmo apoiavam em asilos e proteções, o que garantia a sobrevivência dos grupos em certa maneira. E é a partir de tais situações que Lopes (2016) aponta que

Assim, nasce a via interpretativa do cangaço que maior ressonância teve entre os estudiosos de esquerda. Sob a perspectiva do banditismo social, vislumbrou-se no cangaceiro a figura de vingador dos oprimidos, representante inconsciente da revolta camponesa. Ainda que, para Hobsbawm, Lampião não se enquadrasse no perfil de um Robin Hood, isso não lhe retirava o título de bandido social. (LOPES, 2016, p. 19)

Ferreras (2003) ainda considera que o cangaço teria o caráter de antissocial, haja vista que a população rural também fora refém de seus maus-tratos e ganâncias pessoais, o que gerava por vezes até mesmo vínculos com os coronéis locais.

Vindo na defesa do intitulado cangaço social, Hobsbawm desenvolve estudo que gera duas obras *Primitive Rebels*, em 1959, e *Bandits* em 1969, livros em que explora uma análise tida por pesquisadores posteriores como genérica, rasa e de fontes problemáticas, sendo assim errônea essa visão universal de que o cangaço de fato teria como predominância uma visão social.

Para Hobsbawm (2015), o cangaço e a questão do banditismo teriam três vertentes. Uma de vingança pessoal com motivos, por exemplo, familiares, sendo esse o motivo de Lampião. A segunda, de um tipo de banditismo puro onde a finalidade é o roubo. E a terceira o banditismo social do roubar aos ricos para dar aos desfavorecidos, esse último seria o bandido nobre, por exemplo o praticado por Robin Hood. Para nosso foco em Severino em *O Auto*, o caso do cangaço e do banditismo de vingança é de primordial análise, pois [...] as formas mais permanentes e características da violência e da crueldade são aquelas que se mostram inseparáveis da vingança. Vingança contra a humilhação pessoal, mas também vingança contra aqueles que oprimiram outras pessoas (HOBSBAWM, 2015, p. 73).

Indo contra a perspectiva defendida por Hobsbawm (2015), de cangaço social, existem pesquisas que entendem o banditismo por pura maldade, reconhecendo a inexistência de ideologia para o caráter revolucionário do movimento. Lopes (2016) aponta que por mais que Lampião se intitule governador do sertão, ele não muda nenhuma ordem política vigente. O que se nota, é que nessa problematização de cangaço social, mais se nota um movimento individualista que visava ascensão social.

Em *O Auto da Compadecida*, o próprio Cristo faz a defesa de Severino, justificando todas as suas ações como a forma de sobrevivência após as atrocidades enfrentadas na infância. Observamos que nesse momento ocorre uma tomada de imagens de flashback, pretendendo trazer ao telespectador a empatia, a dor e conseqüentemente o entendimento de que realmente o que esse sujeito fazia era um protesto contra seus opressores, contribuindo assim para uma

visão ufanista do cangaço no sertão. A vingança de ordem familiar de Severino acaba respaldando e justificando sua atrocidade na terra.

Corroborando com o fator da marginalização do cangaço, o fato do pertencimento desses sujeitos às classes oprimidas e menos favorecidas social e economicamente, e que era justificado pelas autoridades estatais e legais a visão de tais elementos como fora da ordem vigente. Na via oposta os poderes locais e a polícia, por mais violenta e truculenta que fosse, era legitimada pelo poder, pois havia um mal maior a ser expurgado, como o cangaço.

O Auto da Compadecida apresenta uma proposta de que os marginalizados desenvolvem práticas de subverter a ordem, seja até mesmo pelo uso da força e violência de Severino. Guel acaba por utilizar uma imagem por vezes mitificada do cangaço enquanto banditismo social, como o da justificativa do vingador que vê sua família ser morta pela polícia. Mas que apesar de tudo, faz com que o cangaceiro demonstre valores quanto à religião, não obstante mandou matar as figuras sagradas do bispo e do padre, havendo de se considerar o caráter corrupto das duas figuras. No Juízo Final, recebe o perdão no próprio Cristo ressuscitado (AUTO, 2000, 01'23''01''' – 01'23''09''') e da *Compadecida*, alcançando assim a redenção cristã e subindo aos céus.

Após a definição do futuro de Severino, João Grilo consegue com que Eurico, Dora, o Padre e o Bispo vão cumprir o pagamento de seus pecados no purgatório (AUTO, 2000, 01'24''12''' – 01'24''32'''), interessante é que o amarelo safado consegue assumir quase a postura de juiz, interferindo na ação de Cristo.

Quando vai receber sua pena, Grilo assume seus erros e diz que se afeioou às práticas da mentira (AUTO, 2000, 01'24''52''' – 01'25''51'''), mas é por meio da *Compadecida* que ele ganha uma nova vida da terra, o direito de retornar ao seu corpo (AUTO, 2000, 01'27''19''' – 01'27''38'''). A justificativa para essa apelação vem na analogia da vida de João à de Cristo e Maria enquanto humanos.

No momento da fala da *Compadecida* agindo na defesa de João Grilo, Guel utiliza um novo recurso imagético, o uso de imagens (Fotogramas 36, 37, 38 e 39) do povo nordestino castigado pela seca (AUTO, 200, 01'26''06''' – 01'27''00'''). Fazer a reflexão sobre a pobreza e desigualdades arraigadas no sertão nordestino, por meio do uso de imagens de fotos de pessoas reais em preto e branco, muitas inclusive de crianças, acarreta uma maior dramaticidade à obra e ao discurso.

É preciso problematizar as fotos em estilo documental e sua escolha. Metz (1975) compreende como todo filme gera uma obra ficcional, tudo é processo de escolha, nesse sentido Guel é cuidadoso com a seleção do que colocar e como colocar isso na película, despertando

assim um sentimentalismo, o qual se faz corroborado por uma música de violino dramática ao fundo, servindo como guia da construção do discurso de defesa empática da *Compadecida*.

Guel engendra com sua obra uma polifonia de fontes cinematográficas, imagéticas e religiosas, essa confluência permite a construção de um Nordeste que, como defendido por Albuquerque Júnior (2011), possibilita a elaboração de uma região por meio do campo artístico. O diretor do *Auto*, faz com que a obra literária de Suassuna adquira um novo *status quo*, a obra ganha vida, se cristaliza em paisagens e personagens.



Fotograma 36: em plano médio com ângulo *contra-plongée* crianças trabalham com palha seca.



Fotograma 37: criança em meio à caatinga enquadrada em plano médio com ângulo *contra-pongèe*.



Fotograma 38: mulher de vestes simples, sentada em chão de terra em casa de paredes de barro vista por plano médio levemente inclinado em ângulo *contra-pongèe*.



Fotograma 39: pessoas de costas caminhando pelo sertão em plano médio no eixo.

O filme busca trazer uma verossimilhança que, por mais que tome como referência um local datado de 1930, reflete as lacunas abertas ainda no ano 2000. Os problemas se constituem enquanto as “veias abertas” da América Latina⁴⁶, como os debates promovidos por Guel em torno do jeitinho brasileiro em defesa da moral burguesa, cristã e aristocrática, a qual utiliza o pobre e subalterno como culpado pela decadência e moral corrompida disseminada no sertão.

⁴⁶ GALEANO, E. *As veias abertas da América Latina*. Tradução de Galeno de Freitas. 39ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2000. 307p. Título original: *Las venas abiertas de America Latina*. (Coleção Estudos Latino-Americanos, v.12).

João com a intervenção da advogada consegue seu retorno à vida carnal. Ou seja, mesmo após todos seus pecados na terra, eles tiveram uma justificativa, um possível arrependimento e o perdão por parte de Cristo que o concede uma nova chance mundana. Ou seja, de todos os pecadores, João foi o que menos pecou.

No *Auto*, a *Compadecida* diz para Jesus Cristo (AUTO, 2000, 01'25''55''' – 01'26''03'''): “João foi um pobre como nós, meu filho. Teve de suportar as maiores dificuldades, numa terra seca e pobre como a nossa” (SUASSUNA, 2001, p. 184). A defesa de Nossa Senhora resgata o aspecto cristão de toda a obra e a legitimidade do uso da mentira em determinados casos como o de João Grilo. Sua defesa baseia-se no seguinte argumento: “Meu filho, seja então compassivo com quem é fraco” (SUASSUNA, 2001, p. 177).

Como já visto, a religião pode e deve ser um guia do percurso de nosso *objeto*. Entretanto, em nossa análise é interessante pensar como Ariano na obra literária e Guel por meio da roteirização e direção, conseguem profanar o sagrado. Isto é, as relações familiares, relacionamentos amorosos, Igreja e política, todos são elementos desmistificados, para assim salvar o malandro João Grilo, o que acontece pela defesa da advogada Maria, a *Compadecida*.



Fotograma 40: em plano médio com ângulo *plongée*, João Grilo faz o gesto da cruz após ressuscitar.

A obra de Guel Arraes profana o religioso não apenas por trazer no campo estético a desconstrução da figura clássica de Jesus Cristo eurocêntrico, amplamente divulgado pelo

cinema hollywoodiano que se ampara por vertentes conservadoras. A maior heresia se deve ao fato de que o maior mentiroso de Taperoá acaba sendo comparado com a figura de Jesus Cristo, o argumento da pobreza busca na origem do malandro a necessidade da sobrevivência.

João Grilo, ao ressuscitar (AUTO, 2000, 01'30''19''' – 01'30''27'''), tem sua imagem mais uma vez explorada buscando reforçar as analogias com Cristo (Fotograma 40), com o esticar dos braços em formato da cruz se dando por meio de um ângulo *plongée*, é o momento de superação do personagem na obra, que consegue voltar do quase mundo dos mortos. O mais engraçado é que mesmo após isso tudo, Grilo permanece com seus traços originais e segue no mundo da trapaça, como por exemplo na enganação que faz com o Major e casa Chicó (AUTO, 2000, 01'35''20''' – 01'36''23'''), na expectativa de que por meio do dote de Rosinha, teriam o dinheiro de quitar suas dívidas com Antônio Moraes.



Fotograma 41: Cristo em plano médio no eixo, o que permite a visualização da vegetação da caatinga ao fundo.

A busca pela construção das semelhanças entre personagens percorre ainda um caminho inverso, do Cristo se transvestir em humilde mendigo perdido no tempo e espaço (Fotograma 41) pedindo um pouco do alimento (AUTO, 2000, 01'39''16''' – 01'39''49''').

É interessante pensarmos que a elaboração de Jesus Cristo como mendigo não é uma novidade e ainda encontra desdobramentos na contemporaneidade. No ano de 2018, a cidade do Rio de Janeiro, mais especificadamente para a Catedral de São Sebastião, doada por um

artista canadense. Por meio do Figura 6, podemos ver uma pessoa sem gênero definido, pois possui o corpo tampado por uma manta, mas que em seus pés possui as chagas expostas. Cristo nessa perspectiva poderia ser qualquer um, desde um mendigo até mesmo como um mentiroso de Taperoá.



Colocação da estátua de Jesus Sem Teto no Centro do Rio — Foto: Divulgação/ Carlos Moiolli

Figura 6: Estátua do artista canadense Timothy Schmalz, presente a Arquidiocese do Rio de Janeiro.

Apesar de todas dificuldades, João Grilo e o Cangaceiro Severino podem ser interpretados como subversores da ordem de poder de Taperoá e mesmo do ambiente celestial. Fazendo com que a partir disso, esses dois personagens atuem a favor de uma vitória dos fracos. Certeau (1998) aponta sobre tal conceito que

Sem cessar, o fraco deve tirar partido de forças que lhe são estranhas. Ele o consegue em momentos oportunos onde combina movimentos heterogêneos (assim, no supermercado, a dona de casa, em face de dados heterogêneos e móveis, como as provisões no freezer, os gostos, apetites e disposições de ânimo de seus familiares, os produtos mais baratos e suas possíveis combinações com o que ela já tem em casa etc.), mas a sua síntese intelectual tem por forma não um discurso, mas a própria decisão, ato e maneira de aproveitar a “ocasião”.

Muitas práticas cotidianas (falar, ler, circular, fazer compras ou preparar as refeições etc.) são do tipo tática. E também, de modo mais geral, uma grande parte das “maneiras de fazer”: vitórias do “fraco” sobre o mais “forte” (os poderosos, a doença, a violência das coisas ou de uma ordem etc.), pequenos sucessos, artes de dar golpes, astúcias de “caçadores”, mobilidade da mão-de-obra, simulações polimorfas, achados que provocam euforia, tanto poéticos quanto bélicos. (CERTEAU, 1998, p. 47)

João Grilo a partir dos apontamentos de Certeau (1998), aproveitara-se de dois pontos específicos, sua esperteza e a oportunidade do momento em que os grupos dominantes incumbiam/confiavam ao pobre alguma responsabilidade que lhes dizia respeito. Seria na confluência desses dois aspectos que ocorreria o momento da superação momentânea, seria Grilo o responsável por determinar o encaminhamento das ações e seus resultados, ele passaria assim a fazer parte dos arranjos do patrimonialismo presente em Taperoá. É nos momentos de oportunidade, e mesmo fragilidade, que o mentiroso e o bandido se aproveitam para conseguirem exercer poder, seja pela lábia ou pelo emprego da força e violência. Fazendo com que a elite que os reprimiam ficassem reféns de suas ações.

O final do *Auto* é problemático (AUTO, 2000, 01'35''20''' – 01'39''49'''), pois reforça que apesar de todo sofrimento e quase condenação ao inferno de Grilo, o mesmo ainda manteria seus trejeitos mentirosos e preconceituosos. Guel opta por trazer para a obra fílmica a perpetuação da mentira, diferente de Suassuna que encerra o texto com a rendição de Grilo em entregar o dinheiro advindo do roubo de Severino e que Chicó havia prometido para Nossa Senhora caso o amigo conseguisse sobreviver.

O filme cumpre papel primordial na consolidação da construção de uma visão de Nordeste que funde elementos regionais, mas que também permite o debate a debate da nacionalidade brasileira. É interessante pensar que no *Auto* não existe a presença física de um Deus, nem em imagens muito menos enquanto juiz do julgamento. Guel desenvolve um sertão de Taperoá esquecido até mesmo por Deus, e que ganha vida por meio de sujeitos pobres que buscam pela sobrevivência cotidiana à exploração graças ao estereotipado jeitinho da mentira.

Considerações Finais

Ao longo de nossa análise sobre o filme *O Auto da Compadecida* (2000), se tornou possível circunstanciar as mazelas da sociedade nordestina a partir do ponto de vista historiográfico. Um dos pontos iniciais que faz do *Auto* uma obra de sucesso são as suas múltiplas faces e hibridismos. Meios televisivos e fílmicos se desdobram, resultando em um produto que representa um amadurecimento do cenário capitalista das produções globais, em que todos os públicos devem ser buscados, a mercadoria deve ser vendida de diversas formas para seu maior aproveitamento de custo e maior rentabilidade.

Entretanto, o sucesso de *O Auto*, não significou que a fórmula da produção de séries televisivas convergidas em filmes seria tão fácil. É complicado adaptar os formatos de tela, ter um roteiro que interesse o telespectador a querer ver algo já veiculado em TV, e é preciso um diretor que contenha total controle de sua obra. Guel possui um contato intimista com o filme, além de possuir um estilo de direção que compreende o ensaio, a exaustão, tudo é milimetricamente pensado e controlado por ele. Esse aspecto é um diferencial, considerando que grande parte das produções contemporâneas se compõem por uma grande equipe técnica e comercial, o que em diversos momentos tira o peso das escolhas do diretor, cabendo essa função apenas a sujeitos de grande status artístico.

Pensando as relações dialógicas entre Guel Arraes e Ariano Suassuna, é inegável o peso afetivo que essa obra representa para esses dois nordestinos. O processo de se pedir a autorização do literato e aguardar qual seria sua opinião sobre o resultado final da película, nos diz que essa obra foi gerada tendo em vista um ponto especial, era preciso conquistar o aval de seu pai criador original.

Entretanto, não temos como produto fílmico algo meramente copiado de um livro de 1955. Observamos que o diretor Guel realizou processos de criação, por exemplo unindo outros cordéis de Suassuna buscando causar maior coesão no roteiro. O que bate na tela são processos imaginativos do diretor e que dizem muito sobre o seu tempo de produção. Mas é importante salientar que mesmo com todo seu renome, a direção de *O Auto* em alguns momentos pode ser problematizada na linha tênue da elaboração e medo do inovar demais. Ou seja, apesar de todo seu diferencial, nosso *objeto* ainda possui amarras fortes de Ariano, como uma espécie de mão e olho invisível que observa toda a produção.

Guel Arraes e seu núcleo, já tinham um certo crédito dentro da emissora Globo, mas solidificam agora em números a sua notoriedade. E além disso, no projeto de transcrição de clássicos literários, a obra de Ariano Suassuna trouxe uma volumosa carga de cultura popular

para o público, o qual cristaliza em sua mente rostos como de Matheus Nachtergaele como sertanejo pobre e reconfiguram a imagem da já renomada atriz Fernanda Montenegro como a *Compadecida* brasileira.

Dando ênfase em como o povo e os problemas nordestinos são elaborados na película, observamos que tudo se desdobra a partir de João Grilo e Chicó. O contraste entre pobreza e soberba, opressão e mandonismos, dentre outros, é feito considerando a dupla de desfavorecidos em comparação a padeiros, religiosos ou ao Major Antônio Moraes. A crueldade da miséria ganha mais leveza com o uso do humor nas falas e os gestos corporais que soam engraçado.

O Auto da Compadecida, de Guel Arraes, em termos dialógicos, permite a problematização de diversos aspectos sociais, culturais e políticos do Nordeste que em certos momentos se misturam com a identidade brasileira. Um dos grandes elementos de reflexão apresentado nos parceiros João Grilo e Chicó, são os trejeitos do humor explorados por falas e gestos, em que mais do que a vitória com o uso da fraude, trariam a superação e questionamento por uso do recurso cômico. Aos moldes do que Bakhtin (2010) entende como o uso do humor como estratégia de desorganização e agitação da ordem social repressora vigente.

Guel Arraes traz uma elaboração em 2000 que, apesar das críticas em torno do patrimonialismo e corrupções, também monumentaliza a percepção de um jeitinho da trapaça. Esse é um debate complexo pois abre brecha para várias análises. Ocorre a justificativa da *Compadecida* de que a única forma de sobrevivência naquela sociedade exploratória seria a mentira, há assim o respaldo divino para que o povo filho das secas seja mentiroso como maneira de defesa e resistência. Esse tema mistura elementos regionais à própria configuração nacional, esse questionamento consegue abranger mais que João Grilo de Taperoá, mas também os vários Joãos de todas as cidades brasileiras, que, devido a desigualdade agrária e econômica, recorrem à lábia, à astúcia e à reza todos os dias.

Mas por outro lado, o jeitinho é confrontado ao jeitão da elite. Apesar de todas as enganações e tramoias de João Grilo, os grandes beneficiários dos acordos realizados são os membros da elite de Taperoá. Afinal, a cachorra de Dora é enterrada em latim, o padre recebe sua parte financeira com o enterro, Major Antônio Moraes consegue tudo o que quer fazendo ameaças às instituições religiosas, ou seja, os grandes hipócritas representantes da tradicional família brasileira são os mais abastados. Mas apesar de tudo, os personagens que morrem, Eurico, Dora, Padre e Bispo, por mais que tenham levado uma vida pecadora, se arrependem na hora da morte, o que faz com que no fundo todos os pecados de Taperoá sejam perdoados.

O uso do humor faz com que o filme ganhe leveza, dói menos ver alguém passar fome rindo, talvez, até mesmo nem doa ver isso! A tristeza ganha maior ferocidade quando vemos Grilo morrer todo desengonçado, e ao observarmos o sangue, morte e fragilidade do sujeito é que o sentimento da tristeza ganha destaque na obra. O que logo é revertido quando temos o surgimento de um ar de fantástico com a presença de céu celestial.

No decorrer do julgamento os valores mundanos são reproduzidos pelos seres divinos que encarnam a defesa, acusação e julgamento. O roteiro escrito na virada para o século XXI expressa problemas abertos do Nordeste e mesmo Brasil, o choque da estética da fome e seca é confrontado pelo espanto de um Cristo Negro em um dos países com maior população afrodescendente do mundo. Mas o maior problema do *Auto*, é mais uma vez relativizar uma pauta tão séria quanto essa, reafirmando o racismo de João Grilo ao final do filme. Não é simplesmente colocar nas práticas de uma pessoa humilde e sem instrução atos e falas preconceituosas, mas afirmar como isso está arraigado no povo, é estrutural.

Uma reflexão interessante é pensar que novamente o código da cultura popular do humor ameniza a crueldade do racismo, o que permite essa versão de Jesus Negro e cordial. Porém, talvez o *Auto* 20 anos depois não tivesse um lançamento tão bem recebido. Sua reprise não entra nesse mérito pois já atinge grande parte de um público que já tinha memórias relativas a essa obra e a vê como algo já monumentalizado do passado. Se ocorrem críticas relativas ao tema, isso é sinal de que por mais que nosso filme tenha trazido indagações e espantos com o maior símbolo cristão negro ou a fome e miséria do Nordeste, isso ainda não tenha causado total empatia, tornando esse assunto necessário nas obras de diversos meios midiáticos, reafirmando a posição de que esses produtos atuam como forma de escrita audiovisual da história com forte papel social e político.

O Auto, apesar de sua referência na literatura religiosa própria dos autos ibéricos, não se auto intitula uma obra religiosa, é uma comédia familiar. Além de que é um filme que possui limite nas temáticas em que colocaria as figuras religiosas, pois Cristo Negro vítima do racismo e a Compadecida que sofre com a misoginia ainda puderam ser tolerados. Mas obras que extrapolaram e abordaram discursos referentes à sexualidade como o especial de natal do grupo de comédia Porta dos Fundos, intitulada *A Primeira Tentação de Cristo* (2019), demonstrou que vivenciamos uma sociedade violenta, que não se intimida em atacar a sede do grupo e atear fogo⁴⁷. A análise que nos fica, é que infelizmente o humor e leveza de *O Auto*, talvez hoje não

⁴⁷ Disponível em: <https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/2019/12/24/produtora-do-porta-dos-fundos-e-alvo-de-ataque-no-rio.ghtml>. Acesso em: 20 maio 2021.

fosse recebido com tanta tranquilidade. A sociedade das redes sociais nos dá a entender que vivemos uma grande era dos conservadorismos religiosos.

O Diabo atua como o que escancara o sarcasmo e ironia do povo de “bem”, atua como uma espécie de filtro das hipocrisias. Apesar de uma primeira impressão de formalidade, deixa claro e nítido seus confrontamentos e falas esdrúxulas contra todos presentes. Ele é elaborado, como diria o próprio Grilo, contendo em si tudo de pior da mundanice, ele é o representante legal do direito das acusações, incorpora em si os órgãos de justiça. As instituições de defesa do povo, são descredibilizadas mesmo por Cristo.

As formas de subverter a ordem em Taperoá encontram em Grilo e Severino formas opostas de se manifestarem, humor e violência. Ambas são reconhecidas como formas legítimas de sobreviver no mundo da morte e arbitrariedade. O cangaço é revivido por meio de uma estética do horror, e a repulsa e nojo ganham vida no corpo de Severino. Se pensa o modo como a sociedade trata seus indesejáveis, seres que são invisibilizados, mas que ganham a atenção quando atentam contra a vida do povo.

O Nordeste de Guel Arraes antecede a vinda de um nordestino ao cargo da presidência, o que pode ser visto como um foco de atenção para a região. Se contrapondo à visão construída de um local esquecido pelos órgãos da justiça e igualdade, e mesmo até por Deus. A aparição das figuras santas ocorre quando se é feita uma apelação, ou seja, é preciso um pedido desesperado para que a misericórdia com fraco aconteça. Podemos pensar isso como uma das formas de se profanar o religioso, o que faz com que pensemos que a obra se localiza em uma tênue linha entre reverência ao sagrado e dessacralização, mas que apesar de tudo é a última esperança do pobre.

Um discurso sócio-político do tempo presente é elaborado por meio da película do *Auto*, temáticas pertinentes e importantes são debatidas. Se joga luz em assuntos que procuram ser omitidos e até mesmo negados pela sociedade como a prática do racismo, misoginia e mesmo da miséria e fome. A obra consegue constituir um imaginário sobre a cultura histórica vivenciada no momento de sua produção, filme esse que deve ser reavivado e debatido sobre novas perspectivas históricas, dado o momento de nossa escrita em que experienciamos a presença de tanto ódio reacionário relacionado às reflexões ainda latentes dos males sociais nordestinos e brasileiros.

Fonte:

O AUTO DA COMPADECIDA. Direção: Guel Arraes. Produção de Globo Filmes e Lereby Produções São Paulo: Columbia Tristar, 2000. 104 min.

Referências Bibliográficas:

ABDALA JUNIOR, Roberto. *Cabra marcado para morrer: um filme entre história e memória*. Anos 90, Porto Alegre, v. 24, n. 45, p. 267-292, jul., 2017.

AGENCIA ESTADÃO. *A força do As Grama no "Auto da Compadecida"*. Disponível em: <<https://cultura.estadao.com.br/noticias/musica,aforcadosagramanoautodacompadecida,20010101p4749>> Acesso em: 11 de julho de 2020.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*. 5ª ed. São Paulo: Cortez, 2011.

ALENCAR, Mauro. *A Hollywood brasileira – Panorama da telenovela no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Senac-Rio, 2004.

AMADO, Renato. *Macunaíma, um malandro alegórico*. Odisseia, Natal, RN, v. 3, n. 1, p. 170-189, jan.-jun. 2018.

AMARAL, Maria de Fátima Carvalho do. *Bakhtin e o discurso do romance: um caminho para a releitura da narrativa brasileira*. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Católica de Pelotas. Pelotas, 2000.

ARAÚJO, Aurélio Augusto de Oliveira; SOBRINHO, Gilberto Alexandre. *O saco de risada e tudo mais no liquidificador: a invenção televisiva de "Hermes e Renato"*. In: Iniciacom, v. 3, n. 1, 2011.

ARANTES, Aldinéia Cardoso. *O estatuto do anti-herói: estudo da origem e representação, em análise crítica do "Satyricon", de Petrônio e "Dom Quixote" de Cervantes*. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Estadual de Maringá. Maringá, 2008.

- AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2015
- BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. Trad. de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo/Brasília: Hucitec/Editora Universidade de Brasília, 2010.
- BAKHTIN, M. M. *Problemas da poética de Dostoievski*. Trad. P. Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.
- BAKHTIN, M. (Volochínov). *Marxismo e filosofia da linguagem*. 13. ed. Trad. M. Lahud; Y. F. Vieira. São Paulo: Hucitec, 2012.
- BARROS, José D'Assunção. *A expansão da História*. Rio de Janeiro: Vozes, 2013.
- BARBA, Mariana Della. *O Auto da Compadecida-cinema bom, sim senhor*. Disponível em: <<https://www.omelete.com.br/filmes/criticas/o-auto-da-compadecida-cinema-bom-sim-senhor>> Acesso em: 27 de julho de 2020.
- BATISTA, Letícia. *Maguebeat*. In: O Alcance da canção- estudos sobre música popular. FISCHER, Luís Augusto (org.) LEITE, Carlos Augusto Bonifácio (org.) Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2016
- BERNARDES, Denis de Mendonça. *Notas sobre a formação social do Nordeste*. Lua Nova, São Paulo, 71: 41-79, 2007.
- BETELLA, Gabriela Kvacek. *O Decameron de Giovanni Boccaccio e o olhar transcriador de Pasolini*. Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária da PUC-SP, nº 17, dezembro de 2016.
- BÍBLIA. *João 8-32*. In: Bíblia Sagrada: Edição Pastoral. São Paulo: Paulus.
- BORGES, Danielle dos Santos. *A retomada do cinema brasileiro: uma análise da indústria cinematográfica nacional de 1995 a 2005*. 2007. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação), Universidade Autônoma de Barcelona, Barcelona, 2007.
- BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

BOURDIEU, Pierre; PASSERON, Jean-Claude. *A reprodução*. 3.ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1992.

CAMPOS, Ana Paula. *O Auto da Compadecida: um encontro entre Guel Arraes e o Movimento Armorial*. In: Guel Arraes: um inventor no audiovisual brasileiro. FIGUEIRÔA, Alexandre; FECHINE, Yvana (eds.) Recife: CEPE Editora, 2008.

CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem e outras metas: ensaios de teoria e crítica literária*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

CÂNDIDO, Antônio. *Dialética da Malandragem*. Revista Do Instituto De Estudos Brasileiros, (8), p. 67-89, 1970.

CARVALHO, Cícero Pérciles de Oliveira. *Nordeste: sinais de um novo padrão de crescimento (2000/2008)*. In: Encontro Nacional de Economia. Salvador: ANPEC, 2008.

CARREIRO, Rodrigo; MIRANDA, Suzana Reck. *Representações sonoras do diabo no cinema: vozes múltiplas e músicas mínimas em O Exorcista*. Porto Alegre, v. 22, n. 4, outubro, novembro e dezembro de 2015.

CELEDÓN MENEGHELLO, Javier Ignacio. *Teologia e imagem de Jesus no cinema: um diálogo pendente no Brasil*. Pensar: Revista Eletrônica da FAJE, v. 7, p. 35-48, 2016.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 1998.

CHAMPANGNATTE, Dostoiowski Mariatt de Oliveira. *Tv Globo e Globo Filmes: práticas econômicas e relações com o Estado a partir de perspectivas da indústria cultural e hegemonia*. Sociedade e Cultura: Revista de Pesquisas e Debates em Ciências Sociais / Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Ciências Sociais: Goiânia, v. 18, n. 1, p. 153-164, jan./jun. 2015.

COSTA, Luís Adriano Mendes. *As (des)continuidades (pós) armoriais: entre o ser e o devir*. Campina Grande: EDUEPB. Volume 1, número 14, janeiro a junho, 2015.

COSTA, Luís Adriano Mendes. *Movimento Armorial: o erudito e o popular na obra de Antônio Carlos Nóbrega*. Dissertação (Mestrado Literatura e Intercultural idade) Universidade Estadual da Paraíba, 2007.

CUÍCA, Manu da. MÁXIMO, Luiz Carlos. *A verdade vos fará livre*. 2020. Disponível em: <<https://mangueira.com.br/site/sambas-enredo/>> Acesso em: 20 de maio de 2021. G1

CUNHA, José Marcos Pinto da. *A migração no Brasil no começo do século XXI: continuidades e novidades trazidas pela PNAD 2004*. Brasília: Cepal/BID, 2007.

DAMATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1990.

DAMATTA, Roberto. *O que faz o Brasil, Brasil*. 5. Ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

FERRAZ, Salma Ferraz. *Os marginais na Bíblia: Lúcifer e Madalena*. Revista estação literária, Londrina, Volume 12, p. 143-164, jan., 2014.

FERRERAS, N. O. *Bandoleiros, cangaceiros e matreiros*. Social Banditism historiography in Latin America reviewed. *História*. São Paulo, v. 22, n.2, pp. 211-226, 2003.

FERRO, Marc. *O filme: uma contra-análise da sociedade?* In: LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre. *História: novos objetos* Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.

FIGUEIRÔA, Alexandre. *Guel Arraes e o cinema popular brasileiro: o elogio do pitoresco*. In: *Guel Arraes: um inventor no audiovisual brasileiro*. FIGUEIRÔA, Alexandre; FECHINE, Yvana (eds.) Recife: CEPE Editora, 2008.

FIGUEIRÔA, Alexandre; FECHINE, Yvana. *Um depoimento autorizado*. In: *Guel Arraes: um inventor no audiovisual brasileiro*. FIGUEIRÔA, Alexandre; FECHINE, Yvana (eds.) Recife: CEPE Editora, 2008.

FRYE, Northrop. *O Código dos Códigos: A Bíblia e a Literatura*. Tradução: Flavio Aguiar. São Paulo: Boitempo, 2004.

HOBBSAWM, Eric John Ernest. *Bandidos*. 4 ed. São Paulo: Paz e Terra, 2015.

JENKINS, Henry. *Cultura da convergência: a colisão entre os velhos e novos meios de comunicação*. Tradução Susana Alexandria. – 2a ed. – São Paulo: Aleph, 2009.

JULLIER, Laurent; MARIE, Michel. *Lendo as imagens do cinema*. Trad. Magda Lopes. São Paulo: Senac, 2009.

LE GOFF, J. *O Homem Medieval*. Lisboa: Presença, 1989.

LE GOFF, J. *A civilização do Ocidente medieval*. Bauru-SP: Edusc, 2005.

LIMA, Ana Paula Campos. *Armorial em movimento*. Projeto Experimental em Relações Públicas (Graduação) – Universidade Católica de Pernambuco, Recife, 2000.

LIMA, Marcio Alexandre Barbosa. *A literatura de cordel e o uso da mentira*. Emblemas - Revista do Departamento de História e Ciências Sociais - UFG/CAC, v. 8, n. 2, p. 229-262, jul-dez, 2011.

LOPES, Alden Ferreira. *Entre bandidos e rebeldes: o cangaço sob a perspectiva da teoria das técnicas de neutralização*. Revista Eletrônica da Faculdade de Direito de Franca, v.11, n.2, dez. 2016.

MACEDO, José Rivair. *Cinema e Idade Média: perspectivas e abordagens*. In: MACEDO, José Rivair e MONGELLI, Lênia Márcia (orgs.). *A Idade Média no cinema*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009. SUASSUNA, Ariano. *A visão mágica do Nordeste de Ariano Suassuna (o do Auto da Compadecida)*. IN: Correio da Manhã. Rio de Janeiro, quarta-feira, 8 de setembro de 1971.

MACEDO, José Rivair. *Cinema e Idade Média: perspectivas e abordagens*. In: MACEDO, José Rivair e MONGELLI, Lênia Márcia (orgs.). *A Idade Média no cinema*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

MACHADO, Irley. *Entrevista com Ariano Suassuna*. OPSIS, 3(1), 07-22, 2010. Disponível em: <<https://doi.org/10.5216/o.v3i1.9244>> Acesso em 20 de outubro de 2020.

MAIOR, Gilber Cesar Souto. *Movimento armorial: uma breve análise histórica, musical, gestáltica e computacional*. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2014.

MARSON, Melina Izar. *O Cinema da Retomada: Estado e cinema no Brasil da dissolução da Embrafilme à criação da Ancine*. Dissertação (Mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Campinas- SP, 2006.

MASCARENHAS, Renata de Oliveira. *O Auto da Compadecida em transmutação: a relação entre os gêneros circo e auto traduzida para o sistema audiovisual*. Dissertação (Mestrado em Linguística Aplicada) - Universidade Estadual do Ceará, Ceará, 2006.

MASCARENHAS, Renata de Oliveira. *Respeitável público, a peça Auto da Compadecida vai para a televisão!* Revista Línguas & Letras, Vol. 13 n° 25 2° Sem. 2012. p. 271-296. ISSN 1981-4755. Disponível em: <<http://e-revista.unioeste.br/index.php/linguaseletras/article/view/7081/5705>>. Acesso em: 17 set. 2020.

MATOS, Cláudia Neiva. *Popular*. In: JOBIM, José Luís (org.). *Palavras da crítica: Tendências e Conceitos no Estudo da Literatura*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

MAZUI, Guilherme. *Bolsonaro e ministro criticam enredo da Mangueira que fez releitura da vida de Jesus Cristo*. 2020. Disponível em: <<https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/carnaval/2020/noticia/2020/02/25/bolsonaro-e-ministro-criticam-enredo-da-mangueira-que-fez-releitura-da-vida-de-jesus-cristo.ghtml>> Acesso em 29 de abril de 2021.

MEMÓRIA GLOBO. *O Auto da Compadecida*. Disponível em: <<https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/minisseries/o-auto-da-compadecida/bastidores/>> Acesso em: 27 de maio de 2021.

METZ, Christian. *Le signifiant imaginaire*. Communications, 23, 1975.

NAPOLITANO, Marcos. *Fontes Audiovisuais: a História depois do papel*. In: PINSK, Carla Bassanezi. (Org) *Fontes Históricas*. São Paulo: Contexto, p. 235-289, 2015.

NAVES, Amanda Ferreira; LIMA, Maria de Fátima Pereira da Silva; FARIA FILHO, Carlos Andrade. *Leonardo: a representação do malandro no romance Memórias de um sargento de milícias*. Mediação, Pires do Rio - GO, v. 13, n. 1, p. 67-79, jan.- jun. 2018.

NGUYEN T., Henry. *The question for the Cinematic Jesus: Scholarly Explorations in Jesus Films*. Currents in Biblical Research, vol. 8, no. 2, p. 183-206, February 2010.

NUNES, Daniela. *Um outro olhar ao Medievo: o humor como objeto de estudos*. Revista Alétheia de Estudos sobre Antiguidade e Medievo, Volume 2/2, Agosto a Dezembro, 2010.

OLIVEIRA, Francisco de. *Jeitinho e jeitão: uma tentativa de interpretação do caráter brasileiro*. Revista Piauí, São Paulo, v. 7, n. 73, p. 32-34, 2012.

OLIVEIRA, Amanda Muniz; PIMENTEL, Amanda Muniz; MAIOR JÚNIOR, Paulo Souto; BASTOS, Rodolpho Alexandre Santos Melo. *“Que queres de mim, mulher?”: A Virgem Maria no filme O Rei dos Reis como representação de um imaginário feminino conservador*. Comun. & Inf., Goiânia, GO, v. 19, n. 2, p. 127-145, jul./dez., 2016.

OLIVEIRA, Vanessa Kalindra Lambre de. *O Modelo de Produção de Daniel Filho: A construção de um estilo cinematográfico brasileiro para o grande público*. Tese (Doutorado em Comunicação e Informação) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação, 2019.

OROFINO, Maria Isabel. *Mediações na produção de TV: um estudo sobre O Auto da Compadecida*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2006.

POOL, Ithiel de Sola. *Technologies of Freedom*. Cambridge, Massachusetts: Belknap Press, 1983.

PORTELLI, Alessandro. *O que faz a história oral diferente?* In: Revista Projeto História, Cultura e Representação. São Paulo: EDUC, 1997.

QUÍRICO, T. *A morte de Deus e a morte do homem: Paixão de Cristo, Juízo final e triunfo da morte no fim da idade média*. Nava, Juiz de Fora, v. 1, n. 1, p. 8-25, jul./dez. 2015.

QUÍRICO, Tamara. *As funções do Juízo final como imagem religiosa*. História, Franca, v. 29, n. 1, p. 120-148, 2010.

QUÍRICO, Tamara. *Para além da religião? Justiça de Deus, justiça do homem e as representações visuais do Juízo Final*. Antíteses, v. 9, n. 17, p. 72-93, jan./jun. 2016.

RAMOS, Alcides Freire. *Canibalismo dos fracos*. Bauru, SP: EDUSC, 2002. p.364; 21cm- (Coleção História). p. 15- 129.

ROSENFELD, Anatol. *Literatura e personagem*. Col. Debates 01, In CANDIDO, Antônio. PRADO, Décio de Almeida. GOMES, Paulo Emílio Sales. *A personagem de ficção*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2007, 11 ed.

RUSEN, Jorn. *História viva, Teoria da História III: formas e funções do conhecimento histórico*. Tradução de Estevão de Rezende Martins. Brasília: editora Universidade de Brasília, 2007.

ROCHA, Maria Eduarda da Mota. *O Núcleo Guel Arraes e a reconstrução da imagem da TV Globo*. In: Guel Arraes: um inventor no audiovisual brasileiro. FIGUEIRÔA, Alexandre; FECHINE, Yvana (eds.) Recife: CEPE Editora, 2008.

ROSSINI, Miriam de Souza. *As marcas televisivas na atual produção cinematográfica brasileira*. Revista Geminis, v.1, ano 5, n. 1, p. 19-33, Jan./Jun., 2014.

ROSSINI, Miriam de Souza. *Para um estudo das narrativas entre meios: escrevendo para cinema e televisão*. Revista Comunicación, Nº10, Vol.1, ano 2012, PP.1323-1333.

ROSSINI, Miriam de Souza; LUNARDELLI, Fatimarlei. *Cinema Brasileiro by Globo Filmes: entre hibridismos de linguagem e convergências de conteúdo*. Porto Alegre/RS: Anais do XX Encontro da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação - Compós, 2011.

SALIBA, Elias Thomé. *História cultural do humor: balanço provisório e perspectivas de pesquisas*. Rev. hist. São Paulo, n.176, a01017, 2017.

SANTOS, Wilson Alvares dos. *Cangaço: um movimento social*. Revista Caribeña de Ciências Sociales, 2018.

SANTOS, Raimundo Maria dos. FONTES, Érica Rodrigues Fontes. *A representação identitária do sujeito em Auto da Compadecida, de Ariano Suassuna*. Revista RSA, Teresina, v. 11, n. 3, art. 14, p. 323-339, jul./set., 2014.

SANTOS, Roberto Elísio dos. CARSOSO, João Batista Freitas. *A Globo Filmes e o cinema de mercado: padronização e diversidade*. Revista FAMECOS, Porto Alegre, v. 18, n. 1, p. 72-85, janeiro/abril, 2011.

SANTOS, Josiane Soares; VASCONCELOS, Josiane Soares; NATALE, Josiane Soares; FIGUEIREDO, Radaine Dayan Acciole Gomes de. *“Questão Social” no Brasil: o Nordeste e a atualidade da questão regional*. Temporalis, Brasília (DF), ano 12, n.24, p. 239-261, jul./dez. 2012.

SCHWARCZ, Lilia Katri Moritz. *Complexo de Zé Carioca: notas sobre uma identidade mestiça e malandra*. Encontro da Anpocs, 1994.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *Sobre o autoritarismo brasileiro*. 1ed. São Paulo: Companhia das letras, 2019.

SIMÕES, Ester Suassuna *A morte, o feminino e o sagrado: uma leitura intersemiótica das iluminogravuras de Ariano Suassuna*. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação, 2016.

SODRÉ, Nelson Werneck. *História da Burguesia Brasileira*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S. A., 1976.

SOUZA, Jessé. *A tolice da inteligência brasileira: ou como o país se deixa manipular pela elite*. São Paulo: LeYa, 2015.

SOUZA, Jessé. *Subcidadania brasileira: para entender o país além do jeitinho brasileiro*. Rio de Janeiro: LeYa, 2018.

SUASSUNA, Ariano. *Auto da Compadecida*. Rio de Janeiro: Agir, 2001.

SUASSUNA, Ariano. *A visão mágica do Nordeste de Ariano Suassuna (o do Auto da Compadecida)*. IN: Correio da Manhã. Rio de Janeiro, quarta-feira, 8 de setembro de 1971.

SZESZ, Christiane Marques. *Uma história intelectual de Ariano: leituras e apropriações*. Tese (Doutorado em História) - Universidade Nacional de Brasília. Brasília, 2007.

VIDAL, B. F. *Considerações em Torno da Validade Atual da Discussão Sobre as Desigualdades Regionais no Brasil*. In Revista Estudos e Pesquisas. N-67, pp.109-151, Salvador: SEI, 2004.

VADICO, Luiz. *Cristologia fílmica: subsídios teórico-metodológicos para análise da produção das imagens de Jesus no cinema e na TV*. Alceu, v.9, n.17, p.47-63, jul./dez. 2008.

VASSALO, Lígia. *O sertão medieval: origens europeias do teatro de Ariano Suassuna*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993.

VIEIRA, Marcelo Dídimo Souza. *O Cangaço no cinema brasileiro*. Tese (Doutorado em Multimeios) - Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2007.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2017.

ZERO QUATRO, Fred. *Caranguejo com cérebro*. 1992. Disponível em: <<https://manguebizz.wordpress.com/2013/11/21/o-surgimento-do-manguebeat/>> Acesso em: 20 de junho de 2020.