

UNIVERSIDADE MUNICIPAL DE SÃO CAETANO DO SUL
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
PROGRAMA DE MESTRADO EM COMUNICAÇÃO

FÁBIO DIOGO SILVA

**TRANSPOSIÇÃO DO IMAGINÁRIO RELIGIOSO NO FILME AUTO DA
COMPADECIDA DE GUEL ARRAES**



São Caetano do Sul
2010

FICHA CATALOGRÁFICA

SILVA, Fábio Diogo

Transposição do Imaginário Cultural religioso no Filme O Auto da
Compadecida de Guel Arraes. / Fábio Diogo Silva – São Caetano do Sul:
USCS, 2010

Dissertação de Mestrado em Comunicação – Universidade Municipal de
São Caetano do Sul, 2010.

1. Obra cinematográfica, Transposição, Imaginário Religioso, Linguagem Fílmica,
Experiência Estética Inovadora.

FÁBIO DIOGO SILVA

**TRANSPOSIÇÃO DO IMAGINÁRIO RELIGIOSO NO FILME AUTO DA
COMPADECIDA DE GUEL ARRAES**

Dissertação apresentada no Programa de Mestrado em
Comunicação da Universidade Municipal de São
Caetano do Sul como requisito a obtenção do título de
Mestre em Comunicação.

Orientadora: Profa. Dra. Regina Rossetti

São Caetano do Sul

2010

UNIVERSIDADE MUNICIPAL DE SÃO CAETANO DO SUL
Campus II - R. Santo Antônio, 50 – Centro - São Caetano do Sul (SP)

Reitor:

Pró-Reitor de Pós-graduação e Pesquisa:

Gestor do Programa de Mestrado em Comunicação:

Dissertação defendida e aprovada em _15_/_12___/ 2010_ pela Banca Examinadora constituída pelos professores:

Profa. Dra. Regina Rossetti

Prof. Dr. João Batista Freitas de Cardoso

Prof. Dr. Juan Guillermo Droguett

Dedicatória

Dedico este trabalho exclusivamente às duas pessoas mais importantes da minha vida. MEUS PAIS.

Agradecimentos

À minha orientadora Dra. Regina Rossetti, pela notável capacidade de organização e tranquilidade que me ajudou substancialmente nos momentos mais complicados de elaboração desta pesquisa.

A todos os professores do programa de mestrado da USCS, pelo exemplo de humildade e companheirismo.

Ao professor Dr. João Batista de Freitas, por ter um talento extraordinário na função de ensinar, provando que inteligência, educação, solidariedade e simpatia podem andar juntas.

Ao professor Dr. Juan Droguett, por representar para mim uma referencia de sabedoria inigualável, cuja minha gratidão não pode ser expressa em palavras.

Aos meus colegas de Mestrado, por compartilhar o conhecimento e angustias ao longo dos 24 meses em que estive neste programa.

À minha noiva com a qual partilho minhas conquistas desde o início da vida acadêmica.

Ao meu amigo Rodrigo Franco pelo apoio incondicional durante todo o processo de elaboração deste trabalho.

A minha grande amiga Juliana Vansan, que me ajudou de maneira incondicional antes, durante e depois da elaboração deste trabalho e por expressar de maneira sublime a conjugação mais que perfeita do verbo ensinar e compartilhar.

"A massificação procura baixar a qualidade artística para a altura do gosto médio. Em arte, o gosto médio é mais prejudicial do que o mau gosto... Nunca vi um gênio com gosto médio". (Ariano Suassuna)

Lista de Figuras

Figura 1 – Fotografia de Sebastião Salgado que compões as cenas finais do filme O Auto da Compadecida	28
Figura 2 – João Grilo e Chicó anunciando à exibição do filme A Paixão de Cristo	45
Figura 3 – Cortejo de enterro da cachorra	46
Figura 4 – Diabo entrando pela porta da igreja	47
Figura 5 – A Compadecida protegendo João Grilo	48
Figura 6 – Diabo enfurecido	49
Figura 7 – Chicó acendendo uma vela	50
Figura 8 - Chicó imaginando que foi fisgado por um peixe	51
Figura 9 – João Grilo voltando do céu	52
Figura 10 – Aparição de Jesus Cristo no Tribunal da Almas	52
Figura 11 – Céu claro por detrás de Jesus Cristo	53
Figura 12 – Céu parcialmente escuro por detrás da Compadecida	54
Figura 13 – Céu escuro por detrás da Compadecida e Jesus Cristo	54
Figura 14 – Montagem dos pensamentos de Chicó em forma de desenho de cordel	62
Figura 15 – Figurino de Jesus Cristo	64
Figura 16 – Figurino da Compadecida	65
Figura 17 – Figurino do Diabo	66
Figura 18 – Figurino do Padre e do Bispo	67
Figura 19 – Figurino dos anjos	68
Figura 20 – Figurino de João Grilo	69
Figura 21 – Topologia do espaço cênico do Tribunal das Almas	70
Figura 22 – Imagem da Compadecida acima dos outros personagens	84
Figura 23 – Céu do filme O Auto da Compadecida	87
Figura 24 – Inferno do filme O Auto da Compadecida	89
Figura 25 – João Grilo Recitando verso para a Compadecida	98
Figura 26 – Imagem de cordel inserida no filme	111
Figura 27 – Semelhança das vestes do Bispo Rosário e a Compadecida	116

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	01
CAPÍTULO 1 - DA ADAPTAÇÃO À TRANSPOSIÇÃO DO AUTO DA COMPADECIDA	04
1.1 – A obra de Guel Arraes e Arian Suassuna	07
1.2 – Adaptação e Transposição	17
1.3 – O Impacto da Teledramaturgia	25
CAPÍTULO 2 – O CINEMA, A EXPERIÊNCIA ANTROPOLÓGICA DO IMAGINÁRIO	31
2.1 – Imagem a alma do cinema	33
2.2 – A linguagem secreta do Cinema	38
2.3 – Técnicas de montagem para um corpo em cena	42
CAPÍTULO 3 – A IMAGEM RELIGIOSA EM O AUTO DA COMPADECIDA: ENTRE A DIVINA COMÉDIA E A COMÉDIA DA VIDA	57
3.1 – Enunciação dialética de montagem	60
3.2 – Narratividade no cinema de Autor e o imaginário Religioso	71
3.3 – Alegoria do símbolo no cinema de ficção e o traço inovador de cordel	75
CAPÍTULO 4 – MUITO AQUÉM DO BEM E DO MAL NO FILME O AUTO DA COMPADECIDA	79
4.1 – O plano figurado entre o céu e a terra	83
4.2 – A sequência narrativa do protagonismo – a brasilidade de João Grilo	92
4.3 – Perspectivas salvíficas na mediação da Compadecida	96
CAPÍTULO 5 – FRUIÇÃO DO ESPECTADOR ANTE A UM NOVO ALTAR DE REPRESENTAÇÕES – POR UMA ESTÉTICA DO AUTO DA COMPADECIDA	105
5.1 – Capacidade poética do filme	112
5.2 – Experiência estética do filme	117
5.3 – Identificação comunicativa com o filme – uma orientação da ação para o espectador	120
Considerações Finais	125
Referencias	130
Anexo	135

RESUMO

Transposição do Imaginário cultural religioso no Auto da Compadecida de Guel Arraes é o título desta dissertação que tem como objetivo principal demonstrar a passagem do imaginário religioso do registro literário para o cinematográfico de um filme nacional de significativo alcance. Parte da problemática que apresenta o conceito literário da adaptação para se abrir às possibilidades da experiência estética do espectador, sem se constituir em um estudo da recepção, mas na análise dos processos de produção que levam a marca autoral.

Os procedimentos metodológicos empregados sustentam-se em um levantamento bibliográfico que deixa em evidência a sutil diferenciação entre adaptação e transposição, assim como nos elementos constitutivos do imaginário de um modo geral e da religiosidade em particular. Decupam-se trechos exemplares do processo de montagem e da encenação no filme. Analisa-se, a partir das categorias da experiência estética, o conteúdo narrativo de **O Auto da Compadecida** para oferecer uma releitura deste clássico do cinema nacional proveniente da literatura e do seriado televisivo. O traço inovador da releitura do filme justifica não só a mudança de linguagem no contexto da cultura midiática, como também a interpretação da obra de acordo com os efeitos de sentido que esta pretende provocar no espectador.

A estrutura é dividida em cinco capítulos. O primeiro traz como resultado a abertura da obra fílmica que se oferece ao espectador em função da transposição, situando-o a partir de diversos pontos de vista, graças ao movimento da câmera na sua interação com os personagens da ação. Percorre o direcionamento do gênero, do Auto na teledramaturgia até sua ancoragem na tela. O segundo aprofunda sobre a experiência antropológica do imaginário, que tem como matéria prima a imagem “alma do cinema”, a linguagem velada e revelada da comunicação visual e verbal, e as técnicas de montagem que se materializam nesta posta em cena. O terceiro caracteriza a imagem religiosa na dialética da montagem, na narratividade do cinema de autor e na alegoria simbólica do mito e do rito que revestem o fenômeno religioso. O quarto trata da realidade imediata desse fenômeno no plano figurativo do céu e da terra, na sequência narrativa do protagonismo e na perspectiva salvífica mediada pela Compadecida. O quinto explora a experiência estética do filme a partir da experiência poética, da percepção dos modelos identificatórios e da catarse que se expressa no efeito comunicativo produzido em termos da intencionalidade do diretor.

O cinema apresenta-se neste trabalho como uma grande inovação presente nos processos comunicativos contemporâneos, fazendo de um filme como **O Auto da Compadecida** algo que perpassa a produção cultural convencional, convertendo-se em uma experiência estética universal, na qual o imaginário religioso remete às formas mais originais da expressão e da representação humana.

Palavras chave: obra cinematográfica, transposição, imaginário religioso, linguagem fílmica e experiência estética inovadora.

ABSTRACT

Transposition of religious cultural Imaginary in Auto da Compadecida by Guel Arraes is the title of this essay, which main objective is to demonstrate the passage from the literary to the cinematographic register of a meaningful reach national movie. It starts in the problematic that presents the adaptation literary concept and opens itself to the possibilities of the viewer's esthetic experience, without constituting itself in a study about the reception, but about the production process analysis which leads to authorial brand.

The applied methodological procedures sustain themselves in a bibliographic research that emphasizes the slight difference between adaptation and transposition, like in the constitutive elements of the imaginary in general and of the religiousness in particular. It constructs model extracts of the assembling process and the acting in the movie. It analyses Auto da Compadecida narrative content from esthetic experience categories, to offer a replay of this national movie classic that comes from literature and television series. The innovative trace of the movie replay justifies not only the language change in media culture context, but also the interpretation of a work according to the sense effects that this one aims to provoke in the viewer.

The structure is divided in five chapters. The first one brings as result the opening of the filmic work that offers itself to the viewer according to the transposition, locating it from several points of view, thanks to the camera movement, in its interaction with the action characters. It goes through the gender orientation, from the Auto in teleplaywright to its support in the screen. The second one goes deep about the anthropological experience of the imaginary, that has as raw material the "cinema soul" image, the veiled and revealed language of visual and verbal communication, and the assembling techniques that materializes themselves in this one put on the screen. The third characterizes the religious image in the assembling dialectic, in the author cinema narrative effect and in symbolic allegory of the myth and the rite that covers the religious phenomenon. The forth relates the immediate reality of this phenomenon in the figurative plan of heaven and earth, in the narrative sequence of protagonist and in savior perspective mediated by Compadecida. The fifth explores the esthetic experience of the movie from the poetic experience, the perception of the identifying models and the catharsis that expresses itself in the communicative effect produced in terms of director's intentionality.

The cinema presents itself in this work as a large innovation present in the contemporary communicative processes, making from a movie as **O Auto da Compadecida** something that passes through the conventional cultural production, converting itself to a universal esthetic experience, in which the religious imaginary refers to the most original expression and human representation shapes.

Key Words: Cinematographic work, transposition, religious imaginary, movie language and innovative esthetic experience.

Introdução

Esta dissertação, inserida no Programa de Mestrado em Comunicação da Universidade Municipal de São Caetano do Sul cuja área de concentração tem seus conteúdos definidos pelos estudos das interações entre Comunicação, Inovação e Comunidades, e a linha de pesquisa Inovações na Linguagem e Cultura Midiática, pretende traçar um panorama acerca da transposição do filme **O Auto da Compadecida** do registro literário para o audiovisual, deixando em evidência a circulação das imagens e motivos religiosos que fazem parte da obra. Portanto, o objeto de estudo se constitui no processo de transposição do imaginário religioso na obra de Guel Arraes, analisado na perspectiva metodológica dos princípios e fundamentos da produção, da percepção e da recepção de um produto midiático que tem como objetivo possibilitar a experiência estética.

Nesse sentido, a inserção na área de concentração do Programa prevê o cinema como meio de comunicação social e a inovação que esta mídia estabelece na conjugação de seus códigos audiovisuais com a linha de pesquisa.

Discute-se sobre o conceito de mudança de código do qual a adaptação, na sua acepção mais tradicional, supõe, entre outras coisas, a fidelidade ao texto literário transposto à grande tela. No entanto, as novas tendências no cinema, seguidas por alguns diretores e realizadores, têm se distanciado deste processo de uma “quase tradução literal” da obra por reconhecer a diferença que existe nos diversos suportes. Portanto, estuda-se qual seria o aspecto inovador que a transposição feita por Guel Arraes no filme **Auto da Compadecida** trouxe.

A resposta a este questionamento se dá no conceito de transposição, uma brecha que o cinema oferece ao espectador para este assumir um ponto de vista em cena, de todos os oferecidos no filme. Deste modo, a transposição cinematográfica concebe-se como uma alternância de pontos de vista, explorando o imaginário religioso nordestino que contém os princípios da fé que mobilizam o comportamento econômico, político, social e cultural. Obedientes aos preceitos desse discurso desprendem-se as imagens que arquitetam o imaginário religioso brasileiro na sua forma simbólica, com o fim de produzir um efeito real no espectador.

Os procedimentos metodológicos adotados obedecem a uma pesquisa de cunho exploratório que discute o imaginário cultural religioso e os elementos simbólicos usados para representar e expressar as crenças no conteúdo do filme. Decupam-se cenas

para analisar a forma icônica das imagens, a função comunicativa das mesmas e o estilo que o diretor assume na concepção global da trama na montagem. O respaldo teórico conta com autores que investigam o tema do ponto de vista antropológico, tais como Edgar Morin e Gilbert Duran, filosóficos, embasados por Ernest Cassirer, Friedrich Nietzsche, Gaston Bachelard, filmográficos, como Jacques Aumont e Jean Claude Carrière, semióticos com as releituras de Anna Maria Balogh e Juan Droguett, e da fenomenologia artística com Hans Robert Jauss, para interpretar com propriedade o filme entendido como uma parte do todo que é o cinema – nacional – e a experiência estética que esse meio propicia.

Para tanto, o capítulo primeiro, “Da adaptação à transposição do *Auto da Compadecida*”, define as diferenças entre o conceito, adaptação e transposição como dado inovador à discussão que se apresenta, partindo da obra de Suassuna e suas considerações sobre as influências universais e regionais para compor o **Auto**, bem como a trajetória de Guel Arraes até o momento de transpor a obra de Suassuna. Por fim, o impacto que a teledramaturgia tem e que influenciou a elaboração do filme, criado a princípio para ser exibido na televisão em formato de minissérie.

No segundo capítulo, “O cinema, a experiência antropológica do imaginário”, são definidos os elementos substanciais e constitutivos desse registro psíquico e social que configura a experiência humana da cultura nas suas diversas representações. Estabelece-se a base teórica do imaginário prevista na abordagem feita por Edgar Morin em conjunto com a base da imagem cinematográfica que serve de referência ao processo de transposição, em detrimento de uma adaptação, sendo este o principal problema a ser abordado no projeto como um todo. O recorte operado no segundo capítulo visa salientar o caráter inovador da abertura que Guel Arraes oferece à clássica obra de Ariano Suassuna, **O Auto da Compadecida**.

A proposta é evidenciar que tal abertura estabelece-se no plano da produção, cujo eixo constitui a montagem de planos, os quais sofrem alterações em função da narrativa e do ponto de vista que o diretor oferece ao espectador, no jogo dialético das imagens e dos conceitos atrelados à moral, à doutrina e às licenças poéticas provenientes da literatura de cordel.

Desta forma, o capítulo sublinha que a experiência antropológica do imaginário é da ordem fenomenológica, ou seja, da forma como os acontecimentos se apresentam para o sujeito, deixando em evidência que a experiência religiosa é uma experiência da alma e que, com a natureza subjetiva da mesma, se encontra em relação direta com o corpo que impulsiona os sujeitos a sentir, pensar e agir de acordo com seus desígnios.

Analogicamente, sugere Morin, a imagem pode ser provocante, impulsiona o olhar e o mobiliza de acordo com um ponto de referência, função que normalmente exerce a câmera.

No terceiro capítulo discute-se uma das mais paradigmáticas transposições, a da divina comédia para **O Auto da Compadecida**. Apesar de não haver explicitações a respeito, a obra de Dante neste estudo indaga sobre uma teologia cuja fonte literária advém da riqueza das imagens populares, deixando às obras “menores”, como os Autos, a possibilidade de driblar as contingências da experiência no sertão, em Taperoá, no protagonismo de João Grilo, na mediação da Compadecida, entre outras. Observa-se, assim, o traço inovador na releitura de Suassuna, Arraes e o espectador brasileiro, que vê esses velhos temas sendo reconstruídos pela cenografia, o figurino e o roteiro que fizeram do **Auto da Compadecida** uma versão autóctone daquele clássico universal.

Já no capítulo quatro, que conta com título bem nietzscheniano – “Muito aquém do bem e do mal no filme O Auto da Compadecida” –, o projeto prevê uma análise acerca dos motivos que mobilizam os protagonistas na transposição e que deixam em relevo as realidades celestiais e terrenas; a objetividade e a subjetividade das mesmas; a personalidade picaresca de João Grilo em contraposição ao seu correlato trágico na figura de Chicó e o drama edipiano da Aparecida e seu filho Jesus Cristo, encenado ao mais puro estilo do Barroco Brasileiro.

O quinto capítulo fecha o círculo da transposição sem nenhuma pretensão de ser um estudo de campo sobre a recepção e sim de retomar a noção de experiência estética prevista pela escola de Constança, especificamente no Manifesto de Jauss, quando este trata de uma revitalização da arte como contestação à Escola Crítica de Frankfurt, na figura de Adorno, que coloca o cinema no espectro dos meios de comunicação de massa. Desta forma, entende-se a experiência estética do cinema por meio de um de seus produtos fílmicos, **O Auto da Compadecida**, como o decorrer natural da identificação do espectador, do confronto da realidade virtual e real, e o ideal estético da religiosidade que permite a convergência da beleza, da bondade e da verdade.

Capítulo 1

Da adaptação à transposição no Auto da Compadecida



Reza a lenda que certa vez um crítico teatral abordou Ariano Suassuna e o inquiriu a respeito de alguns episódios do Auto da Compadecida. Disse ele: “Como foi que o senhor teve aquela ideia do gato que defecava dinheiro?” Ariano respondeu: “Eu achei num folheto de cordel”. O crítico: “E a história de bexiga de sangue e da musiquinha que ressuscita a pessoa?”. Ariano: “Tirei de outro folheto”. O outro: “E o cachorro que morre e deixa dinheiro para fazer o enterro?” Ariano: “Aquilo ali é do folheto também”. O sujeito impacientou-se e disse: “Agora danou-se mesmo! Então o que foi que o senhor escreveu?” E Ariano: “Oxente! Escrevi foi a peça” (SUASSUNA, 2005:175).

Ao se observar o livro de Ariano Suassuna criado a partir de folhetos de cordel, cujo nome é **O Auto da Compadecida** (2005), e chegando-se à obra homônima transposta por Guel Arraes, a princípio em forma de minissérie para a televisão em 1999 e posteriormente para o cinema em 2000, analisa-se o conceito de adaptação e transposição.

Na prática se reconhece como adaptado o filme que “conta a mesma história” do livro no qual se inspirou, ou seja, a existência de uma mesma história é o que possibilita o reconhecimento da adaptação por parte do destinatário (BALOGH, 2004: 66).

Já na transposição há uma sutil, mas importante mudança que distancia a adaptação da transposição. Uma transposição é a circulação de um discurso, ou seja, a distância entre a produção de um texto e sua recepção, conforme a proposta elaborada por Eliseo Veron (VERON, 2001 apud BROITMAN, 2001). É, de fato, um reconhecimento de que a análise é uma produção própria, uma vez que qualquer transposição é um comentário, outro texto. A circulação do discurso tem lugar entre estes dois conjuntos de condições – que nunca são idênticos – e mais especificamente se refere à diferença entre essas duas instâncias, texto e audiovisual. Portanto, o processo de transposição é mais completo e oferece múltiplas possibilidades de identificação dos espectadores expostos ao filme (BROITMAN, 2001: 55).

Para demonstrar esta passagem da obra literária de Suassuna para o audiovisual de Guel Arraes, são descritos em primeiro lugar os elementos constitutivos que influenciaram Ariano Suassuna na composição do livro, bem como o processo de transformação que **O Auto da Compadecida** passou na representação proposta por Guel Arraes no que se refere à composição da realidade cultural do povo nordestino – tema sobre o qual recai o interesse desta dissertação, ou seja, na transposição das imagens religiosas que configuram o imaginário universal deste povo¹.

Imaginário este que está representado no filme por meio de um Auto. Como o próprio nome sugere, Auto é um tipo de encenação popular, bastante comum no nordeste brasileiro, e que se propõe a um ensinamento religioso. Os Autos tinham a função de levar ao público as exemplares vidas dos santos, assim como os atos que os dignificaram, obedecendo ainda a um modelo de composição de peça breve e de tema religioso ou profano com formas teatrais e dramatúrgicas, bastante semelhantes ao teatro popular, muito ao gosto do povo. Tem a função de instrumento de catequese,

¹ A acepção do universal responde, neste caso, ao reconhecimento que se faz de uma obra de arte, uma vez que a mesma é reconhecida socialmente e constitui para qualquer espectador um modelo universal de identificação, tal qual é concebida por Emmanuel Kant e assumida pelos críticos acima citados.

didática pelo ensinamento teológico dos evangelhos, moralizante através do exemplo cristão da vida dos santos (MASSUD, 2004: 45)².

Encenam-se nos Autos, portanto, enredo popular, que no Brasil sofrem influência indígena e africana, além de personagens folclóricos contaminados pelo próprio povo. O Auto aqui é o da *Compadecida*, porque fala de uma das adaptações da mãe de Jesus Cristo, renomeada Nossa Senhora Aparecida, padroeira dos brasileiros. *Compadecida* porque aflora nela um sentimento de comprometimento com a desgraça e o sofrimento do povo que ela adota.

Para entender esse processo de transposição do imaginário cultural religioso nessa recriação proposta pelo diretor Guel Arraes, descreve-se neste capítulo não a totalidade de suas obras, mas do **Auto da Compadecida** em particular. Do ponto de vista da novidade, no qual o cinema é considerado sempre uma inovação por focalizar o tempo em que se vive, Guel Arraes capitalizou nessa obra todo um estilo próprio de fazer cinema. Mesmo sendo um filme de época, como o **Auto**, ele traz certos elementos por meio de recursos técnicos que reinventam o imaginário cultural religioso nordestino.

Este capítulo trata, portanto, da obra **O Auto da Compadecida**, assinalando-se de maneira objetiva o vínculo entre sua produção e os diversos suportes pelos quais essa obra passou até se configurar como filme. Enumeram-se aqui algumas das estratégias inovadoras que Guel Arraes usa nesta mudança de suporte do literário para o audiovisual – os princípios *poiéticos* ou de produção: adaptação/transposição, cenário, pesquisa, interpretação. Desta maneira, destacam-se no decorrer a inovação como tendência da linguagem cinematográfica de Guel Arraes, a reinvenção da obra paradigmática de Suassuna e os interstícios da adaptação e transposição da mesma. Explora-se no final o impacto da teledramaturgia como uma forma peculiar de entender a mídia televisiva e sua repercussão na cultura brasileira.

² Os Autos são Ibéricos por excelência e remontam ao fim do século XII, cujo mais antigo que se conhece é o *Auto de Los Reyes Magos*. O auto chegou a Portugal em 1502, quando Gil Vicente encenou o monólogo do **Vaqueiro** ou **O Auto da Visitação**. Ao longo do século XVI o auto alcançou seu ponto máximo influenciando o próprio Camões. Na Espanha adquiriu feição de autos sacramentais por glosarem os dogmas do catolicismo. Calderon de la Barca foi seu mais talentoso cultor. No Brasil o auto vicentino já era conhecido no século XVI graças ao Padre José de Anchieta que o empregava em trabalhos de catequese do nativo e educação dos colonos que com o tempo ganhou ingredientes da cultura indígena e africana e acabou por virar uma manifestação folclórica que o enredo teatral breve e óbvio vinha acompanhado de cantos e danças. No século XIX, Garrett procurou reavivar o teatro popular com um Auto de Gil Vicente (1842); na atualidade **O Auto da Compadecida** (1959) de Suassuna e **O Auto da Barca Motor Fora da Borba** (1966) de Luiz Monteiro mantém viva a obra vicentina e do próprio auto (MASSUD, 2004: 45).

1.1 A obra de Guel Arraes e Ariano Suassuna

Nesta obra **O Auto da Compadecida**, Guel Arraes capitaliza todo um estilo próprio e inovador para que o filme adquira o estilo Guel Arraes de fazer cinema. A característica mais inovadora desse filme tem seu cerne no fato de que o diretor, contando com certos recursos técnicos e criativos, reinventa o imaginário cultural religioso dos nordestinos na composição da obra para a grande tela, mantendo assim a proposta inicial, quando escrita por Suassuna. Portanto, inovadora aqui é a capacidade que o diretor tem de mudar o código literário para o audiovisual, dando sua contribuição pessoal em todos os elementos que constituem o filme.

Prova primeira desta tarefa a que se propôs o diretor – a materialização, em imagens e sons, da reinvenção do imaginário religioso nordestino – foi a inserção no discurso fílmico dos pensamentos do personagem Chicó em formato de literatura de cordel, estratégia inovadora que fez com que o cinema falasse de literatura, invertendo o caminho natural das transposições que partem da literatura e vão para o cinema.

Ainda, buscando na literatura fatores que comprovem os elementos inovadores postulados por Guel na elaboração da obra cinematográfica, entender as influências de Ariano Suassuna na composição da peça que deu origem ao filme. Sabe-se que Suassuna é fortemente influenciado por grandes autores como Homero, Plauto, Virgílio, Boccaccio, Gil Vicente, Cervantes, Stendhal, Dumas Pai, Molière, Dostoiévski e Rafael Sabatini (SUASSUNA, 2008: 178).

Trata-se de uma literatura clássica e medieval na qual Suassuna incorpora o regionalismo nordestino, tal qual ocorre com o cinema, que representa um universo em que o filme concebe a parte – o regionalismo também tem esta característica. O que se reivindica são as culturas autóctones, pois o regionalismo remete a uma ideia de nação de unidade na qual a língua é o principal fator que une um povo. As reivindicações das origens, das expressões, da fé das expressões artísticas representam aquilo que é mais autóctone desta cultura como afirma Suassuna.

O regionalismo como movimento histórico, pode estar superado no nordeste – o que, aliás, não acredito –, mas, enquanto encarado como uma das posições legítimas que se podem tomar em arte, não o está, porque, sob este ponto de vista, nenhuma posição se pode considerar superada. [...] o regionalismo não é de hoje nem de ontem é de sempre (SUASSUNA, 2008: 45).

Suassuna enfatiza que o regionalismo é uma posição original: a daquele que quer criar a partir da realidade do seu entorno. Partindo deste pressuposto, entende-se a

escrita deste paraibano, em **O Auto da Compadecida** ([1955]-2005), como obra literária de reconhecida notoriedade no cenário intelectual brasileiro. Nela se traça um projeto direcionado para refletir sobre a tradição popular e oral na “formação da nacionalidade”, configurando o que poderia ser uma das faces do imaginário cultural de nosso povo. Tal tradição popular constitui-se no fenômeno religioso, tanto nas suas expressões externas de ritos e cultos quanto no campo das crenças³. Suassuna assume que desde muito cedo se interessou por questões atreladas à religiosidade, enfatizando que mal aprendeu a ler descobriu esse material e ilustrou alguns dos romances, autos e moralidades que ainda hoje são seus temas prediletos em teatro (SUASSUNA, 2008: 49).

O Auto da Compadecida trata de temas atrelados a uma realidade viva que se modifica na sua interação com a economia, com a política, com as formas de organização da sociedade, com as mudanças ecológicas e com todos os elementos que constituem o imaginário cultural. Sendo, o imaginário cultural, o conjunto de imagens e dos processos de significação que estas são capazes de produzir, a matéria prima do pensamento, da expressão e da representação individual e coletiva.

Para Morin, entra-se nas dimensões do imaginário no momento em que as aspirações, os desejos, assim como também os receios e os temores captam e modelam essas imagens, ordenando-as de acordo com sua lógica – analógica – em sonhos, mitos, poesia, literatura, crenças e religiões para se inserir, finalmente, no âmbito ficcional do cinema (MORIN, 2001: 95- 96).

Nesse sentido, no **Auto** fusionam-se, entre outras, duas das principais histórias do romanceiro popular, a de Rodrigues de Carvalho, **Cancioneiro do Norte**, e a de Leonardo Mota, **Violeiros do Norte**; ambas com a estrutura de uma comédia clássica, ao estilo das de Gil Vicente que tanto Suassuna admirava por sua composição e temas ligados à religiosidade popular Ibérica, enfatizando:

...prefiro que as histórias sejam destas histórias sem dono que correm o mundo e receberam na sanção coletiva o batismo nordestino. Através delas procuro absorver o espírito ao mesmo tempo trágico e cômico do meu povo, criando um ângulo novo para olhar o espetáculo do mundo (SUASSUNA, 2008: 48).

³ Uma crença refere às realidades reveladas por Deus mediadas pela igreja, tendo ou admitindo-as como certas. Deste modo, o crente é aquele que confessa uma determinada fé religiosa. No *Auto da Compadecida* a fé aparece na sua singularidade-simbólica do catolicismo, fruto da influência evangelizadora do período da Colonização (SANTOS, 2010:97).

O escritor, no seu contexto histórico, aparece como um homem polêmico que defende a monarquia, a cultura popular na sua “autenticidade”, não contaminada pela cultura de massa. Suassuna representa em muitos sentidos a voz da resistência, o ponta de lança daquilo que ele chama de “Brasil real” conforme aparece no dossiê de Maurício Santana “No meio do caminho tinha a Pedra do Reino” (2005).

Esse “Brasil real” de Ariano Suassuna é referenciado no artigo citado acima como “o autor de **O Auto da Compadecida** que defende a arte popular nas formas da tradição erudita”. O título do artigo é uma alusão não só a **O romance d’a Pedra do Reino** (1971) – também de sua autoria e adaptado para a televisão e o cinema em 2007 –, mas uma alusão ao povo autêntico em oposição ao Brasil oficial representado pelas elites.

A obra completa de Suasuna está cheia de oposições e contrastes que vão dos ícones sagrados como a própria Compadecida, Cristo e os anjos até ícones profanos como João Grilo e Chicó; do popular das procissões da *via crucis* nordestina à erudição da missa e do Tribunal das Almas que formulam o limiar sobrenatural desta distinção; do local, Taperoá, ao universal do céu; do cômico em personagens pícaros ao trágico do demônio, cangaceiros e de todos aqueles personagens que operam a morte e o sem sentido na trama ficcional. Estes traços característicos fazem parte do estilo suassuna em peças, romances, poemas e até nas gravuras que o consagraram como um artista.

Na cosmovisão brasileira do autor, a partir do encontro entre o português e o indígena, estabeleceu-se uma cisão que seria a causa fundamental do desequilíbrio e do contraste na cultura brasileira. Ele dá exemplos disto aludindo a Quilombo dos Palmares, Pedra Bonita, em Canudos e no próprio **Auto da Compadecida**, no qual se exacerbam as virtudes daqueles que vivem da fé. A divisão entre um Brasil bom e puro representado pelo povo e um Brasil mau e espúrio, encarnado pelas elites, não se sustenta, disse Suassuna, do ponto de vista histórico.

Machado de Assis, afirmava Suassuna, sustentava que o país real é bom e revela os melhores instintos, mas o país oficial é caricato e burlesco. Contudo, para o escritor do **Auto**, Euclides da Cunha, que teve a cabeça formada e deformada pelo Brasil oficial, só enxergou o Brasil real em **Canudos**, chegando a afirmar que “a República é imortal”, “ele chegou lá como um cruzado para acabar com um movimento monárquico e fanático”. Quando chegou se viu ante um crime e tomou partido pelo Brasil real, a grandiosidade de Euclides da Cunha, encerra Suassuna, “para mim, é essa”.

Nessa tentativa de recriar a nação brasileira através de sua história, Suassuna também fala da cultura europeia, principalmente a Ibérica que, segundo ele, dominou no

Brasil junto com a cultura negra e indígena formada pela mestiçagem, um lastro da cultura popular arraigado no imaginário representado na figura negra do Cristo⁴. Cabe, portanto, fazer a distinção conceitual entre o que o autor chama cultura de massa e a cultura popular. A de massa é baseada no gosto médio, o que não vale para o popular. A cultura popular é feita pelas pessoas do Brasil real, “de bom gosto”. E essa cultura não é exclusividade do meio rural, nas cidades ela também se manifesta. Haveria uma cultura popular urbana que sobrevive à margem da cultura de massa, segundo explica Suassuna em entrevista (SANTANA, 2005:34-36).

Por todas estas razões aqui elencadas, pode-se inferir que existe uma forma peculiar de se explicar o que é cultura, em especial cultura popular que, no caso de Suassuna está atrelada ao regionalismo nordestino, não um regionalismo discutido na superficialidade, mas sim na sua essência.

Tal regionalismo fica nas aparências do social, fazendo jus a todas as acusações de pitoresco, enquanto a arte tem de se enriquecer da luz do real pelo sensível, pelos homens, pela vida pelas coisas que nos cercam, sendo, portanto, algo muito mais profundo. É por isso que procuro um teatro que tenha ligações com o clássico e com o Barroco: na minha opinião, esta é a posição que pode atingir melhor o real, no que se refere a mim e ao meu povo. Faço da originalidade um conceito bem diferente do de hoje, procurando criar um estilo tradicional e popular, capaz de acolher o maior número possível de histórias, mitos, personagens e acontecimentos, para atingir assim, através do que consigo entrever em minha região, o espírito tradicional e universal (SUASSUNA, 2008: 47).

O impressionante destes depoimentos do autor é que a cultura popular tem uma capacidade enorme de assimilação sem abrir mão de sua identidade, uma identidade dinâmica, multicultural em que uma cultura universal se desenha como uma grande sinfonia em que cada região tem de fornecer a sua nota peculiar.

Desta forma, o autor de o **Auto da Compadecida** oferece uma ideia muito afim da enunciada por Edgar Morin, a respeito do fundamento do imaginário, um registro da ação humana no mundo cuja primeira motivação encontra-se nos mitos, esse conjunto

⁴ A imagem de uma brasilidade mestiça, culturalmente assimilacionista e politicamente integradora, conforma o núcleo da ideologia que configura a nação brasileira a partir das primeiras décadas do séc. XX. O elogio do hibridismo constitui, assim, a forma de superação dos biologismos racistas predominantes nos debates político e intelectual de até então. Tal modelo de nacionalidade, contudo, perde crescentemente, ao longo da democratização, sua força legitimadora. Muitas das manifestações culturais recentes, assim como alguns dos atores sociais importantes no Brasil contemporâneo, buscam a identificação étnica que os distinga da nação que assimilou em seu bojo as diferenças culturais. Tratam, dessa forma, de exprimir o descontentamento com as desigualdades estruturais associadas ao processo de construção ideológica da nação mestiça (COSTA, 2001:1).

de relatos sobre as origens de um povo, e no rito como uma série de práticas estabelecidas para o culto nas práticas religiosas. O mito está imbricado na atividade literária desde seus primórdios, assim como o rito no cinema pela tentativa de apropriação da imagem em movimento (DROGUETT, 2007:78).

A noção de imaginário que se pode inferir a partir do trabalho de Ariano Suassuna é que este é o conjunto de crenças, sonhos, ideias, valores, memórias e esperanças que conformam o mapa simbólico de uma sociedade, a partir do qual as ações e práticas coletivas cobram legitimidade em um sentido amplo.

Para a configuração do imaginário cultural de um povo, Suassuna bebe de diversas fontes, sem a preocupação que ele mesmo denomina como “mesquinha”, da criação individual. Apresenta-se, portanto, como um recriador.

...quantas obras não deixaram de ser escritas por causa da preocupação mesquinha, orgulhosa e estéril da criação individual? O cantador nordestino não se detém absolutamente diante dessas considerações: apropria-se tranquilamente dos filmes, peças de teatro, notícias de jornal e mesmo dos folhetos dos outros. Que importa o começo, se no final a obra é sua? (SUASSUNA, 2008: 176)

Infere-se, portanto, que em cada etapa da elaboração de um produto cultural é inserido algo novo, concebido pelo próprio criador. A obra literária que deu origem ao filme **O Auto da Compadecida** é uma junção de vários contos populares comuns no nordeste brasileiro que foram sobrepostos. Suassuna sofreu muitas influências na composição dos personagens. O “Pedro Quengo” e o “João Grilo” do Romanceiro, o Benedito e “O Negro Preguiçoso” do Mamulengo, o “Mateus” e o “Bastião” do Bumba-meu-boi, são todos variantes do mesmo pícaro herdado da literatura ibérica de origem popular que, lá também, tanto se parece com os graciosos do teatro de Calderón de La Barca ou Lope de Vega. O Sancho Pança, do Dom Quixote, também provém da mesma família (SUASSUNA, 2008: 178).

O **Auto da Compadecida**, com enredo de minissérie que virou filme, conta as aventuras de João Grilo, um sertanejo desnutrido e malandro, o pícaro do cinema brasileiro que faz da esperteza seu modo de sobrevivência, e seu companheiro Chicó, um mentiroso compulsivo e covarde, que é metido a valente e conquistador que mais parece um personagem saído dos livros de cordel⁵. O filme é ambientado na década de

⁵ Pícaro é um personagem de literatura típico dos romances do século XVII e XVIII – oriundos da Espanha –, e adaptado à realidade brasileira pode-se compará-lo ao malandro, que transita entre as classes sociais enganando, ludibriando. Já o Cordel refere-se ao título português “literatura de Cordel”, justificado pelo fato de os livros serem postos à venda “cavalgando” em um barbante, como acontece em algumas partes do Brasil. A denominação popular

30 e seus dois personagens principais, Chicó e João Grilo, trabalham e moram na padaria de seu Eurico. Durante o período em que trabalham lá, Chicó se torna um dos muitos amantes de Dora, a mulher do padeiro.

Uma das grandes confusões em que Chicó e João Grilo se envolvem tem seu início no episódio do testamento da cachorra. A cadela de dona Dora morre ao comer ração envenenada. Por meio de uma série de imposturas e uma quantia em dinheiro, João Grilo consegue convencer a todos, ao Padre João e ao Bispo, de que o enterro cristão da cachorra era algo possível, subvertendo os Cânones da Igreja. Outras confusões também foram provocadas pelos protagonistas da trama, tais como a venda de um gato que defecava dinheiro, o enfrentamento dos dois valentões da cidade, Cabo Setenta e Vicentão, além do derradeiro tumulto provocado por João Grilo, quando combinou um plano para simular a morte de Chicó.

O plano consistia em enfiar uma faca em uma bexiga cheia de sangue escondida debaixo da roupa, João Grilo o “enterraria” bem longe, em outra cidade. Rosinha amada de Chicó fingiria enlouquecer de tristeza e, mais tarde, iria encontrar o amado. Os dois só não contavam que, no dia e hora exatos para executar o plano, o bando do cangaceiro Severino invadissem e saqueassem Taperoá. O cangaceiro faz reféns na Igreja o padre, o bispo, Dora, Eurico, Chicó e João Grilo. Os sacerdotes e o casal são executados pelo capanga de Severino com tiros de espingarda.

Prevendo que sua hora está chegando, João Grilo usa novamente a sua esperteza. Primeiro, finge matar Chicó espetando a bexiga de sangue. Em seguida, anuncia que pode trazer de volta o amigo tocando sua gaita, que diz ter sido benzida pelo Padre Cícero, de quem Severino é devoto fervoroso. O cangaceiro fica maravilhado quando vê Chicó “ressuscitar” em presença dos seus olhos e acredita estar diante da oportunidade de conhecer seu Padrinho pessoalmente; João Grilo enfatiza – “basta morrer e, depois, reviver quando seu Capanga tocar a gaita mágica”. Assim é feito, e Severino morre. Quando percebe que foi trapaceado, o Capanga mata João Grilo.

O desfecho da história se dá no julgamento de todos os mortos perante o Tribunal das Almas, cujo réu principal é João Grilo acompanhado do Padre, o Bispo, Eurico, Dora e Severino. O juiz é Jesus Cristo, que aparece na forma de um homem negro. O Diabo é uma espécie de advogado de acusação, que tenta provar que todas as almas devem ser condenadas e entregues a ele.

mais comum para cordel é *folheto*, mas também é encontrado como: “poesias matutas”, “livrinho de feira”, “folhinhas”, “romance” e tantas outras (GALVÃO, 2001:27).

João Grilo interfere no julgamento de todos os réus quando sugere a Jesus Cristo que conceda a eles um lugar no purgatório e obtém êxito em seu apelo. Sem muitos argumentos a favor de sua absolvição, João Grilo se entrega e não tenta salvar a sua alma da condenação ao inferno, entretanto Nossa Senhora, Compadecida com o estado de abandono no qual João Grilo passou sua vida, pede para que João tenha uma nova oportunidade de voltar à existência terrena e Jesus lhe concede esta oportunidade. João acaba voltando à vida bem na hora em que seu corpo estava prestes a ser enterrado. Retorna pobre e permanece na companhia do casal Chicó e Rosinha.

A estrutura da peça **O Auto da Compadecida** foi concebida por um processo de adaptação de várias outras histórias recriadas ou transpostas para o livro de Suassuna de maneira singular. O episódio do testamento da cachorra foi inspirado no folhetim que apresenta a história do homem inglês que suborna o padre para enterrar o seu cachorro em latim – o padre também é figura indispensável na importância da pequena e fechada sociedade sertaneja. O inglês do original foi substituído pelo padeiro e sua mulher para representar a burguesia urbana das pequenas cidades do Sertão e uma aproximação com os personagens de Bumba-meu-boi, o “Doutor” e a “Catarina”.

Outra apropriação feita por Suassuna refere-se à história em que “o gato defecava dinheiro”, contada em **O Auto da Compadecida**, mas que tem sua origem em um conto popular que tratava de um cavalo que “evacuava dinheiro” depois que “Compadre Pobre” enfia moedas no seu “fiofó”. O compadre convence todo mundo: o cavalo “caga dinheiro”, e é assim que o vende por uma fortuna a um Duque, interesseiro e cruel. Quando este, descobrindo tudo, vem reclamar a trapaça, o Compadre coloca uma borrachinha cheia de sangue no peito de sua mulher, dá-lhe uma facada, ressuscitando-a em seguida ao som de uma rebeca, diante do Duque embasbacado. O Duque, sempre interesseiro, compra a rabequinha por uma fortuna, vai para casa e, lá, termina matando sua mulher, certo de ressuscitá-la pelo poder miraculoso da rabeça (SUASSUNA, 2008: 181 e 182). No livro de Suassuna o cavalo se torna um gato para se adaptar à necessidade do casal Dora e Eurico, representante da burguesia de Taperoá, e a ressurreição mágica ao som da rabeça do original se torna gaita na recriação de Suassuna, que utiliza esta ideia para que o personagem João Grilo trapaceie o Cangaceiro Severino de Aracajú e faça com que o mesmo, ávido por conhecer Padre Cícero, peça para que um de seus capangas lhe dê um tiro de espingarda e depois tocar a gaita mágica para lhe trazer de volta à vida, fato que naturalmente não ocorre.

Nota-se que Suassuna faz jus à ideia de que a fusão de vários contos pode realmente criar algo novo, e o fez em **O Auto da Compadecida**, uma montagem

literária que permite ainda diversas mudanças de narrativa e até mesmo de código, como a proposta televisiva e cinematográfica elaborada por Guel Arraes.

Levar a peça de Suassuna para as telas sempre foi uma vontade explícita do diretor Guel Arraes, que contava com o aval do próprio criador. “Quando encontrava Ariano, ele sempre me dizia que só cederia a peça se eu fosse o adaptador. Isso foi ótimo, pois sempre tive intenção de realizar este trabalho”. Guel diz também que havia lido a peça, mas que ainda não se achava pronto para transpô-la para a tela, embora tivesse realizado algumas adaptações literárias, principalmente no âmbito da comédia. No entanto, quando resolveu transpor a obra de Suassuna, conta ter sentido medo da responsabilidade (FIGUERÔA & FECHINE, 2002: 234).

Guel assume que gosta da obra de Suassuna, pois se identifica com o tipo de humor mais nordestino e enfatiza que há uma prosódia muito particular ali presente. Não só na linguagem, mas até no tipo de comédia⁶. Acredita na existência de uma comédia nordestina, que lhe toca muito. Diz ser muito engraçado isso porque “reagimos ao humor sem intermediários racionais, e nos toca mais o tipo de humor cujo mecanismo aprendemos na infância”. “Então, de fato, acho muito engraçadas essas histórias do Nordeste”, afirma o cineasta⁷.

O diretor e produtor Guel Arraes, cujos principais trabalhos foram feitos para televisão, tornou-se também um importante cineasta brasileiro, sobretudo por suas adaptações; é um dos principais produtores da sétima arte no Brasil, especialmente no que se refere a comédias⁸. Nascido em Recife, Miguel Arraes é filho do ex-governador Miguel Arraes. Por conta da atividade política do pai, viveu exilado de 1969 a 1979 na

⁶ A comédia tem controvertida origem no vocabulário grego derivada de *Kômos*, festim popular em louvor a Baco. Segundo a poética de Aristóteles, os comediantes tiravam o seu nome “de andarem os atores de aldeia em aldeia, por não serem prezados na cidade. A comédia, ainda segundo Aristóteles, resulta de cânticos fálicos em homenagem a Dionísio ou Baco. Com o tempo supõe-se que os cantos adquirissem tonalidade jocosa ou mesmo satírica, e suscitasse movimentos histriônicos, livres e desordenados. Por fim, inspirado na tragédia, o poeta resolveu agrupar as manifestações orgiásticas numa peça única, o que viria a transformar-se em comédia. Entre os latinos destaca-se sobretudo a comédia *atelanas*, peças populares burlescas, grosseiras, equivalentes às festas em honra a Baco. Durante a idade média a comédia praticamente deixou de circular, e o termo passou a designar toda narrativa ou poema de *epílogo feliz*, como a Divina Comédia de Dante. Com a Renascença, não só a palavra reassumiu a primitiva significação, como também o teatro cômico adquiriu estrutura fixa sem perder o desembaraço no qual se destacou Gil Vicente. Na Espanha, Lope da Vega e Calderon de La Barca e na França, Molière. A comédia é definida por Aristóteles como “imitação de homens inferiores”, na qual o ridículo é apenas certo defeito. A comédia procura aproximar-se da vida real, de modo a detectar-lhe certos aspectos, precisamente os que provocam riso. Há também a comédia de costumes que visa criticar costumes de uma sociedade em determinada época, como é o caso de **O Auto da Compadecida**.

⁷ Entrevistas perfis - http://paginadocinema.com.br/entrevista/index/73/0/Guel_Arraes.

⁸ O cinema, ao longo de sua história, sempre reivindicou seu *status* de arte. Após a Primeira Guerra Mundial, críticos europeus procuraram promover a ideia de uma arte cinematográfica específica, segundo informa Jacques Aumont (2006), mas sem poder privar-se do referencial das artes tradicionais ao definir o cinema como a “sétima arte”, depois das artes do espaço: pintura, escultura e arquitetura e das artes do tempo: poesia, música e dança. Desta forma, Ricotto Canudo em 1927 reforça o sistema das artes em seu **Manifesto das Belas Artes**, legado pela estética clássica. Esta definição intencional que atribui a qualidade artística às obras cinematográficas *film d'art*, elaboradas por um artista – diretor ou realizador no caso de Kubrick – relaciona o valor estético com o fato de provocar sensações, emoções e sentimentos no espectador.

Argélia e na França. Em Paris, estudou Antropologia e integrou o Comitê do Filme Etnográfico. Dos 18 aos 25 anos, tornou-se autodidata na área: assistia às sessões da Cinemateca Francesa e admirava os cineastas russos, a *Nouvelle Vague* e o Cinema Novo. Sofreu, também, grande influência de Jean Rouch, um dos cineastas intensamente atuante no movimento nomeado “cinema verdade”, que muito contribuiu na produção do filme **O Auto da Compadecida**.

Em 1981, co-dirigiu sua primeira novela, "Jogo da Vida", na Globo. Mais tarde, co-dirigiu as novelas cômicas "Guerra dos Sexos" (1983) e "Vereda Tropical" (1984), ambas ao lado de Jorge Fernando e Silvio de Abreu. Também foi o criador de alguns dos melhores programas da televisão brasileira, como "Armação Ilimitada" (1985 a 1988), "TV Pirata" (1988 a 1990), "Programa Legal" (1991) e "Comédia da Vida Privada" (1994 a 1997). A partir de 1993, seu núcleo na Rede Globo produziu adaptações elogiadas de obras literárias, como "O Mambembe", "O Coronel e o Lobisomem" e "O Auto da Compadecida", esta última tão bem sucedida que acabou se transformando em longa metragem e exibido nos cinemas, objeto de nosso estudo.

Dirigiu em 2000 a microssérie "A Invenção do Brasil", ao lado de Jorge Furtado, em comemoração aos 500 anos do descobrimento do país e, em 2001, foi exibida nos cinemas com o título **Caramuru - A Invenção do Brasil**. Também em 2001, estreou como diretor de teatro com uma adaptação de "Lisbela e o Prisioneiro"; produziu as séries "Os Normais", com Luís Fernando Guimarães e Fernanda Torres, e "A Grande Família", com Marco Nanini e Marieta Severo.

Todo este repertório em Televisão e Cinema trouxe a possibilidade de perceber quais são os traços mais característicos dos princípios de inovação técnica, visual e narrativa que Guel Arraes alicerça seus trabalhos:

- 1) A adaptação de obras literárias de origem brasileira popular com elementos eruditos e quase sempre voltados ao humor.
- 2) No **Auto**, a elaboração de um cenário medieval com fortes traços barrocos e um figurino atemporal que mistura estilos e épocas distintas.
- 3) Dos atores demanda uma interpretação sempre marcada pelo melodrama, nos gestos e falas.
- 4) Forte influência televisiva, a qual se observa pelo ritmo frenético de suas produções. Chegou a rodar 70 planos em um único dia de gravação de **O Auto da Compadecida**.

- 5) Exige muito de seus atores, faz exaustivos ensaios antes de rodar as cenas, ele acredita que estes ensaios dão maior segurança aos atores e, por consequência, propicia condições ideais para um bom improviso.
- 6) A contribuição dos atores é algo fundamental para o diretor; ele conta muitas vezes com seus comentários para melhoria das cenas e lhes dá liberdade para isso, inclusive não participando da construção dos personagens propriamente dita, deixa a cargo do ator para que o mesmo determine características íntimas do personagem de acordo com as instruções dadas no roteiro, porém lhes dá suporte quando alguma dúvida surge.⁹

Este método “ritualizado” ao extremo aparece patente em suas obras e principalmente no **Auto**. Isto contribuiu à popularidade do cineasta, mostrando de maneira eloquente que se pode ser criativo no cinema: o traço característico de Guel Arraes é a mistura paradoxal do planejamento e da improvisação. Tudo em busca de controlar nos mínimos detalhes as representações que vão ser elaboradas.

Nota-se em quase toda a trajetória do cineasta, tanto na TV quanto no cinema, que Guel gosta muito de trabalhar com o humor e se cerca de cuidados importantes na hora de criar; a escolha dos textos a serem adaptados são sempre de autores consagrados como, por exemplo, Luiz Fernando Veríssimo, para produção do Programa “A Comédia da Vida Privada” e “Ed Mort – nunca houve mulher como Gilda”; Jorge Amado na adaptação de “Dona Flor e seus dois maridos”; “O Auto da Compadecida” e “Farsa da Boa Preguiça” de Ariano Suassuna; “O Mambeme” de Artur de Azevedo; “O Alienista” de Machado de Assis; “Lisbela e o Prisioneiro” de Osman Lins, dentre outros.

“Armação Ilimitada” é a primeira direção exclusiva de Guel Arraes e marca o estilo inovador, experimental do diretor, valorizando sobremaneira a linguagem cinematográfica e de videoclipe, explorando também recursos gráficos próprios das histórias em quadrinhos; nesse sentido, o diretor utiliza-se desses recursos para explorar o universo da literatura de cordel.

Esta mistura de linguagens e experiências fez do diretor Guel Arraes um recriador nato, não aquele que parte do nada para designar algo totalmente novo, mas daquele que sabe escolher boas histórias literárias e dar a elas o seu toque particular, transpondo dos livros e oferecendo às histórias mais vida e mais possibilidades de identificação.

⁹ A respeito da contribuição dos atores, é algo fundamental para o diretor, na construção dos seus personagens (COVALESKI, 2003:54).

Descreve-se a seguir como este processo de transposição pode ser considerado uma inovação não só pela mudança de código, mas principalmente por oferecer múltiplas outras possibilidades para o deleite na experiência estética dos espectadores.

1.2 Adaptação e Transposição

O filme dirigido por Guel Arraes e João Falcão, baseado na obra homônima de Ariano Suassuna, escrita em 1955 para ser uma peça teatral, encenada pela primeira vez em 1957 na cidade de Recife, Pernambuco, consiste em uma comédia que mistura regionalismos e religiosidade, fazendo referência à pobreza e à vida sofrida dos sertanejos nordestinos, mais especificamente dos habitantes de Taperoá¹⁰.

O fato de ser oriundo de uma produção literária implica na importância do esclarecimento do conceito de “adaptação” que é atribuído ao filme de Guel Arraes, chamando a atenção para o fato de que se trata na realidade de uma “transposição” de registros que começa no livro, passa pela televisão e por fim chega ao cinema, seguindo uma trajetória metodológica que se procura descrever a seguir.

Tendo como pressuposto que adaptação de uma obra de literatura é um conjunto de técnicas audiovisuais utilizadas para transcorrer em imagens o que já existe em letras, e que este conjunto já parte da “conjectura” de que a adaptação nunca será uma réplica completa da obra literal, reconhece-se como adaptado o filme que “conta a mesma história” do livro no qual se inspirou, ou seja, a existência de uma mesma história é o que possibilita o reconhecimento da adaptação por parte do destinatário. (BALOGH, 2004: 55).

Uma das prerrogativas mais importantes do cinema consiste em saber contar uma história, entendendo-se que, como a autora citada propõe, estaria inserida na chamada narrativa ficcional. No entanto, distanciando-se do âmbito narrativo e assimilando aspectos da produção cinematográfica, a palavra conjectura enuncia por sua vez um “juízo estético” ou uma ideia que se forma a partir dos signos indiciais que o filme oferece em termos de enunciação. Sendo a enunciação no **Auto da Compadecida** uma situação comunicativa de caráter icônico – da imagem – o referencial principal, quando se trata de atualizar a narração em nome da mediação da Compadecida, o filme

¹⁰. Essa “mistura” de regionalismo e religiosidade popular faz parte do imaginário religioso da cultura brasileira que reconhece o espaço que habita como um lugar sagrado no qual se opera a “salvação”. Assim, Taperoá, que vem do Tupi e significa habitante das taperas, morador de ruínas, representa este caráter messiânico da localidade e de seus habitantes.

traz o protagonismo de João Grilo e Chicó anunciando a Paixão de Cristo como dado da ação metalinguística de seu diretor¹¹.

Por tais motivos, pode-se afirmar que a transformação da minissérie no filme **O Auto da Compadecida** não pode ser tratada propriamente como uma adaptação de um texto televisual para um texto cinematográfico. Pode-se dizer que a transmutação de um texto literário quando transformada em imagens e sons recebe o nome de adaptação, ou seja, da obra de Suassuna para a microssérie é uma adaptação, já desta para o filme classifica-se como “remontagem”, pois as diferenças ocorrem apenas no material já gravado e suas especificidades estão nos processos de montagens (FIGUEIRÔA & FECHINE, 2008: 199).

Nesse processo de transposição observa-se a importância de chamar a atenção para os aspectos conferidos à estética da imagem como olhar atribuído a essa mudança de registro. Portanto, cabe aqui a seguinte questão: como esta imagem postada na tela se configura em algo novo que cria diferentes sensações nos espectadores?

Para responder a este questionamento iniciam-se as análises pelos detalhes na montagem do cenário, do figurino e na configuração dos personagens em termos de narrativa e postura que foram pensados e analisados pelos seus idealizadores. Parte-se da origem da obra de Ariano Suassuna, postulando em seguida uma breve leitura das influências tanto de Suassuna na concepção do livro quanto nas interferências de Guel na concepção do filme.

O filme homônimo ao livro que recebe o tratamento sofisticado que Guel Arraes dedica ao universo popular – do qual se apropria – contido em **O Auto** é a essência da proposta artística do Armorial: uma arte que mescla os universos, popular e erudito e, no caso de Guel, essa hibridização ocorre no terreno massivo, popular (SANTOS, 2008).^{12 13}

¹¹ Entende-se por metalinguagem o fenômeno que dentro do espaço audiovisual consiste na própria auto referencialidade do cinema, isto é, o cinema falando de si mesmo e da produção deste clássico que prefigura o destino desses personagens que passarão pelas mesmas tribulações do protagonista da Paixão.

¹² O encontro de elementos culturais diversos em um mesmo espaço gera o que autores como CANCLINI (2000:19) e BURKE (2003: 39) denominam hibridização ou hibridação. A tradução de elementos de um espaço cultural para outro acontece através da eliminação ou enfraquecimento das fronteiras. Quando se atenuam as diferenças entre elementos culturais distintos obtém-se um terceiro elemento, híbrido, que conserva as características de cada um daqueles que contribuíram para sua formação.

¹³ Movimento Armorial – teve início em Pernambuco no final dos anos 60 e foi idealizado pelo escritor Ariano Suassuna, que reuniu artistas das mais diversas áreas, pintura, música, escultura, etc., a fim de realizar uma arte erudita a partir das raízes populares “de nossa cultura”. A proposta em questão rompeu paradigmas da época, que considerava as manifestações das culturas populares de menor valor que as demais. Na língua portuguesa “armorial” é um substantivo que nomina o livro no qual estão representados os brasões, entretanto Suassuna passa a utilizar o termo como adjetivo, por sua beleza e por estar atrelado aos esmaltes da heráldica, inspirados no Barroco do século XVII (CAMPOS, 2008).

Os debates em torno da própria definição de cultura popular foram, e são, travados a propósito de um conceito que quer delimitar, caracterizar e nomear práticas que nunca são designadas pelos seus atores como pertencendo à "cultura popular". Produzido como uma categoria erudita destinada a circunscrever e descrever produções e condutas situadas fora da cultura erudita, o conceito de cultura popular tem traduzido, nas suas múltiplas e contraditórias acepções, as relações mantidas pelos intelectuais ocidentais com uma alteridade cultural ainda mais difícil de ser pensada que a dos mundos "exóticos" (CHARTIER, 1995:1).

Para a pesquisadora de comunicação que estuda a cultura popular Maria Alice Amorim, na discussão entre cultura popular e erudita não deveria ocorrer divisões e sim a análise da problemática em torno dos temas. Por exemplo, o que se quer dizer com o termo "popular" quando se trata do cordel? E o que se quer dizer com "erudito" quando se fala do mesmo cordel? Sabe-se que a elaboração, as sofisticações exigidas para um bom poeta de cordel vem de tradições milenares, que conceituados poetas provençais já as praticavam na Idade Média e que os cordelistas têm que saber manejar. Popular, erudito e massivo são etiquetas, digamos, *demodées*, para realidades hoje tão híbridas e hipermidiáticas (AMORIM, 2007).

Para atender as demandas de telespectadores e espectadores eruditos ou populares Guel Arraes demonstra inovação não só na montagem das cenas, mas também na concepção dos personagens. Alguns novos surgem, como é o caso de Rosinha, filha do major Antonio Moraes, apaixonada por Chicó, Cabo Setenta, representante da lei na cidade e apaixonado por Rosinha, e Vicentão, o valentão também apaixonado por Rosinha. E outros personagens desaparecem, como o caso do Frade e o Sacristão, em uma clara evidência de que a questão vai além da discussão sobre popular ou erudito. Pode-se afirmar que a concepção de Guel Arraes nessas mudanças propostas com a inserção de novos personagens e a retirada de outros é no mínimo modernizadora, pois ensinam novas funções narrativas e se distanciam da peça original. O filme cria um novo desenlace para um novo programa narrativo inexistente no original (BALOGH, 2002: 211).

O cenário do filme também corrobora para o processo de transposição, sendo que foi escolhido de acordo com elaborada pesquisa de campo, assim como a cidade de Cabaceiras, no sertão da Paraíba, foi eleita pelo fato do município de Taperoá ter perdido as características da época em que o filme foi ambientado, a década de 30. Outra parte do filme foi gravada nos estúdios do Projac e Cinédia, no Rio de Janeiro. No total, foram 37 dias de filmagem, cerca de nove dias para cada capítulo. Para as

gravações foram adaptadas as fachadas de 59 casas, 22 postes de iluminação trocados, inúmeros cabos telefônicos escondidos e a igreja totalmente 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 20km do local das filmagens (Extras do DVD **O Auto da Compadecida**, 2000).

Importante ressaltar que na discussão sobre o valor do cenário em **O auto da Compadecida**, no que se refere à transposição e inovação deste elemento cinematográfico, deve ser observado o termo “cenografia” e não apenas de “cenário”, pois consideram-se todos os elementos que estão em cena. Este conceito, de “grafia da cena”, que parece mais completo, pode ser melhor exemplificado com os esboços do diretor e cenógrafo inglês Edward Gordon Craig que, em muitos de seus desenhos, tratava os movimentos dos atores como parte do trabalho gráfico.” Nesse sentido, não se deve encarar cenografia e cenário, termos distintos, como sendo sinônimos. Tratando-se da especificidade de cada um, Garcia afirma: “Cenografia é o tratamento do espaço cênico”. “O cenário é o que se coloca nesse espaço” (BERTHOLD, 2001: 470 apud CARDOSO, 2009).

A cenografia no **Auto** se configura por um espaço cênico que tenta retratar uma época e um povo dentro de suas particularidades mais observáveis, unindo o espaço sacro e o profano, o popular e o erudito. Na já mencionada cena de enunciação observa-se que parte do filme será ambientada no sertão e que a temática religiosa fará parte da narrativa.

A igreja como ambiente cênico aproveita seu espaço para servir de cenário tanto para a atmosfera comum de uma igreja típica de cidades do interior, durante o período em que os personagens estão em plano terrestre, quanto para o julgamento das almas em um recinto intermediário entre o céu e a terra, mas que também não é o purgatório. Este espaço – igreja – que se transforma no tribunal é uma herança da própria peça teatral escrita por Suassuna.

O cenário usado na encenação como um picadeiro de circo [...] apresenta uma entrada à direita com uma pequena balaustra ao fundo, uma vez que o centro do palco representa um desses pátios comuns nas igrejas das vilas do interior. [...] seria conveniente que a igreja na cena do julgamento passasse a ser a entrada do céu e do purgatório. [...] saída para o inferno à esquerda e saída para o céu e purgatório à direita (SUASSUNA, 2005: 13).

Suassuna enfatiza que dá liberdade ao cenógrafo para sugerir a melhor forma de apresentar, todavia, ressalta que o seu teatro se aproxima mais do circo, portanto o

cenário deve ter características bastante simples e populares. Encontra-se aqui uma característica peculiar de diferenciação proposta pelo diretor Guel Arraes, pois mesmo ele utilizando o espaço – igreja – tanto no plano terrestre como no espiritual, nota-se uma substancial mudança, pois a entrada do inferno é a porta de saída da igreja, que fica ao fundo e não à esquerda, como sugerido por Suassuna. Já o céu é tridimensional e aparece atrás de Jesus Cristo, configurando, portanto, posições antagônicas. Por outro lado, o acesso ao céu se dá pela direita de Jesus, enquanto o purgatório tem sua entrada pela esquerda.

O cuidado com o figurino também pode ser observado; o protagonista da trama, João Grilo recebe tratamento especial, não só na composição psicológica do personagem, mas também no figurino. A caracterização do elenco ficou a cargo de Marlene Moura, também responsável pela prótese dentária usada pelo ator Matheus Nachtergaele, de aspecto amarelado e irregular, escurecendo também a sua pele. Importante ressaltar aqui que os figurinos dos personagens masculinos foram previamente pensados na relação destes homens com a terra vermelha que impregna as roupas dando um tom amarelado e envelhecido às mesmas – no caso do filme, essas roupas foram tingidas, lixadas e envelhecidas artificialmente, lembrando as pinturas do movimento Armorial (SANTOS, 2008: 275).

O ator Marco Nanini, que interpreta o cangaceiro Severino de Aracajú, usava um figurino feito por Cao Albuquerque que chegava a pesar oito quilos, além de um olho de vidro, látex no rosto e peruca. Já o padreiro ganhou uma peruca e mechas claras, enquanto sua mulher, com pele bem clara, usava batom vermelho. Cao Albuquerque trouxe à cena uma mistura entre os estilos arcaico e nordestino. Foram utilizados recursos de animações para as histórias de Chicó, uma clara alusão ao cordel típico do nordeste brasileiro (Extras do DVD **O Auto da Compadecida**, 2000).

Outros personagens ganham tratamento especial e reforçam aspectos de recriação e inovação presentes na obra de Guel Arraes.

As rendas locais presentes nas roupas das personagens Dora, a mulher do padreiro (com seus xales sobre vestidos), Rosinha (blusas, luvas e mantilhas de gripi, crochê, labirinto e renascença) e a Compadecida (manto e coroa trabalhado com detalhes e traçados de palha). Cao Albuquerque confirma o que foi dito por Guel Arraes o figurino é atemporal. Enquanto as vestes de Rosinha se aproximam mais da idade média, as de Dora têm inspiração nos anos 20. Essa liberdade artística confirma uma assinatura própria à adaptação de Guel, indo além de simplesmente transportar, fechado nos limites estéticos do movimento, o Armorial para as telas da TV e do Cinema (SANTOS, 2008: 276).

Há também um tratamento especial na elaboração dos figurinos utilizados pelos personagens Jesus Cristo, Nossa Senhora e o Diabo, que fazem sempre alusão ao semi árido nordestino, pela coroa de palha da Compadecida e de Jesus Cristo entre outros adereços que compõem seus figurinos.

Tais constatações reforçam a ideia de que o filme **O Auto da Compadecida** de Guel Arraes vai além da simples adaptação, pois não se trata de uma ingênua mudança de código, o sistema utilizado é muito mais complexo e fornece outras múltiplas possibilidades para o deleite do espectador. Por esta razão usa-se a partir deste momento o termo transposição para referir à mudança de código. Para isso, elencam-se abaixo as principais mudanças ocorridas na transposição do literário para o audiovisual:

1. Abertura do filme

O Auto de Suassuna – A apresentação da peça é feita por um palhaço – Arlequim –, nome que vem da antiga comédia italiana comédia dell arte, cujo objetivo original era o de divertir o público, ridicularizando os costumes, esquisitices e extravagâncias da sociedade burguesa da época (séc. XVI). Suassuna sugere que os artistas que forem encenar sua peça devem entrar no palco com exceção do ator que representará Jesus. Todos devem adentrar ali como um grupo de saltimbancos, as atrizes devem dar grandes voltas no palco e os atores reverenciar a plateia e logo após o toque de clarim o palhaço começa a anunciar a peça: “Auto da Compadecida! O julgamento de alguns canalhas, entre os quais um sacristão, um padre e um bispo, para exercício da moralidade” (SUASSUNA, 2005: 15).

O Arlequim, cujo tom enunciativo evoca a comicidade, cede espaço para o palhaço, cuja representação volta a um público popular e cujo vocábulo permite a existência de uma linguagem burlesca. No **Auto da Compadecida** o palhaço representa o autor, Suassuna, e prepara o receptor para ler a obra.

O Auto de Guel Arraes – A apresentação do filme é feita com os personagens Chicó e João Grilo anunciando a apresentação do filme “A Paixão de Cristo” que irá acontecer na igreja do vilarejo de Taperoá. Um filme sobre um homem que enfrentou o exército romano sozinho, uma história de aventura e suspense, no qual imediatamente visualizam-se as cenas da crucificação de Jesus Cristo. O enquadramento é feito em plano geral e os espectadores já se situam onde será ambientada a trama, cuja temática religiosa estará inserida no contexto.

2– Personagens

O Auto de Suassuna – Arlequim (palhaço), João Grilo, Chicó, a mulher do padeiro, o padeiro, major Antonio Moraes, o filho do major Antonio Moraes, o Padre, o Bispo, o sacristão, o Frade, Severino, o Cangaceiro, Manuel (Jesus), Nossa Senhora da Aparecida (Compadecida), o Encourado (Diabo) e o Demônio.

O Auto de Guel Arraes - João Grilo, Chicó, Dora a mulher do padeiro, Eurico o padeiro, Major Antonio Moraes, Rosinha a filha do Major Antonio Moraes, Cabo Setenta, Vicentão, o Padre João, o Bispo, Severino de Aracaju, o Cangaceiro, Jesus, a Compadecida e o Encourado (Diabo).

Personagens trocados – O filho do major (livro) é trocado pela filha do major Antonio Moraes (filme), o cachorro do livro se torna a cachorrinha de dona Dora no filme.

Personagens retirados do filme se comparado com o livro – Sacristão, Frade e Demônio.

Personagens acrescentados no filme se comparado com o livro – Vicentão, o valentão da cidade, Cabo Setenta, representante da lei na cidade de Taperoá.

A mudança dos personagens do filme se comparado ao livro provoca uma substancial alteração na narrativa. O filho do major Antonio Moraes, que é a figura mais importante do pequeno vilarejo de Taperoá, que no filme se transforma na filha do major, altera substancialmente a estrutura da narrativa, pois no livro o filho do major não passa de um personagem secundário sem nenhuma expressão, só se menciona sua condição de filho do major, já no filme de Guel Arraes a filha do major ganha nome, Rosinha, e se torna o par romântico de Chicó, inexistente no original de Suassuna.

Rosinha, a filha do Major, mora na capital, Recife, e vai para o interior se curar dos males da cidade grande provocando inveja na mulher do padeiro, pois todos os personagens principais da trama a cortejam, inclusive o seu marido. Rosinha entra na trama para oferecer a oportunidade de um par romântico com Chicó, o que descaracteriza os personagens picarescos que buscam sempre única e tão somente a sobrevivência, mas esta inserção se fez necessária, segundo o próprio Guel Arraes, pois segundo ele, histórias de amor criam maior interesse, dizendo que quase dividiu Chicó em dois para caracterizar a picardia e a paixão.

Outra recriação de Guel Arraes foi à inserção de Vicentão, o valentão da cidade, bem caricato com gestos carregados, usa camiseta com as mangas dobradas para evidenciar o tamanho dos músculos. Desprovido de inteligência é trapaceado por João

Grilo. Vicentão é um dos amantes de Dora, a mulher do padeiro, e um dos apaixonados por Rosinha.

Outra criação de Guel Arraes é o Cabo Setenta: tem postura e linguajar empolado típico dos militares, preocupação exagerada com seu quepe, também apaixonado por Rosinha e manipulado por João Grilo.

Segundo Anna Maria Balogh, o que se move em uma narrativa transposta é o desejo dos personagens que levam o sujeito a uma série de ações no sentido de alcançar seu objetivo, enfatizando que cada narrativa mostra um microuniverso de valores, que em geral reflete os valores da própria cultura em que ela se insere. Os personagens valorizam aquilo que é socialmente desejado – dinheiro, amor, poder, entre outros – deste modo, os objetos de desejo são cobiçados por mais de um personagem, como é o caso de Rosinha, desejada pelo Cabo Setenta, Vicentão e o covarde Chicó (BALOGH, 2002:61).

Cabo Setenta e Vicentão são personagens que remetem às chanchadas brasileiras da década de 50, em que a paródia e a maluquice herdada da comédia americana dos anos 30, a *crazy comedy*, se fazem presentes.

O filme sofre também interferências importantes com o romance Chicó e Rosinha, proporcionando inúmeras presepadas protagonizadas por João Grilo, dilatando o enredo. Rosinha, herdeira de uma porquinha de barro abarrotada de moedas, torna-se tão pobre como os sertanejos; Chicó e João Grilo descobrem que o dinheiro estava fora de circulação. Referência aí à situação do Brasil que muitas vezes trocou sua moeda.

O retorno do major Antônio Moraes à narrativa ocorre por conta da procura do major em oferecer a “mão” da filha a um noivo doutor e rico. Para fazer com que ele aceite Chicó, João Grilo o apresenta como um rico proprietário de terras e advogado. Dá como garantia do negócio – o casamento – uma propriedade inexistente, mas nomeada, Fazenda de Serra Talhada, nome comum à obra suassuniana. Como não há o registro de propriedade solicitado pelo major, Grilo dá como penhor um naco, uma talhada, como se diz no nordeste, de couro do lombo de Chicó. Esta história muito se assemelha a que se passa na Veneza do século XVI, o jovem Bessânio quer conquistar Portia, uma rica herdeira, e para tal pede ajuda financeira a Antônio, seu amigo, que, não tendo recursos disponíveis, faz um empréstimo com o agiota Shylock, dando como garantia um pedaço da própria carne. Como no contrato não se menciona a palavra sangue e seria impossível a retirada da carne sem sangue, Portia livra Antônio da morte, quando este não consegue pagar a dívida. Tão inteligente e esperta como Portia é Rosinha. Bem

mais esperto do que Antônio é o amigo João Grilo que empenha o couro do próprio interessado, Chicó.

O padeiro e sua mulher, que no original de Suassuna não são nominados, ganham nomes na versão audiovisual de Guel, Eurico é herança de outra peça de Suassuna escrita em 1957, **O Santo e a Porca**. Euricão Árabe é o protagonista avarento, passa a vida toda se privando e tudo para encher sua porca de madeira de dinheiro e quando se dá conta percebe que o dinheiro desvalorizou tanto que não vale mais nada. De maneira diferente, o padeiro tem grande preocupação com o dinheiro, paga muito mal aos funcionários e faz questões de míseros tostões de pão, no entanto, nada disso adianta, pois sua riqueza é toda roubada por Severino de Aracaju, que além de roubá-lo também tira sua vida. Na mesma falta de sorte, Rosinha, Chicó e João Grilo são pegos quando herdam a porca do major com dinheiro deixado pela avó de Rosinha; a porca está recheada de moedas que não valem mais nada (VIDAL, 2007:102)

Os casos extraconjugais de Dora trazem a tona uma herança também das chanchadas dos anos 50; seu figurino exagerado e seu jeito fogoso de ser conduzem os espectadores ao riso; a repetição da sua abordagem com os dois amantes e com o próprio marido rendem cenas hilárias. Por fim, o desfecho da trama se dá em uma estrada em que aparecem os três personagens, Chicó, Rosinha e João Grilo, deixando abertas as possibilidades da continuidade destes personagens.

A recriação de Guel Arraes no filme **O Auto da Compadecida** tem sua origem na televisão e os elementos constitutivos desta obra carregam elementos típicos da teledramaturgia brasileira apropriada por Guel e que está muito ao gosto do brasileiro, por esta razão descreve-se a seguir o impacto dessa teledramaturgia no que se refere ao imaginário religioso dos brasileiros.

1.3. O impacto da teledramaturgia

Para entender as considerações de Guel Arraes na elaboração do filme **O Auto da Compadecida** é preciso entender também o impacto que a TV causa aos telespectadores e a herança deixada pela minissérie para o filme.

Ensaia-se a partir daqui um recorte específico sobre a releitura da minissérie que deu origem ao filme, bem como suas particularidades e efeitos de sentido.

Existem múltiplas possibilidades de se montar uma comédia religiosa como a produzida por Guel Arraes, mesmo baseada em uma obra literária. Toma-se como exemplo o filme **Os trapalhões e o Auto da Compadecida** (1987) que também foi uma

adaptação e que traduziu basicamente sem nenhuma alteração o texto fonte de Suassuna. Não há inserção de novos personagens nem a saída de outros, por esta razão o filme de Guel Arraes torna-se singular em relação a essa outra adaptação pois as especificidades das formas culturais que ele recria, por meio da produção e pelas particularidades em relação à linguagem televisiva, ocorrem por meio de três distintos códigos: sons, imagens e textos utilizados pelo diretor de modo diferenciado.

A novidade em TV se cria através da aproximação de uma ampla gama de outras formas culturais, como por exemplo, a pintura, a música, o circo, o desenho, etc. Entretanto, ao que parece, a chave da questão está em não se reproduzir simplesmente uma velha forma para dentro da TV, mas sim recriá-la à luz de suas novas possibilidades técnicas (OROFINO, 2006: 149). Guel Arraes inova neste sentido em todos os aspectos: figurino, personagens, cenário, narrativa, sons, textos entre outros.

Elementos estes que desencadeiam polêmica, pois desde os antigos gregos a classificação das obras por gêneros ainda é um parâmetro lógico e organizador para o trabalho. O estabelecimento, pela tradição literária, das tipologias genéricas constitui-se numa primeira referência para as demais produções culturais e artísticas. O vocábulo gênero refere-se às categorias da lírica, da narrativa, do drama e às espécies: tragédias, comédias, novelas, romances e contos. Dentre estes, sabe-se que o filme **O Auto da Compadecida** se configura como comédia, seu enredo reivindica o riso por meio de uma crítica social que busca uma sociedade sem ridículos, que se aprimore à medida que, pelo riso, tome consciência de suas falhas institucionais¹⁴ (MASSUD, 2004: 80,81).

Para tratar sobre ficção na televisão brasileira é preciso falar do gênero drama, no qual se destacam o Brasil e os países Latino americanos com o sucesso das telenovelas, herança do romance de folhetim do século XIX.

Bem ao gosto popular e respondendo ao anseio dos telespectadores e espectadores, Guel recriou no universo fílmico parte daquilo que pode se chamar de cinema realidade ou documentário. No trecho em que a Compadecida intercede em favor dos réus, que estão sendo julgados no Tribunal das Almas, aparecem “cenas reais” que remetem o espectador à miséria e à perseverança de um povo sertanejo que sofre os males de uma terra seca em um espaço de muitas dificuldades. O realismo domina, isto é, as ações e intrigas romanescas têm as aparências da realidade. A cultura de massa é

¹⁴ Entende-se por efeito de sentido, a experiência perceptiva captada pelos sentidos “convertida em conhecimento” e em ação deliberativa.

animada por esse duplo movimento do imaginário arremedando o real e do real pegando as cores do imaginário (MORIN, 2001: 39).

Este imaginário tem fecunda ligação com o drama, que no Brasil tem uma particularidade, pois se constitui como melodrama a mais eloquente expressão do sincretismo da cultura de massa na América Latina¹⁵. Em seus primeiros anos, a novela na TV brasileira simplesmente repetiu um modelo melodramático latino-americano. A partir dos anos 60, dramaturgos brasileiros encontram na telenovela uma alternativa para driblar os censores e expor em fragmentos suas críticas sociais. Reforça-se, assim, a concepção de uma estética baseada na alternância da ficção e da realidade (OROFINO, 2006: 47).

Corroborando com a afirmação de Orofino, sabe-se que, em setembro de 1969, o então diretor da Rede Globo, Walter Clark, resolveu inserir um novo telejornal – o **Jornal Nacional** – entre as duas telenovelas, como estratégia para atrair o interesse da audiência pelo jornalismo. O êxito absoluto da fórmula permanece até hoje por se inspirar em fundamentos do discurso televisivo, particularmente nesse processo de fusão de fantasia e realidade, mediado pelo rigoroso apuro técnico na produção e difusão do espetáculo televisual.

Essa tendência se enraizou intensamente, fortalecendo-se ainda mais com linhas de programa televisivos do tipo show de realidade em emissoras brasileiras, que motivou o ensaísta Néelson Archer a questionar se o sincretismo da realidade e da ficção não é de fato uma peculiaridade essencial da linguagem televisiva e que o próprio Guel Arraes internalizou em cenas finais do filme **O Auto da Compadecida**.

¹⁵ “No plano puramente formal, o **melodrama** é o gênero mais convencional, esquemático e artificial que se pode imaginar, um cânone em que dificilmente podem encontrar lugar, novos elementos inventados espontaneamente, naturalisticamente genuínos. Tem uma estrutura estritamente tríplice, um antagonismo forte, como situação inicial, uma colisão violenta, e um desenlace em que a virtude triunfa e é punido o vício; numa palavra, um enredo que facilmente se compreende e é economicamente desenvolvido; com a prioridade do enredo sobre os personagens; com os personagens bem definidos: o herói, a inocência perseguida, o vilão e o cômico; com a cega e cruel fatalidade dos acontecimentos; com uma moral fortemente posta em relevo, que, em virtude da insípida tendência conciliatória, baseada no prêmio e no castigo, discorda do caráter moral da tragédia, partilhando, aliás, da sua alta, ainda que exagerada solenidade” (BARBERO, 2003: 316). Contudo, entende-se por sincretismo a “mistura” de doutrinas de origens religiosas que envolvem crenças ou as influências que estas exercem na esfera político religiosa.

Figura 1 – Fotografia de Sebastião Salgado que compõe cenas finais de O Auto da Compadecida



Esse modelo de realidade misturado à ficção exige a permanente substituição de signos em busca do “sempre novo”, não necessariamente o “sempre original”, porque, na maioria das vezes, repete-se o “sempre velho” com uma nova embalagem. Talvez por esta razão o sucesso da produção de Guel Arraes em **O Auto da Compadecida**, pois a obra original de Suassuna traz diálogos muito sucintos e ágeis, dando à peça uma dinamicidade única. Esta agilidade também é característica da obra televisual de Guel Arraes, demonstrada em uma trajetória de inovação ligada a novos formatos. No **Auto**, este dinamismo se estende aos aspectos proxêmicos, os atores estão em constante movimento dentro do espaço, talvez como uma forma de compensar o minimalismo e a estaticidade do cenário, neste caso referindo-se ao sertão (BALOGH, 2002: 211).

A TV opera, então, a troca compulsiva de notícias, de cenas, de personagens, executa esta operação no ritmo dinâmico da produção industrial, está perfeitamente adaptada a este processo acelerado de produção e veiculação de produtos, o que Guel transpôs também para o formato cinematográfico.

Antes da remontagem para o cinema, Guel produziu a minissérie em quatro capítulos, formato que, segundo Pallottini, tem caráter mais aristotélico: as personagens se mantêm íntegras em termos de caráter, perseguem seus propósitos iniciais, as

consequências finais são produtos das ações praticadas ao longo da trama. Exige menos fidelidade, no sentido da presença do espectador por períodos longos, face ao número menor de capítulos, menos tempo de exibição em relação às telenovelas (PALLOTTINI, 1998: 38).

E o tempo é ainda menor em se tratando de cinema, que na obra de Guel Arraes nesta aproximação do texto suassuniano com as raízes populares, especialmente o romanceiro nordestino e também os autos vicentinos e o teatro espanhol, como já citado anteriormente, não são mera cópia e sim a recriação em termos brasileiros tanto pela ambientação quanto pela estruturação, sendo uma obra inédita em suas características, nova e, portanto, original na transposição do texto para o audiovisual. Entretanto, não se pode fazer a mesma afirmação quando se trata do formato cinematográfico da mesma minissérie, pois as especificidades ficam no plano da montagem, mas a narrativa, figurino, planos e sequências ficam basicamente os mesmos.

O que se visualiza em **O Auto da Compadecida** são aproximações com o texto de ancoragem, sempre marcadas e assumidas pela autoria. Concomitantemente, ocorrem afastamentos à medida que há intromissões na trama, no enredo. Tendo como ponto de partida um texto dramaturgico, a autoria, através de operações de linguagem, constrói outro discurso, inserido em um novo suporte: a televisão. O que temos agora é um discurso teledramaturgico, com características peculiares, outro e novo produto cultural.

A existência de uma tecnologia de ponta à disposição dos autores provoca mudanças nos modos de criar. Uma cena pensada apóia-se na existência dessa tecnologia, ou seja, o processo de contar a história de Suassuna hoje, leva em conta possibilidades tecnológicas atuais. Mecanismos desenvolvidos para televisão incorporam os desenvolvidos para o cinema, o que, segundo FIGUEIRÔA & FECHINE (2008), permite considerar que “a distinção entre cinema e televisão a partir do suporte não faz mais sentido”. Porém, esse mesmo autor sugere a necessidade de não se ignorar até que ponto e de que maneira esse trânsito do vídeo para película e vice-versa apresenta distinções nos modos de organização interna dos discursos televisual e cinematográfico?

Talvez esta especificidade da televisão esteja justamente no seu principal traço distintivo, o ritmo frenético e incessante da sucessão de fragmentos encadeados. “O telespectador se acomoda diante do televisor e apreende as imagens como um mosaico em que o importante é o fluxo da programação que se sucede tão naturalmente como os ciclos da natureza”. (COUTINHO, 2001: 282). Ao contrário da linguagem

cinematográfica que é menos veloz e mais contemplativa, portanto ensejam diferentes formas de interação com o público.

Da adaptação à transposição seguiu-se a sequência que parte da definição do gênero auto até o conceito de inovação na passagem da adaptação à transposição, considerando-se temas como o regionalismo, a religiosidade, o imaginário cultural e suas dimensões na linguagem que lhe é própria. Consideraram-se a dimensão do imaginário cultural brasileiro na mesma acepção de Suassuna; na diferenciação que este faz entre o massivo e o popular, entre o mito e o rito, entre suas origens e suas práticas, enfatizando o gênero comédia que por sua vez atenta para o melodrama e o relato de folhetim, cuja evidência fílmica se dá no cenário e no figurino do ponto de vista da produção cinematográfica.

Capítulo 2

O cinema, a experiência antropológica do imaginário



O que é cinema? O seu aparecimento reveste-se de todas as características do enigma, e quem sobre ele se interrogar perde-se pelo caminho, abandona o intento. Na realidade esse enigma, acima de tudo fruto da incerteza duma corrente que ziguezagueia entre o jogo e a pesquisa, o espetáculo e o laboratório, a decomposição e a reprodução do movimento, é o nó górdio entre a ciência e o sonho, a ilusão e a realidade (MORIN, 2001: 18).

Os enigmas, por representarem algo secreto, oculto, despertam a curiosidade pela busca de se explicar o inexplicável. O cinema, como produto tecnológico da modernidade, trouxe aos espectadores a possibilidade de entrar em um “jogo espetacular”, que cambaleia entre a ilusão e a realidade, no qual eles precisam comprometer única e tão somente o seu imaginário, sendo esta experiência de ordem coletiva.

Desde a sua invenção, o cinema leva milhares de espectadores às salas de projeção para ver imagens, ainda que elas não contenham nenhuma história, que sejam apenas imagens aleatórias gravadas para serem projetadas. O fascínio que o cinema provoca ocorre pelo fato de que as imagens projetadas possuem em seu cerne algo mágico, algo capaz de despertar os sentimentos mais arcaicos no espectador como aqueles relacionados ao animismo¹⁶. O animismo é a forma mais primitiva da experiência religiosa e ela contempla a força de um poder sobrenatural que opera sobre a alma de um indivíduo, fazendo com que este aja de acordo com seus próprios instintos.

Nesse sentido, a magia guarda um poder sobrenatural que revoga o conjunto de regras da condição humana, da causalidade física e da racionalidade às quais esta se opõe. Assim, no senso comum, a magia consiste em fazer com que os elementos da realidade submetidos às determinantes do tempo e do espaço sofram os mesmos transtornos do mundo psíquico, pela intermediação do deslocamento/metáfora e da condensação metonímica¹⁷. Desta forma, a magia é considerada um fenômeno coletivo em que os mecanismos de transferência simbólica dizem respeito a grupos humanos, ligados por um consenso social cuja base constitui o próprio contexto em que se vive, e qualquer ruptura dessa ordem representaria uma experiência mágica, dependendo do interpretante nela se posicionar.

Para o antropólogo francês Edgar MORIN (2001: 134). “O que conta não é a imagem; a imagem apenas é um acessório do filme. O que conta é a alma da imagem”. A alma da imagem nada mais é que uma metáfora para designar, segundo o próprio Morin, as necessidades indeterminadas, os processos psíquicos na sua materialidade nascente ou residualmente decadente. A alusão platônica de Morin refere-se à origem mítica do ser humano que ele trata no **Fedro** e no qual insiste de um modo especial na imortalidade da alma. Recolhe-se com isso uma corrente muito profunda da religião e

¹⁶ O Animismo é a concepção segundo a qual todos os elementos do mundo têm uma alma, proposta na filosofia biológica de G. E. Sthal, em 1707, e que se encontra, por exemplo, no pensamento primitivo (PAROT e DORON, 2001:65).

¹⁷ Toda metonímia se constitui na experiência ficcional em uma repetição.

de todo o pensamento grego. As provas fundamentais da imortalidade da alma se fundam na sua simplicidade, na sua imaterialidade e em sua adequação com as ideias eternas e com a verdade, que é conhecida pela alma (MARIAS, 2001: 52).

Para Platão a alma possui três partes: uma parte sensual, a mais relacionada com as necessidades corporais; uma segunda irascível, correspondente aos impulsos e afetos e, por ultimo, a parte racional, por meio da qual é possível o conhecimento das ideias e a ação no sentido deliberativo, segundo a razão. Estas três partes da alma se relacionam por sua vez com a moral platônica, com o comportamento cidadão e com a educação em todos os âmbitos da cultura. Isto leva a pensar que a alma, no contexto do imaginário, representa um universo fascinante de possibilidades de expressão que o cinema capitaliza através de seu poder mediador. A alma é a imagem no contexto do cinema, ou seja, a matéria prima, natureza da expressão que dá movimento à narração diegética.

As primeiras meditações sobre a essência do cinema começam, todavia, por uma tomada de consciência desse fascínio inicial a que se dá o nome fotogenia – tida como extremo aspecto poético dos seres e das coisas. O próprio da fotogenia é fazer despertar para o pitoresco as coisas que não são pitorescas. A imagem cinematográfica mantém o contato com o real e o transfigura até a magia (MORIN, 2001: 22).

Por este motivo, trata-se, neste capítulo, da matéria prima do cinema, que são as imagens, procurando destacar a sua importância nas transfigurações que o cinema provoca na mente interpretante do espectador, utilizando-se das teorias de Edgar Morin na célebre obra **Cinema ou o Homem Imaginário** (2001). Abordam-se, também, aspectos relevantes da linguagem cinematográfica e das inovações que a produção fílmica promove. Enfim, das técnicas de montagem como elemento substancial para construção do imaginário.

2.1 Imagem, a “Alma do cinema”

Na imagem que oferece múltiplas possibilidades de análise distintas tanto no campo do intelecto quanto no campo dos sentidos, busca-se relacionar o imaginário e a imaginação nas dimensões do social e do individual quando se trata da experiência estética do cinema.

A imaginação pode ser vista como a faculdade mental que possibilita representar mentalmente objetos, seres, paisagens, entre outros, de acordo com as experiências anteriores de cada indivíduo, que são apresentadas à consciência nos momentos em que são estimuladas, comparecendo não em forma concreta, mas sim imaginada. Já para o imaginário, essa irrealidade do objeto não é apenas material ou corporal, mas também é

uma irrealidade no sentido de estar desprovido de todas as determinações de tempo e espaço. Em outras palavras, o imaginário se constitui em uma unidade espaço temporal que é fora do tempo e do espaço real. Segundo MORIN (2001: 95-96), entra-se no reino do imaginário no momento em que as aspirações, os desejos, e os seus negativos, os receios e os terrores, captam e modelam a imagem com vista a ordenarem, segundo a sua lógica, os sonhos, os mitos, as religiões, as crenças, as literaturas, ou seja, precisamente todas as ficções.

Para o antropólogo Gilbert DURAND (2002), o imaginário é a capacidade mesma de fundar o real e percebê-lo; trata-se do domínio da imaginação criadora que compõe representações sensíveis dos objetos reais e de situações de vida, como já dito: magia, mitos, sonhos, fantasias e até obras de arte. Da definição de Durand desprende-se o abismo que existe entre o imaginário e o real, seja pelo caráter incontinente do primeiro, seja pelo caráter irrepresentável do segundo que surge a função simbólica do cinema, uma imitação representativa da imagem mental, sob duas formas – reprodutora e antecipadora.

Enquanto o real é similar à pulsão e ao objeto pulsional – objeto causa do desejo –, a função simbólica remete à linguagem como eixo da identificação; o imaginário representa, segundo Droguett (2004: 22), a relação do ego/eu com a imagem do outro/seu duplo como objeto de identificação imaginária. Deste modo, pode-se deduzir que o cinema é o aparelho que melhor reproduz o imaginário, exercendo uma função simbólica para dar conta do real, sendo o real puro efeito e uma ruptura de toda e qualquer determinante causal do tempo e do espaço.

Contudo, Bachelard (apud MORIN, 2001) considera que, graças ao imaginário, a imaginação é essencialmente aberta e evasiva. Ela é, no psiquismo humano, a própria experiência da abertura, a própria experiência da novidade. O imaginário está no campo das representações, mas como uma tradução não reprodutora, e sim criadora, poética. Talvez esta poética do espaço, ao qual Bachelard se refere, seja o lugar propício para a conjugação da palavra e da imagem que o cinema procura transmitir em forma de mensagem.

Os filmes são elaborados a partir das imagens tidas como a matéria prima principal de constituição cinematográfica, servem, portanto, apenas de ponto de partida para o imaginário, tendo em vista que os seres humanos são dotados da capacidade de ir além do que é dado. No cinema, a representação compõe, mais do que algo visível, algo inteligível. Entretanto, é no mundo do sensível que o cinema expressa sua vocação estética.

E é também neste sentido que a ação da imagem no cinema consiste na inesperada aparição do fantástico e faz com que se revele a magia por detrás do fascínio que a imagem provoca. Isso é o que fascina e faz com que os espectadores venham a se identificar, se emocionar e se projetar. O imaginário enfeitiça a imagem em potencial, e se prolifera sobre ela como seu objeto natural para revelar e cristalizar as necessidades humanas, mas somente em imagens (MORIN, 2001: 96).

Deste modo, pode-se inferir que o cinema é uma arte, uma vez que provoca uma série de efeitos de sentido, nisto consiste a experiência estética que se dá pela exacerbação do imaginário, a mediação simbólica e a intensidade projetiva do real. Mas se a vocação do cinema consiste em causar uma impressão da realidade, as tendências assinalam uma abertura à interação, tanto em tempo real quanto no espaço virtual com espectadores ávidos de consentir esta experiência virtual.

Os filmes apresentam somente uma determinada imagem da realidade, o restante é completado pelo imaginário e as experiências colaterais que os espectadores tiveram, tem e podem chegar a ter. Pretende-se sempre que a imaginação seja a faculdade de formar imagens. Mas ela é antes a faculdade de deformar imagens fornecidas pela percepção. Se não há mudança de imagem, união inesperada de imagens, não há imaginação, não há ação imaginante. O vocabulário fundamental que corresponde à imaginação não é a imagem, mas o imaginário (BACHELARD, 2001:1).

A busca por representar esta realidade por meio de um registro físico teve sua origem na fotografia, mas logo se converteu em algo diferente. A origem técnica, atrelada a essa invenção, permite capturar os instantes fugitivos do movimento e da ação física – tudo isto na ordem do real. A partir desse congelamento óptico do instante, foi possível reproduzir a sequência de momentos consecutivos que constroem o fluxo visível da realidade. O cinema não é fotografia, porque trata de sombras projetadas na tela e porque o estaticismo da fotografia nega aquilo que é consubstancial ao cinema: a ilusão do movimento das imagens (DROUETT, 2004: 29).

É conhecida a tese bergsoniana que compara o processo de conhecimento da inteligência e da percepção humana a um aparelho cinematográfico. O cinema reconstitui o movimento da imagem a partir de fotografias, ou seja, de instantâneos tirados previamente cuja sequência é projetada em uma tela, obtendo-se assim, a aparência de movimento (DELEUZE, 1985: 09). As fotografias em si mesmas são imóveis e permaneceriam assim eternamente se não fosse o aparelho cinematográfico que lhes acrescenta artificialmente o movimento (ROSSETTI e CARDOSO, 2007: 48).

No entanto, essas imagens não passam de um duplo, de um reflexo, ou seja, de uma ausência. Sartre (apud MORIN, 2001) ressalta que a imagem é uma presença vivida e uma ausência real, ou seja, uma presença-ausência.

Deste modo, as sombras projetadas, como insiste o autor, permitem aos seres humanos viverem a experiência do duplo, o original encarna-se na imagem que revela a luz, essa magia consiste no fato de existir outro superior, o duplo que detém uma força mágica. Este se dissocia do homem que dorme para ir viver a vida literalmente sobre o real dos sonhos. Efetivamente, no encontro alucinatório da máxima subjetividade, da máxima objetividade, da máxima alienação e da máxima carência, encontra-se o duplo, imagem-espectro do homem. A tal ponto a imagem é projetada, alienada, objetivada, que se manifesta como ser ou espectro autônomo, estranho, dotado de uma realidade absoluta.

O duplo é efetivamente essa imagem fundamental do homem, imagem anterior à íntima consciência de si próprio, imagem reconhecida no reflexo ou na sombra projetada no sonho, na alucinação, assim como na representação pintada ou esculpida, imagem fetichizada e magnificada nas crenças de uma outra vida, nos cultos e nas religiões (MORIN, 2001: 34).

Por meio dessas projeções subjetivas é que as imagens ganham carga psicológica e fazem do cinema a máquina mais espetacular de projetar sonhos. O cinema, como máquina de percepção auxiliar, permite uma agudeza já pronta porque se confunde a imagem da tela com a imagem da percepção, mesmo a imagem projetada não sendo igual à imagem da realidade e nem sendo a percepção igual ao impacto que tais imagens são capazes de produzir nos espectadores.

Essa ilusão propicia o fascínio das imagens que não são projetadas, mas sim imaginadas. O que está oculto é o que fascina, corroborando com as palavras de Sartre sobre a presença ausência, pois esta relação atende a uma curiosa cumplicidade com os espectadores. O filme se oculta para que a ficção se apresente, e ao mesmo tempo finge não saber que está sendo olhada, esta simulação não depende única e tão somente da imagem, mas sim de sua relação com o sujeito observador, o espectador (DROGUETT, 2004: 30).

O cinema entra no registro do imaginário no momento em que as aspirações, os desejos, os receios, os temores, captam e modelam a imagem em função de ordenar, segundo a sua lógica, os sonhos, os mitos, as religiões, as crenças, ou seja, todas as formas de ficção.

De acordo com MORIN (2001: 96), “mitos e crenças, sonhos e ficções, são os rebentos da visão mágica do mundo. São eles que põem em ação o antropomorfismo –

pensamento que atribui características ou aspectos humanos a Deus, deuses, elementos da natureza, animais e constituintes da realidade em geral – e o duplo, que por sua vez se representa na figura do Diabo, demônios, animais ferozes, catástrofes e de todo e qualquer habitante das sombras. Portanto, o imaginário consiste na prática espontânea do espírito que perambula por esses universos. De encontro com esta afirmação, DURAND (2002: 29) diz que a incessante troca existente no nível do imaginário entre as pulsões subjetivas e assimiladoras e as intimações objetivas que emanam do meio cósmico e social exacerbam o poder mágico do cinema, pois o imaginário não é mais que esse trajeto no qual a representação do objeto se deixa assimilar e modelar pelos imperativos pulsionais do sujeito e seus medos decorrentes.

Contudo, as estruturas decorrentes desse fenômeno projetadas no filme são mágicas. No estágio em que a civilização conservou o seu fervor pelo imaginário, tendo embora perdido a fé na sua realidade objetiva, a estética é a grande festa onírica da participação; tendo em vista a desvalorização cada vez mais observável e a decadência da palavra escrita ou falada em detrimento à imagem, o cinema se torna o grande representante da estética e do sonho. As estruturas do filme são mágicas e correspondem às mesmas carências do imaginário; os filmes revelam características para-hipnóticas que, segundo Morin, trazem o culto, a magia, a crença e o sonho para as salas de cinema.

A evolução histórica tem-se preocupado em decantar, em dissociar as duas ordens, em circunscrever o sonho, a alucinação, o espetáculo e a imagem, em reconhecê-los apenas como tais, em localizar e fixar a magia, em religião, em limpar a percepção prática. Ao mesmo tempo, a estética e a arte, herdeiras quintessenciadas da magia, da imagem, do sonho e da religião, têm tentado constituir-se dentro de domínios fechados; domínios que passam então a ser grandes reservas de imaginário (MORIN, 2001: 185).

Note-se que sonho, alucinação e fantasia, possuem a mesma qualidade semântica que espetáculo, o que leva a pensar que a matéria prima deste está constituída das sintaxes subjetivas das pulsões. Desta forma, a experiência antropológica do imaginário, proposta por Edgar Morin, projetada ao entendimento que se faz do cinema como grande suporte deste, coloca a imagem como centro nevralgico de um imaginário que captura o movimento das pulsões subjetivas, dos medos e até da própria morte nessa trajetória traçada pela via da representação.

Sendo o motivo reiterativo, a morte leva o ser humano a representar. O cinema situa-se no lugar de uma invenção moderna que veio satisfazer o desejo de expressar o poder que o sonho, a fantasia e a ilusão significam do ponto de vista da linguagem os segredos da alma manifestos na realidade da película.

Embora a proliferação e mestiçagem da mídia representem, em primeiro instante, esta tentativa de “simular” a realidade, cabe ao conceito do Real revestir esses princípios do imaginário de uma carga emotiva, perceptível só a partir dos efeitos. Efeitos estes especiais ou supraespeciais, com os quais o cinema toca incondicionalmente o seu espectador imaginário. No entanto, a imagem também desenvolve um código secreto na sua face produtiva capaz de produzir tais efeitos de sentido, justamente a partir de sua consentida omissão.

2.2 A linguagem secreta do Cinema

A linguagem secreta do cinema faz alusão à obra de Jean Claude Carrière com mesmo nome. O crítico francês nela expõe que o cinema, desde a sua invenção, se transformou em uma linguagem planetária capaz de exprimir as sensações, as emoções e os sentimentos humanos que atormentaram por tanto tempo ao próprio “Shakespeare apaixonado”, filme de 1998. Contudo, vale distinguir os dois tipos de imagens que compõem o imaginário cultural em toda sua configuração, a imagem representação da qual se vem falando a propósito do imaginário cultural e a imagem objeto que tem sua origem na função simbólica da linguagem.

Existem duas escolas dentro das teorias do cinema que justificam este tipo de exploração, por um lado a *Nouvelle Vague* francesa que luta pelo reconhecimento do filme como obra de arte, expressão pessoal, visão do mundo própria a um criador. Isso quer dizer que o status do autor no cinema está sempre ameaçado pela relação de força entre o cineasta e as instâncias de produção e difusão. Para esta vertente, a pessoa é a causa primeira que está na origem de um produto de uma obra, sobre os quais se tem direito, assim o autor identifica-se com o produtor, por isso os direitos de autor cabem à produtora; os roteiristas e o diretor têm apenas direitos morais e simbólicos. Trata-se daquilo que Edgar Morin chamaria de “a origem filogenética da imagem” no contexto do imaginário social.

A liberdade de criação do cinema, a partir disso, é sempre muito relativa, sendo, portanto, paradoxal afirmar a paternidade da obra ou reconhecer sua assinatura pessoal no contexto de uma produção padronizada, sobre isto versa a chamada “política de autores”. O status do autor é ainda problemático por outra razão. O filme é um meio de expressão heterogêneo que combina várias matérias: a imagem, os diálogos, a música, a montagem, entre outros. Privilegiar apenas a direção é uma decisão discutível.

Por outro lado, o *neorealismo italiano* veio como contraponto a esta tendência subjetiva do cinema para destacar os aspectos objetivos da imagem não estilizada como

consequência da guerra e da liberação que acompanha uma nova mudança estética e ideológica, a “crise da imagem ação”. Gilles Deleuze reforça a mudança paradigmática no imaginário cultural na passagem da modernidade para a pós-modernidade em duas obras: a “A imagem / movimento” (2005) e “A imagem / tempo” (2007). Todas estas questões são tratadas de forma crítica por Jean Claude Carrière (2004), marcando com isto a nova fisionomia do imaginário cultural contemporâneo na perspectiva do cinema.

O cinema se constitui em imagens que fazem parte do âmbito da comunicação visual. Tais imagens configuram-se do ponto de vista icônico em forma, cor, textura, iluminação, dimensão e movimento. Já do ponto de vista indicial: focalização, enquadramento, plano-sequência e montagem, por último, do ponto de vista simbólico: decupagem, identificação e catarse que caracterizam a estética cinematográfica contemporânea à qual o autor alude.

No seu devir, a linguagem cinematográfica não apresentou novidades até que os cineastas comessem a cortar os filmes em cenas, dando assim origem à montagem, à edição e à divulgação de seus produtos culturais. Foi aí, na relação invisível de uma cena com a outra, que o cinema realmente gerou uma nova linguagem. O conceito de corte também adquire relevância na teoria de Deleuze quando este define ao mesmo tempo a imagem/movimento e o plano cinematográfico. O movimento que o cinema dá à imagem modifica as posições respectivas das partes de um conjunto que são como os seus cortes, cada uma imóvel em si mesma; no entanto, o movimento é, ele próprio, o corte móvel de um todo cuja mudança ele exprime (AUMONT, 2008b: 65). Operando um corte móvel dos movimentos, este não se contenta em exprimir a duração de um todo que muda, mas não para de fazer variar os corpos, as partes, os aspectos, as dimensões, as distâncias, as posições respectivas dos corpos que compõem um conjunto nas imagens. Essas técnicas aparentemente simples criaram um vocabulário e uma gramática de incrível variedade que nenhuma outra mídia conseguiu ostentar (CARRIÈRE, 2004: 14).

O cinema está em constante evolução nos seus processos de linguagem “o que está em ação aqui é a relação circular e oculta entre aqueles que fazem filmes e aqueles que assistem a filmes, uma região que nunca é vista por ninguém, mas que é uma província de muitos olhos” (CARRIÈRE, 2004: 20). Esta região a que se refere o autor precisa ser constantemente inovada por meio das linguagens utilizadas, com o fim de não vulgarizar para continuar sendo este espaço de encontro entre o autor da obra e o espectador.

Entre a produção, o armazenamento e a recepção dessas linguagens, o cinema é capaz de fazer uma síntese de todas elas, ressaltando o valor poético da imagem, como enfatiza Riccotto Canudo de acordo com o **Manifesto das Sete Artes** (1911). Para entender o valor poético da imagem, é necessário estabelecer a relação entre o meio e a realidade, pois o cinema torna-se a síntese poética e alegórica da realidade que não se vê refém do tempo, do espaço e nem das causas. Mas compreender o cinema como linguagem significa também compreender o tempo no transcorrer de sua projeção, duração esta que garante a continuidade narrativa, que fica por conta do espectador. O fenômeno do estranhamento se produz na maioria dos casos quando o espectador vê refletida na tela uma realidade que lhe é familiar, revestida com sua própria roupagem/identificação ou a nudez real de seu próprio desejo.

Cada filme com o seu estilo cria um tempo real que lhe é peculiar, além do tempo virtual, que a história pretende relatar. Trata-se de paisagens exclusivas que o tempo dos filmes expressa e os planos que adota, nos quais os espectadores são convidados a participar como protagonistas dessa narrativa.

O tempo na narrativa cinematográfica está na ação que imprime o ritmo, assim como está no verbo, nas linguagens escritas e na imagem de sua comunicação visual. Desta forma, o tempo não se restringe ao descrito pela ação da câmera. Está no que é falado pelos personagens, na cenografia, nos figurinos, nos gestos, na fotografia, na iluminação e na interpretação. Tempos que, em fragmentações constantes, vão revelando uma escultura de muitas dimensões. Como diria Tarkovski (2002), “cinema é arte de esculpir o tempo”.

Este tempo é um dos muitos elementos que dão sentido ao filme. A linguagem cinematográfica atrelada à imagem e ao som forma o material significativo, e confere a este a qualidade de ser um “duplo” do real. Trata-se de verdadeiras duplicações mecânicas, consideradas um laço expressivo entre o significante e o significado da imagem, fortemente motivada pelo movimento de condensação e deslocamento (AUMONT, 2008b: 178).

A categoria da temporalidade [...] está intrinsecamente ligada à categoria da espacialidade na organização discursiva. Essa junção começa pelos aspectos mais evidentes que desvelam a mimese da arte em relação ao real (BALOGH, 2002: 74).

Esta questão da temporalidade e espacialidade no cinema remete à distinção narrativa que se faz da imagem objeto e da imagem representação, sendo a primeira o suporte feito pela produção de uma representação que une a imagem a qualquer coisa

real e imagem representação destinada ao efeito receptivo no espectador. Certamente, essa primeira definição introduz uma discussão relativa à diferença que existe entre o real e a representação imagética do mesmo, que pode ser o motivo de representação desta última.

Platão, por exemplo, denigre a imagem quando a mesma não transmite a imagem do bem, mas o preconiza como recurso a ser usado no futuro. Para ele, a imagem era um modo inferior de verdade. Em contra partida, o embelezamento do real enquanto verossimilhante proposto por Aristóteles permite a reabilitação do poder cognitivo da imagem, enquanto tal este possibilita acesso a um saber sobre a forma das coisas (AUMONT, 2008b:15).

O essencial da discussão “clássica” sobre a imagem tem beneficiado a problemática da imitação que na sua origem se fazia da natureza, enquanto “desejante” – *mimeses* – no que respeita a avaliação do meio como uma sugestão filosófica, uma condição primeira da imitação; imitar nas belas artes significa produzir a junção de uma coisa em outra coisa, da qual surge a imagem.

Portanto, na evolução do conceito de *mimeses* na arte, a perspectiva renascentista conseguiu captar a verdade das percepções visuais, a ilusão como uma representação de fundo em uma esquematização pertinente de um ponto de vista informacional dado na modernidade à própria percepção natural e à convenção contemporânea que toda representação é simbólica, por isso pode-se afirmar que ação comunicativa do cinema está diretamente relacionada com o real naquilo que este tem de mais original: ser um efeito para os sentidos.

A ideia central da linguagem cinematográfica, deste modo, compromete-se em dar sinergia e sentido aos filmes, unindo cenas, narrativas, sons, cenários, planos e sequências decifráveis, para que os espectadores possam entender a mensagem projetada e mais do que isso, venham a se identificar e a se emocionar. Portanto, a união entre som e imagem deve ter atenção especial no que se refere à produção, tendo em vista que são os principais elementos constitutivos de um filme, tendo a necessidade de criar relacionamento rítmico entre as partes em um sistema sinérgico, cuja finalidade é o gozo estético do espectador, como insiste o autor citado.

Outros dados que também correspondem à linguagem são a luz e as sombras nos seus muitos aspectos expressivos. No filme, a projeção de luzes e sombras dá início ao processo fotográfico que se realiza nos inúmeros fotogramas que, justapostos, vão se constituir em um filme. Luz e sombra são elementos dramáticos, ou seja, concorrem para a construção das narrativas que falam diretamente do emocional, podendo levar ao

riso ou às lágrimas, quando se trata da própria condição humana. No cinema o mundo visível não é dado de modo absoluto, trata-se em princípio de apenas uma sugestão, mas em sua semântica, sintática e semiótica produz enfim o efeito desejado. Essa correlação semântica é dada por meio de uma transfiguração estilística:

“a correlação dos personagens e das coisas na imagem; a correlação dos personagens entre si, no todo e em parte; o que foi convencionado chamar a composição da imagem, o ângulo da tomada e perspectiva em que são registrados e, finalmente, a iluminação tem importância colossal”. É pela mobilização desses parâmetros formais que o cinema transforma seu material de base, a imagem do mundo visível em elemento semântico de sua linguagem própria (AUMONT, 2008b: 164).

Esta linguagem própria a que se refere Aumont provoca fascínio nos espectadores e tem no seu cerne o fato de ser uma invenção cuja capacidade de falsear a realidade remete os espectadores a uma realidade superior, mais forte, mais intensa, seguramente mais real que a própria realidade, pois desperta nos espectadores sensações, ideias, conceitos e paixões com as quais se identificam.

No **Auto da Compadecida**, a transfiguração estilística do cenário, dos personagens e da trama ficcional recebem um impulso mobilizador que propicia a experiência estética baseada na intermitência dos planos, dos ângulos, das tomadas e do efeito que a iluminação é capaz de produzir no espectador.

2.3. Técnicas de montagem para um corpo em cena

Toda técnica de montagem define um estilo identificatório, mas o corpo se define na sua forma e função referencial segundo Merleau-Ponty no livro **Fenomenologia da Percepção** (2001). Desse modo, as estruturas antropológicas do imaginário, de acordo com Durand, é que o cinema pretende reproduzir partindo do princípio da concatenação de regras que pautam a produção fílmica.

Efetivamente, para MARTIN (2007 apud AUMONT, 2008b:54-55), a montagem constitui o fundamento mais específico da linguagem cinematográfica. Trata-se da organização de planos de um filme em certas condições de ordem e duração. Entende-se tecnicamente por planos, a realidade da imagem do filme impressa e projetada na superfície plana. Tendo em vista que esta imagem representa em certo campo o plano da imagem e para lê-lo em uma infinidade de outros planos imaginários, dispostos “em profundidade” ao longo do eixo da tomada de cena.

A palavra plano é considerada próxima de quadro ou enquadramento, por isso fala-se da escala dos planos ou da expressão plano fixo que designa uma unidade de filme durante a qual o enquadramento permanece fixo em relação à cena filmada, o contrário do “movimento da câmera”. Enfim, a técnica cinematográfica quando alude ao plano, refere-se à composição de uma cena na qual salienta a narrativa.

A primeira distinção que Marcel Martin (2007) faz é entre a montagem narrativa e a montagem expressiva. A montagem narrativa corresponde ao aspecto mais simples da montagem que consiste em reunir planos, segundo uma sequência lógica e cronológica com vistas a relatar uma história, cada um deles oferece um conteúdo factual e contribui para que progrida a ação do ponto de vista dramático – o encadeamento dos elementos da ação conforme uma relação de causalidade – e do ponto de vista psicológico – a compreensão do drama por parte do espectador.

Existe também a montagem expressiva baseada na justaposição de planos que têm por objetivo produzir um efeito direto e preciso por meio do encontro de duas imagens; neste caso, a montagem se propõe a expressar por si mesma um sentimento de uma ideia deixando de ser um meio para se converter em um fim. Este aspecto de montagem sem descaracterizar-se facilita ao máximo a passagem de um plano para o outro, produzindo a todo o momento efeitos de ruptura na mente do espectador.

O tipo mais famoso de montagem expressiva é a montagem de atrações, Eiseinstein escreve que esta expressão toma seu nome de duas palavras, uma das quais provém da indústria – encaixe de peças de máquinas – e a outra do *Music hall* – entrada de personagens excêntricos no palco –, seu objetivo é posto em cena ativa no lugar de um reflexo estático de um acontecimento e a educação do espectador no sentido desejado por meio de uma série de precisões calculadas sobre seu psiquismo (EISENSTEIN apud MARTIN, 2007: 148).

Mas afinal o que é a montagem e de que forma esta convoca o corpo a entrar em cena? A montagem são planos sucessivos que correspondem à percepção comum por constantes movimentos de atenção. Vale destacar aqui que, quando se trata do fenômeno da percepção, o corpo serve como única referência (MERLEAU-PONTY, 2001). E assim como se tem a impressão de possuir uma visão global daquilo que se apresenta ao olhar do espectador, porque a inteligência elabora esta visão com os dados sucessivos da vista, uma montagem bem feita, a sucessão dos planos passa totalmente inadvertida, pois corresponde aos movimentos normais da tensão e elabora para o espectador uma representação do conjunto que lhe dá a ilusão da percepção real.

Tudo isso leva a reconhecer, segundo Martin (2007) que a sucessão de tomadas de um filme se baseia no olhar, ou seja, na tensão mental, pois o olhar não é mais que a exteriorização explorada do pensamento dos personagens e do espectador. A técnica de montagem define a tomada do ponto de vista da filmagem, e o fragmento da película impressa entre o momento em que a câmera se coloca em movimento e o momento em que se detém; do ponto de vista do montador, o fragmento de película entre dois cortes de tesoura e entre duas colagens, e do ponto de vista do espectador, o que mais interessa é o fragmento de película entre dois ajustes. Do ponto de vista estético, a tomada é uma totalidade dinâmica em transformação que confere em si uma negação e sua superação.

A cena está determinada pela unidade do espaço e do tempo, no entanto, a sequencia é um conceito especificamente cinematográfico, é uma série de tomadas que se caracteriza pela unidade da ação e pela unidade orgânica que a própria montagem oferece (MARTIN, 2007: 152).

Jacques AUMONT (2008b:62) acrescenta que a montagem em um sentido mais amplo “é o princípio que rege a organização de elementos fílmicos, visuais e sonoros, ou de agrupamento de tais elementos justapondo-os, encadeando-os e/ou organizando sua duração”. Definição que corrobora com as palavras de Christian Metz (apud MORIN, 2001: 62) que afirma ser a montagem a responsável por organizar de maneira combinada as co-ocorrências sintagmáticas da cadeia fílmica, ou seja, relações de colagem, movimento da câmera e co-presença de vários motivos em um mesmo plano.

No entanto, a chamada escala de planos está relacionada com a proximidade ou distância da câmera em relação ao objeto filmado dando maior ou menor dimensão ao mesmo. O caráter arbitrário desta referência foi, de acordo com Aumont, visto como traço de uma ideologia antropocêntrica, que seria a de todo o cinema, narrativa clássica – decupagem.

Existe uma tipologia bem variada da escala de planos que na tradição da decupagem clássica vai do primeiríssimo ao plano geral. Tal tipologia pode ser ilustrada a partir do filme **O Auto da Compadecida**, a modo de exemplo, para focalizar o objeto de estudo na perspectiva do imaginário religioso que este procura explorar.

A seguir, ilustram-se detalhadamente as características de cada um dos planos utilizados pelo cinema, bem como a sua funcionalidade em termos de efeito estético para o espectador.

O **grande plano geral** mostra o espaço total no qual se desenvolve a ação, em muitos casos os filmes começam e terminam com a utilização deste enquadramento, pois tem por finalidade apresentar ao espectador o espaço em que o filme vai se situar.

No caso do **Auto**, é o sertão nordestino, evidenciado pela terra seca e o vilarejo característico. Na cena abaixo os personagens Chicó e João Grilo anunciam que o filme “A Paixão de Cristo” seria exibida na Igreja do vilarejo de Taperoá, uma ação metalinguística do diretor que ajuda os espectadores a entenderem que no filme a temática religiosa estará presente.

**Figura 2 – João Grilo e Chicó anunciando a exibição do filme
A Paixão de Cristo**



No **plano geral inteiro ou de conjunto** o personagem aparece completo e situado em um espaço aberto, relacionando-se com outros. Deve ser considerado mais relativo e menos protagonista, pois é descritivo e utilizado em situações de grupo, como por exemplo, na cena recortada abaixo em que os personagens seguiam a pé pelo vilarejo de Taperoá com a finalidade de enterrar a cachorra que pertencia à mulher do padeiro.

Figura 3 – Cortejo de enterro da cachorra.



O plano americano ou $\frac{3}{4}$ mostra os sujeitos – personagens – cortados à altura dos joelhos, estes personagens evoluem por espaços limitados, deslocando-se até o ponto objetivo. Na cena recortada abaixo vemos o diabo entrando na Igreja dirigindo-se aos outros personagens que esperam pelo julgamento de suas almas. Nesta aparição ele está calmo e seu rosto apresenta características humanas mais naturais, o que não assusta e nem provoca medo. Ao contrário dos momentos em que o diabo fica enfurecido, pois seu rosto muda completamente de feição, torna-se mais aterrador, o que provoca medo nos espectadores.

Figura 4 – Diabo entrando pela porta da Igreja



Plano médio mostra o personagem da cabeça até a cintura ou até a altura do peito e permite mais de uma figura no mesmo plano. O controle dos gestos de mãos e braços e a boa colocação do ator em cena são fundamentais para gravação de uma tomada com qualidade. Na cena apresentada abaixo, o personagem João Grilo se esconde atrás da personagem de Nossa Senhora. O diabo enfurecido por não ter conseguido condenar João Grilo ao inferno, tenta atacá-lo e Nossa Senhora novamente intercede por João e o protege.

Figura 5 – Compadecida protegendo João Grilo



Primeiro plano mostra o objeto ou a cabeça humana em sua totalidade e destaca a impressão do intérprete ou contornos da figura. O primeiro plano provoca menos impacto que o plano de detalhe. Observa-se na figura abaixo o rosto enfurecido do diabo que nesta cena está empurrando os personagens da trama para o inferno.

Figura 6 - O diabo enfurecido

Plano de detalhe ou primeiríssimo plano é usado para aproximar uma parte do corpo humano ou de um objeto com a finalidade de vigorar a dramaticidade e reforçar algo que é essencial à narração. O efeito é impactante e a tensão se dá sobre fragmento. Na cena da morte de João Grilo, Chicó, seu melhor amigo, acende uma vela e o que aparece no detalhe são apenas os seus dedos e parte da vela sendo acesa; a utilização de velas durante o processo de despedida do corpo se dá de acordo com a espiritualidade, isso se faz na idéia póstuma de iluminar os caminhos da alma da pessoa que se foi do plano terreno, permitindo que não vague pela escuridão eterna.

Figura 7 – Chicó acendendo uma vela



Os cortes são fundamentais do ponto de vista técnico e subjetivo, pois são necessários para produzir transformação. O roteiro do **Auto** foi estruturado em uma sequência de cortes, principalmente quando os personagens transitam entre os planos terrenos e celestiais ou para inserir pensamentos dos personagens como os de Chicó. O corte nas cenas em que Chicó conta suas lorotas ocorre com um efeito estético diferente, pois o diretor se utiliza de uma mistura de figuras e personagens reais, que se parecem muito com as figuras da literatura de cordel.

No exemplo que se segue aparece uma das cenas em que Chicó conta que foi fígado por um peixe e que permaneceu no rio por três dias e três noites, até que o encontraram e o liberaram do peixe.

Figura 8 – Chicó imaginando que foi fisgado por um peixe



Angulação é o ponto de vista com relação ao referente, personagem ou câmera. É o ângulo no qual se posiciona o eixo da objetiva com relação ao objeto ou sujeito que se capta. A angulação pode acentuar o efeito dramático e a concepção do plano, como também exaltar e sublinhar ou minimizar o personagem ou a cena de maneira geral. Um exemplo disso é o *contra plongeé* no qual a cena é gravada com a câmera de baixo para cima, geralmente dá impressão de superioridade, enquanto o *plongeé*, filmagem de cima para baixo, tende a diminuir o indivíduo, minimizá-lo moralmente.

A cena abaixo em *plongeé* mostra o retorno do personagem João Grilo para a terra, e na sequência a imagem em *contra plongeé* do personagem Jesus Cristo cercado de anjos em sua aparição no tribunal das almas.

Figura 9 – João Grilo voltando do Céu



Cena em que João Grilo retorna do céu para a terra e vê Chico prestes a enterrar seu corpo (TF 01:30:25)

Figura 10 – Aparição de Jesus Cristo no Tribunal das almas



Cena da aparição de Jesus Cristo no tribunal das almas (TF 01:12:29).

A iluminação constitui outro fator decisivo para a criação da expressividade da imagem e serve para definir e modelar os contornos dos planos dos objetos, para criar a impressão de profundidade espacial, para produzir uma atmosfera emocional e também para provocar certos efeitos dramáticos. No caso do filme aqui analisado, nota-se nas cenas recortadas abaixo que a tensão dramática é acompanhada da iluminação do céu por detrás do personagem de Jesus e os anjos na primeira imagem, Maria e Jesus na segunda e Maria, Jesus e o Diabo na terceira. Quanto mais tensa é a cena, mais o céu fica escuro.

Figura 11 – Céu claro por detrás de Jesus Cristo



Figura 12 – Céu parcialmente escuro por detrás da Compadecida



Figura 13 – Céu escuro por detrás da Compadecida e Jesus Cristo:



Por fim, vale destacar a relação de proximidade e distanciamento da câmera em relação ao objeto filmado que situa o espectador em qualquer ângulo de um mesmo lugar, em um ponto qualquer do espaço. Todas as disposições dos planos permitem a ubiquidade. Tanto a escala do plano quanto a escala de conjunto da montagem é um sistema de ubiquidade integral que permite transportar o espectador a qualquer ponto do tempo e do espaço (MORIN, 2001: 79).

Para entender esses processos absorvidos pela mente humana, Eisenstein disse em contra ponto a Morin que a montagem é a alma do cinema, compreensível porque se assemelha em sua organização ao psiquismo do espectador, pois entre a realidade e a imagem da tela existem dois abismos claríssimos; quando se trata de um produto fílmico existem todas as artimanhas e estratégias próprias do meio, que oferecem ao espectador somente uma determinada imagem da realidade. Por isso a imagem da realidade não coincide com a imagem da tela e tão pouco corresponde à imagem da percepção. A percepção cinematográfica está carregada de variantes, a ponto de poder enfatizar que a percepção cinematográfica é completamente original, graças aos processos de montagem.

Por estas razões é que se valorizam tanto os processos de montagem, como disse enfaticamente Eisenstein (2002), a montagem não reproduz, produz, ela é a própria estrutura do pensamento. Por essa razão o cinema não é um mero contador de histórias, sendo, portanto, a montagem cinematográfica algo muito mais complexo que o processo técnico na articulação de elementos.

Para a pesquisadora brasileira do Núcleo Guel Arraes, Yvana Fechine, o processo de montagem é a maneira como

... contar o que com os recursos técnico-expressivos desses meios que operam sincreticamente com as imagens (imagem fixa, imagem em movimento, palavra escrita, etc.) e com os sons (música, ruído, palavra falada, etc.) a montagem pode ser compreendida, enfim, como modo de articulação (interligação ou inter-relação) das partes em um todo nos diferentes níveis de organização textual: da articulação dos planos numa sequência fílmica (nível discurso) à articulação de segmentos narrativos num percurso unificador (transformações de estados nos sujeitos cujas ações se entrelaçam no curso da narrativa englobante com um início, um desenvolvimento e um ponto final (FIGUERÔA & FECHINE, 2008: 200).

Cabe salientar que a autora citada faz parte do grupo de pesquisa em torno da obra cinematográfica do diretor e realizador de **O Auto da Compadecida**, oferecendo uma completa definição de montagem que perpassa as instâncias da produção, fixando-se no processo narrativo e discursivo, omitindo mesmo assim a recepção, os efeitos de

sentido e os “horizontes de sentido” ou expectativas que o produtor pode vir a criar no espectador.

Ainda segundo a autora, é na montagem que se estabelecem todas as relações produtoras de sentido, considerada o meio formal e expressivo mais específico do cinema; fala-se de “montagem de efeitos” para dispor um tipo de montagem que as mudanças de planos são salientadas, como no caso do **Auto da Compadecida**, em que se misturam um plano da realidade fílmica com um ou outro plano da realidade sobrenatural que faz parte da trama ficcional.

Em síntese, a experiência do cinema representa a construção do espectador individual e social na tela projetado. A intuição de Edgar Morin de unir o axioma: a imagem é a alma do cinema, revela o caráter ontológico que a representação objetiva e mental possui, uma vez que esta é movida pela ação da alma, essa força interior que impulsiona desde sua origem e demarca o destino da representação na ação deliberativa. Entretanto, tudo isso só faz sentido pela inteligibilidade da linguagem que o cinema tem criado por meio do aperfeiçoamento de uma técnica, cujo eixo constitui a montagem em uma sequência de planos que conferem ao espectador uma analogia privilegiada: a ubiquidade em relação ao tempo e ao espaço que vive na ficção. Este ponto de partida conceitual que remete ao valor intrínseco da imagem e do movimento encontra na montagem da cena seu momento privilegiado em termos de produção, por esta razão, a abordagem da imagem religiosa no **Auto da Compadecida** requer a mediação do regionalismo popular e do imaginário religioso que dá a esta obra um caráter original na transposição do gênero e do suporte no qual este é interpretado.

Capítulo 3

A Imagem religiosa em O Auto da Compadecida: entre a divina comédia e a comédia da vida



O fenômeno religioso revela nas mais diversas culturas a necessidade humana de dar forma específica ao sagrado, a fim de apreendê-lo através dos sentidos e não somente pela razão. Tanto em religiões primevas quanto no Cristianismo, notamos uma intensa participação dos sentidos na experiência religiosa, ingerimos nossos deuses, sentimos a sua presença através do perfume dos incensos, ouvimos suas vozes e, tomados pelo transe, falamos línguas estranhas. Mas é sobretudo através de imagens que o sagrado toma forma. Pinturas, esculturas, ou qualquer outro símbolo visível são investidos de poder, aproximamo-nos, pelo espetáculo da imagem, de uma presença transcendente e divina (KLEIN, 2006: 29).

Essa necessidade humana de materializar o sagrado, responde a um desejo primordial de aplacar o medo e de converter a imagem em uma forma de expressão proveniente dos sentidos que represente de forma substancial ou inapreensível o inefável da própria experiência religiosa. Neste sentido é que o cinema opera a construção e mobilidade da imagem a fim de produzir tecnicamente a experiência estética.

O cinema como máquina de percepção auxiliar (Morin, 2001) é um potencializador de símbolos religiosos e no **O Auto da Compadecida** recria por meio de imagens e sons o imaginário cultural religioso de um povo, fruto de sua imaginação simbólica. Por "forma simbólica" há de se entender aqui toda a energia do espírito em cuja virtude um conteúdo espiritual de significado é vinculado a um signo sensível concreto e lhe é atribuído interiormente. Neste sentido, a linguagem, o mundo mítico-religioso e a arte se apresentam como outras tantas formas simbólicas particulares (CASSIRER, 2004:163).

Ainda segundo Cassirer, o fenômeno religioso ocorre por meio da experiência sensorial da realidade dividida em tempo e espaço no qual o crente é convidado a vivenciar as sensações transcendentais do sagrado no contato “virtual” com os santos, os deuses e todas as entidades celestiais que configurem seu imaginário.

Nesse sentido, a experiência religiosa é análoga à experiência cinematográfica, porque ela também é de caráter sensível e se fundamenta nos efeitos que a imagem e o movimento são capazes de produzir.

A primeira forma de representação do ponto de vista cinematográfico ocorre por meio das imagens que, além de se expressar fortemente, tem um ânimo muito grande em termos de efeitos para o interpretante – espectador. Considera-se que o método mais apropriado para dar conta do imaginário religioso é o método indutivo que parte da realidade fílmica para falar do todo – cinema – e deste universo fílmico em particular interpretando as formas concretas por meio das quais se representam estas verdades sagradas.

Deste modo aparece no filme duas realidades bem distintas “o profano” e “o sagrado”, sendo o profano toda forma desconhecida ou que por ventura atente à ordem estabelecida pela Igreja ou pelo Estado protetor. Já o sagrado é a consagração desse

universo físico e espiritual do mundo em geral e dos habitantes de Taperoá em particular.

Partindo deste pressuposto as referências mais fundamentais desta configuração do imaginário religioso apresentado no filme encontram-se na **Divina Comédia** de Dante Alighieri que divide o universo em três partes: céu – lugar dos que foram bons e justos durante a vida; purgatório – lugar destinado àqueles que cometeram pecados “leves” que após certo período de penitência poderiam alcançar o céu; por fim, o inferno – destinado aos pecadores que em vida não foram nem bons e nem justos.

A Divina Comédia narra a travessia de Dante pelo inferno, céu e purgatório com a ajuda de diferentes guias que recebem ordens da Virgem Maria – Nossa Senhora – de mostrar a Dante esses três lugares: no inferno purgatório o guia é Virgílio, dramaturgo romano autor de A Eneida. No céu, é Beatriz, mulher da qual Dante estava apaixonado e que na vida real não lhe havia correspondido, mas aqui como homenagem a representa com todas as virtudes humanas.

Na travessia Dante vai encontrando diferentes personagens da idade antiga como Sócrates, Homero e até mesmo Virgílio a quem Dante nomeia como “Sábio Mestre”, o que sabe tudo; Alexandre, o Grande, Átila e muitos personagens gregos, romanos e da Idade Média como papas. Nesse percurso, Dante aprende várias lições, como por exemplo a da humildade. Começa na “selva obscura” na qual vê três bestas, que representam três vícios. No inferno, começa a viagem desde o círculo no qual se castigam pecadores, do mais baixo nível até os mais graves pecados: limbo, luxúria, gula, avareza, ira, heresia, violência e inferno. No lago de sangue e entre um “bosque de espinhos”, aparecem os pecadores “violentos contra Deus”, deixando de manifesto a fraude e a traição. No purgatório, a referência é uma montanha de sete círculos que um anjo com sua espada grava sete pés na frente daqueles que se encontram nesse lugar reunidos: soberba, inveja, ira, avareza, preguiça e luxúria. Dante e seu guia saem do purgatório e entram no paraíso terreno. Dante chora ao se despedir de Virgílio e, nesse instante, Estácio faz a conexão com Beatriz, que por último o conduz ao céu. Nesse lugar, os planetas são iluminados pelo sol entorno do qual aparece o céu estrelado e cristalino, a lua, Mercúrio, Vênus, Marte, Júpiter e Saturno. Por fim, o céu de plena luz manifesta as virtudes do valor, da coragem, do perdão, do amor e da humildade.

A salvação vinda da mulher dá a este poema medieval originalidade, inventividade e fantástica fecundidade literária, segundo expressa Harold Bloom na apresentação da obra prima de Dante Alighieri (DANTE, [1310-1321], 2004).

Seguindo esta estrutura proposta por Dante, já com a utilização de imagens projetadas na tela, é que o filme auxilia os espectadores a experimentarem, ainda que virtualmente, uma espécie de hipnose parecida com o estado de “transe” no qual ele pode passar por todos estes locais, céu, inferno e purgatório. Tal fato só é possível pela mediação simbólica dos ícones que aparecem no **Auto**. O antropólogo Gilbert Durand (2002) diz que o símbolo é um portador de um sentido secreto, como “epifânia de um mistério”, ou seja, a imagem simbólica é a transfiguração de uma representação concreta de sentido para sempre abstrato.

O sentido epifânico da representação religiosa de **O Auto da Compadecida** se dá justamente por se tratar de ícones profanos e sagrados conhecidos dos espectadores brasileiros, e que povoam seu imaginário, sobremaneira o imaginário dos nordestinos.

Neste capítulo analisa-se, portanto, em um primeiro momento a enunciação da proposta por Guel Arraes no processo de montagem da imagem religiosa. Posteriormente, a narratividade e originalidade do filme **O Auto da Compadecida** transposto do teatro de Suassuna para a televisão e cinema de Guel Arraes – nesta singular representação dos ícones religiosos que configuram o imaginário coletivo dos brasileiros. Por fim, analisam-se os símbolos transpostos para a tela, elencando os elementos inovadores recriados a partir do cordel.

3.1 Enunciação dialética de montagem

A enunciação dialética da montagem em **O Auto da Compadecida** se dá por meio de uma contraposição de idéias em um jogo de poder entre “dominantes” e “dominados”, bem e mal, para se assinalar a mais marxista das posições. O filme critica a estrutura capitalista em suas contradições internas e principalmente as desigualdades sociais. Por enunciação entende-se como um processo que se estrutura numa relação entre sujeitos – enunciador/ emissor e enunciatário/receptor – em um dado tempo e em um dado espaço e que todo discurso é espelho dessa interação verbal, trazendo em seu interior, ainda que pressupostos, as marcas das relações entre sujeitos, em tempo e espaço próprios do enunciado (BENVENISTE, 2008).

Outra importante reflexão sobre a enunciação vem de outro autor russo, Mikhail Bakhtin. Os conceitos de polifonia, dialogismo, carnavalização, e gêneros discursivos, entre outros, possibilitaram uma fundamentação teórica para a historicidade discursiva, considerando sua materialidade, que se dá como constitutiva de todo processo de interação/comunicação, verbal principalmente, que acontece por meio de processos de enunciação.

A questão dialógica nasce na enunciação e é a partir dela que os nexos de sentido dos discursos se fundem aos contextos, tempos e espaços socioculturais nos quais os indivíduos e seus discursos se inserem e são formulados, com seus conflitos e suas diversas visões de mundo (BAKHTIN, 1995).

Neste sentido é que as análises a seguir buscarão evidenciar a enunciação desta atmosfera na qual foi ambientado o filme **O Auto da Compadecida**, sobretudo no que se refere aos espaços em que os ícones sagrados e profanos se encontram para perceber a lógica da montagem elaborada por Guel Arraes e, por fim, entender os efeitos estéticos que essas imagens são capazes de produzir nos espectadores depois de agrupadas e apresentadas em forma de filme.

Para deste modo entender quais elementos enunciam esta dialética entre sagrado e profano, principalmente a atrelada ao universo religioso do imaginário do povo nordestino, é o que se pretende discutir. Com a utilização de análise das imagens e do discurso dos personagens, propostos por Guel na concepção do filme, parte-se para discutir sobre as diferentes linguagens do cinema, analisando os processos de montagem. Com a narrativa fílmica busca-se compreender e refletir sobre o sentido desse elemento constitutivo do cinema que é a montagem, partindo-se da premissa de que o sustento desse trabalho é sempre a questão: *Quais elementos do imaginário religioso brasileiro e nordestino foram transpostos para a tela de cinema?*

A formulação deste imaginário no cinema ocorre por uma junção de elementos e dentre eles está a montagem que envolve, entre outros aspectos, a ação de escolher entre as cenas gravadas as que farão parte do filme, ou em outra perspectiva, de excluir o material que não fará parte da obra. A esse trabalho, agrega-se outro, o de ordenar as cenas entre si, formando uma relação entre a parte e o todo, em uma “costura” que envolve muitos elementos cinematográficos. Os filmes sempre mobilizam certa quantidade de imagens – cenografia –, sons – música –, fala dos personagens e de inscrições e desenhos gráficos – imagem dos pensamentos de Chicó, por exemplo –, em organizações e proposições variáveis (AUMONT, 2008b:53).

Figura 14 - Montagem dos pensamentos de Chicó em forma de desenhos de cordel



Segundo o cineasta e escritor Serguei Eisenstein, o processo de montagem no cinema se difere dos processos de montagem de qualquer outra forma de arte. Um tom azul misturado a um tom vermelho o resultado se chama de violeta, e não de uma dupla exposição de vermelho e azul. A mesma unidade de fragmentos de palavras permite todo tipo de variação, é muito simples distinguir três gradações de significados na linguagem, por exemplo: uma janela sem luz, uma janela escura e uma janela apagada. Entretanto, tentar expressar o mesmo por meio de imagens cinematográficas na composição dos planos é bem diferente, quanta capacidade e engenhosidade não serão necessárias para dar este efeito que com palavras parece muito simples? (EISENSTEIN, 2002: 16).

AUMONT (2008b) corrobora com as palavras de Eisenstein quando diz que em seu aspecto original a montagem consiste em três grandes operações: seleção, agrupamento e junção. Sendo a função das três operações, a partir de elementos a princípio separados, obter uma totalidade que é o filme. Marcel Martin (2007) afirma

que a montagem é a organização dos planos de um filme em certas condições de ordem e duração que tem por finalidade primeira manipular planos com o intuito de construir outro objeto, o filme.

Se por meio dos processos de montagem é possível se criar outro objeto, pode-se afirmar que a recriação começou na fusão de textos produzidos por Suassuna, que no processo de montagem do livro **O Auto da Compadecida**, mesmo se utilizando de várias histórias de outros criou algo novo, e Guel Arraes, na montagem do longa-metragem, recriou a obra de Suassuna para o seriado e mais uma vez para o filme de mesmo nome.

Portanto, pode-se inferir que é por meio da montagem que o diretor dá vida à história, dá sentido à trama, cria expectativa, medo, riso e todas as sensações que o cinema promove por meio de imagens e sons a que os espectadores são submetidos.

Os enquadramentos, por exemplo, são elementos utilizados no cinema com a finalidade de provocar um efeito de sentido. Já que o objeto de estudo aqui recortado é o imaginário cultural religioso do povo nordestino, nada mais oportuno que analisar os planos, as sequências, a iluminação e os elementos cenográficos que compõem o filme no julgamento dos personagens que ocorre no desenlace da trama, pois são nessas cenas que os ícones religiosos e os ícones profanos aparecem em forma de imagem. Observa-se do ponto de vista da montagem as seguintes imagens religiosas:

O Cristo negro – Usa um manto branco que vai do pescoço até os pés, por debaixo deste manto existe outro manto com várias figuras que não dá para identificar com a predominância das cores douradas. Os adereços são vários, entre os principais estão a coroa de espinhos feita em palha dourada, os colares que mais parecem cordas também em dourado e um coração dependurado na altura do peito com pequenas luzes que compõem o seu contorno – Negro, com a barba por fazer, alto, de voz tranquila e serena.

Figura 15 – Figurino de Jesus Cristo

A Compadecida – Manto tradicionalmente azul, como observamos em várias representações de Nossa Senhora, exceto pelas bordas onde há uma faixa colorida, mas com predominância da cor dourada, por debaixo do manto azul há um outro manto predominantemente vermelho com figuras difíceis de se identificar. Esse manto avermelhado lembra muito as roupas utilizadas por Bispo Rosário, sergipano que foi considerado louco por dizer que era um enviado de Deus encarregado de julgar os vivos e os mortos. A sua obra mais conhecida é o “Manto da Apresentação”, que Bispo deveria vestir no dia do juízo final; o Bispo pretendia marcar a passagem de Deus na Terra.

A Compadecida aparece no filme como uma mulher madura, com aparência muito mais velha do que as representações que vemos de Nossa Senhora. Aparentemente, a personagem foi construída em cima da representatividade que a atriz Fernanda Montenegro tem para com o povo brasileiro, poder-se-ia considerá-la como a “Nossa Senhora” das atrizes brasileiras, por isso a sua escolha. Seus movimentos em cena são sempre leves e suaves, há ternura nos gestos e no tom de voz.

Figura 16 – Figurino da Compadecida



O Diabo - Homem com idade aparente entre 50 e 60 anos, usa roupa prateada, uma espécie de vestido longo, utiliza brincos em ambas as orelhas e um anel. Tem unhas compridas, cavanhaque e seu cabelo mais parece um penteado de Gueixa. Quando em estado alterado – com ira – seu rosto se transforma e pequenos chifres aparecem em sua testa, semelhantes aos de um bode, sua voz fica alterada, meio rouca. Seus movimentos são mais rápidos e a articulação dos braços é em ritmo acelerado.

Figura 17 – Figurino do Diabo

O Bispo e o Padre – O Padre e o Bispo usam túnicas pretas, que seguem a ascendência hierárquica, a do Bispo é mais vistosa e imponente e acrescenta-se a Mitra - espécie de chapéu utilizada por bispos, papas e cardeais. A aparência em ambos remete diretamente à ideia de sacerdotes da Igreja católica. Seus movimentos são quase sempre com as mãos juntas como se estivesse rezando, suplicando, fazendo o sinal da cruz. Os bispos são os sucessores dos apóstolos, recebendo com a ordenação episcopal a missão de santificar, ensinar e governar a eles confiada no âmbito de uma circunscrição definida. Já o padre na Igreja católica é responsável por uma paróquia, onde preside a Sagrada Eucaristia, bem como atende à confissão, aconselhamentos e outros. É um homem que doa sua vida ao serviço do Evangelho e vive para servir a Deus e aos leigos por meio da evangelização.

Figura 18 – Figurino do Padre e do Bispo

Os Anjos – São crianças com roupas brancas com asas e auréolas de palha, cabelos de cor clara e encaracolados. Aparecem sobre nuvens aos pés de Jesus Cristo e desaparecem voando sobre estas mesmas nuvens. Os anjos são as criaturas mais divulgadas no ocidente, acreditados como sendo superiores aos homens, que servem como ajudantes ou mensageiros de Deus. Na iconografia comum, os anjos geralmente têm asas de pássaro e uma auréola. São donos de uma beleza delicada e de um forte brilho, e por vezes são representados como uma criança por terem inocência e virtude. Os relatos bíblicos e a hagiografia cristã contam que os anjos muitas vezes foram autores de fenômenos miraculosos, e a crença corrente nesta tradição é que uma de suas missões é ajudar a humanidade em seu processo de aproximação a Deus.

Figura 19 – Figurino dos Anjos

João Grilo - Suas roupas são trapos, de cor marrom sujas de terra, sandálias e um chapéu que sempre fica jogado nas costas e não na cabeça, o tecido das roupas parecem bem rústicos e baratos, baseados nos anos 30. Os trajes foram trabalhados de maneira a possibilitar uma comunicação não verbal. As roupas das personagens foram surradas para evidenciar os indivíduos desprestigiados economicamente, fazendo saltar à vista do receptor o estado de pobreza. Nas notas de produção de Guel Arraes, a diretora de arte comenta, nos extras do DVD, sobre a necessidade de trabalhar o figurino de maneira a obter um aspecto de envelhecimento e de sujeira. A aparência do personagem também é peculiar: tem cabelo mal cortado, barba por fazer, dentes amarelados e tortos e olhar meio vesgo. Seus movimentos são inquietos, sua agitação de braços e pernas são sempre largos e intensos, eles se ativam quando ele quer apelar de maneira mais contundente. O personagem se comunica com a mesma intensidade e propriedade com o corpo e a fala, dando a ele maior dinamismo e velocidade.

Figura 20 – Figurino de João Grilo**A topologia – espaço cênico do Tribunal das Almas**

A encenação do “Juízo Final” é trecho recortado para esta análise, segue sugestões do texto original de Suassuna escrito a priori para encenação teatral e que convida o uso do espaço público ou da entrada (escadaria) de uma Igreja. No caso, toda a influência medieval que Suassuna sofre em seus trabalhos.

O Julgamento se dá dentro da igreja de Taperoá, entretanto, não no plano terrestre, mas em outro plano intermediário. Pode-se entrever o inferno através da porta da igreja que se abre quando o diabo aparece em cena, e que no plano terrestre seria a porta de entrada e saída da igreja. Quando esta porta se abre, podemos ver um fundo com predominância da cor vermelha e amarela em uma clara visão de labaredas de fogo, com pessoas amarradas de cabeça para baixo e amarradas no chão sendo castigadas. O céu é representado na parte da frente da igreja, no altar, com o aparecimento de Jesus Cristo; o fundo deixa de ser uma mera pintura na parede e passa a ter vida, ele é chapado no início e torna-se tridimensional em seguida; o altar com o trono de Jesus Cristo fica acima do plano em que os outros personagens estão, há uma escadaria para se chegar a ele e as cores que predominam são dourado e o azul, representantes do barroco brasileiro.

A cor que impera dentro da igreja, quando a mesma aparece a partir da visão de Jesus Cristo, é o preto, um fundo negro, principalmente quando o Diabo está em cena. Já as cores quando vemos a cena da igreja para o altar são claras, tons de azuis, branco e dourado, o fundo muda de cor dependendo da intensidade da cena, na aparição de Jesus Cristo é um azul com nuvens brancas típico do amanhecer. Na aparição da Nossa Senhora o fundo é meio alaranjado como um céu de fim de tarde. E nos momentos decisivos, em que os personagens teriam seu desfecho no tribunal das almas, o céu de fundo representa a noite, com um azul bem escuro quase negro.

Figura 21 – Topologia do espaço Cênico do Tribunal das almas



Todos esses elementos apresentados configuram os aspectos mais importantes da montagem elaborada por Guel Arraes em sua tentativa de mostrar o imaginário religioso por meio do espaço cênico que inclui os atores e seus respectivos gestos, falas e figurino, entre outros. A seguir, apresenta-se como se configurou os aspectos singulares da proposta de Guel Arraes para o filme **O Auto da Compadecida** em termos de enunciação e narratividade.

3.2 Narratividade no cinema de Autor e o imaginário Religioso

De acordo com as palavras de Christian Metz (apud AUMONT, 2008b: 97) a respeito da fenomenologia da narração, a mesma pode ser definida a partir da identificação de alguns princípios básicos. São eles: a narração é um conjunto de acontecimentos que tem um início e um fim, e esse período fixa os limites entre ela e o mundo real. A narração é um discurso, ou seja, implica na existência de uma “instância narradora”, que pode ser um personagem - narração em primeira pessoa - ou um narrador - em terceira pessoa.

A narração possui uma sequência temporal. Essa sequência temporal se estabelece sobre a distinção entre tempo narrado - da história - e tempo da narração - do discurso. Transpor um tempo no outro é uma das funções da narração, enquanto transpor uma imagem em um tempo é uma das funções da descrição.

Para FIGUEIRÔA (2005:312), a utilização do filme como recurso narrativo tem uma carga metalinguística que desvelaria a intenção autoral de mostrar a hibridização da linguagem caracterizada pela relação de meios diversos de expressão imagética, independente da origem de seus suportes. O filme não está apenas e simplesmente emoldurando, mas é também diegético, criando uma simbologia própria.

No que se refere à narratividade em **O Auto da Compadecida** parte-se do princípio da enunciação como dado inovador e metalinguístico do diretor Guel Arraes. A enunciação na cena inaugural do filme já credencia o desfecho do mesmo. João Grilo e Chicó anunciam pelo vilarejo de Taperoá a exibição do filme **A paixão de Cristo** que deve ocorrer na igreja do mesmo vilarejo, sendo esta a que apresenta os protagonistas, ao mesmo tempo desencadeia as “armações” da dupla e mostra seu caráter “picaresco”. Sinaliza, ainda, aos espectadores o espaço cênico em que a trama transcorrerá, enfatizando que a temática religiosa estará presente no filme de maneira cômica, como se observa no trecho recortado e apresentado a seguir.

João Grilo: - “Hoje à noite na paróquia de Taperoá vai passar a Paixão de Cristo”.

Chicó: - “Um filme de Aventura que mostra um cabra sozinho e desarmado enfrentando o Império Romano todinho”.

João Grilo: - “Não percam a história do vivente que é Deus e homem ao mesmo tempo”.

Chicó: - “Um filme de mistério cheio de milagres e acontecimentos de outro mundo”.

João Grilo: - “A paixão de Cristo. O filme mais “arretado” do mundo.

Chicó: - “E se não for cegue”.

Esta cena inaugural destaca também o protagonismo de Chicó e João Grilo parceiros de embrulhadas que ocorrerão durante todo o filme na busca por sobrevivência, personagens formulados de maneira bem picaresca, ao estilo palhaço – João Grilo – e a besta – Chicó.

Para as cenas das mentiras de Chicó, o relato é inserido, apresentando imagens em preto e branco. Foi usado um *cartoon* feito de tapadeiras de cenografia sobre o qual Ramazzini, o responsável pelos efeitos visuais, desenhou árvores, rio, margens entre outros elementos. É esse fundo feito de tapadeira desenhada e recortada que se move. O efeito obtido é o de uma litografia de cordel em movimento. Há, portanto, uma mescla de procedimentos, até certo ponto artesanais, que se tornam sofisticados pelo uso inteligente e criativo das possibilidades tecnológicas. Ou seja, uma composição imagética na qual se mesclam desenho, vídeo, já experimentado por Guel quando ele dirigia o programa **Armação Ilimitada** nos anos 80. Esse processo, em detalhes, é relatado por Capy Ramazzini a OROFINO, pesquisadora e autora de “Mediações na Produção de Teleficção: videotecnologia e reflexividade no filme O Auto da Compadecida” (2000). Tudo é válido, e tudo está em relação – o pictórico, o fotográfico, o digital, o eletrônico, conferindo a inovação na linguagem e por consequência na recepção das imagens por parte dos espectadores.

Nessa mistura de elementos, em que os pensamentos de Chicó ganham vida por meio das imagens, nota-se um processo também metalinguístico da transposição inovadora de Guel Arraes, pois na cena inaugural o filme fala de cinema, ou seja, o filme falando de cinema e nas cenas dos pensamentos de Chicó é o meio – cinema – falando da literatura, mais especificamente a literatura de cordel falando de sua origem.

Portanto, para pensar na origem da obra transposta de uma narrativa literária para o cinema, automaticamente se depara com a questão da autoria. Ora, se a idéia central, o assunto, o tema sobre o qual o filme irá se debruçar já está dado em uma obra literária, qual a validade autoral desta obra derivada? Tal questionamento está ligado intimamente com o paradigma da fidelidade da adaptação, que no caso desta dissertação ficou resolvido na distinção sobre adaptação e transposição, logo não há necessidade de se apoiar neste pressuposto para analisar criticamente a transposição literária do filme **O Auto da Compadecida**, apoiando-se no quão a obra fílmica conseguiu transplantar a linguagem verbal para a linguagem cinematográfica.

Pelos elementos já apresentados nesta dissertação pode-se inferir que o resultado da obra de Guel Arraes em relação à obra original de Suassuna foi uma recriação, criou-se um novo modelo para a obra original, não só pela transposição do literário para

audiovisual, mas principalmente pela estrutura, a riqueza dos detalhes na produção do cenário, do figurino bem como a inserção e retirada dos personagens que levam o espectador a outra história, mesmo que o núcleo central da trama continue a mesma. A singularidade de Guel fica mais evidente no figurino e no cenário, pois ele cria o imaginário cultural religioso sertanejo por meio de imagens autóctones, algo que não está presente na obra de Suassuna, pelo menos não de maneira evidente.

Sob a ótica da figura do diretor revela-se um criador ou recriador de pontos de vistas sob determinada obra, que desafia, reinventa e improvisa recursos que possibilitem trazer soluções visuais equivalentes aos recursos estilísticos presentes em uma obra literária.

Uma adaptação literária não pode ser encarada como uma mera tentativa de tradução textual para as telas de cinema, até porque trata de duas linguagens distintas. Enquanto em um texto há apenas a presença da linguagem verbal para estruturar sua narrativa, no cinema há presença não só da linguagem verbal, mas também da linguagem visual, sonora e musical.

Entretanto, não é só na linguagem que o autor de uma obra transposta aparece como autor original. Apropriando-se das palavras do próprio Ariano Suassuna em sua definição de originalidade pode-se definir a própria obra de Guel Arraes.

Copiar, mas transformando. Reutilizar, mas dando sangue novo. Na medida do possível, tentar escrever algo tão novo e tão vivo quanto o original; procurar fazer da cópia uma obra que o autor do original pudesse apreciar com prazer e aplaudir com orgulho (SUASSUNA, 2005: 181).

E foi exatamente isso que ocorreu com a obra de Guel Arraes, pois o resultado final rendeu ao diretor aplausos de Ariano Suassuna. A consequência final de cada obra recriada é o que realmente conta, segundo Tereza Queiroz no artigo “Mimetismo e recriação do imaginário medieval em *Auto da Compadecida* de Ariano Suassuna e em *La Diestra de Dios Padre* de Enrique Buenaventura” (1998). Ainda que o ponto de partida não seja totalmente original, ele cria novas possibilidades de um novo ponto de vista, uma nova leitura sob o mesmo tema. Guel Arraes compartilha com outros cineastas brasileiros de expressão, como o caso de Glauber Rocha que afirma, o cinema de autor é um “cinema livre”, cinema esse que representa uma alternativa à produção comercial, que se relacione diretamente com as questões políticas, sociais e culturais de nosso país, refletindo a nossa realidade social, tematizando as questões do povo, dos

excluídos. Ideia muito afim da propalada por Suassuna e pelo próprio Guel Arraes, de acordo com Ivana Fechine em entrevista já citada (2002).

O diferencial do cinema nessa apropriação das questões populares da literatura ocorre pelo fato de o cinema ser considerado uma síntese de todas as artes, tem suas especificidades nos processos de montagem de seus fotogramas, chamada também de edição e decupagem, é a forma que o caracteriza e diferencia das demais formas de arte, pois é quando se dá na mesa de edição a sua concepção, o seu ritmo, resultado de um trabalho coletivo, da pré-produção para a produção, e neste momento da pós-produção é quando o filme toma o seu corpo final, pronto para sua exibição, todo efeito diegético, estético da obra, que só pode ser sentido depois de finalizada, assim o expressam a maioria dos críticos citados até aqui. O mesmo ocorre com o artesão ao esculpir a argila ou a pedra, o cineasta e sua equipe dão forma à sua obra de arte.

Este status de obra de arte que o filme alcança começa na enunciação do poder da mulher. Em o **Auto da Compadecida**, a narrativa adquire um sentido preciso ao se consumir a morte dos personagens. Nas longas sequências iniciais são retratadas em detalhes qualidades morais, sentimentos e respostas às injunções do cotidiano de cada um dos personagens; o pobre esperto e atrapalhado, a mulher adúltera, o marido avaro, o padre pusilânime, o bispo político, o cangaceiro implacável têm os significados plenos de suas identidades substancializadas no momento do julgamento final, acusados pelo diabo e defendidos pela Compadecida.

As considerações sobre a morte servem de pretexto também para estabelecer os critérios de desigualdade entre pessoas através da observação do comportamento; Chicó - um dos pobres do **Auto** - diz que "esse povo rico é cheio de agonia com os mortos. Eu, às vezes, chego a pensar que só quem morre completamente é pobre, porque com os ricos a agonia continua por tanto tempo depois da morte, que chega a parecer que ou eles não morrem direito ou a morte deles é outra". Mas, como na Idade Média, a morte também todos iguala; o mesmo Chicó fala: “ 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 o que é vivo morre" (QUEIROZ, 1998: 5).

A reconstrução de autos evoca deliberadamente uma oposição à cultura massificadora de inspiração americana. De maneira criativa, erudita, reavivam uma medievalidade imprecisa, mas poética, imersa no subconsciente da América Latina. Ao

retomarem os temas das relações entre o cotidiano e a sacralidade mágica atinam para as realidades de populações vivendo ao deus-dará, submetidas à subserviência de uma feudalidade não institucionalizada, mas plenamente formalizada no imaginário do encontro cotidiano entre os filhos de algo e os deserdados do mundo. Ao denunciarem, de maneira leve e cômica, a exploração secular erguida como sistema natural na América Latina dá-se novos significados a um velho significante; recriam os autos em suas dimensões políticas, mas não mais como propaganda do poder. Sob a aparência do tradicional reimaginam um mundo jamais possível na própria Idade Média; um mundo que visa a "reconstrução da identidade nacional" (QUEIROZ, 1998: 9).

As posições antagônicas apresentadas em **O Auto** são os elementos que ajudam no processo de reconstrução da identidade nacional no contexto da cultura religiosa, a dialética rico e pobre; o covarde e o valente; o esperto e o ignorante; o céu e o inferno; entidades celestiais e entidades terrenas; ícones sagrados e profanos, principalmente o bem e o mal, no qual constitui uma lógica que é universal e atemporal, que conferem ao filme um status de obra de arte pela fluidez com a qual os espectadores decodificam os signos sonoros e visuais que são apresentados.

3.3 Alegoria do símbolo no cinema de ficção e o traço inovador de cordel

No universo narrativo do filme **Auto da Compadecida**, a alegoria remete a um espaço de ficção recriado conforme as imagens da literatura de cordel, traço original com o qual o cinema de Guel Arraes desenvolve a transposição, unindo os dados de realidade com o imaginário religioso nordestino.

De um modo geral, no cinema tudo é efeito e sua produção de sentido é pautada na apropriação simbólica das imagens em movimento que, segundo Cassirer, esses signos ou imagens não devem ser vistos como um obstáculo, mas sim como a condição que possibilita a relação do ser humano com o mundo, do espiritual com o sensível. Através de signos e imagens pode-se “fixar” determinados pontos do fluxo temporal das experiências (CASSIRER, 2004: 164). Experiências catárticas que o cinema propõe aos espectadores que se entregam neste ato de subjetivação.

Cassirer salienta que o ser humano não vive mais em um ambiente meramente físico, mas sim em um universo simbólico. A linguagem, o mito, a arte e a religião são partes desse universo. São os variados fios que tecem a rede simbólica, o emaranhado

da experiência humana... “O que perturba e assusta o homem, disse Epíteto, não são as coisas, mas suas opiniões e fantasias sobre as coisas” (CASSIRER, 2004: 164).

Nesse sentido, tendo as imagens como matéria prima do cinema e toda imagem sendo simbólica por natureza, tende a manifestar um significado e, ao mesmo tempo, uma participação afetiva. Pelo fato de toda a imagem de filme ser simbólica que o cinema contém todas as riquezas do espírito humano em estado nascente. É um sistema coerente, em que o aprofundamento e a utilização da força afetiva das imagens levam a um logos. Eisenstein definiu o cinema como a única arte concreta e dinâmica que permite desencadear as operações do pensamento, o único capaz de restituir à inteligência as suas fontes vitais, concretas e emocionais (MORIN, 2001:216-221).

O filme é precisamente o momento de junção desses dois psiquismos, o que se acha incorporado na película e do próprio espectador. O écran é o lugar de encontro do pensamento-ator e do pensamento-espectador, o lugar onde ambos se encontram e revestem o aspecto material do ato (MORIN, 2001: 241).

No **Auto da Compadecida** a apropriação simbólica é feita por influência da literatura de Cordel que é um fenômeno posterior à invenção da Imprensa e dela decorre. Essa possibilidade de publicação em quantidade de canções, romances, lendas, contos e outros tipos de literatura oral, tão chegada ao gosto popular dos europeus daquela época, gerou os livretos ou folhetos. Estes eram vendidos em feiras e em locais públicos, geralmente dependurados ou cavalgando em barbantes, daí a denominação, pois cordel é uma palavra galega que deriva de cordão (SANTOS, 2010: 20).

A literatura de cordel ou simplesmente cordel, legado da literatura ibérica, entrou na vida dos brasileiros, desde memoráveis tempos da colonização, mas foi na região nordestina que esta produção salientou-se. A literatura de cordel se formou pelo influxo do poder da oralidade, principalmente devido ao analfabetismo. O cordel necessitava da arte da oratória de seus poetas para ser declarada para seu público nas praças e mercados (BOEIRA e NOVAES, 2007:93).

Ao tratar dessa cultura literária baseada no cordel, que também tem forte influência da cultura religiosa do povo sertanejo incorporada posteriormente, não poderia faltar a referência àqueles que geraram este povo que foram os portugueses, indígenas e negros. Sobre os portugueses e indígenas, no caso específico do

sertanejo, bem como do povo brasileiro que encontra sua grande vertente e princípio norteador a religiosidade portuguesa católica (SANTOS, 2001:17).

Todos estes elementos simbólicos oriundos da cultura Ibérica, incorporados pelos cordelistas, rearranjados por Suassuna na Composição do livro **O Auto da Compadecida** – escrito em prosa para ser encenado – e por fim a feitura do filme, que sofreu a transposição de acordo com as especificidades de Guel Arraes, apresentam subsídios que constituem a obra final, que sofreu ao longo desta trajetória a incorporação de vários elementos que configuram na última versão – o filme – a mais próxima configuração do que seria o imaginário religioso coletivo dos nordestinos brasileiros. Mesmo assim a obra ainda está aberta para novas significações e apresentações que ainda podem ser originais.

Afirmar que outras obras originais podem ser criadas a partir desta tem subsídios na recriação de Guel para o Auto, pois seu trabalho foi recriado a partir de elementos arcaicos e continua tratando sobre questões que afetam a todos os seres humanos de qualquer tempo e espaço, pois a obra aqui estudada é atemporal, baseada nos fatores essenciais aos seres humanos que sempre foram recorrentes na literatura de cordel; vida e morte, ricos e pobres, céu e inferno, ícones profanos e ícones sagrados, entre outros elementos que configuram o imaginário coletivo da humanidade. Portanto, este filme **O Auto da Compadecida** contem estes temas universais que perpassam o tempo e o espaço, fazendo da obra um produto universal.

Um dos guardiões desta cultura mais autóctone nordestina que se mantém contemporânea nos ideais universais, principalmente os religiosos, é a literatura de cordel que permeia e configura este imaginário religioso, pois carrega consigo o signo da religiosidade do catolicismo, esta é a sua matriz.

O filme **O Auto da Compadecida** também tem a sua matriz no catolicismo, apontando para o maior símbolo do imaginário religioso brasileiro, Nossa Senhora, a Compadecida; no filme é ela que une os dois universos, terreno e celestial. Todos os personagens do filme são católicos, têm religião, ou seja, é por meio dela que os fiéis estabelecem o vínculo entre o terreno e o celestial, o juízo final é exatamente por isso, mostrar esta realidade terrena cheia de dificuldades, mas que no plano celestial isso muda, pois lá existe alguém para interceder por eles, os fiéis, e quem advoga em seu favor, quem opera a salvação é uma mulher, a Compadecida.

Os nordestinos retratados no filme têm sua religiosidade exacerbada, o ato de religiosidade é o ato do neurótico obsessivo, pois acredita existir na repetição um sentido de sobrevivência. Ao contrário do que fazem os artistas, pois estes colocam no lugar da falta, arte. João Grilo é um personagem que cria para driblar os problemas quotidianos utilizando-se da comicidade para isso.

Talvez por esta razão o cordel tenha encontrado fecundo terreno para se estabelecer no nordeste brasileiro, exatamente pelo fato de que lá os indivíduos, principalmente os sertanejos desprovidos de recursos financeiros, encontram na fé ou nas expressões artísticas uma saída para aliviar as dificuldades do dia-a-dia. O cordel funde estas duas instâncias: religiosidade e arte oral, dois elementos importantes que configuram o imaginário deste povo.

A incorporação desses elementos oriundos da realidade desse povo nordestino, tais como as dificuldades de uma terra seca, a falta de ingredientes básicos para a sobrevivência, como a comida e moradia, propostos por Guel Arraes para configuração do filme é que faz com que a apropriação simbólica dos elementos incorporados surtam o efeito desejado, os múltiplos processos de identificação.

Capítulo 4

Muito aquém do bem e do mal no filme O Auto da Compadecida



Atirou no ar palavras vazias por distração e abateu, assim uma mulher. Aforismo 19; 69.

Tome a mulher por quem bate o seu coração – assim pensa o homem; a mulher não toma, rouba. Aforismo 22; 72.

Os quatro erros – O homem foi educado por seus erros: primeiro, ele sempre se viu apenas de modo incompleto; segundo, atribuiu-se características inventadas; terceiro, colocou-se numa falsa hierarquia, em relação aos animais e à natureza, quarto, inventou sempre novas tábuas de bens, vendo-as como eternas e absolutas por um certo tempo, de modo que ora este, ora aquele impulso e estado humano se achou em primeiro lugar, e foi enobrecido em consequência de tal avaliação. Excluindo o efeito desses quatro erros, exclui-se também humanidade, humanismo e “dignidade humana” (Aforismo 115, NIETZSCHE, 2007: 141-142).

Substituindo o muito além da obra de Nietzsche, por o “muito aquém” fica em evidência neste capítulo que o imaginário religioso do filme **o Auto da Compadecida** procura se aproximar da realidade humana representada através da preceptiva moral contida na doutrina religiosa implícita no mesmo. O antagonismo entre o bem e o mal, assunto recorrente, apresenta-se de maneira peculiar no filme **O Auto da Compadecida**, pois tal dialética evidencia que as relações estarão muito além de uma discussão sobre a moral e muito aquém da realidade nordestina mostrada no filme, pois não se estabelece de maneira dramática, mas sim cômica.

Por ser este tema muito extenso em termos de discussão, escolhe-se uma forma mais “moderna de abordagem” que remete a um autor “desconstrutivista” da moral judaico-cristã, o alemão Friedrich Nietzsche, que oferece uma saída – salvação – aos problemas dos determinismos da lei que configuram o imaginário religioso previsto no filme.

Na abordagem tradicional, o termo moral, apropriado e propagado pela Igreja está ligado diretamente às normas de comportamento, no entanto, o filósofo Nietzsche oferece uma leitura desconstrutivista do ideal de moral difundido pela Igreja, partindo do ponto de vista de que a moral judaico-cristã é pautada no que ele chama de “religião dos fracos”, pois baseia-se nos princípios da compaixão. O filósofo trata sobre o ser, a religião e a moral em sociedade, um percurso que converge com as pretensões deste estudo, ou seja, a análise do filme **O Auto da Compadecida** sob um prisma “desconstrutivista” e, portanto, mais autóctone, mesmo sabendo que o **Auto** trata desta moral cristã.

Em **Além do bem e do mal** ([1886] 2008), Nietzsche desenvolve uma verdadeira crítica da filosofia, da religião e da moral, apontando as correspondências existentes entre as três. Sendo, portanto, o grande "desmascarador" de todos os preconceitos e ilusões do gênero humano, aquele que ousou criticar, sem medo, o que é velado pelos valores universalmente aceitos, por grandes e pequenas verdades adaptadas para serem convenientes, pelos ideais que serviram de base para a civilização e nortearam o rumo dos acontecimentos históricos. Assim, a moral tradicional, e principalmente a propalada por Kant, a religião e a política não são para Nietzsche nada mais que máscaras que escondem uma realidade que inquieta e amedronta o ser humano, cuja visão é difícil de suportar.

Em **Assim falou Zaratustra** (2000), Nietzsche constrói uma espécie de síntese de sua obra devido ao seu caráter provocador: segundo o próprio autor, é a primeira crítica séria da modernidade – da ciência, da arte e até mesmo da política modernas. Essa obra

marca o momento positivo da filosofia de Nietzsche, a chamada filosofia do meio-dia. Dividido em quatro livros. O autor afirma que a filosofia é interpretar e avaliar a realidade e não a busca de uma verdade absoluta, que não existe.

No primeiro livro do Zarathustra, é anunciada a morte de Deus e o super homem, afirmando que “o homem é uma corda atada entre o animal e o super homem”, com a morte de Deus o homem se vê criador de valores e assim abandona todo “tu deves” para dizer “eu quero” – necessidade, desejo – e se afirmar enquanto inovação.

No segundo livro, o profeta volta para ensinar o amor, como afirmação da vida e do sentido da Terra. Afirmar todas as alegrias e sofrimentos como parte da vida, como a própria vida, sem nenhuma recompensa a posteriori. Ataca os sacerdotes como envenenador da vida, que dizem ser aqui um vale de lágrimas e a recompensa vem depois da vida, ou seja, os seres humanos sofrem em vida e ganharão sua recompensa somente após a morte; considerados, então, como caluniadores do espírito são os inimigos de Zarathustra e atrasam a vinda do supra-homem.

No terceiro livro, descreve sua doutrina do “eterno retorno de todas as coisas” – assim como pode ser observado na volta de João Grilo após o juízo das almas. O tempo, nessa concepção, é cíclico, sem início nem fim, é uma estrada que só pode ser conhecida no portal do instante. No quarto e último livro é a vez dos homens superiores buscarem Zarathustra, o adivinho, os reis, o consciencioso, o encantador, o último papa, o assassino de Deus, o mendigo voluntário, e a sua sombra, todos os que perderam o sentido da vida à procura da grande esperança. O profeta os encontra pela montanha e lhes oferece abrigo em sua caverna – clara alusão a Platão – medo da vontade livre que tudo quer e que sabe que deve destruir o velho para que o novo seja criado.

Dando continuidade à polêmica, Nietzsche acusa a filosofia de sua época de estar presa a preconceitos morais e assumir de maneira acrítica as noções da moral vigentes e de não se posicionar – conforme deveria – além do bem e do mal, naturalmente pelo fato desta posição ser mais confortável. Para Nietzsche, a única saída viável poderia ser na psicanálise o que se chama de Eu Ideal, única forma capaz de jogar a âncora da análise mais fundo na alma humana¹⁸.

Na dicotomia “bem e mal cabem algumas questões importantes, que podem ser respondidas à luz das teorias nietzscheanas, como por exemplo: O que é bom? O

¹⁸ O ideal do eu é uma expressão introduzida por Freud para caracterizar uma representação de si que busca chegar a representações idealizadas: pais, pessoas admiradas, projetos, valores idealizados. O ideal do eu mostra bem a evolução de um conceito que permanece como ponto de convergência entre o narcisismo e a resolução edipiana (PAROT e DURON, 2001: 402). Já o Eu ideal representa uma dimensão fortemente socializada que se define na passagem do eu individual para o eu em relação com o outro.

filosofo afirma que é bom tudo aquilo que aumenta no homem a sensação de poder, a vontade de poder, o próprio poder. Esta afirmação ratifica a busca incessante pela sobrevivência protagonizada por João Grilo em **O Auto da Compadecida**. Ou que é mal? Para Nietzsche, o mal é tudo que se origina da fraqueza. A maior fraqueza de João Grilo nesta perspectiva é a sua fragilidade humana, que naturalmente não é só a dele, mas que por sua condição de pobreza e falta do essencial à vida, como a alimentação, por exemplo, estimulam a sua condição de fragilidade. O que é felicidade? A resposta de Nietzsche é que a felicidade é a sensação de que o poder pode aumentar – de que uma resistência foi superada. A resistência superada no caso de João Grilo é a imposta pelos poderosos de Taperoá, que são sempre superadas pela esperteza de João, que manipula a todos ao seu bel-prazer (NIETZSCHE, 2008).

Sendo assim, justifica-se assumir a posição nietzscheana para discutir a moral em **O Auto da compadecida** no momento em que se trata de analisar os motivos que mobilizam os protagonistas na transposição, que deixa em relevo as realidades celestiais e terrenas na obra analisada; a objetividade e a subjetividade das mesmas; a personalidade picaresca de João Grilo em contraposição ao seu correlato trágico, Chicó e o drama edipiano da *Compadecida* e seu filho Jesus Cristo, encenado ao mais puro estilo Barroco Brasileiro¹⁹.

Para tanto, analisa-se no primeiro item deste capítulo a configuração de céu e inferno nas várias vertentes em que eles se apresentam e que ajudaram a formar o imaginário cultural religioso dos brasileiros e sobremaneira dos nordestinos. A fundamentação teórica passou pela Bíblia, Dicionários de símbolos, a obra de Dante Alighieri – **A Divina Comédia**, e finalmente os elementos apresentados pelo próprio filme **Auto da Compadecida**.

No segundo item, evidencia-se com maior riqueza de detalhes a composição psíquica e física do protagonismo picaresco de João Grilo nas suas relações sociais na cidade de Taperoá e no tribunal das almas, sendo este o fio condutor para o desfecho de todos os personagens.

¹⁹ O movimento denominado Barroco se desenrola, a grosso modo, ao longo do século XVII. O termo barroco, cuja etimologia ainda não está assente, até certo ponto corresponde ao eufuismo na Inglaterra, marianismo na Itália, preciosismo na França. A estética barroca visava unificar a dualidade renascentista, formada pela coexistência de valores medievais e católicos e das novidades pagãs trazidas pela restauração do espírito clássico. Originário da Espanha e das artes plásticas, o movimento barroco difundiu-se pela Europa e pela América (a data de 1580 marca seu início em Portugal, a de 1601, no Brasil). Tal movimento se caracteriza por uma infindável tensão dialética entre corpo e espírito, fundem-se intimamente, de modo que a alma se converte numa entidade concreta e a carne se espiritualiza. Essa dicotomia de base corresponde às características formais do Barroco; o jogo do claro-escuro, da luz e sombra, assimetria e contraste, a abundância de pormenores, as inversões desconcertantes e cerebrinas, a euforia dos sentidos, em jatos sinestésicos sucessivos, a recusa do vocabulário fácil, popular. (MASSUD, 2004: 52,53)

Por fim, no item três as considerações são sobre a intervenção misericordiosa da *Compadecida*, pondera-se a questão crucial desta análise, que é o fato da salvação vir de uma mulher, a *Compadecida*.

4.1 – O plano figurado entre o céu e a terra

O filme **O Auto da Compadecida** está dividido em dois planos: o terreno e o celestial. O plano terreno apresenta os personagens em suas relações sociais, cujas virtudes e defeitos são apresentados a partir da moral judaico-cristã. No plano celestial, estes personagens são julgados por seus atos em vida. O Juiz é Jesus Cristo, o promotor é o diabo e a advogada de defesa é a *Compadecida*.

A correta definição/composição de ambos planos – terreno e celestial – tem grande importância na composição da enunciação fílmica, pois são eles que darão aos espectadores os caminhos para que os mesmos decodifiquem as imagens a que estão sendo submetidos.

A noção muito difundida de planos abrange todo esse conjunto de parâmetros: dimensões, quadro, ponto de vista, mas também, movimento, duração, ritmo, relação com outras imagens. Mais uma vez, trata-se de uma palavra que pertence de pleno direito ao vocabulário técnico e que é muito comumente usada na prática da fabricação (e da simples visão) dos filmes (AUMONT, 2008b: 39).

Pode-se afirmar que o esquema de planos que compõe **O Auto da Compadecida** tem ainda outra função que é a de definir como a linguagem cinematográfica trabalha a dialética da proximidade e distanciamento com relação ao objeto, objeto este que tem ligação direta com o desejo de cada personagem. No caso dos protagonistas do **Auto**, o principal objeto de desejo é a sobrevivência, como é possível constatar nas cenas finais do filme, quando João Grilo apela pela interseção da *Compadecida* para salvação de sua alma, cenas em que o diretor utiliza-se de imagens em plano *contra plongée* que evidenciam a salvação que vem do céu.

Figura 22 – Imagem da compadecida, acima dos outros personagens



No intuito de entender como se configuram estes planos no imaginário cultural religioso do brasileiro, a concepção de céu e de inferno, elencam-se abaixo as várias vertentes do que, simbolicamente, representam estes dois elementos. Para tanto, utiliza-se como referencial a bíblia, e os dicionários de símbolos de Jean Chavalier (2010) e Eduardo Cirlot (2005), bem como as concepções de céu e inferno elaboradas por Dante Alighieri na **Divina Comédia** ([1310 -1321] 2004), para por fim entender quão estão presentes no filme as heranças do imaginário cultural ocidental e, naturalmente, quais são os elementos inovadores incorporados por Guel Arraes que tornam estes elementos mais autóctones, mais brasileiros.

1 – O Céu

- *O Céu segundo a Bíblia*

No princípio Deus criou o céu e a terra. A terra estava sem forma e vazia. (Deus disse “que exista a luz” e a luz passou a existir. Deus viu que a luz era boa e separou luz das trevas). A luz chamou de dia e as trevas de noite (Gen 1,6).

Mandaste construir um templo em teu santo monte e em um altar da cidade onde fixaste a tua tenda, cópia da tenda santa que preparaste desde a origem (Sabedoria 9, 8).

Temos, portanto, um sumo sacerdote eminente que atravessou os céus; Jesus, o filho de Deus permanece, por isso firmes na profecia da fé (Hebreus 4,14).

”A fé, segurança das coisas esperadas (céu) convicção das coisas não desejadas (inferno). Aos Hebreus, desanimados pelas perseguições (Hebreus, notas de rodapé).

As notas de rodapé dão conta de que a fé é totalmente orientada para o futuro e liga-se totalmente com o invisível. “Tornou-se uma espécie de definição teológica da fé: posse antecipada e conhecimento seguro das realidades celestiais”.

Ainda segundo as notas, a fé necessária para salvação tem duplo objeto: a existência de um único Deus pessoal, invisível por natureza, a sua providência remuneradora fundamento da felicidade esperada por que Deus deve dar uma justa recompensa aos esforços empenhados em sua procura (BIBLIA DE JERUSALÉM, 1987: 1307).

– *O Céu do Dicionário de símbolos de Jean Chavalier*

Para o antropólogo Jean Chavalier, o céu é símbolo quase universal pelo qual se exprime a crença em um ser divino, celeste, criador do universo e responsável pela fecundidade da terra - graças às chuvas que ele despeja.

O céu é uma manifestação direta da transcendência, do poder da perenidade, da sacralidade, aquilo que nenhum vivente da terra é capaz de alcançar. O simples fato de ser elevado, de encontrar-se acima equivale a ser poderoso – no sentido religioso da palavra – o ser como tal, saturado de sacralidade. A transcendência divina revela diretamente a inacessibilidade, na enfermidade, na eternidade, modo de ser celeste é uma hierofania inesgotável (inclui nuvens, arco-íris, atmosfera, etc.).

O céu é símbolo complexo de ordem sagrada do universo que revela pelo movimento circular e regular dos astros e que se esconde sugerindo apenas a noção de ordens superiores ao mundo físico, a ordem transcendente do divino e a ordem imanente do humano. Sendo ele, o céu, universalmente o símbolo dos poderes superiores a morada das divindades. Na tradição bíblica o céu é identificado como divindade, no apocalipse, o céu é a morada de Deus e distingue criador e criatura (CHAVALIER, GHEEBRANT, 2010: 227).

– *O Céu do Dicionário de Símbolos - Eduardo Cirlot*

“Na origem, todo o universo não era mais que não-ser. Tornou-se ser. Desenvolveu-se e formou-se um ovo, o qual permaneceu fechado durante um ano. Então se abriu. Das duas metades se encontram, na arquitetura hindu, figuradas pelo altar e pela *stupa*. Percebe-se claramente no texto descrito a profundíssima convergência das alegorias formais para dar lugar ao mito. O céu, exceto no Egito, foi considerado sempre assimilado ao princípio masculino ativo, ao espírito e ao número três, enquanto a terra se relaciona com o princípio feminino, passivo, material e o número 4. O azul do céu é o véu que a divindade cobre o rosto, as nuvens são vestimentas” (CIRLOT, 2005: 154 – 155).

– *O Céu de Dante*

O paraíso de Dante é dividido em duas partes: uma material e uma espiritual - não há matéria. A parte material segue o modelo cosmológico de Ptolomeu e consiste de nove círculos formados pelos sete planetas: Lua, Mercúrio, Vênus, Sol, Marte, Júpiter e Saturno, o céu das auréolas fixas – o céu cristalino é o último círculo da matéria. Ainda no paraíso terrestre, Beatriz olha fixamente para o sol e Dante a acompanha até que ambos começam a elevar-se transumanando. Chegando ao céu de estrelas fixas, Dante é interrogado pelos santos sobre suas posições filosóficas e religiosas. Depois do interrogatório recebe permissão para prosseguir. No céu cristalino Dante adquire uma nova capacidade visual, e passa a ter visão para compreender o mundo espiritual, no qual ele encontra nove círculos angélicos concêntricos que giram em torno de Deus. Lá, ao receber a visão da Rosa Mística, se separa de Beatriz e tem a oportunidade de sentir o amor divino que emana diretamente de Deus, o amor que move o sol e as outras estrelas.

O Céu de Dante é repleto de beleza e luz. É como os antigos poetas imaginavam um monte sagrado das musas, onde reinavam, eternas, as estações das flores e dos frutos (ALIGHIERI, [1310-1321] 2004).

– *O Céu do Filme O Auto da Compadecida*

O céu é representado no filme sempre como um local elevado, acima dos demais planos, mas não possível de ser visto, nem aos personagens, nem ao espectador. Está acima dos demais planos, tanto o terrestre quanto o do inferno, mais do que isso

observa-se que dele advém as divindades como Jesus Cristo, a Compadecida e os anjos, o céu é azul e possui nuvens.

Figura 23 – Céu do filme O Auto da Compadecida



2- O Inferno

- O Inferno segundo a Bíblia

O Xeol está nu a seus olhos e a perdição está sem véu. Esta palavra Xeol em hebraico designava antigamente uma divindade infernal (JÓ 26,6).

O caminho dos pecadores é bem pavimentado, mas o seu fim é o abismo do Xeol. Este trecho exprime claramente a fé numa retribuição e fazem pensar nas penas do inferno. No fim são as trevas, os infernos, os tormentos (ECLESIÁSTICO 20,10).

- O Inferno do Dicionário de símbolos de Jean Chavalier

As crenças antigas – egípcias, gregas, romanas – variam muito e mesmo na antiguidade já eram muitas no que se referem ao inferno. Entre os gregos, Hades – o invisível segundo uma etimologia duvidosa – é o Deus dos mortos. Como ninguém ousa pronunciar-lhe o nome por medo de sua cólera, ele recebeu o apodo de plutão – rico - nome que implica um terrível sarcasmo, mais do que um eufemismo para designar as riquezas subterrâneas da terra, entre as quais se encontra o império dos mortos, torna-se

macabro – lugar da passagem da morte a vida, de germinação, de metamorfose (CHAVALIER, 2010: 314).

- *O Inferno do Dicionário de Símbolos de Eduardo Cirlot*

À margem da existência “real” do inferno ou de “um inferno”, está a ideia de possuir um valor mítico e constante, ativo na cultura humana. Principalmente concebido como uma forma de subvida - vida larval dos mortos no fundo da terra – situado depois como local de tormento – em um momento no qual a tortura era uma necessidade do *Phatos* – enfermidade – humano.

As representações de inferno aparecem em todas as religiões da terra, ou pouco menos, desde o Egito até o Cristianismo, que representou a queda dos réprobos após o peso de suas faltas durante o juízo. No simbolismo dos “três mundos”, o inferno é a parte baixa, a terra a parte do meio e o céu a parte superior (CIRLOT, 2005: 314).

Segundo Willian Blake, citado por Cirlot (ob.cit.), o inferno é o crisol das energias cósmicas enquanto o céu simboliza a serenidade, a paz dos resultados últimos e consequentemente a possibilidade de uma síntese. O fogo é instrumento de tortura, demônios e monstros são expressões iconográficas do inferno.

- *O Inferno de Dante*

O inferno é formado por Nove Círculos, Três Vales, Dez Fossos e Quatro Esferas. Essa organização foi baseada na teoria medieval de que o universo era formado por círculos concêntricos. O inferno foi criado da queda de Lúcifer do Céu; Lúcifer teria caído em Jerusalém, a Terra Santa, portanto, ali está o Portal do Inferno. O inferno torna-se mais profundo a cada círculo, pois os pecados são mais graves. Os pecados menos graves estão logo no início e os mais graves no final. O pior pecado no livro de Dante é o da traição e sua pena ocorre no círculo mais profundo do inferno. O Inferno, conforme descrito por Dante na sua **Divina Comédia** no século XIV, ficou profundamente marcado na cultura popular e auxiliou a criar a visão de um inferno relacionado à paixão, desejo, pecado e condenação (ALIGHIERI, 2004).

- *O Inferno do Filme O Auto da Compadecida*

Local com fundo avermelhado parecendo labaredas de fogo, pessoas penduradas de cabeça para baixo aparentemente sendo torturadas, estão todas com roupas brancas. Observa-se que o inferno do filme se localiza basicamente no mesmo plano do tribunal das almas, local intermediário entre o céu e o inferno, mas que

também não é a terra; entretanto, como no filme a entrada para o inferno fica na saída da igreja e no plano terrestre esta mesma igreja tem sua saída para o vilarejo de Taperoá, pode-se inferir que o inferno, neste caso, está no mesmo plano que a terra.

Figura 24 – Inferno do filme O Auto da Compadecida



Quadro 1 - Comparativo entre as várias vertentes sobre Céu e Inferno

	Céu	Inferno
Chavalier	Símbolo universal de morada das divindades, responsáveis pela fecundidade da terra graças as Chuvas que eles mandam.	Lugar das riquezas subterrâneas, império dos mortos, local macabro de transformação.
Cirlot	O Céu tem princípios masculinos enquanto a terra princípios femininos.	No simbolismo dos três mundos, o inferno é o mais baixo de todos.
Bíblia	Segurança na fé das coisas esperadas, como a chuva por exemplo. Recompensa por esforços feitos durante a vida.	Lugar final para os pecadores, que terão a partir do inferno somente trevas e tormentos.
Dante	Local de luz e beleza, onde reinam as estações das flores o ano todo.	Relacionado à paixão, desejo, condenação e castigo
Filme	Morada das divindades. Reprodução daquilo que representa o céu.	Morada do sofrimento, do castigo, do diabo. Da mesma forma que o céu, o inferno aparece como a reprodução daquilo que representa o inferno.

(Fontes – Bíblia, Dicionário de Simbolos de Cirlot e Chavalier, Divina Comédia e filme O Auto da Compadecida).

Esse quadro comparativo apresenta muita semelhança entre as diversas vertentes para o céu e para o inferno. No que se refere ao céu ele está ligado à divindade, morada dos Deuses, lugar sagrado que está acima dos mortais, carregado de luz e paz e de onde vem a esperança – único local possível de onde pode vir a salvação – haja vista que

provém do céu a chuva que rega as plantações tão importantes para o sertanejo nordestino.

O céu é também a representação de um local sagrado onde os sertanejos buscam o seu fim último, após passarem pelas mais diversas provações durante a vida, e o que os mantêm vivos é exatamente a fé e a esperança que os movem no sentido de alcançar o reino dos céus, afinal precisam ser recompensados pelos sacrifícios feitos em nome desta fé e crença nas divindades que habitam o céu. Símbolo de virtude, local destinado aos não pecadores.

Já o inferno é o local do castigo onde são punidos os pecadores, segundo os dogmas da Igreja, baseados na herança judaico-cristã. Ele está localizado em um espaço inferior, subterrâneo, ligado aos mortos e a criaturas horrosas. Ao contrário do céu que está ligado à luz, o inferno é a escuridão, as trevas, são portanto posições antagônicas.

Entre esses dois extremos está a terra, local intermediário onde vivem os seres humanos, virtuosos e pecadores. O local serve como “palco” para um ensaio que no futuro – após a morte – vai apontar em que extremidade o indivíduo ficará, se no céu, lugar dos virtuosos ou no inferno local dos pecadores, daqueles que fogem às regras impostas pela moral judaico-Cristã, pautadas, portanto, no controle e não no livre arbítrio; a transgressão imposta pela Igreja Católica é que configura os pecados, os dogmas.

No filme **O Auto da Compadecida** o Céu e o Inferno foram montados a partir desse imaginário cultural religioso ocidental baseados nesta herança judaico-cristã, entretanto, existem elementos que os compõem de maneira original. Na produção proposta por Guel Arraes existem elementos que fogem ao convencional do céu e do inferno comumente representados.

O inferno de Guel Arraes está no mesmo plano que o tribunal das almas, o que pode ser uma alusão a que a terra para aqueles sertanejos se configura como um inferno, por onde os mesmos passaram por todo tipo de provação, castigados em vida. O que também explicaria a absolvição de todos os réus no tribunal das almas, pois o argumento de defesa da *Compadecida* foi justamente este, as privações e os problemas enfrentados pelos personagens em vida, conforme pode ser observado no trecho recortado do filme:

Compadecida – “Intercedo por estes pobres, meu filho, dirigindo-se a Jesus Cristo, que não têm ninguém por eles, não os condene”... “É preciso levar em conta a pobre e triste condição do homem, os homens começam com medo, coitados, e

terminam por fazer o que não presta quase sem querer, é medo”... “Medo de muitas coisas – do sofrimento, da solidão e no fundo de tudo, medo da morte”.

Os personagens celestiais destoam das representações convencionais. Nossa Senhora, a *Compadecida*, que sempre é representada mais jovem, no filme aparece como mulher madura. O figurino dela também é outra inovação, ele é carregado de elementos típicos do nordeste brasileiro, como a auréola de palha e as tiras coloridas do seu manto sagrado, que fazem alusão às festas religiosas e danças típicas do nordeste brasileiro, as quadrilhas.

Jesus também aparece de maneira totalmente diferente das imagens convencionais difundidas pela Igreja, pois nestas imagens Jesus normalmente aparece como um homem alto, magro, de cabelos e barba compridos, além de olhos azuis. Já na representação elaborada por Guel Arraes o Jesus Cristo é negro, uma clara alusão à culpa secular do brasileiro atrelada à escravidão. Como se observa no texto de Boeira e Novaes que trata a respeito do negro e da literatura de Cordel.

O cidadão de origem negra no Brasil tem geralmente uma posição econômica desfavorável, o que resulta em piores condições de educação, de saúde, de habitação, enfim, de vida. Essas características, por sua vez, contribuem para sua discriminação na sociedade. Deve-se ressaltar que o negro chegou ao Brasil como escravo. Logo, não veio porque quis. Foi trazido a força pelos colonizadores lusitanos e aqui, mesmo com a Independência e a abolição, continua marginalizado [...] mostrando como o preconceito está escamoteado, arraigado na alma do povo e até no inconsciente coletivo de muitos negros e mulatos (BOEIRA e NOVAES, 2007:93).

Esta herança escravocrata está no imaginário coletivo dos brasileiros e em vários momentos ela vem a tona em produtos culturais, como o caso de **O Auto da Compadecida** que por ser do gênero comédia se permite licenças poéticas muito criativas, que resultam em uma inversão do tradicional e choca os espectadores, mas de maneira cômica, melodramática, portanto, menos agressiva aos sentidos dos espectadores.

Outros personagens aparecem também com signos que permitem sua identificação, entretanto são adornados por algum elemento original relacionado ao figurino, como por exemplo os anjos, que mantêm a velha forma de representação popular, são crianças brancas e de cabelos loiros encaracolados, de qualquer forma suas asas são de palha, também uma alusão ao artesanato confeccionado no nordeste brasileiro.

Por fim, a caracterização e o figurino do Diabo também se apresentam de forma atípica. Ainda que permaneçam alguns tipos de signos que simbolizam a sua figura – como as unhas grandes, o cavanhaque e os chifres – a vestimenta da obra fílmica, que contém modelagem e texturas medievais, é prateada, diferente das tradicionais representações vermelhas ou da crença sertaneja das vestes de vaqueiro. Seus chifres, por sua vez, são formados pelos cabelos, lembrando ao mesmo tempo um penteado de gueixa e chifres de bode. Quando ele está irritado a feição de seu rosto se transforma, os traços assemelham-se aos de um morcego e pequenos chifres surgem de sua testa.

Se considerarmos inovação como um tipo de transformação estrutural, realizada de forma intencional, que afeta um sistema diferenciando-o do estado anterior (GIACOMINI E SANTOS, 2008: 13-33), pode-se afirmar que os elementos da cultura popular nordestina, inseridos nas representações religiosas no filme **O Auto da Compadecida** – que se apresentam também por meio dos signos cenográficos –, revelam o caráter inovador da obra de Guel Arraes, cujo eixo central perpassa pela intervenção picaresca de João Grilo tanto no plano terreno quanto no celestial.

4.2 – A sequência narrativa do protagonismo – a brasilidade de João Grilo.

O protagonismo de João Grilo e sua picardia são sem dúvida o elo entre todas as instâncias do filme **O Auto da Compadecida**. Para composição deste personagem, o ator Matheus Nachtergaele foi escolhido justamente por possuir os atributos que estão no imaginário do brasileiro, principalmente no imaginário da região sul e sudeste do Brasil, de que o nordestino possui um biotipo bem característico, é muito franzino dado a condição de pobreza imposta pela seca e a consequente desnutrição que não permite que este povo tenha uma estatura mais avantajada (LOBO, 2005:163).

Do ponto de vista narrativo, nota-se uma sutil nuance que faz de João Grilo o destinador do universo de valores e o sujeito da manipulação apesar de sua aparente nulidade social e física (BALOGH, 2002:204).

Ainda segundo a autora, João Grilo leva os outros, sobretudo os poderosos, a praticarem ações que na realidade não desejariam praticar. Além disso, de acordo com a conveniência de cada momento e visando sempre sua própria sobrevivência, em um universo social hostil, João Grilo e Chicó trocam constantemente de papéis, ora são auxiliares ora são oponentes daqueles que eles mesmos envolveram nas mais diversas confusões.

Suassuna satiriza a ideia do estereotipo, agregando atributos como o de mentiroso e esperto, aflorando no imaginário popular qualidades que possibilitam uma discussão sobre o como sobreviver num contexto no qual o fator ambiental e as diferenças socioeconômicas castigam, simultaneamente, o homem. E o fato de ser “esperto” pode garantir um diferencial que permita ao nordestino a sobrevivência. O ator Mateus Nachtergaele – João Grilo – em depoimento que consta no material editado em CD - filme e minissérie, chama a atenção para sua preocupação quanto ao que seu corpo e sua expressividade deveriam repercutir junto ao público espectador.

Guel Arraes enfatiza “o que eu quis e não sei se consegui, foi fazer com que João Grilo pareça desprovido de qualquer qualidade, tanto intelectual quanto física, mas que na verdade fosse mais esperto e com mais condições de sobreviver de que todos os outros personagens. (ARRAES, 1999). Nachtergaele conta que se inspirou em um menino que havia conhecido em Jequitinhonha e da observação dos moradores de Cabeceiras, cidade cenária. O menino era vesgo – ele adota essa característica para compor João Grilo – e olhava para outros imaginando-se um pobre coitado, mas quando conheceu melhor o menino e sua vida escolar pode perceber que ele era muito inteligente e adotava aquela “máscara de ignorante” para se precaver de problemas. Outra observação do autor está nas leituras feitas de Dom Quixote e Molière, trabalhos que contemplam a observação do cotidiano do povo e dos golpes que muitos aplicam para poder sobreviver.

Suassuna, como já dito em vários momentos desta dissertação, sofreu também influências de Cervantes: “orgulhoso e intrigado, ao mesmo tempo, reli o Don Quixote e encontrei três coisas que poderia estar em meu subconsciente quando escrevi a peça e no subconsciente do escritor espanhol quando fez a aproximação. A primeira é o parentesco que tenho com a literatura oral picaresca do nordeste e que Cervantes também tinha com a espanhola, seja nas novelas exemplares, seja no próprio Don Quixote. A segunda é a dupla formada por João Grilo e Chicó, minha dupla vem é claro do “Mateus e o Bastião” do Bumba-meu-boi, “Palhaço e a Besta” do circo, etc. Mas, refletindo sobre a dupla cervantina, vi que Don Quixote é um sonhador, como Chicó – mentiroso lírico, alucinado pelo sol do sertão –, e que Sacho Pança é um pícaro como João Grilo. Estas são as aproximações que se poderia fazer sobre estes quatro tipos. A diferença entre eles seria que, no Dom Quixote, o corajoso é o cavaleiro sonhador, e o covarde é o pícaro popular, enquanto em o **Auto da Compadecida**, acontece o contrário: João Grilo, o pícaro, é quem tem arrancos quixotescos de coragem, e Chicó, o mentiroso sonhador e lírico, é quem tem a covardia tocada de bom senso, de Sancho”

(SUASSUNA, 2008:182), afirmando, assim, que sua literatura é filha da literatura nordestina e neta da literatura Ibérica.

O personagem de João Grilo em **O Auto da Compadecida** foi criado e recriado, portanto, a partir desse mundo estranho e poderoso do romanceiro. Existe nele, ainda, a verdade, a reminiscência, de duas pessoas que Suassuna conheceu na realidade, um sujeito chamado pela alcunha de “piolho” e que morava em Taperoá, e outro também esperto e astuto, meio mau caráter que vivia no Recife – um gazeteiro, por sinal chamado João, que mora hoje no Rio de Janeiro e que tinha o apelido de João Grilo, colocado nele por causa de suas espertezas e trapaças que lembrava muito o João Grilo do Romanceiro (SUASSUNA, 2008: 173).

Para enfatizar ainda mais a condição de pobreza e esperteza disfarçada de João Grilo, o ator Nachtergaele adotou no filme uma prótese dentária para que os dentes ficassem amarelos, mal cuidados, para remeter ao estado de pobreza do qual parte dos brasileiros são submetidos, inclusive no atendimento inadequado à saúde.

A qualidade de malandro, presente na configuração de João Grilo, torna-se justificável quando Guel Arraes resgata no **Auto** a ideia de que o povo brasileiro, pelo menos a grande maioria, é pobre e é formada de “sobreviventes” que travam uma luta diária pela vida, onde a vida vivida é tanto no presente como no futuro sempre um enigma. A malícia de Chicó ressalta a ideia de mutação, de que os mais aptos se transformam e desenvolvem mecanismos para garantir a sobrevivência em uma sociedade caótica e desigual. O malandro, o picaresco, caracteriza a astúcia que o ser humano procura desenvolver para sobreviver, principalmente em uma terra seca e miserável como o sertão nordestino.

Chicó, também segundo o próprio Suassuna assume, foi inspirado em um personagem real, um sujeito que, aliás, tinha este mesmo nome – Chicó de Berto. Mas, além desta parte real, o mentiroso é personagem indispensável em inúmeros contos populares do nordeste, personagem poderoso e simpático em todo novelário popular, fonte contínua do Romanceiro, aliás os poetas populares nordestinos parecem ter consciência de que eles mesmos, como contadores de casos e histórias que são, recriam a partir da realidade que os cercam e precisam da imaginação fictícia para criar.

Em termos discursivos, percebe-se que a construção da autorização em João Grilo, e em parte em Chicó, segue, entre outros, os princípios da novela picaresca de origem espanhola, ao contrário da novela cavalheiresca, em que o herói participa de aventuras que servem apenas para reafirmar e solidificar o seu estado inicial de fidelidade ao rei, à amada, ao ideário da nobreza medieval, ou seja, o pícaro é um ser

mutante. Ele é um pobre, sem família, sem posses, sem ideais aos quais possa se ater (BALOGH, 2002:208).

O pícaro é personagem que muda a cada novo amo, obrigado a se adaptar a uma nova realidade, sozinho, constituindo a narrativa picaresca um universo ágil. São muitos os atributos que compõem um pícaro e são muitos os elementos que fazem deste personagem fonte fecunda de identificação por parte dos espectadores, principalmente os brasileiros, cuja condição social e religiosa remetem diretamente ao universo fílmico apresentado por Guel Arraes e Adriana Falcão em **O Auto da Compadecida**.

A herança dos personagens pícaros para a obra de Guel Arraes vai além de Cervantes e Molière. Várias são as obras que tratam sobre personagens pícaros dos quais se destaca pela semelhança na estrutura, se comparado ao **Auto da Compadecida**, é a de **Lazarillo de Tormes**, cujas primeiras edições remontam ao ano de 1554. De autor anônimo, é a obra fundadora do gênero picaresco e fundamental para o entendimento deste.

Trata-se de uma obra paródica por excelência: parodia a sociedade espanhola satirizando de maneira crítica sua própria cultura, o romance de cavalaria. A literatura antieclesiástica é vastíssima na Idade Média, mas o Lazarillo vai muito além de criticar a Igreja, os clérigos, os padres, os frades, os arciprestes, as rezas vãs, a venda de bulas, enfim, a religiosidade exterior, pois parodia, irônica e sarcasticamente, os próprios Evangelhos e dá uma nova face à figura central do cristianismo: Deus. Não se pode esquecer que “o mundo dos relatos das Sagradas Escrituras não se contenta com a pretensão de ser realidade historicamente verdadeira – ela pretende ser o único mundo verdadeiro, destinado ao domínio exclusivo” e é este mundo verdadeiro que o texto irá dessacralizar. Se não há conteúdo afetivo no **Lazarillo**, a imagem de Deus é tratada de uma maneira particularmente especial sempre a partir das dualidades Deus x diabo, bem x mal, rico x pobre, pois ao romper com a harmonia centrada nas qualidades do bem, belo e heróico, tão caras à visão de mundo renascentista, o pícaro traz a tona o feio, o ridículo, o infame (FERRAZ, 2000: 129).

Esta dialética também está evidente na obra de Guel Arraes, a crítica à Igreja católica, o embate entre o bem e o mal, Deus e diabo, sempre com a intervenção picaresca de João Grilo, que no processo de transposição para o cinema também aparece intervindo em outros aspectos distintos do original de Suassuna, como por exemplo, no enfrentamento de Chicó aos dois valentões de Taperoá, Cabo Setenta e Vicentão, que deveriam “aparentemente” correr de medo de Chicó, sabidamente o homem mais covarde do vilarejo. E na ajuda também ao companheiro Chicó para que o mesmo consiga se casar com a filha do Major Antonio de Moraes, inventando uma lorota ao afirmar que Chicó era rico e doutor, com o fim de herdar parte da herança deixada em

uma porca, que na realidade não se concretizou, pois o dinheiro da porca havia perdido seu valor com o decorrer dos anos.

O processo de inovação proposta por Guel no filme fica ainda mais evidente, pois aos heróis picarescos não é permitido o amor, entretanto Chicó assume seu lado romântico - que não existe no **Auto** original - com Rosinha e seus outros dois pretendentes Cabo Setenta e o Vicentão. Estes personagens assumem a voz do Arlequim e dinamizam a trama, preenchendo os espaços que os espectadores precisariam completar. Chicó, interpretado por Selton Mello, é mentiroso, pobre e covarde. Suas empreitadas só funcionam quando João Grilo está presente. No filme, seu romance com Dora, a mulher do padeiro, concretiza-se como adultério, uma situação que no texto original de Suassuna não fica evidente, cabendo ao receptor incorporar ou não o adultério. No filme, a infidelidade é uma realidade e não uma possibilidade.

Essas ações que envolvem todos os personagens, inclusive o próprio João Grilo, têm seu desfecho no Tribunal das Almas e a intervenção direta de Nossa Senhora Aparecida que intercede em favor dos personagens. João Grilo morre e será julgado, Chicó permanece vivo e reencontra o amigo João Grilo após sua ressurreição.

4.3 – Perspectivas salvíficas na mediação da *Compadecida*.

A salvação no filme **O Auto da Compadecida** vem de uma mulher²⁰, Nossa Senhora Aparecida a Padroeira dos brasileiros, toda sua trajetória está atrelada à Igreja Católica, e por consequência ao cristianismo, portanto ligado à compaixão, uma herança judaico-cristã. A figura de Maria era entendida como que uma antítese à de Eva, não era por acaso que muitos se referiam a Maria como a segunda Eva, ou seja, a renovação do elemento feminino na humanidade. Não obstante, a sua positividade como modelo feminino, Maria se configurava como uma exceção entre os seus pares. Maria foi concebida sem a mácula do pecado original e a sua maternidade assexuada também é outro elemento que a poupou do destino das outras mulheres. Neste sentido, Maria tornou-se um modelo inatingível às mulheres, ressaltando a inferioridade do gênero feminino (BOFF, 1979: 25).

Ainda segundo Boff, os fatos misteriosos que se operam em Maria são um meio para que Deus revele o sentido humano e o seu destino. O fato de Ele ter escolhido uma

²⁰ Corresponde, na esfera antropológica ao princípio passivo da natureza. Aparece essencialmente em três aspectos: como sereia lâmina ou ser monstruoso que encanta, diverte e distância da evolução; como mãe ou Magna Mater (pátria, cidade, natureza), relacionando-se também com o aspecto informe das águas e do inconsciente; e como donzela desconhecida, amada ou *anima*, na psicologia junguiana. Os antigos já conheciam a diferenciação de mulher em Eva, Helena, Sofia e Maria (relação impulsiva, afetiva, intelectual e moral). Um dos arquétipos da mulher como *anima* é Beatriz da **Divina Comédia** de Dante. Maria e Sofia podem ser consideradas em seus aspectos superiores na personificação da ciência ou da suprema virtude. E a fraqueza representada por Eva (CIRLOT, 2005:393, 394).

mulher para revelar esta nova humanidade que renasceria com a Redenção não é indiferente. “Não é indiferente o fato de Maria ter sido uma mulher. Então a pergunta se especifica: que rosto Deus quer mostrar mediante o feminino? Como o feminino leva a Deus? E qual o sentido último do feminino para a salvação, para a humanidade e para Deus mesmo?”. Leonardo Boff propõe uma releitura da mariologia, que pode resultar crucial na interpretação do filme, pois na tradição católica Maria nunca foi tratada como centro da missão salvífica, esta perspectiva pode contribuir para novas possibilidades na interpretação do culto mariano e do ponto de vista do imaginário cultural religioso dos brasileiros. Por que Deus escolheu vir por intermédio de uma mulher? A teologia deve buscar o sentido desta escolha.

Dessa forma, a teologia busca essa escolha que vem a calhar na própria trama de **O Auto da Compadecida**. Ficando claro que o significado de Maria alcança para além de Maria, para além da mulher, atingindo o mistério do ser humano religioso da criação. “Maria, representante da criação inteira, representa simultaneamente o homem e a mulher (...)Ela se constitui em um ideal humano e não apenas um ideal para a mulher” (BOFF, 1979: 264, 265).

Este ideal de virtude representado por Maria se justifica como mediadora entre o céu e a terra, haja vista que, segundo o Dicionário de Símbolos de Eduardo Cirlot (2005), a terra se relaciona com o princípio feminino, passivo, material. Nada mais oportuno que essa mediação ser feita, portanto, por uma mulher.

No filme **O Auto da Compadecida** João Grilo, quando apela por salvação, enfatiza: “Eu vou pedir por quem está mais perto de nós, gente que é gente mesmo”, humanizando a divindade de Nossa Senhora – A Compadecida – aparentando mais proximidade e intimidade, permitindo-se inclusive recitar um poema no momento de chamá-la a interceder por ele, pois João Grilo com a esperteza que lhe é peculiar só poderia apelar para a compaixão que lhe é própria.

Verso de João Grilo, chamando pela Compadecida:

Valha-me Nossa Senhora. / Mãe de Deus de Nazaré!

A vaca mansa dá leite / A braba dá quando quer.

A mansa da sossegada / A braba levanta o pé.

Já fui barco, fui navio / mas hoje sou escaler.

Já fui homem, fui menino / só me falta ser mulher.

Figura 25 – João Grilo recitando verso para a Compadecida



A compaixão à qual João Grilo apela, significa um sentimento de colocar-se incondicionalmente ao lado do outro, sem qualquer tipo de julgamento quanto à situação que ele está vivenciando, sem nenhum outro sentimento que não seja o de propiciar alívio à situação na qual aquele ser se encontra, pois esta seria a única saída para ele.

Tal forma de compaixão é um sentimento criticado por Nietzsche, que denomina o cristianismo a religião da compaixão. A compaixão está em oposição a todas as paixões tônicas que aumentam a intensidade do sentimento vital: tem ação depressora. O homem perde poder quando se compadece. Através da perda de força causada pela compaixão o sofrimento acaba por multiplicar-se. O sofrimento torna-se contagioso através da compaixão; sob certas circunstâncias pode levar a um total sacrifício da vida e da energia vital – uma perda totalmente desproporcional à magnitude da causa (o caso da morte de Nazareno). Essa é uma primeira perspectiva; há, entretanto, outra mais importante. Medindo os efeitos da compaixão através da intensidade das reações que produz, sua periculosidade à vida mostra-se sob uma luz muito mais clara. A compaixão contraria inteiramente a lei da evolução, que é a lei da seleção natural. Preserva tudo que está maduro para perecer; luta em prol dos desterrados e condenados da vida; e

mantendo vivos malogrados de todos os tipos, dá à própria vida um aspecto sombrio e dúbio. A humanidade ousou denominar a compaixão uma virtude - em todo sistema de moral superior ela aparece como uma fraqueza; indo mais adiante, chamaram-na a virtude, a origem e fundamento de todas as outras virtudes – este é o ponto de vista de uma filosofia niilista, em cujo escudo há a inscrição negação da vida (NIETZSCHE, 2008).

Com a finalidade de entender esse processo de compaixão da Compadecida no filme proposto, decupam-se a seguir as falas da personagem durante o seu ato de advogar em favor dos réus presentes no tribunal das almas.

Diabo: – Lá vem a Compadecida, mulher em tudo se mete.

Compadecida: – Como você ficou bonito com esta cor meu filho, mas um pouquinho magro. Foi você que me chamou João?

João: – A senhora se zangou com o versinho que eu recitei?

Compadecida: – Não João. Por que eu ia me zangar. Tem umas graças, mas até que eu acho bom. Quem gosta de tristeza é o diabo.

Diabo: – Protesto!

Jesus Cristo: – Eu sei que você protesta, mas eu não tenho o que fazer meu velho, discordar- me de minha mãe é que eu não vou.

Diabo: – Grande coisa este chamego que ela faz para salvar todo mundo. Termina desmoralizando tudo.

Severino: – Você fala assim por que nunca teve mãe.

João: - É mesmo um sujeito ruim deste, só sendo filho de chocadeira.

Compadecida: – Pra que você me chamou João?

João: – É que este filho de chocadeira quer levar a gente para o inferno, eu só podia me pegar com a senhora mesmo.

Compadecida: – Vou ver o que eu posso fazer. Intercedo por estes pobres meu filho, que não têm ninguém por eles, não os condene.

Diabo: – Eu apelo para Justiça.

João: – E eu para misericórdia.

Compadecida: – É preciso levar em conta a pobre e triste condição do homem, os homens começam com medo coitados, e terminam por fazer o que não presta quase sem querer, é medo.

Diabo: – Medo de quê?

Compadecida: – Medo de muitas coisas – do sofrimento, da solidão e no fundo de tudo, medo da morte.

Jesus: – E é a mim que você vem me dizer isso? A mim que morri abandonado até por meu pai.

Compadecida – Mas não se esqueça da noite no jardim, do medo que você teve que passar. Pobre homem feito de carne e sangue, como qualquer outro, e como qualquer outro também abandonado na hora da morte e do sofrimento.

Diabo: – medo da morte, todo mundo tem e nem por isso as pessoas se tornam mais virtuosas. Em que é que este medo fez o padeiro e sua mulher se tornarem melhores? Medo da morte por si só não redime dos pecados.

Compadecida: – Mas na hora da morte às vezes sim. Na oração da Ave Maria, os homens me pedem para eu rogar por eles na hora da morte e eu rogo e olho para eles nesta hora e vejo que muitas vezes é na hora de morrer que eles finalmente encontram o que procuraram a vida toda, foi o que aconteceu com Eurico e Dora, quando iam ser fuzilados pelo cangaceiro.

Plano terrestre.

Cangaceiro: – Vou andando até à igreja depois eu atiro visse, é o tempo de uma Ave Maria, vocês vão rezando de lá que eu vou rezando de cá, “pá” não ter perigo de a santa não escutar.

Eurico: – A gente sempre pensa que vai poder esticar a vida mais um bocadinho.

Dora: – Por mais que eu goste de viver eu sempre me perguntei se eu queria que minha vida se espichasse além da sua. Agora eu sei, eu não aguentaria ver você morrer. Eu quero morrer primeiro Eurico.

Eurico: - Dora, por que você me traiu este tempo todo?

Dóra: – Acho que foi por isso mesmo. Trair você era lhe matar um pouquinho dentro do meu coração. Eu tenho tanto medo de lhe perder de vez que eu ia tentando lhe perder aos pouquinhos.

Eurico: – Tenha cuidado não, agora a gente vai ficar junto para sempre. Ô seu moço, eu tenho um último pedido para fazer para o senhor. É para a gente morrer juntos.

Compadecida: – Alego em favor dos dois o perdão que o marido deu à mulher na hora da morte, abraçando-se com ela para morrerem juntos. O mais ofendido com os atos que ela praticava era ele, e no entanto ele rezou por ela.

Jesus: – Está recebida a alegação. E quanto ao Padre e o Bispo?

Compadecida: – Na hora da morte eles também tiveram a sua revelação.

Cangaceiro: – Eu queria que antes de eu atirar o senhor perdoasse os meus pecados, visse.

Bispo: – Mas para perdoar, antes você tem que se arrepender e desistir de nos matar.

Cangaceiro: – Me arrependo depois.

Bispo: – Então vá se arrepender no inferno.

Cangaceiro: – Então não tem jeito não, nem que seja no inferno tenho que obedecer às ordens do capitão.

Padre: – Não podemos negar-lhe absolvição senhor bispo.

Bispo: – E nós não podemos é abençoar um assassino, ainda por cima o nosso.

Padre: – Somos sacerdotes eminência, nossa missão é salvar as almas mesmo que a gente não consiga salvar as nossas, lembre-se seu Bispo da oração que Jesus fez pelos seus carrascos.

Bispo: – Pai! Perdoai! Eles não sabem o que fazem.

Padre: – Meu Deus, por que nos abandonaste?

Compadecida: - Eles seguiram seu exemplo, meu filho, perdoaram seus assassinos.

Diabo: – É sempre assim, depois de morrer todo mundo fica bonzinho.

Compadecida – Quanto a Severino...

Jesus: – Quanto a ele, deixe comigo. Não foi sua morte que o redimiu, mas a de seus pais. Com 8 anos de idade ele conheceu a fera que existe dentro dos homens.

Severino: – Escapei daquele massacre sem querer, passei a vida desafiando a morte...

Jesus: – Severino enlouqueceu depois que a polícia matou sua família. Ele não respondia por seus atos. Está salvo.

Diabo: – Isto é um absurdo quanto o qual...

Jesus: – Eu sei que você protesta, mas eu não recebo o seu protesto, você não entende nada dos planos de Deus. Severino está salvo. Ele foi um mero instrumento da cólera divina.

Bispo: – E nós?

Padre: – Decida-se logo porque esta angústia é pior que qualquer coisa.

Jesus: – Não diga isso, você não sabe o que se passa lá em baixo. Qualquer ansiedade é melhor que aquilo.

Diabo: – É, mas eu não posso ficar aqui eternamente a espera. Afinal qual é a sentença?

João: – Um momento senhor, eu posso dar uma palavra?

Jesus: – E você o que acha minha mãe?

Compadecida: – deixa João falar meu filho.

Jesus: – Fale João.

João: – Os quatro últimos lugares do purgatório estão livres?

Jesus: – Estão.

João: – Então, estes quatro camaradas e bote lá.

Compadecida: – É uma ótima solução meu filho, dá para eles pagarem o muito que fizeram. Ainda segura a salvação deles.

Jesus: – Minha mãe o que acha?

Compadecida: – Ai! Eu ficaria muito satisfeita.

Jesus: – Então está concedido, podem ir vocês quatro.

Diabo: – Não tem jeito, homem que mulher governa...

Jesus: – Agora nós João Grilo.

Diabo: – Pelo menos este eu faço questão de levar.

Jesus: – Você que é tão sabido o que tem a dizer em sua defesa.

João: – Nada não senhor

Jesus – Como nada, chegou a hora da verdade.

João: – É por isso mesmo que estou lascado, comigo sempre foi na mentira.

Diabo: – Ainda bem que reconhece.

Compadecida: – Você mentia para sobreviver, João.

João: – Mas eu também gostava, eu acabei pegando gosto de enganar aquele povo.

Compadecida: – Não. Porque eles te exploravam. A esperteza é a arma do pobre. A esperteza era única arma que dispunha contra seus maus patrões.

João: – Agradeço sua intervenção, mas devo reconhecer que não vivi como um santo.

Diabo: – tá se fazendo de humilde para ela tomar as dores dele.

João: – Do jeito que eu sou ruim pode até ser isso mesmo.

Compadecida – Não, não se entregue, João. Este é o pai da mentira tá querendo lhe confundir.

João: – A verdade é que eu não fui nenhum santo e nem tive uma morte gloriosa como a de meus companheiros.

Compadecida: – João foi um pobre como nós, meu filho, e teve que suportar as maiores dificuldades numa terra seca e pobre como a nossa. Pelejou pela vida desde menino, passou sem sentir pela infância, acostumou-se ao pouco pão e muito suor, na seca comia macambeira, bebia o sumo do “xinxique”, passava fome e quando não podia

mais rezava, quando a reza não dava jeito ia se juntar a um grupo de retirantes que ia tentar sobreviver no litoral, humilhado, derrotado, cheio de saudades. E logo que tinha notícia de chuva pegava o caminho de volta, animava-se de novo, como se a esperança fosse uma planta que cresce com a chuva. E quando via sua terra dava graças a Deus por ser um sertanejo pobre, mas corajoso e cheio de fé. Peço muito simplesmente que não o condene.

Jesus: - O caso é duro, compreendo as circunstâncias em que viveu, mas isso também tem limite. Eu acho que não posso salvá-lo.

Compadecida – Dê-lhe então outra oportunidade.

Jesus: – Como?

Compadecida: – Deixa João voltar.

Jesus: – Você se dá por satisfeito.

João: – De mais pra mim até melhor, por que daqui pra lá eu tomo cuidado, para na hora de morrer não passar nem pelo purgatório que para não dar gosto ao cão.

Compadecida: – Então João fica satisfeito?

João: – Eu fico, mas quem deve estar danado é o filho de chocadeira. Quer dizer que eu posso voltar?

Jesus: – Pode João, vá com Deus.

João: – Com Deus e com Nossa Senhora que foi quem me valeu, até à vista grande advogada. E não me deixe de mão não, estou decidido a tomar jeito, mas a senhora sabe que a carne é fraca.

Compadecida: – Até à vista João.

João: – Obrigado senhor até à vista.

Jesus: – Até à vista João... João!

João: – Senhor.

Jesus: – Veja como se porta.

João: – Sim senhor.

Jesus: – Mãe se a senhora continuar a interceder deste jeito por todos o inferno vai acabar virando uma repartição pública, existe, mas não funciona.

Nota-se nos diálogos, aqui decupados, que a linha de defesa organizada pela Compadecida em favor dos réus está baseada nos arrependimentos dos réus ainda que tardiamente, a oração da Ave Maria é citada e a compaixão entra em cena. No caso do padeiro e sua mulher adúltera, a salvação veio pelo perdão de Eurico à mulher e a confissão de Dora que admitiu trair o marido por querer matá-lo aos poucos dentro de si, por medo de perdê-lo definitivamente selou a absolvição do casal.

No caso dos sacerdotes, Padre e Bispo, a absolvição também ocorreu na hora da morte, por perdoarem o seu carrasco, tal qual Jesus Cristo fez com os seus maus feitores.

Severino de Aracajú não precisou da intervenção da Compadecida, Jesus o absolveu direto, por dizer que o mesmo foi instrumento da cólera divina não era responsável pelos seus atos.

Por fim, a mais importante das absolvições, a que rendeu o direito de João Grilo retornar à vida. Na defesa de João Grilo, a Compadecida apelou de todas as formas à Compaixão, exacerbando a condição de pobreza à qual todos os pobres sertanejos nordestinos estão submetidos, enfatizando que é isso que o leva ao delito, à contravenção, a fugir daquilo que a Igreja em sua imposição moral julga como correto. Entretanto, é na busca pela sobrevivência que radica a nobreza dos atos praticados por João Grilo, que não foi virtuoso o suficiente para alcançar o céu, entretanto, também não cometeu pecados tão graves que o condenasse ao inferno.

Nenhum personagem do filme **O Auto da Compadecida** foi digno de alcançar o Reino dos Céus, nenhum teve durante a vida virtudes que lhe permitisse tal oportunidade, ratificando o que simbolicamente entende-se por céu – local de luz, destinado a recompensar os esforços feitos durante a vida –, tendo em vista que nenhum dos personagens tinha virtudes suficientes para tal privilégio. Mais uma evidência de que a moral judaico-cristã é um dos principais elementos constitutivos da narrativa fílmica e do próprio imaginário cultural religioso católico do brasileiro.

Capítulo 5

Fruição do espectador ante um novo altar de representações – por uma estética do Auto da Compadecida



Se a experiência estética deve comparecer a uma discussão sobre o campo da comunicação é porque ela permite conceber a categoria estética do *sensus communis* como “valoração legitimadora” de toda prática intersubjetiva da vida cotidiana (GUIMARÃES, 2002:85).

Todo e qualquer filme tem por finalidade gerar algum tipo de “gozo estético” em seus espectadores. No filme **O Auto da Compadecida** a estética religiosa se fundamenta no deleite do espectador em um processo de identificação com a narrativa, com os personagens, com o cenário, entre outros elementos constitutivos deste, que tem como eixo a representação religiosa do imaginário nordestino. Entende-se por gozo estético a experiência dos sentidos que produzem “sentido”²¹.

Diversas foram as tentativas de definir o que é a estética, sobretudo no âmbito artístico no qual esta aparece ligada a uma trajetória e a um desenvolvimento histórico que hoje, pela preeminência do tempo e as virtualidades do espaço, resultam de difícil compreensão. No entanto, Monroe Beardsley e John Hospers (2005) justificam os antecedentes da estética no corpus “platônico” da imitação, da beleza, do conhecimento e da verdade, na postura aristotélica diante da arte, da poesia, do prazer e das categorias universais do conhecimento, inclusive da catarse; nos filósofos clássicos posteriores como os estóicos, os epicuristas e em Plotíneo; no Médioevo de Santo Agostinho, de Santo Tomás de Aquino e nas primeiras teorias da interpretação; no renascimento através da ilustração e do racionalismo cartesiano, ante o problema das normas e ante a primeira tentativa de uma estética unificada; no período da ilustração em que se descobre o poder da imaginação, em que se formula o problema do “gosto” e aparecem no cenário da ilustração as qualidades estéticas; no idealismo alemão com a análise kantiana do juízo estético, com o sublime em Kant, Shiller, Schelling e Hegel; no romanticismo que traz a expressão emocional, a imaginação, o organicismo, e o simbolismo que antecede a Schopenhauer e Nietzsche; na relação do artista com a sociedade que marca o realismo e a responsabilidade social que configurou o século XIX e XX ante a afirmação da arte pela arte e cujo principal exemplo provém da Rússia.

Contudo, a grande revolução contemporânea parte das teorias metafísicas, do naturalismo, dos enfoques semióticos, do marxismo/ leninismo, da fenomenologia e do existencialismo e, por fim, do pragmatismo. Neste panorama, a estética aparece como um sistema filosófico inserido nas chamadas ciências normativas graças à crescente presença da lógica, da metafísica e da ética. O termo “estética” nasce no século XVIII após a primeira aparição de **A Estética**, de Alexander Gottlieb Baumgarten, que

²¹ Entende-se por gozo estético a capacidade de sentir e produzir sentido a experiência dos sentidos que perpassa a imediatez do prazer, refere à continuidade da ação narrativa que um indivíduo escreve com sua própria experiência de vida. O conceito está ligado diretamente à arte, pois encontra na atualidade sua representação na ação comunicativa de um filme como **O Auto da Compadecida** e nos seus efeitos que este é capaz de produzir nos espectadores (DROGUETT, 2006).

procurou oferecer uma visão da poesia e indiretamente de todas as artes, enquanto estas implicam uma forma particular de conhecimento, o “conhecimento sensível”, tomando como ponto de partida as distinções cartesianas sobre as paixões, elaboradas por Leibniz, (BEARDSLEY & HOSPERS, 2005:48).

Desta maneira, os fundamentos da estética se centram no objeto fenomênico e suas modalidades sensoriais; sendo assim, uma estética religiosa baseia-se no próprio fenômeno religioso, que consiste em admitir ou consentir a presença de um “Outro” que possui, incondicionalmente, o sujeito e faz do mesmo um mediador entre as realidades celestiais e terrenas, revestindo-o de toda “autoridade divina”. Assim, fala-se de fenômeno religioso para fazer referência à atitude que o ser humano adota frente à transcendência e, de forma mais concreta, à atitude do ser humano frente a Deus. Tudo aquilo que faça referência à experiência de comunicação entre Deus e o ser humano estará dentro do conceito de fenômeno religioso. No fenômeno ético ficaria enquadrado tudo o que é referente à atitude do ser humano frente aos fins e às normas, sejam estas naturais ou empíricas, de caráter religioso ou puramente social. Tudo aquilo que faz referência à atualidade do comportamento humano do ponto de vista da ordem ou da lei entra no campo ético ou moral (DROGUETT, 2000:21).

E o altar dessas representações é, na contemporaneidade, o próprio cinema, que permite esta relação “mágica” dos espectadores em um espaço e tempo diegéticos que possibilita transcender da vigília para um estágio “para-hipnótico” de sonho, que Drogue (2004) chamou de “sonhar de olhos abertos”, fazendo uma clara alusão à fábrica de sonhos como se costuma chamar a indústria cultural do cinema. Esta metáfora, “sonhar de olhos abertos”, consiste na ação de assistir a um filme, que no terreno intrapsíquico representa um devaneio, utilizado pelo autor para expressar o que é a própria experiência estética do cinema.

Sonhar é o que o cinema propicia aos espectadores, e o processo de fruição se converte em uma “droga psicológica”, retirando-os de seu mundo estreito e problemático para submetê-los a outras vivências exóticas ou vedadas a eles. Assim, o filme tira o espectador da rotina e da mediocridade das experiências quotidianas, para viver situações excepcionais e muito mais atraentes que a própria realidade, viver sob o ideal dos sonhos como diria Morin (2001).

Neste sentido, o **Auto da Compadecida** oferece aos espectadores vários pontos de vista para se identificar – transposição. A experiência empírica da identificação consiste, conforme Eisenstein, na relação primária do espectador com a câmera em movimento e não na identificação secundária com os personagens que assumem

propositalmente o querer, o poder e o saber do autor e do realizador. O filme foi construído a partir da picardia, a malandragem de João Grilo, e ousou tratar das questões sagradas de maneira cinematográfica; seu reconhecido sucesso perpassa a crítica de uma sociedade capitalista que reprime, salientando a compaixão como um sentimento transcendente que transgride o sistema a favor dos “menos favorecidos”. A transposição de Guel Arraes para o cinema abriu ainda mais para situações nas quais o espectador pode vir a se identificar e a deleitar-se, quer seja do ponto de vista audiovisual quer seja do ponto de vista narrativo, no qual há a inserção de “novos personagens” com os quais interagem os protagonistas marcando fortemente o estilo dos mesmos.

Partindo desses pressupostos, coloca-se em discussão a obra fílmica dentro do contexto da indústria cultural²². Este termo fora inicialmente apontado por Theodor W. ADORNO e Max HORKHEIMER, na obra **Dialética do Iluminismo** (1970). Porém, a indústria cultural assinala uma perspectiva política, econômica e social, ligada aos efeitos da mídia sobre o “grande público”.

A própria expressão Indústria Cultural é uma expressão problemática. Ela teve seu nascimento marcado por um projeto “político” que visava denunciar – no próprio nome - as práticas totalitárias e massificadoras a que os meios de comunicação de massa submetiam as “massas” (MACHADO, apud ROCHA, 2005: 43)

Para Adorno, Indústria Cultural é a exploração com fins comerciais e econômicos de bens considerados culturais. Neste aspecto, as obras ficcionais produzidas especificamente para o cinema podem ir ao encontro a esta afirmação, pois em muitos casos, os realizadores dessas obras não estão sujeitos ao chamado “mecanismo de produção”. Entretanto, procura-se aqui discutir o cinema como “obra de arte”, sendo este outro conceito de indústria cultural que precisa ser visto desde o ponto de vista da experiência estética, fundamentalmente da produção, pois a imagem em movimento representa uma experiência de criatividade e conhecimento, de caráter universal.

Em meio à visão negativista da indústria cultural elaborada por Adorno na obra **Teoria Estética** (1970), surge a apologia da arte a partir do Manifesto de Hans Robert

²² Indústria Cultural é um termo cunhado pela Escola de Frankfurt que trata a respeito da produção massiva e industrial de todos os objetos que circulam na “sociedade de consumo”. O fenômeno do consumo é altamente criticado por esta Escola que sustenta que se consomem não só objetos tangíveis como também produtos intangíveis, aqueles que são meras representações. Nesse sentido, desenvolve-se uma crítica frente à alienação provocada pelo consumo e a “manipulação” do público por parte dos meios de comunicação social.

Jauss, **Pequena Apologia da Experiência Estética** ([1972] 2002), o precursor da Escola de Constança, que busca entender este processo de libertação dividido em três planos: o da consciência produtiva, da consciência receptiva e da experiência estética.

A consciência produtiva concebe o mundo como sua própria obra, afirma que seu gozo é uma experiência de construção; tal consciência receptiva aproveita para ver a realidade de outra forma, é quando a subjetividade se abre à experiência intersubjetiva, trata-se de um juízo do espectador pela obra ou a identificação das obras traçadas que posteriormente haverá de determinar. Por fim, a experiência estética é a ação de libertação de e para dentro da doutrina Aristotélica da *Katharsis*.

O indivíduo assiste a um filme, aproveita o que o mesmo pode oferecer e leva esta experiência para a vida, isso ocorre pelo ponto de vista da identificação que se dá com a narrativa e depois com os personagens.

Deste modo, a experiência estética possibilitada pela arte não é outra coisa que o “gozar da beleza”, seja em temas trágicos ou cômicos, entendendo-se por beleza a categoria estética de tudo aquilo que pode ser considerado “admirável” (JAUSS, 2002:42).

Nesse sentido, as análises aqui elaboradas partirão do ponto de vista da estética do filme **O Auto da compadecida**. Estas considerações têm como ponto de partida o fato de o espectador de cinema ser considerado o protagonista do filme, sendo assim, pode-se afirmar que o espectador converte-se em co-autor graças ao referido processo de transposição. Para tanto, a teoria de Jauss traz à luz a tríade que ajuda a entender uma obra não como produto da indústria cultural, mas como “produção de sentido” no âmbito artístico, que considera: *Poiésis* – produção, *Aiethesis* – percepção e *Katharsis* – orientação para a ação.

Estas categorias podem ser definidas como:



- **Poiésis** - entendida como a “capacidade poiética” que designa a experiência estética fundamental do ser humano, mediada pela produção artística com o fim de satisfazer uma necessidade universal de encontrar-se no mundo como em sua própria casa, privando o mundo exterior de sua inevitável estranheza. Faz-se da obra algo próprio, obtendo nessa atividade um saber que se distingue tanto do

conhecimento conceitual da ciência, quanto da práxis instrumental do ofício mecânico.



- **Aiethesis** - experiência estética fundamental de que uma obra de arte pode renovar a percepção das coisas, embotadas pelos costumes, a partir da qual se deduz que o conhecimento intuitivo, em virtude da *aiethesis* se opõe ao conhecimento conceitual. Em relação à experiência estética do cinema, fundamenta-se na percepção do filme que leva o espectador da pulsão escópica ao próprio ato de representação mental propiciado pelos sentidos.



- **Katharsis** - é a experiência estética de que o espectador, na recepção da arte, pode ser liberado dos interesses práticos por meio da satisfação estética e ser conduzido a si mesmo para uma identificação comunicativa ou orientadora da ação (JAUSS, 2002:42).

Figura 26 – Imagem de cordel inserida no filme



Estas três categorias *poiésis*, *aisthesis* e *karthasis* servirão, neste capítulo, para analisar as cenas do filme **O Auto da Compadecida**. Em um primeiro momento, as questões poiéticas serão abordadas no sentido de interpretação dos aspectos da produção e seus efeitos de sentido. Já o segundo item, consiste na interpretação dos elementos perceptivos que geram prazer estético e partem do reconhecimento sensorial das formas e seus movimentos, prescindindo de toda e qualquer interpretação sobre o conceitual. Por fim, no último item, trata dos processos de identificação catárquica apresentados pelo filme, que propiciam a fruição do espectador exposto às imagens e situações que envolvem a religiosidade judaica cristã nesta transposição de registros, em que a evidência está sobre o imaginário cultural religioso dos nordestinos.

Estas três categorias correspondem às categorias universais elaboradas por Charles Sanders Pierce de primeiridade, segundidade e terceiridade, ou mais especificamente às categorias da imagem informal, no caso do ícone, formal do índice e convencional do símbolo (DROGUETT, 2004:92)

5.1 – Capacidade poética do filme

Poiésis é o prazer ante a obra que o sujeito mesmo realiza, assim o prazer de se sentir co-autor da obra se configura no próprio do filme e tudo o que dele emana, portanto, o cinema é o meio que mais permite essa experiência real, caracterizado por ser puro efeito, sem importar as causas. Não se pode negar o prazer que ocorre quando o espectador é submetido a cenas de seu agrado, além do poder que lhe é conferido ao transcender o tempo e o espaço sem comprometer o corpo. Se o cinema é uma máquina de percepção auxiliar, como afirma Morin (2001), ele é capaz de produzir sensações nos espectadores mais intensas que qualquer outro meio.

O filme **O Auto da Compadecida** oferece a reconstrução do imaginário religioso nordestino por meio de suas cenas, montagem, iluminação, figurino, narrativa, sons, cenografia e principalmente a junção de todos estes elementos. Se a ideia central da *poiésis* é a do prazer propiciado pela sensação de ser co-autor do filme, o **Auto**, neste sentido, oferece esta possibilidade de maneira visualmente intensa, o que reforça a ideia de que a transposição do registro possibilita a abertura da obra, oferecendo aos espectadores múltiplas possibilidades de identificação, o que representa um dado inovador na hora de reconhecer-se no olhar e no percurso narrativo do diretor.

Essa ação ritualística do diretor na construção da obra, define a *poiésis* também como um ato litúrgico e o filme como uma catedral. Parafraseando a obra de Mario Vargas Llosa, entende-se que uma catedral é o lugar que convoca todas as instâncias de uma cidade em função de seus habitantes e dos papéis que estes têm na hierarquia eclesial, produzindo-se assim, a prosaica divisão de classes que o autor peruano, ganhador do Prêmio Nobel de Literatura (2010), tão pitorescamente desenha a realidade da cidade de Lima, no Peru, e que analogicamente corresponde ao sítio em que Guel Arraes ergue, cenograficamente, a cidade de Taperoá na Paraíba.

Um outro elemento analógico relacionado com as origens do Armorial, provenientes da obra de Suassuna que reforça o sentido do filme como uma catedral, refere-se ao barroco, cuja grandiosidade espiritual se expressa no edifício que representa a busca incessante do ser humano por suas verdades religiosas, subjacentes à realidade vista como uma narrativa cinematográfica.

Nesse mesmo sentido, a palavra liturgia significa trabalho público, compreende uma celebração religiosa pré-definida em um tempo e espaço presente, porque a palavra tempo, significa templo, lugar de demarcação e presentificação do homem como produtor desse espaço e do sentido que este tem (ELIADE, 2001).

De acordo com as tradições de uma religião em particular, a liturgia pode incluir ou referir-se a um ritual formal e elaborado. Para os cristãos, liturgia é, pois, a atualização da entrega de Jesus Cristo para a salvação dos seres humanos. O que a liturgia faz é o memorial da salvação que Jesus Cristo propiciou à humanidade, e este memorial é sempre celebrado em comunidade. Da mesma forma, a enunciação do filme **O Auto da Compadecida** apresenta em sua cena inaugural a convocação da população de Taperoá para a exibição do clássico **A Paixão de Cristo** e a dos espectadores para a reedição do mesmo clássico no que se refere ao processo de julgamento e de seu desenlace final.

O filme sugere, portanto, uma releitura da liturgia mediada não mais pela encenação teatral, no caso do **Auto**, e sim no filme, uma vez que as imagens em movimento atreladas ao som reproduzem a fruição no percurso narrativo da Paixão.

Para o antropólogo Edgar Morin o cinema é uma máquina de produzir imaginário, ele ressalta que existe no universo fílmico uma espécie de maravilhoso atmosférico quase congênito.

O cinema, como qualquer representação – pintura, desenho – é uma imagem de imagem, mas, como a foto, é uma imagem da imagem perceptiva, e melhor do que a foto é uma imagem animada, isto é, viva. Como representação de uma representação viva, o cinema convida-nos a refletir sobre o imaginário da realidade e a realidade do imaginário (MORIN, 2001, Prefácio).

Assim, os sentidos humanos são capazes de captar e serem impactados pelos sons e imagens que um filme produz, que vão além da imagem, transcendendo a película. Em qual momento se dá o processo de reconhecimento deste espectador diante dos ícones religiosos propostos por Guel Arraes? Para responder a esta pergunta, primeiro recorre-se à imagem desses ícones atrelados à cultura brasileira. Ícones são imagens que se apresentam ao espectador em estado original, produzindo efeitos de sentido advindos da qualidade, da forma reforçada na função da cor e do estilo pelo qual a figura é reconhecida dentro dos parâmetros convencionais da cultura.

Inicia-se pelo diabo, o encourado, como é comumente chamado no sertão nordestino. A cor é um elemento icônico importante, uma vez que esta traz a carga emotiva da transgressão proposta por Wassily Kandinsky, no Curso da Bauhaus (2003). Este personagem faz parte do imaginário coletivo do sertanejo, e ganha ares medievais por causa de sua roupa em tom prateado, a cor remete à significação da brasilidade em um de seus sentidos “brasa”, que remete ao ardor do fogo, assim como a significância

do transgressor. Ambos os sentidos remetem à qualidade do divisor ou do transformador de estados. Suassuna ressalta que “Encourado” é alusivo à crença sertaneja de que o diabo costuma se vestir de vaqueiro em suas andanças pelas encruzilhadas sertanejas.

No Bumba-meu-boi e no Mamulengo, que também influenciaram o autor, são comuns aparições de diabos (SUASSUNA, 2008: 185). No **Auto da Compadecida** o visual do diabo muda de acordo com seu estado de humor, quando furioso transforma seu rosto em algo que lembra muito um morcego, o que evidencia ainda mais sua condição de demônio, pois o morcego é um animal de hábitos noturnos sempre associados ao mal, ao contrário dos anjos que têm asas de pássaros e hábitos diurnos. Nos momentos em que o diabo aparece em seu estado natural, tem cavanhaque e unhas cumpridas que evidenciam as características dos diabos comumente representados. Este personagem, que tem a função de promotor, busca persuadir Jesus de que todas as almas presentes no Tribunal das Almas deveriam ser condenadas e entregues a ele. O encourado de **O Auto da Compadecida** se assemelha muito ao Minos, personagem de Dante na Divina Comédia, que julga as almas e lhes decide a pena, ele conhece muito bem os pecados e determina a que círculo do inferno a alma deveria ser penalizada.

Para o antropólogo Gilbert Durand (2002), equinos e bovinos são formas de representação visual frequentemente associadas ao mal e à função que lhe é atribuída na literatura ibérica, exaltada por Goya, pintor espanhol expressionista que traça de forma bizarra a relação do ser humano com o mundo animal. Durand ressalta ainda que touros e cavalos possuem imaginários semelhantes em seus aspectos simbólicos. O que explicaria o porquê das representações de diabos serem na sua maioria adornados por um par de chifres, que lembram um touro. Todavia, em **O Auto da Compadecida** ocorre uma inovação neste processo de representação, pois os chifres do Encourado lembram mais os de um bode, animal bastante comum para os sertanejos nordestinos.

Retomando-se as análises sobre Jesus Cristo, observa-se que ele também aparece de maneira inovadora, não só pelo figurino, mas principalmente pelo tom de pele, Jesus aparece como um homem negro, que alude à herança escravocrata do povo brasileiro, pois ninguém melhor que um negro para representar o sofrimento de Jesus Cristo em versão popular nordestina.

Gilbert Durand (2002) diz que ocorre um choque diante do negro, que o indivíduo experimenta uma “angústia em miniatura”, baseada no medo infantil do negro, símbolo de um temor fundamental, acompanhado de um sentimento de culpabilidade. Ainda segundo o autor, a valorização negativa do negro significa pecado, angústia, revolta e julgamento.

Uma “imagem mais escura”, “uma personagem vestida de negro”, “um ponto negro” emergem subitamente a serenidade das fantasias ascensionais, formando um verdadeiro contraponto tenebroso e provocando um choque emotivo que pode chegar à crise nervosa (DURAND, 2002: 92).

Se a ideia do filme **O Auto da Compadecida** é provocar, chocar e aguçar a percepção através dos sentidos visuais, muito oportuna e provocadora a aparição de um Cristo negro, sobre tudo em uma ficção que reedita o drama vivido por Jesus Cristo em variante nordestina.

Por fim, Nossa Senhora, a Compadecida, aparece no filme como uma mulher madura, diferente das representações que se conhecem dela. A escolha da personagem parece ter sido construída a partir da imagem da atriz Fernanda Montenegro, ícone da dramaturgia brasileira. O figurino de Nossa Senhora é composto pelo já tradicional manto azul, como observa-se em várias representações, exceto pelas bordas nas quais há uma faixa colorida, com predominância da cor dourada, por baixo do manto azul existe um outro manto predominantemente vermelho com figuras difíceis de se identificar. Este manto avermelhado lembra muito as roupas utilizadas por Bispo Rosário, sergipano que foi considerado louco por dizer que era um enviado de Deus encarregado de julgar os vivos e os mortos. A sua obra mais conhecida é o Manto da Apresentação, que o Bispo deveria vestir no dia do juízo final o mesmo pretendia marcar a passagem de Deus na Terra.

Figura 27 – Semelhança entre as vestes do Bispo do Rosário e a Compadecida



A Compadecida no filme tem a função de advogada de defesa, compadecida porque se compadece dos seres humanos, é ela quem media a relação entre o céu e a terra, sua figura está no imaginário cultural do brasileiro e de sobremaneira do nordestino que encontra nela a única saída para seus maiores medos e anseios, pois a consideram mais próxima que outras figuras celestiais.

Para o filósofo alemão Ernest Cassirer o medo e os anseios dependem de cada impressão recebida pelo ser humano, de cada desejo que nele se agita, de cada esperança que o atrai, de cada perigo que o ameaça, afetando-o religiosamente (CASSIRER, 2004). Partindo deste pressuposto, entende-se por que é tão forte a relação dos nordestinos com a religiosidade e com os ícones religiosos que povoam seu imaginário, haja vista, a situação de abandono e privação a que a grande maioria dos sertanejos nordestinos é submetida. Na cena em que João Grilo provoca o diabo e este tenta empurrar a todos os presentes no tribunal das almas para o inferno, João Grilo suplica pela presença de Jesus Cristo, para que possa ter um julgamento justo, ratificando as palavras de Cassirer já que nos dois momentos cruciais que decidiriam pela condenação eterna da alma de João Grilo, este apela para a misericórdia na figura de Nossa Senhora e para a justiça na figura de Jesus Cristo, estes podem ser

considerados os momentos limites que certamente exacerbam a religiosidade e a fé por meio de ícones desta natureza na produção de efeitos de sentido.

5.2 – Experiência estética do filme

Experimental, degustar os prazeres que uma imagem é capaz de propiciar ao espectador de um filme faz parte das análises que se organizam a partir deste ponto. Esta experiência estética de experimentar as imagens e sons, segundo Morin (2001), pode ser considerada a relação que se estabelece entre o ser humano e certa combinação de forma que gera a sensibilidade estética, o que significa a capacidade de o ser humano entrar em ressonância com imagens, sons, cores naturais e produzidas, e no filme **O Auto da Compadecida**, principalmente no âmbito da Compaixão. Analisa-se a partir daqui os processos de identificação propostos pelo diretor do filme analisado, partindo do pressuposto de que essas imagens e sons são capazes de gerar sensações estéticas no espectador.

A matéria prima do cinema, “aparelho de base” do emissor que, no filme adquire a dinâmica do movimento, um efeito de sentido necessário para que o espectador-receptor consinta a mensagem como um efeito social de identificação e para que se provoque, consequentemente, o deslocamento daquele, graças a sua mediação na trama real da ficção. Sendo a imagem o significante por natureza trabalhando no seu aspecto técnico, constitui-se em uma estética da produção imagética (DROGUETT, 2005: 08).

O interesse neste sentido radica em demonstrar como as “mediações religiosas” provocam no espectador os processos de significação apropriados à experiência perceptiva sensorial da *Aiethesis*, princípio ético a favor do desejo.

Desejo que passa pelo processo de identificação propiciado pelo filme que só é possível por conta da imagem emotiva, que não é de tipo sensorial nem de contornos figurativos, mas consiste em uma sensação afetiva, a partir do momento em que o indivíduo é estimulado, como por exemplo, quando sente um perfume que remete a um antigo amor ou o cheiro da poeira provocada pela chuva que remete à infância. Portanto, a imagem emotiva se relaciona com o presente e o passado, atrelada ao inconsciente. (DROGUETT, 2004:130)

Essa sensação emotiva da qual todo ser humano é dotado, permite o efeito estético, a fruição, o gozo do espectador que se entrega para ser sugestionado. A sala escura, a suspensão da motricidade e o investimento excessivo das funções visuais e auditivas fazem com que o processo de identificação se torne mais intenso. Este lugar

privilegiado, sempre único e sempre central garante ao espectador o lugar de Deus, de sujeito que tudo vê.

Para que esta identificação seja possível os aparelhos perceptivos de sons e imagens precisam estar acionados para que o espectador encontre a imagem sonhada, enfraquecida, diminuída, aumentada, aproximada, deformada, obstante do mundo secreto de onde os seres humanos se retiram, tanto na vigília como no sono dessa vida maior onde dormem os crimes e heroísmos que nunca foram praticados, onde se afogam as decepções e germinam os desejos mais loucos (AUMONT, 2008b: 237).

Analisando-se a afirmação de Aumont, que atribui aos filmes a capacidade de afloramento de desejos “reprimidos” nos espectadores, arrisca-se a dizer que por meio da obra fílmica **O Auto da Compadecida** é possível o espectador vir a se identificar tanto com os personagens quanto com a própria narrativa ficcional, tendo em vista que a história contada é atemporal, afinal os seres humanos de qualquer tempo e espaço sempre tiveram no imaginário figuras celestiais e crenças que moviam e ainda movem suas vidas. Por se tratar de um filme brasileiro feito para brasileiros o processo identificatório fica ainda mais forte devido à caracterização dos personagens, cenários, iluminação, ícones religiosos representados e todo imaginário cultural religioso claramente arraigado à nação brasileira e, como já vem sendo dito, sobremaneira ao sertanejo nordestino.

Nesse sentido, elencam-se abaixo três elementos centrais do processo de *Aiestheis* que o filme apresenta como núcleo: o sertão nordestino, local quente, desértico e com poucas condições de sobrevivência pela falta de água e alimentos, portanto local de sofrimento, tal qual o inferno; a pobreza dos personagens principais Chicó e João Grilo e, por fim, a fé no sobrenatural como caminho para salvação de suas almas.

A ambientação externa do filme foi feita no sertão nordestino, a cidade de Cabaceiras no sertão da Paraíba tem luz intensa e a falta de vegetação aparenta uma região desértica que já pode ser observada na abertura do filme. Estes elementos reunidos configuram um cenário de dificuldades e sofrimento por não ter as mínimas condições de sobrevivência, falta o essencial, a água e os alimentos.

Se os elementos essenciais para sobrevivência não estão presentes, então, pode-se inferir que neste local falta Providência divina relacionada à ideia que se tem do céu, a terra onde estes sertanejos moram se assemelha muito mais ao inferno do que ao céu. Nas cenas do filme **O Auto da Compadecida** o inferno aparece como um local quente onde os condenados que lá estão sofrem com o castigo a seus corpos, o mesmo ocorre

no plano terrestre para aqueles que são pobres, seus corpos são castigados pelo calor, pela seca, pela fome e pela sede.

A condição de pobreza a que são submetidos os leva a uma única saída para suportar as adversidades, a fé, um sentimento que neste caso é futuro, a religiosidade do sertanejo se dá na esperança de dias melhores, mas principalmente da salvação divina, alcançar o reino do céu, fim último do ser virtuoso.

A morte, portanto, é uma saída no filme, vista como o único momento em que pobres e ricos se igualam, conforme pode ser notado pelo monólogo de Chicó logo após a morte de seu companheiro João Grilo.

João! João! Morreu! Ai meu Deus, morreu pobre de João Grilo! Tão amarelo tão safado e morrer assim! Que é que eu faço no mundo sem João? João! João! Não tem mais jeito, João Grilo morreu, acabou-se o Grilo mais inteligente do mundo. 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, 2005: 113).

Esta igualdade de condições pode ser observada na postura de João Grilo, quando no céu é ameaçado por Severino de Aracajú, encara a discussão não mais por meio de lorotas ou quiproquós, sem medo das consequências, afinal João Grilo, Severino, o Padre, o Bispo, o padeiro e sua mulher, todos agora estavam iguais diante de Deus, ou seja, este é o único momento em que isso seria possível, só após a morte, corroborando com as palavras de Chicó. Esta cena decupada se apresenta da seguinte maneira:

Severino: - João, seu Cabra safado.

João: – Será o impossível? Será que nem aqui o senhor me dá sossego capitão?

Severino: – Já rodei, rodei, rodei e nem sinal de meu padrinho.

João: – pelo visto ele está com muita gente para atender.

Severino: – É mesmo tá lotado.

João: - E está chegando mais, olha ali mais quatro que o senhor já despachou.

Severino: – por falar nisso o que é que tá fazendo aqui que não está lá em baixo?

João: – Estou morto que nem você.

Severino: – Olha o respeito, sou lá homem de morrer.

João: – O senhor não se lembra da história da gaita?

Severino: – É mesmo, o que será que meu cabra está fazendo que não toca logo para eu “envivecer” de novo.

João: - “Eita” Severino, “véi” besta, já viu gaita para “envivecer” os outros, “leзера”!

Severino: – Olha como fala comigo que eu te mato.

João: – Me mata como se eu já morri?

Severino: - Escuta aqui amarelo, você vai me pagar por esta história da gaita

João: – Amarelo é sua vó! Já morri mesmo não vou ficar ouvindo desaforo de seu ninguém, agora não tem pobre nem rico, valente nem frouxo, é todo mundo igual diante de Deus ou do diabo.

Este é o momento em que o diabo aparece em cena para dar início ao julgamento dos réus presentes ao Tribunal das Almas e para que o filme tenha seu desfecho com o efetivo fim para cada personagem.

Neste enfrentamento direto de João Grilo e Severino de Aracajú, este faz com que os espectadores, por meio de seus medos e anseios se identifiquem com a coragem de João, pois naquele espaço que une a todos com igualdade após a morte faz com que o poder seja repartido, compartilhado, não há mais hierarquia pelo poder do dinheiro, da Igreja nem tão pouco da violência. Para a sociedade brasileira que vive no seu cotidiano tais situações, a ficção oferece uma saída bastante peculiar.

O efeito estético catártico dessas interações é o objeto de análise do próximo item, que busca expressar por meio do processo de identificação quais são as prerrogativas básicas que orientam as ações dos espectadores.

5.3 – Identificação comunicativa com o filme – uma orientação da ação para o espectador.

Para apontar os processos identificatórios do filme analisado, parte-se do princípio de que existem duas formas distintas de identificação, a primária e a secundária que na psicanálise se apresenta de maneira distinta às teorias do cinema. A primária é direta, imediata e se situa anteriormente a qualquer busca do objeto, marcada pelo processo de incorporação oral, seria a forma mais originária do laço afetivo com o objeto, que é inseparável da experiência chamada por Lacan de “fase do espelho”²³. Já

²³ Durante a fase do espelho, instaura-se a possibilidade de uma relação dual entre sujeito e objeto. A criança entre 6 e 18 meses está em uma fase de impotência motora, é pelo olhar, descobrindo no espelho sua própria imagem e a imagem de seu semelhante, sua mãe por exemplo, que vai constituir imaginariamente sua imagem corporal, vai perceber a si mesmo como unidade, identificando o semelhante como um outro.

a secundária está atrelada ao complexo de Édipo estabelecido por Freud, saindo, portanto, da fase inaugural imaginária para o registro do simbólico, passagem que vai permitir ao sujeito se construir, inaugurando-o em sua singularidade (AUMONT, 2008b: 247).

Pensando nessa relação de ambivalência edipiana, o ser humano se divide entre sujeito e objeto do desejo no modo de identificação – do desejar sê-lo – ou do apego libidinal – do desejar tê-lo. Esta ambivalência pode ser observada nos personagens que ora são sujeitos do olhar – eles veem a cena – ora objetos do olhar de um outro – um outro personagem ou espectador.

As identificações secundárias em psicanálise são mais de cunho social e cultural, portanto também pertinente às análises aqui recortadas; assim sendo, é possível o processo de identificação com as motivações religiosas que movem os personagens da trama. João Grilo protagoniza a luta pela sobrevivência diária dos brasileiros que se identificam com o malandro, que subvertem as questões morais para, pelo menos na ficção, sentir o prazer de se vingar ou aniquilar estes preceitos de ordem e lei praticados por aqueles que detêm o poder, quer seja da Igreja, representados pelo padre e o bispo, quer seja da burguesia, representados por Eurico e Dora, por fim o Major Antonio Moraes, representante maior da classe dominante que oprime a classe dominada, ou até mesmo outras entidades que detêm o poder como Cabo Setenta, representante da lei na cidade de Taperoá ou o cangaceiro Severino que detém o poder por meio da violência.

Salienta-se ainda a maior demonstração de força do personagem João Grilo, que se configura como ápice do processo catártico quando salva todos os personagens e a si próprio da condenação ao inferno, possibilitando ainda sua ressurreição, aproximando-se assim da figura de Jesus Cristo, uma vez que no imaginário coletivo de quase toda humanidade só a este foi permitida tal possibilidade.

Cabe salientar aqui que o processo de identificação comumente analisado parte do pressuposto de que os espectadores se identificam por simpatia. Freud ressalta que ao contrário, a simpatia só nasce com a identificação, “a simpatia é, portanto, o efeito e não a causa da identificação” (AUMONT, 2008b: 266).

Conclui-se, então, que os personagens centrais da trama proposta por Guel Arraes povoam o imaginário coletivo do brasileiro e busca fazer com que o espectador se simpatize por eles, com o fim de torná-los agentes de identificação.

Assim, estes agentes de identificação partem da simples ilusão de movimento a toda gama complexa de emoções, passando por fenômenos psicológicos, como a atenção ou a memória. O cinema é feito para dirigir-se ao espírito humano, imitando

seus mecanismos. E, falando psicologicamente, o filme não existe nem na película e nem na tela, mas somente no espírito que lhe proporciona sua realidade (MUSTEMBERG apud AUMONT, 2008b: 225).

Aumont (ob.cit.) ressalta que o cinema é a arte do espírito, por três motivos, atenção do espectador, o uso da memória e da imaginação e por fim das emoções, que ele explica da seguinte forma:

1 - Da atenção *Poiesis* – É um registro organizado segundo os mesmos caminhos pelos quais o espírito dá sentido ao real; é assim que Munsterberg interpreta, por exemplo, o *clouse-up* ou a acentuação dos ângulos.

2 - Da memória e da imaginação *Aiethesis* – permitem justificar a compreensão ou a diluição do tempo, noção do ritmo, das possibilidades de *flashback*, da representação dos sonhos e, geralmente, da própria invenção da montagem.

3 - Das emoções *Katarsis* – fase suprema da psicologia, que traduz na própria narrativa que Mustenberg considera como a unidade cinematográfica mais complexa e que pode ser analisada em termos de unidades mais simples que correspondem ao grau de complexidade das emoções humanas.

Arnheim (apud MORIN, 2001: 226) afirma que a visão humana não se restringe a questão de estímulo à retina, é um fenômeno mental que implica todo um campo de percepções, de associações, de memorização, ou seja, vê-se de certo modo, mais do que os próprios olhos nos mostram. Por esta razão não só entende-se os filmes como também emociona-se com eles.

Já que a ideia central deste capítulo é encontrar a estética da imagem religiosa proposta por Guel Arraes que impele uma ação catártica no espectador, pode-se afirmar que os ícones religiosos e os personagens terrenos propostos pelo diretor, não só por meio da narrativa, mas principalmente valendo-se da cenografia que inclui o figurino e o cenário, levam à observação de que o filme reedita a Paixão de Cristo não mais pelo viés tradicional, conhecido nas representações como as pinturas, as peças teatrais, a literatura e o próprio cinema. Encontra-se em **O Auto da Compadecida** uma versão carregada de brasilidade, mais autóctone, portanto mais verossímil aos brasileiros²⁴.

Esta brasilidade pode ser observada na postura e no figurino de Jesus Cristo, que permite ao povo brasileiro ter o representante máximo da cultura cristã como um

²⁴ Entende-se por brasilidade a forma “plástica” com que se expressa o modo de sentir, pensar e agir dos brasileiros, estabelecendo um estilo autóctone de comunicar o “gosto” por meio da representação, seja esta sonora, visual ou verbal. A brasilidade apresentada no filme **O Auto da Compadecida** se dá, como já mencionado em reiteradas ocasiões, nas imagens propostas por Guel Arraes, o figurino, o cenário, a narrativa, a iluminação, a incorporação de elementos do cordel, do movimento Armorial, do artesanato nordestino, que fizeram da obra de Guel Arraes uma versão autóctone do imaginário religioso do povo nordestino.

homem negro, quando na história da humanidade este sempre foi representado como um homem loiro e de olhos azuis. No Brasil há poucos ídolos negros e a história brasileira tem colocado este sempre em posição inferior. Além disso, nota-se outro aspecto de brasilidade no seu discurso que valoriza muito a figura materna. Durante a cena em que a Compadecida afirma que a tristeza é de gosto somente para o diabo, o mesmo protesta, entretanto Jesus Cristo diz: “Eu sei que você protesta, mas eu não tenho o que fazer meu velho, discordar de minha mãe é que eu não vou”. Além deste trecho, em outra oportunidade quando João Grilo sugere que todos os presentes no Tribunal das Almas fossem encaminhados para o purgatório, Jesus aparentemente simpatiza com a ideia, mas antes de se decidir pergunta a sua mãe se deveria ou não proceder daquela maneira.

Aspectos inovadores que facilitam os processos de identificação dos espectadores podem ser observados também na figura do diabo que oprime; ele representa aquele que condena os atos dos personagens que já foram tão castigados em vida, sobretudo pela condição de abandono em que sempre viveram em uma terra seca cujas condições mínimas para sobrevivência não foram respeitadas. Como já dito anteriormente, o inferno ali representado se localiza na porta de saída da igreja, uma alusão a um inferno que foi a vida terrena daqueles personagens.

Outro viés para o processo de identificação fica por conta da personagem Nossa Senhora que representa a grande mãe, padroeira dos brasileiros. Se o sentimento de amor materno é tão presente na cultura brasileira, nada melhor do que uma representação feita por uma mulher mais velha, com características das mães que povoam este imaginário coletivo. O poder de decisão não parte de Jesus Cristo e sim da Compadecida: é ela quem media a absolvição dos réus. Se Jesus representa a lei, a ordem atrelada à figura paterna, a Compadecida representa o instinto natural de proteção materna, pois é a compaixão da mãe que prevalece.

Por fim, vale destacar a figura de João Grilo, sua picardia brasileira gera simpatia e identificação pelo fato de existirem milhares destes personagens fora do universo ficcional que vivem o mesmo sentimento, mas que, ao contrário do filme, não lhes é permitido o direito a uma nova chance. A fruição ocorre exatamente nos momentos em que ele, um simples sertanejo, pobre e ignorante é capaz de envolver a todos – do plano terrestre ao celestial – com a mesma astúcia. Seu poder de retórica é o que possibilita este trânsito entre as classes sociais, poder retórico muito característico dos sertanejos nordestinos. João Grilo absolve a todos os espectadores dos pecados e

fantasmas que possam atormentá-los, afinal há sempre uma nova chance, mesmo que esta esteja restrita ao plano ficcional.

Todos os elementos que constituem o filme são passivos de identificação, as cores, o enredo, os personagens, as falas e, principalmente, o conjunto é que faz do filme **O Auto da Compadecida** uma obra de arte, e como tal é objeto de identificação por qualquer indivíduo que seja exposto a ela; o que Guel Arraes fez, foi abrir a obra para novos pontos de vista e identificação, fazendo com que a experiência estética do espectador na recepção dessa obra artística, ou filme, seja liberado de seus interesses vitais, práticos, utilitários, conduzindo-o a uma intenção comunicativa que orienta a qualquer espectador a ser pragmático, no sentido de que o protagonismo se coloque como exemplo, permitindo que, do ponto de vista do imaginário religioso, seja devoto a Maria, recorra a ela para resolver seus problemas, usa intercessão da divindade de Deus quando se trata de questões de sobrevivência, pois o indivíduo mais precavido em questões de intuição acredita nestas para ascender a um conhecimento mais pleno e libertar-se de um moralismo que é imperante em toda e qualquer religião.

Considerações Finais

O título desta Dissertação **Transposição do imaginário religioso no Auto da Compadecida de Guel Arraes** procurou definir o conceito de transposição no eixo da linguagem literária e audiovisual, sendo esta última decorrente do avanço tecnológico incorporado a uma releitura do filme **O Auto da Compadecida**, cuja temática se desenvolve no âmbito das representações religiosas elaboradas por um diretor que soube interpretar as nuances da religiosidade popular para um espectador contemporâneo. Portanto, discutiram-se aqui a materialização em imagens e movimento narrativo, os elementos constituintes do imaginário religioso nordestino.

A Dissertação situa-se na interface entre comunicação e inovação, prevendo o contexto midiático da comunicação. Deste ponto de vista, este trabalho desenvolve uma linha argumentativa baseada na linguagem cinematográfica e nas possibilidades que esta oferece de reconhecer tais práticas sociais no âmbito da inovação tecnológica de um fenômeno contemporâneo como é a imagem em movimento.

A articulação das imagens e sons no filme **O Auto da Compadecida** permitiu a abertura da obra e com ela as múltiplas possibilidades de identificação do espectador, com isso se justifica o imenso interesse do público pelo filme. Os valores, a visão de mundo e o modo como estes sancionam certa noção do que representa a cultura brasileira de maneira mais autóctone, enquanto brasileiros, diferentes de qualquer outro povo, em seus processos históricos e culturais. O que aproxima e o que distancia este povo do restante dos povos do mundo? Esta discussão do que é regional e universal está presente na obra como contribuição do filme para que o espectador se deleite e se reconheça nas suas origens que nunca são totalmente originais, pois sofrem influência de outros povos, haja vista que o brasileiro é um povo miscigenado.

Origens essas entendidas como a afirmação de que o homem nordestino – personagem da história – vive os mesmos problemas e as mesmas paixões que os experimentados em qualquer lugar do mundo e, por isso, personagem histórico, universal. Nesse sentido, Taperoá é a síntese do mundo e do Brasil, em particular.

Nesta produção de Guel Arraes existe uma pluralidade que só poderia nascer de um objeto múltiplo, heterogêneo, em que do cruzamento de linguagens em uma miscelânea bem urdida, fez-se outra obra. A originalidade e novidade residem nessa arena discursiva, na qual linguagens em simultânea ebulição presenteiam o espectador com outra e nova Compadecida, outro Auto que não mais o de Suassuna.

O imaginário cultural representado por Guel no filme ganha mais vida no figurino, nas texturas, no cenário, nos personagens, nas falas, na narrativa. Parte-se de uma estrutura que é remontada a partir de outras obras, como o próprio Suassuna assume, e se transforma em outra invenção, absolutamente original, que continua aberta a novas significações, interpretações, inclusões e exclusões, fazendo da recriação, da transposição um processo original que cria novos focos de identificação e inspiração a novos artistas que busquem o original a partir do universal, como em um arranjo musical em que o produtor acrescenta sua nota peculiar a outras já existentes.

Portanto, corrobora com a intuição primeira deste trabalho de que a transposição representa muito mais que o simples adaptar, a mudança de código do literário para o audiovisual já é uma inovação, todavia a obra de ancoragem é apenas o ponto de partida para a transposição, mas de maneira nenhuma pode ser considerada como o ponto de chegada, até porque este ponto final ainda não foi escrito, encenado, apresentado, pois a obra permanece aberta.

Entre os principais resultados deste estudo, destacam-se os seguintes:

- 1- A transposição é o conceito mais adequado para referir-se ao trabalho inovador da direção e realização cinematográfica proposta por Guel Arraes, pois apresenta um novo desenlace e outros pontos de vista para identificação dos espectadores.
- 2- Um estudo qualitativo da experiência estética permite a qualquer pesquisador do imaginário cultural religioso beber das fontes primárias do conhecimento, para daí fecundar toda e qualquer hipótese intuitiva sobre a linguagem e a cultura midiática.
- 3- A mistura da cultura universal e do regionalismo pode apresentar uma obra de arte atemporal.
- 4- O imaginário cultural religioso nordestino se mistura ao do brasileiro e do universal; no entanto, é a partir do regionalismo representado no filme por meio do cenário, figurino, personagens e narrativa que se criou algo novo, cheio de brasilidade, mais autóctone.
- 5- A inovação definitivamente não se dá do ponto de vista do totalmente novo, mas sim da recriação. Suassuna fez isso com seu livro e Guel Arraes fez o mesmo com o filme.

O percurso iniciou-se com a definição do gênero auto, oriundo da literatura ibérica, retomado por Ariano Suassuna através do regionalismo e da religiosidade como “decoro” barroco. Essa realidade viva que se modifica na sua interação com a economia, a política, as formas de organização societária, com as mudanças ecológicas e todo o tipo de elementos que arquitetam o imaginário religioso do nordeste. Por esta razão, a problemática consistiu em determinar quais elementos do imaginário religioso brasileiro foram transpostos para a tela do cinema.

Assim, chegou-se a uma ideia do imaginário como o conjunto de imagens e processos de significação que estas, no movimento evolutivo, são capazes de produzir no espectador tanto na sua representação individual quanto coletiva. A dimensão do imaginário assinala: aspirações, desejos, receios e temores que a cultura brasileira expressa nesse “Brasil real” que Suassuna trabalha do ponto de vista literário nas distinções que faz entre cultura de massa e cultura popular.

O trabalho valeu-se de referências paradigmáticas como a de Edgar Morin, Gilbert Duran e Jacques Aumont, para falar dos fundamentos do imaginário no registro que se tem das ações humanas, motivadas pelos mitos e suas práticas culturais, que na maioria dos casos respondem à motivações psicológicas na distinção entre necessidade, demanda e desejo.

Da seriedade dos autos atrelada ao dogmatismo moral, passou-se ao humor da comédia incorporada por Guel Arraes que desenha no seu filme uma “etnografia”, fruto da influência, entre outras, da *nouvele vague* francesa e do neorealismo italiano.

Nessa comédia em que se mistura regionalismo e religiosidade, alude-se diretamente à vida sofrida de Taperoá; este lugar é convertido no lugar sagrado em que se opera a salvação, a acepção desta palavra direciona-se ao “gozo estético” da experiência que leva este mesmo nome. Uma pintura do Movimento Armorial em que o figurino dos intérpretes recria um novo desenlace para um novo programa narrativo inexistente no original.

Neste ponto, a transposição de códigos – da literatura para o cinema – e a mudança de gênero constituem-se no elemento inovador que permite ao público espectador diversos modos de identificação.

Neste quesito, o cinema, como experiência antropológica do imaginário estabelece um enigma, um “jogo especular”, no qual o cinema converte-se em um fenômeno de magia, sendo a imagem a “alma” deste. Pois o cinema é o aparelho que melhor reproduz o imaginário, conforme as fontes bibliográficas citadas. O imaginário

está no campo das representações não como uma reprodução e sim como uma criação poética.

Outro elemento destacado, a respeito da matéria prima do cinema, é a linguagem como reflexo de uma ausência, presente no decorrer da experiência narrativa, que por vezes alucina ou se fetichiza nas crenças e nas práticas religiosas. O filme traz a imagem-objeto desenhada pelo diretor, que procura através dela representar um imaginário religioso de caráter universal.

Contudo, o fenômeno religioso revela na trama do filme a necessidade humana de dar forma específica ao sagrado, com o fim de apreendê-lo através dos sentidos e não só por meio da razão. Nesse aspecto, as formas simbólicas de Deus, da *Compadecida*, dos santos e das entidades celestiais de um modo geral, desdobram-se no protagonismo de João Grilo, de Chicó e da plêiade de personagens que configuram o enredo do filme.

Utilizou-se como referência a **Divina Comédia** como uma teologia referencial do **Auto da Compadecida**, deixando em evidência o poder simbólico do cinema nas suas operações de montagem: seleção, agrupamento e junção. Desta forma, a linguagem cinematográfica, expressa nesse filme, fusiona arte, mito e religião em uma versão de cordel.

A influência da cultura judaico-cristã na configuração do imaginário religioso nordestino foi tratada na base fundamentalmente da moral judaico-cristã presente na narratividade literária e transposta para o cinema, recorrendo a Nietzsche sobre as “máscaras” que escondem a realidade que encantam e amedrontam o gênero humano.

Assim, o céu e o inferno no *Auto da Compadecida* são apresentados de acordo com a visão picaresca de João Grilo e de seu fiel escudeiro Chicó, em uma perspectiva salvífica que vem da *Compadecida* na aparência e consistência do “rosto materno de Deus”.

Por fim, foi revista a experiência religiosa retratada no filme como uma experiência estética muito similar à experiência de fé, na qual o sujeito é transformado por um objeto “admirável”; tal objeto corresponde ao das realidades que “não existem” e que se corporificam no tempo real e no espaço virtual, convertendo o cinema no altar em que a magia e o espaço diegético insistem sobre a experiência empírica da identificação. Para tanto, estabeleceram-se duas formas de identificação que Aumont atribui ao grande precursor das teorias cinematográficas, Sergei Eisenstein para falar de uma câmera em movimento onisciente e onipresente da ação dos personagens no filme.

Enfim, a compaixão surge no filme como um sistema transcendente e que transgride a ordem temporal a favor dos “menos favorecidos” e operou-se uma escolha

diante das teorias da indústria cultural expressas por Adorno e a Escola Crítica de Frankfurt, remetendo a uma possibilidade, entre outras, de uma releitura do filme fundamentada nas teorias de Hans Robert Jauss, em função da consciência produtiva – *poiesis* –, na própria obra e no gozo subjetivo da experiência do espectador, protagonista do filme ou co-autor graças ao processo de identificação.

As categorias de *poiesis*, como produção artística, foram exploradas a partir da análise da produção do filme **O Auto da Compadecida**, tomando como referência uma necessidade universal, sua prática instrumental e a produção de sentido. Deste modo, estabeleceram-se comparações entre a obra literária original e a transposição na obra de Guel Arraes. Já a *aisthesis*, renova a percepção do espectador, embotada pelos costumes e a banalização da experiência religiosa, favorecendo, sobretudo, seu conhecimento intuitivo. A catarse prefigura os interesses práticos do próprio espectador que se identifica com o filme para deste tirar uma lição, seja esta ética, moral ou religiosa.

Cenas, montagem, iluminação, figurino, narrativa, sons e cenografia, abriram-se na obra graças à intervenção de um diretor que vê na sua ação um ato litúrgico que conduz para uma experiência estética que comemora no filme a convergência do passado, do presente e do futuro. A compaixão nas mediações religiosas converteu-se, assim, em um princípio estético a favor do desejo, em cujos contornos figurativos se produz uma sensação afetiva intensa que faz aflorar sentimentos reprimidos. Trata-se do despertar de um sonho para a realidade do sertão, local quente, desértico e com poucas condições de sobrevivência; sofrimento, inferno e pobreza tão claramente expostos na figura de João Grilo e de Chicó, protótipos dos brasileiros que driblam a existência com um ar de “simpatia”, pois a salvação de todos os personagens depende da compaixão da mãe que todos os brasileiros convocam com o nome de Nossa Senhora de Aparecida.

De acordo com esses resultados de pesquisa, abre-se uma nova perspectiva para dar continuidade a este tipo de estudo que vislumbra no horizonte a possibilidade de explorar o imaginário em uma perspectiva mais estética da comunicação visual, baseada na forma, na função e no estilo das novas representações da subjetividade e do comportamento do espectador diante das novas linguagens da cultura midiática.

Referências

1. ALIGLIERI, Dante. **A Divina Comédia**. Porto Alegre: L&PM, 2004.
2. AMORIM, Maria Alice. **No Visgo do Improviso ou A Peleja Virtual entre Cibercultura e Tradição**. São Paulo: EDUC, 2007.
3. AUMONT, Jacques. **A imagem**. São Paulo: Papirus, 2008a.
4. _____. **A estética do filme**. São Paulo: Papirus, 2008b.
5. BACHELARD, Gastón. **A poética do Espaço**. São Paulo: Abril, 1984.
6. _____. **O ar e os sonhos**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
7. BALOGH, Anna Maria. **O Discurso Ficcional na TV**. São Paulo: EDUSP, 2002.
8. _____. **Conjunções, Disjunções, Transmutações** – da literatura ao cinema e a TV. São Paulo: Anna Blume, 2004.
9. BARBERO, Jesus, Martin. **Dos Meios às mediações** – Comunicação, Cultura e Hegemonia. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2001.
10. BAKHTIN, M. VOLOCHINOV. **Marxismo e filosofia da linguagem**. 7^a.ed. São Paulo: HUCITEC, 1995.
11. BEARDSLEY, M & HOSPERS, J. **Estética, história y fundamentos**. Madrid: Ediciones Cátedra, 2005.
12. BENVENISTE, ÉMILE. **Problemas de Lingüística Geral I**. São Paulo: Pontes Editores, 2008.
13. BERTHOLD, Margot. **História Mundial do Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2001.
14. BÍBLIA DE JERUSALÉM. São Paulo: Paulus, 2000.
15. BOEIRA, L. M.; NOVAES, C. C.. Ilustrações em xilogravuras de cordel: expressão e materialização da imagem da cultura popular nordestina. In: **III Seminário do Programa de Pós-Graduação em Desenho, Cultura e Interatividade**, 2007, Feira de Santana, Bahia. BA: UEFS, 2007.
16. BOFF, Leonardo. **O rosto materno de Deus**: um ensaio interdisciplinar sobre o feminino e suas formas religiosas. Petrópolis: Vozes, 1979.
17. BROITMAN, A, I. *De “Cartas de mamá” a la cifra impar*. In: **Revista de Cine**. Buenos Aires:Facultad de Filosofía y Letras/UBA, nº 1, diciembre de 2001.
18. BURKE, P. **Hibridismo Cultural**. São Leopoldo: Unisinos, 2003.

19. CAMPOS, A, P. O Auto da Compadecida: um encontro entre Guel Arraes e o Movimento Armorial. In: FIGUEIRÔA, Alexandre; FECHINE, Yvana (orgs.). **Guel Arraes – um inventor no audiovisual brasileiro**. Recife: CEPE, 2008.
20. CANCLINI, N. G. **Culturas Híbridas**. São Paulo: EDUSP, 2000.
21. CAPRINO, Mônica Pegurer (Org). **Comunicação e Inovação: reflexões contemporâneas**. São Paulo: Paulus, 2008.
22. CARDOSO, João, Batista, Freitas. **O Cenário Televisivo: linguagens múltiplas fragmentadas**. São Paulo: Annablume/FAPESP, 2009.
23. CARRIÈRE, Jean-Claude. **A linguagem secreta do cinema**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.
24. CASSIRER, Ernest. **A filosofia das formas simbólicas – o pensamento mítico**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
25. CHARTIER, Roger. “Cultura popular: revisitando um conceito historiográfico”. In: **Estudos históricos**, vol. 08, nº16. Rio de Janeiro, 1995.
26. CHAVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos**. São Paulo: José Olympio, 2010.
27. CIRLOT, Juan Eduardo. **Dicionário de Símbolos**. São Paulo: Centauro, 2005.
28. COSTA, SÉRGIO. “A mestiçagem e seus contrários: etnicidade e nacionalidade no Brasil contemporâneo”. *Tempo soc.* [online]. 2001, vol.13, n.1, pp. 143-158. ISSN 0103-2070. Acesso em 10 de setembro de 2010.
29. COUTINHO, Eduardo. A Astúcia. In: NOVAES, Adauto. (org.) **Rede Imaginária: televisão e democracia**. São Paulo. Cia. das Letras, Secretaria Municipal de Cultura, 2001.
30. COVALESK, Rogério. **Cinema e publicidade televisual: interfaces comunicacionais**. Paraná: Universidade Tuiuti, 2003.
31. DELEUZE, Gilles. **A imagem-movimento**. São Paulo: Brasiliense, 2005.
32. _____. **A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2007.
33. DICIONÁRIO TV GLOBO. “O Auto da Compadecida”. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.
34. DROGUETT, Juan Guillermo D. **Sonhar de olhos abertos**. São Paulo: Arte e Ciência, 2004.
35. _____. **Desejo de Deus, diálogo entre psicanálise e fé**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.
36. _____. “Estética da Recepção cinematográfica – sobre os efeitos receptivos da produção midiática” IN: **Revista de Comunicação e Inovação**. São Caetano do

Sul/SP: Universidade Municipal de São Caetano do Sul, vol.8, nº15, julho/dezembro, 2007.

37. DURAND, Gilbert. **Estruturas Antropológicas do Imaginário**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
38. ELIADE, Mircea. **O profano e o Sagrado**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
39. EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme**. São Paulo: Jorge Zahar Editor, 2002.
40. FABRIS, Mariarosaria. **Neo-realismo cinematográfico italiano**. São Paulo: EDUSP, 1996.
41. FERRAZ, S. **A paródia Bíblica no Lazarilho de Tormes**. Revista de Divulgação Cultural, v. 1: 20-39, 2000.
42. FIGUEIRÔA, Alexandre; FECHINE, Yvana. **Guel Arraes – um inventor no audiovisual brasileiro**. Recife: CEPE, 2008.
43. FECHINE, Yvana. “Subvertendo as fórmulas, reinventando os formatos: entrevista com Guel Arraes”. In **Revista Galáxia**, São Paulo: Ed.5, 2002, nº 4: 234.
44. GALVÃO, Ana, Maria, Oliveira. **Cordel leitores e ouvintes**. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.
45. GIACOMINI FILHO, Gino e SANTOS, Roberto Elíseo. ”Convergências conceituais e teóricas entre comunicação e inovação”. In: CAPRINO Pegurer Mônica (org.). **Comunicação e Inovação**. Reflexões contemporâneas. São Paulo: Paulus, 2008.
46. HORKHEIMER, Max e ADORNO Theodor W. **Dialética Del Iluminismo**. Buenos Aires: Sur, 1970.
47. JAUSS, Hans, Robert. **Pequeña apología da experiencia estética**. Teoria y pratica de la educación lingüística. Barcelona: Paidós Ibérica, 2002.
48. KANDINSKY, Wassily. **Curso da Bauhaus**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
49. KLEIN, Alberto. **Imagens de culto e imagens da mídia – interferências midiáticas no cenário religioso**. Porto Alegre: Sulina, 2006.
50. _____. “Destruindo: configurações midiáticas do iconoclasmo”. In: **Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação E-compós**, Brasília, v.12, n.2, maio/ ago. 2009.
51. LIMA, Costa Luiz (org.). **A literatura e o leitor**. 2ªed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.
52. LOBO, Julio. Cezar. “Universo Sertanejo - Representações no nordestino migrante no cinema de ficção, 1952-2004”. Apresentação de Trabalho/Conferência, 2005.

53. MACHADO FILHO, Francisco; FLORY, Suely. Fadul. “A linguagem ficcional do cinema na internet: a interação entre o usuário e o computador na perspectiva das teorias da Estética da Recepção”. In **Revista Comunicação**. Veredas, São Paulo: UNIMAR, v. 4, p. 297-312, 2005.
54. MARIAS, Julián. **Historia da Filosofia**. Madrid/España: Revista de Occidente, 2001.
55. MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. São Paulo: Brasiliense, 2007.
56. MASSUD, Moisés. **Dicionário de Termos Literários**. São Paulo: Cultrix, 2004.
57. MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
58. MORIN, Edgar. **El cine o el hombre imaginario**. Barcelona: Paidós Comunicación, 2001.
59. NIETZSCHE, Friedrich. **Além do bem e do mal**. Porto Alegre: L&PM, 2008.
60. _____. **Gaia Ciência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
61. _____. **Assim falou Zaratrusta**. São Paulo: Martin Claret, 2000.
62. NOEL, Burch. **Práxis do cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1992.
63. OROFINO, MARIA ISABEL. **Mediações na produção de TV**. Um Estudo sobre O Auto da Compadecida. Rio Grande do Sul: EDIPUCRS, 2006.
64. PALOTTINI, Renata. **Dramaturgia: Construção do Personagem**. São Paulo: Ática, 1998.
65. PAROT, Françoise e DORON, Roland. **Dicionário de Psicologia**. São Paulo: Ática, 2001.
66. QUEIROZ, Tereza, Aline, Pereira. “Mimetismo e Recriação do Imaginário Medieval em *Auto da Compadecida* de Ariano Suassuna e em *La Diestra de Dios Padre* de Enrique Buenaventura” In: **Revista Brasileira de História**. São Paulo: FFLCH/USP, vol. 18 n. 35, 1998.
67. ROCHA, Everardo. **A sociedade do sonho: comunicação cultura e consumo**. 2ª.ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1995.
68. ROSSETTI, Regina; CARDOSO, João B. F. “Eidos em movimento: da recepção à criação do audiovisual”. **Revista Galáxia**. São Paulo, n.14, p.47-59, dez. 2007.

69. SANTANA, Maurício Dias. “Ariano Suassuna. O autor de o Auto da Compadecida defende a arte popular nas formas da tradição erudita”. In: **Entre Livros**. São Paulo: Ediouro Gráfica, ano I, nº 3, 2005.
70. SANTOS, José Carlos Cariacás. “**A configuração da imagem de Deus na literatura de cordel – século XX**”. Dissertação de Mestrado em Ciências da religião Universidade de São Marcos, São Paulo, 2001.
71. SANTOS, José Carlos Cariacás. “**A polifonia do cordel de simbólica católica contrapondo reducionismos interpretativos**”. Tese de Doutorado em Ciências da religião Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2010.
72. SANTOS, A. P. “O Auto da Compadecida: um encontro entre Guel Arraes e o Movimento Armorial”. In FIGUEIRÔA, Alexandre; FECHINE, Yvana (orgs.). **Guel Arraes – um inventor no audiovisual brasileiro**. Recife: CEPE, 2008.
73. SUASSUNA, Ariano. **Auto da Compadecida**. Rio de Janeiro: Agir, 2005.
74. _____. **Almanaque Armorial**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.
75. TARKOVISKI, Andrei. **Esculpir o tempo**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
76. VIDAL, Marly, Camargo, Barros. **O Auto da Compadecida, apropriação e recriação: do teatro de Suassuna à televisão de Guel Arraes**. In: Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2007, Santos. Anais do Congresso da Intercom, 2007.
77. WEBER, HELENA M.; BENTZ Ione; HOHLFELDT, Antonio. **Tensões e Objetos da pesquisa em comunicação**. Porto Alegre: Sulina, 2002.

Anexo

Ficha Técnica

Título Original: O Auto da Compadecida

Gênero: Comédia

Tempo de Duração: 104 minutos

Ano de Lançamento (Brasil): 2000

Estúdio: Globo Filmes

Distribuição: Columbia Pictures do Brasil

Direção: Guel Arraes

Roteiro: Guel Arraes, Adriana Falcão e João Falcão, baseado em peça de Ariano Suassuna

Produção: Daniel Filho e Guel Arraes

Direção de Fotografia: Felix Monti

Desenho de Produção: Eduardo Figueira

Direção de Arte: Lia Renha

Figurino: Cao Albuquerque

Edição: Paulo Henrique

Elenco

Matheus Natchergaele (João Grilo)

Selton Mello (Chicó)

Diogo Vilela (Padeiro)

Denise Fraga (Dora)

Rogério Cardoso (Padre João)

Lima Duarte (Bispo)

Marco Nanini (Cangaceiro Severino)

Enrique Diaz (Capanga)

Aramis Trindade (Cabo Setenta)

Bruno Garcia (Vicentão)

Luís Melo (Diabo)

Maurício Gonçalves (Jesus Cristo)

Fernanda Montenegro (Nossa Senhora)

Paulo Goulart (Major Antonio Moraes)