



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE SANTA CRUZ  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS:  
LINGUAGENS E REPRESENTAÇÕES**

**TATIANA DA SILVA SANTOS**



**A (RE)PRESENTAÇÃO DO IMAGINÁRIO POPULAR N'O *AUTO DA  
COMPADECIDA*, DE GUEL ARRAES**

**ILHÉUS / BA  
2020**

**TATIANA DA SILVA SANTOS**

**A (RE)PRESENTAÇÃO DO IMAGINÁRIO POPULAR N’O *AUTO DA  
COMPADECIDA*, DE GUEL ARRAES**

Dissertação apresentada ao Programa de Mestrado em Letras: Linguagens e Representações, da Universidade Estadual de Santa Cruz, com vistas à obtenção do título de Mestre.

Área de conhecimento: Literatura Comparada

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Marlúcia Mendes da Rocha

**ILHÉUS / BA  
2020**

S237

Santos, Tatiana da Silva.

A (re)apresentação do imaginário popular n'ó Auto da compadecida, de Guel Arraes / Tatiana da Silva Santos. – Ilhéus, BA: UESC, 2020.

126f. : il.

Orientadora: Marlúcia Mendes da Rocha.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual de Santa Cruz. Programa de Pós-Graduação em Letras: Linguagens e Representações.

Inclui referências.

1. Literatura – História e crítica. 2. Cinema e literatura. 3. Literatura – Adaptações. 4. Representação cinematográfica. 5. Memória coletiva na Literatura. 6. Literatura popular na arte. I. Título.

CDD 809

**TATIANA DA SILVA SANTOS**

**A (RE)PRESENTAÇÃO DO IMAGINÁRIO POPULAR N’O AUTO DA  
COMPADECIDA, DE GUEL ARRAES**

Dissertação apresentada ao Programa de Mestrado  
em Letras: Linguagens e Representações, da  
Universidade Estadual de Santa Cruz, com vistas à  
obtenção do título de Mestre.

Ilhéus-BA, 17 de março de 2020.

Banca Examinadora:

---

Prof<sup>a</sup> Marlúcia Mendes da Rocha – Doutora - UESC  
(Orientadora)

---

Prof. Ricardo Oliveira de Freitas – Doutor - UNEB  
(Examinador Externo)

---

Prof. Paulo Roberto Alves dos Santos – Doutor- UESC  
(Examinador Interno)

## **DEDICATÓRIA**

Aos meus pais (Francisco e Maria), minha base,  
por me darem todos os subsídios para voar e  
tornar meu sonho realidade.

## AGRADECIMENTOS

A Deus por ser minha estabilidade, auxílio e toda a minha força, para atingir mais este objetivo. À minha família, por sempre ser minha estrutura, em me fazer pensar, ter calma, de modo especial, à minha mãe, Maria Ana Isidro da Silva Santos, parceira, amiga, que buscou em todas as horas ser e dar suporte. Obrigada por todo amor, carinho, cumplicidade, preocupação, força, sem ela não teria conquistado o mundo, sobretudo por me fazer trilhar.

Ao meu namorado, Roberto Silva Levita, por torcer em cada passo alcançado, acreditar, confiar, por zelar-me e se fazer presente em inúmeros momentos.

À minha orientadora, Marlúcia Mendes da Rocha, carinhosamente Malu, por momentos leves, calorosos cuidados, acolhidas sem fim, empréstimos relevantes e toda a paciência. Suas frases me fizeram, como diria Drummond, “palmilhar”.

À minha *best friend*, Daisy Santos Carvalho, em várias situações, trocas compartilhadas e os mais diversos conhecimentos, meu obrigada, ao me fazer refletir, sem sua amizade e encorajamento, não teria chegado a mais uma realização.

À minha irmã de coração, Francielle Ferreira da Silva, minha eterna Boo, pelas conversas e discussões, pelos abraços e pela torcida em incontáveis horas.

Aos meus amigos, Elizane Souza dos Santos Henriques (Eliz) e Leandro Souza Borges Silva (Léo), obrigada pela aprendizagem constante, pelos debates – mais que desabafos -, pelos conselhos que me motivaram a sempre ter coragem de seguir, ir à luta dos meus sonhos, pelas infinitas contribuições nesta caminhada, por estarmos sempre juntos, pelas imensuráveis conquistas, lado a lado.

Não poderia deixar de mencionar, Renato Gonçalves Peruzzo, por estar sempre solícito a ajudar.

Aos professores do programa, por todos os acréscimos, os quais me fizeram amadurecer em inestimáveis aprendizagens, de modo especial, Marlúcia Mendes, Valéria Amim, Paulo Roberto e Ricardo Freitas, sem as contribuições que me deram nas disciplinas e no exame de qualificação, eu não teria crescido academicamente.

À Jaíne Andrade Pereira, por desempenhar um estupendo trabalho, pela presteza em realizar as atividades na Secretaria do PPGL, pelo tratamento, carinho e gentileza.

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia (FAPESB), agência fomentadora de sonhos, metas e realizações.

À Universidade Estadual de Santa Cruz, principalmente, ao Programa de Pós-graduação em Letras, por somar e proporcionar grandes e significativos resultados durante este percurso.

A todos, meu mais singelo agradecimento!

TATIANA DA SILVA SANTOS

SANTOS, Tatiana da Silva. **A (re) apresentação do imaginário popular n’O auto da compadecida, de Guel Arraes**. 125 f. 2020. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Letras: Linguagens e Representações, Universidade Estadual de Santa Cruz, Ilhéus, 2020.

## RESUMO

Os valores e crenças do povo são aspectos da cultura, particularidades simbólicas enraizadas na tradição popular que se apresentam na sociedade. Dessa forma, a presente dissertação investiga a representação do imaginário popular na obra cinematográfica *O auto da compadecida*, dirigida por Guel Arraes, com os seguintes objetivos: identificar, elencar e investigar os modos de figuração do imaginário popular no referido filme. A análise é investigativa de caráter bibliofilmográfico e ocorre a partir da releitura da obra dramaturgica de nome semelhante que, no roteiro fílmico, simboliza questões da cultura regional do Nordeste. Para fundamentar a análise, buscou-se suporte em Durand (2004), o qual traz contribuições significativas no campo da representação do imaginário popular; Peña Ardid (1992), que ressalta questões comparativas entre a literatura e o cinema no processo de adaptação; Corseuil (2009) e Metz (1972), que estudam características pertinentes à linguagem fílmica e Bergson (1983), que analisa o riso e o cômico na representação da sociedade. Como resultado dos estudos, constata-se que o imaginário popular evidencia características da identidade cultural nordestina. Portanto, as histórias que permeiam esse cenário representam o legado cultural vivo e presente na memória da população.

**Palavras-chave:** Literatura e Cinema brasileiro. Representação e Memória. Arte e Cultura.



SANTOS, Tatiana da Silva. **The (re) presentation of the popular imaginary at the *auto da compadecida*, by Guel Arraes.** 125 f. 2020. Dissertation (Master's degree) – Graduate program in Letters: Languages and Representations, Universidade Estadual de Santa Cruz, Ilhéus, 2020.

## ABSTRACT

The values and beliefs of the people are aspects of culture, symbolic particularities rooted in the popular tradition that present themselves in society. Thus, this dissertation investigates the representation of the popular imaginary in the cinematographic work *O auto da compadecida*, directed by Guel Arraes, with the following objectives: identify, list and investigate the modes of figuration of the popular imaginary present in the film. The analysis is investigative of bibliographical and filmographic character and occurs from the re-reading of the dramaturgical work of similar name that, in the film script, symbolizes questions of the regional culture of the northeast. To substantiate the analysis, support was sought in Durand (2004), which brings significant contributions in the field of representation of the popular imaginary; Peña Ardid (1992), who highlights comparative issues between literature and cinema in the adaptation process; Corseuil (2009) and Metz (1972), who study characteristics pertinent to film language and Bergson (1983), who analyzes laughter and humor in the representation of society. As a result of the studies, it turns out the popular imaginary evidenced shows the characteristics of the northeastern cultural identity. Therefore, the stories that permeate this scenario represent the living cultural legacy and present in the memory of the population.

**Key Words:** Brazilian literature and cinema. Representation and memory. Art and culture.

SANTOS, Tatiana da Silva. **La (re) presentación del imaginario popular en *O auto da compadecida*, de Guel Arraes**. 125 f. 2020. Disertación (Máster) – Programa de Posgrado en Letras: Lenguajes y Representaciones, Universidad Estadual de Santa Cruz, Ilhéus, 2020.

## RESUMÉN

Los valores y creencias del pueblo son aspectos de la cultura, particularidades simbólicas enraizadas en la tradición popular que se presentan en la sociedad. De esa forma, la presente disertación investiga la representación del imaginario popular en la obra cinematográfica *O auto da compadecida*, dirigida por Guel Arraes, con los siguientes objetivos: identificar, incluir e investigar los modos de figuración del imaginario popular en la referida película. El análisis es investigativo de carácter biblio-filmográfico y ocurre a partir de la relectura de la obra dramaturgica de nombre semejante que, en el guion fílmico, simboliza cuestiones de la cultura regional del Nordeste. Para fundamentar el análisis, se buscó soporte en Durand (2004), el cual tras contribuciones significativas en el campo de la representación del imaginario popular; Peña Ardid (1992), que resalta cuestiones comparativas entre la literatura y el cine en el proceso de adaptación; Corseuil (2009) y Metz (1972), que estudian características pertinentes a el lenguaje fílmica y Bergson (1983), que analiza la risa y el cómico en la representación de la sociedad. Como resultado de los estudios, se constata que el imaginario popular evidencia características de la identidad cultural nordestina. Por lo tanto, las historias que permean ese escenario representan el legado cultural vivo y presente en la memoria de la población.

**Palabras-clave:** Literatura y Cine brasileño. Representación y Memoria. Arte y Cultura.

## LISTAS DE FIGURAS

Figura 1 – O lugar	35
Figura 2 – Cenários	36
Figura 3 – Diálogos	36
Figura 4 – De Rosinha a Severino	37
Figura 5 – O percurso para o poço	38
Figura 6 – O bispo acusa o padre	39
Figura 7 – Os efeitos das cores	40
Figura 8 – Aparição de Jesus	41
Figura 9 – A presença de Nossa Senhora	42
Figura 10 – Eventos anteriores	43
Figura 11 – A neblina	66
Figura 12 – Caça às pacas	67
Figura 13 – O pirarucu	67
Figura 14 – O cavalo bento	68
Figura 15 – O papagaio	69
Figura 16 – A conduta dos cangaceiros	73
Figura 17 – A invasão de Severino	74
Figura 18 – O escapulário	77
Figura 19 – Incredulidade em Chicó	83
Figura 20 – A história de João Grilo	87
Figura 21 – João Grilo induz o bispo	101
Figura 22 – O surgimento de Jesus Cristo	107
Figura 23 – Aparição de Nossa Senhora	108
Figura 24 – Intervenção	109
Figura 25 – João é questionado	111

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b>	13
<b>1 PROXIMIDADES: CINEMA, LITERATURA E ARTES</b>	18
1.1 <i>MOVIMENTO ARMORIAL, DE SUASSUNA A GUEL ARRAES</i>	20
1.1.1 O criador Ariano Suassuna	21
1.1.2 O fenômeno audiovisual brasileiro: Guel Arraes	25
1.2 PROCESSO DE ADAPTAÇÃO NA NARRATIVA DO FILME: <i>O AUTO DA COMPADECIDA</i>	29
1.3 A LINGUAGEM FÍLMICA N’ <i>O AUTO DA COMPADECIDA</i>	34
1.4 A REPRESENTAÇÃO E O ESTEREÓTIPO N’ <i>O AUTO DA COMPADECIDA</i>	45
<b>2 O IMAGINÁRIO POPULAR: VALORES E CRENÇAS</b>	52
2.1 TRADIÇÃO POPULAR NORDESTINA	55
2.2 LITERATURA DE CORDEL	59
2.2.1 A arte das Xilogravuras	64
2.2.2 A Linguagem Oral e os contadores de “causos”	70
2.3 DO CANGAÇO À RELIGIOSIDADE POPULAR	73
2.4 CATOLICISMO POPULAR	76
<b>3 NAS TRILHAS DO HUMOR: O CÔMICO E O RISO</b>	81
3.1 OS ASTUTOS: JOÃO GRILO E CHICÓ	83
3.2 O LAÇO MATRIMONIAL: DORA E EURICO	90
3.3 O ELO RELIGIOSO: PADRE JOÃO E O BISPO	97
3.4 O TRIBUNAL DO JÚRI: DEFESA OU ACUSAÇÃO?	103
3.5 DO DIABO À NOSSA SENHORA: A SALVAÇÃO!	109
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	113
<b>REFERÊNCIAS</b>	117

## INTRODUÇÃO

Há muito se discorre sobre a relação entre cinema, literatura e artes, linguagens que apresentam proximidades, principalmente em casos que têm como finalidade o processo de adaptação. Neste sentido, inúmeras são as obras literárias que se transladaram para as telas do cinema. De fato, os textos literários sempre foram fontes de inspiração para a cinematografia, especialmente os de grande apelo popular, bastante utilizados por representar temas próximos da realidade do povo. Um exemplo desse tipo de adaptação é a transposição da peça *Auto da compadecida* (1955), de Ariano Suassuna, para o filme de nome semelhante dirigido por Miguel Arraes, realizado em 2000.

Nesta perspectiva, propõe-se o desenvolvimento de uma pesquisa referente *O auto da compadecida*, narrativa fílmica de Guel Arraes, que traz à cena elementos presentes na tradição popular. É importante estudar as relações estabelecidas entre cinema, literatura e artes através da adaptação cinematográfica, porque a obra fílmica possui um caráter divulgativo, ao possibilitar um maior destaque à obra literária na qual se inspira, no caso a peça de teatro de Ariano Suassuna, cuja popularidade se deu, sobretudo, pelas adaptações que delas foram feitas para o cinema e a televisão. Também, pretende-se analisar as marcas de representação do imaginário popular no filme, a partir do contexto histórico cultural de produção.

Na referida narrativa cinematográfica, percebem-se aspectos históricos referentes ao bando de cangaceiros liderados por Lampião, que são referências da dramaturgia de Suassuna, sendo extremamente significativas para a cultura popular nordestina. Aproximando-se do texto literário, Miguel Arraes conserva as influências populares da narrativa literária, ao representar o cenário nordestino e suas características regionais, por exemplo: a forte presença da religiosidade popular, as problemáticas sertanejas da seca e da fome, a prosódia do povo sertanejo, a tradição musical do nordeste, a presença dos contadores de histórias e “causos” que remetem à literatura oral.

Ao manter tais indícios regionais, características presentes na obra dramaturgica de Ariano Suassuna, o filme lida com questões importantes da tradição literária nordestina, especificamente a literatura de cordel, cuja influência é bastante sentida no texto teatral *Auto da compadecida*. Vale destacar que, no que diz respeito ao roteiro cinematográfico, Guel Arraes realiza uma conexão com outras obras de Suassuna, ao proporcionar uma intertextualidade que ressalta a pertinência do presente trabalho ao campo dos estudos literários.

Percebe-se que na transposição do literário ao cinematográfico ocorrem expressivas alterações, porque literatura e cinema apresentam linguagens e suportes diferentes. Nesse âmbito, tanto a obra dramática quanto a cinematográfica podem lidar com maior liberdade em relação aos personagens e à estruturação da trama; o filme, por partir da literatura, às vezes, opera com algumas limitações, já que atua dentro das características da linguagem fílmica, de forma que, isso prevê a “reprodução” da realidade e uma duração mais restrita em referência ao tempo.

Verifica-se, assim, que no processo de adaptação de uma produção para outra, cinema e literatura estabelecem relações convergentes, sobretudo, no que toca os elementos narrativos, e diferenças, principalmente, no que diz respeito aos modos de expressão. Pode-se inferir que a construção de uma adaptação fílmica não é uma cópia do original, mas uma criação autônoma capaz de ressignificar, criticar, brincar e atualizar os significados do texto adaptado (CORSEUIL, 2009).

Identifica-se, também, que a partir da montagem do filme se utilizam técnicas que ilustram a narrativa, especialmente porque o cinema conta com imagens, enquanto que, a narrativa literária utiliza as palavras, ou seja, à medida que um emprega de modo visual e auditivo, o outro se apresenta com as palavras. Um exemplo característico dessa conexão entre as duas linguagens está no recurso do *flash-back*, o qual reproduz com mais linearidade a estruturação temporal de um fato imaginário contado através de um personagem. Portanto, pode-se dizer que a construção do espaço narrativo na obra supracitada se vincula à objetividade própria do cinema, uma necessidade que se compõe devido ao caráter imagético da própria linguagem. Na literatura, o detalhamento tem outra natureza.

A metodologia pretendida na referida dissertação apresenta entrecruzamentos de formulações e análise a partir da linguagem fílmica. No intuito de mostrar um exame mais detalhado da imagem direcionada para a técnica, buscou-se exibi-las na modalidade estática – aquelas que não transmitem qualquer sensação de movimento ou vivacidade –, em planos congelados. Pois, apesar do *corpus* se tratar sobre o gênero filme, o qual expressa imagens em movimento – gravação das imagens fotográficas com câmeras ou através da criação de imagens usando animação técnica ou efeitos visuais –, optou-se por colocar figuras estáticas da citada obra, haja vista que houve capturas com leves alterações, a fim de demonstrar mais detalhado aspectos da linguagem cinematográfica, devido as mudanças que ocorrem a partir de enquadramentos, movimentos e ângulos de uma cena a outra.

Nesta perspectiva, pretende-se trabalhar com Bergson (1983), pois o autor trata do cômico, aspecto que se torna importante para distinguir traços do teatro burlesco<sup>1</sup> presente em cada uma das obras. Ademais, serão apresentados fundamentos defendidos por Corseuil (2009) e Metz (1972), os quais discorrem sobre pontos específicos da linguagem fílmica, no que se refere à montagem, cenografia e fotografia. Também são colocados pontos referentes à literatura e sua transposição para o cinema através de Peña Ardid (1992), a exemplo da adaptação e novos recursos tecnológicos, usados para recriar *O auto da compadecida*. Com Durand (2004), busca-se trazer enfoques representativos concernentes ao universo do imaginário popular, o qual se forma pela arte de imitar e representar marcas que estão na cultura.

Dessa forma, os passos que serão dados são: estudar as características específicas da linguagem fílmica; elencar as mudanças ocorridas na representação do imaginário popular no processo de adaptação da obra literária *Auto da compadecida* para a cinematográfica; identificar traços da linguagem popular ou oral em *Auto da Compadecida* e de que modo se apresentam na linguagem fílmica de Guel Arraes; analisar os elementos do cômico e do riso presente nas duas obras, baseado em Bergson.

Esta tessitura ocorrerá a partir de três capítulos, propondo-se a apresentar, no primeiro, “Proximidades: cinema, literatura e artes”, a fim de tratar sobre as referidas linguagens. Partindo da premissa que, serão acrescidos fatos do Movimento Armorial em correlação a Suassuna e Arraes, no que se refere aos aspectos da biografia dos autores, para tratar sobre a produção de Guel Arraes em relação à adaptação da obra citada. Com o intuito de mostrar as características da linguagem fílmica, pretende-se exibir os planos, angulação, iluminação, *flash back* e paleta de cores, entretanto, no final da primeira parte, será discorrido as formas de representação e estereótipo da referida obra cinematográfica.

No segundo capítulo, “O imaginário popular: valores e crenças”, intenciona-se discutir as mudanças ocorridas na representação do imaginário popular no processo de adaptação da obra literária *Auto da compadecida* para a cinematográfica. Neste sentido, as descrições correspondem as características existentes na identidade do Nordeste, além de tratar da literatura de cordel, pouco valorizada e evidenciada na linguagem oral, como também o cangaço e a religiosidade popular.

No capítulo terceiro, “Nas trilhas do humor: o cômico e o riso”, a análise será feita através dos conceitos característicos do humor relacionados com o cômico e o riso,

---

<sup>1</sup> O Burlesco é uma forma teatral que descende diretamente da *Commedia Dell'Arte*, por misturar ações dramáticas, comentário político e comicidade.

particularidades que estão presentes nas duas obras fundamentadas em Bergson. Sendo assim, essa manifestação de comicidade n’*O Auto da Compadecida*, categorizará os imbróglis dos principais personagens jocosos que são destaques na referida filmografia. Para isso, serão apresentados em pares, conforme a sequência do roteiro de Arraes. Assim, os elementos risíveis estarão relacionados à linguagem, a partir dos trocadilhos, sotaques e expressões típicas da região nordestina.



O romance tem, sem dúvida, seus próprios meios, sua matéria é a linguagem [verbal], não a imagem, sua ação confidencial sobre o leitor isolado não é a mesma que a do filme sobre a multidão das salas escuras. Mas, justamente as diferenças de estruturas estéticas tornam ainda mais delicada à procura das equivalências; eles requerem ainda mais invenção e imaginação por parte do cineasta que almeja realmente – semelhança.

(BAZIN, 1991, p. 95.

Por um cinema impuro: defesa da adaptação. In: O cinema, ensaios).

## 1 PROXIMIDADES: CINEMA, LITERATURA E ARTES

O cinema, a literatura e a artes são campos que favorecem o transporte do leitor e espectador para um mundo imaginário. À vista disso, ambas linguagens apresentam similaridades, especialmente porque podem gerar a fantasia. Ao tratar dessas três áreas distintas, nota-se que podem estar relacionadas lado a lado, sobretudo no que se refere à adaptação, sendo que ambas se complementam ao projetar uma obra literária para a cinematografia.

O texto literário passou a ter maior destaque, quando ganhou mais visibilidade, ao sair do imagético universo das letras e palavras para a projeção de imagens na tela do cinema. Isso pode ser percebido em relação a obra dramaturgica, *Auto da compadecida*, para *O auto da compadecida*, de Guel Arraes. Em alguns casos, os códigos pertencentes a cada espaço apresentaram vertentes que se aproximavam da obra literária, em detrimento de outras ocasiões, nas quais houve considerável distanciamento da obra de origem.

Com base nessa informação, Jozef (2010, p. 237-238) salienta que “o cinema constitui-se numa linguagem específica, possui técnicas próprias, como a montagem, os movimentos de câmera, o tratamento da imagem, embora se valha de outras linguagens e mesmo da língua para compor-se. Disto advém sua singularidade”. No entender de Corseiul (2009), o cinema apresenta seus próprios elementos na esfera da cinematografia, a exemplo da “montagem, fotografia, som, cenografia e ponto de vista narrativo, responsáveis pela construção de significados no sistema semiótico compreendido pelo cinema” (p. 296).

Sobre esse viés, percebe-se que há uma inter-relação entre os sistemas parecidos, ao mostrar um caráter híbrido e intersemiótico de uma obra no plano da película. Na adaptação de uma obra literária para a fílmica, há referenciais que estabelecem inúmeras ligações com as artes, especialmente através do cenário, figurino, maquiagem, trilha sonora etc. A arte cinematográfica reúne, em sua base, várias modalidades que se aproximam e traçam um percurso que dialoga e se constitui ficcional para a construção da linguagem cinematográfica.

Tanto que ao discutir sobre cada modalidade, nota-se “que a arte envolve as demais artes, tais como música, teatro, escultura, literatura, pintura e a dança, caracteriza-se por uma linguagem própria, em que toda informação veiculada é dotada de significados” (BORGES

RODRIGUES, 2015, p. 263). Sendo assim, no processo de adaptar um texto “o intertexto estará sempre presente”, (STAM, 2008, p. 45), especialmente, a fim de que haja harmonia entre cada sistema de produção, melhor dizendo, torna-se importante a intertextualidade com o mundo.

Por isso, “a Literatura estabelece um diálogo com outras artes, uma obra não nasce do nada, conforme realça Benjamim Abdala Jr., uma obra existe em meio há outros textos, através de suas relações” (BORGES RODRIGUES, 2015, p. 264). Consequentemente, há uma necessidade em construir vínculos com outras artes, tanto que o cinema realizou esse elo. Partindo da concepção que há uma ligação com outras áreas, Thiel e Thiel (2009, p. 46) “esclarecem que o cinema nutre-se constantemente das demais formas de expressão artística, especialmente da Literatura, com a qual mantém diálogo, que o transforma e o renova”.

Falar do cinema é tratar de um campo que tem ganhado espaço, seu *status* tem se elevado devido ao criador, o cineasta, que apresenta um universo que atrai um grande número de espectadores. “Apesar de ainda se espelhar na literatura e em romances, especificamente em obras do século XIX, o cinema tem sua originalidade, uma vez que faz uso das técnicas que lhe são próprias, produzindo um novo texto, mesmo que ele seja uma adaptação” (DIAS; PAULINO, 2014, p. 112).

Ao observar a cinematografia baseada em uma obra literária, faz-se significativo considerar o criador, especialmente como adaptador; o processo de criação, sua invenção, buscar apresentar e construir um ambiente, considerando os personagens, a produção do contexto histórico-social, detalhes que complementam e significam ainda mais a réplica do original, contudo que se acerque do leitor/espectador em uma releitura criativa e dinâmica. Além de proporcionar um reconhecimento para Arraes e uma preocupação em exhibir cenas que estimulem aspectos presentes na cultura, a fim de que se popularizem.

O cinema é uma modalidade que, segundo Bazin (1991), resgata a literatura, mesmo quando se distancia da obra de origem. De alguma forma, sempre há alguma divergência do texto original em relação à cinematografia, sobretudo porque fará com que se busque outras obras, incentivando muitos a irem ao encontro dessas expressões. O autor ainda afirma que “o cinema conseguiu ascender o interesse pela arte, aspecto este que antes, dificilmente, outras áreas fariam com tanta aptidão” (DIAS; PAULINO, 2014, p. 114).

Em outras palavras, o método de adaptar não pode ser confundido com o texto de origem, isso porque, a partir dele, tem-se outra arte. Diniz (2005, p. 3), afirma que, “a maioria das adaptações tem sua origem em uma narrativa [...] a adaptação é, pois, a versão cinematográfica de uma obra de ficção”, mais precisamente, um novo produto que tem suas

características específicas voltadas para a tradução de outra arte, já que se trata de uma obra literária que foi transformada em filme. Para Corseiul (2009, p. 298), “o cinema, por ter uma linguagem específica que inclui tanto uma diversidade de gêneros narrativos como o uso de certas técnicas vinculadas à montagem, som e fotografia, pode dispor de relações intertextuais que são próprias ao cinema”.

Vale destacar que “a literatura ensinou ao cinema, mas que a literatura também aprendeu com ele. Os “empréstimos” recebidos por ela têm sido de grande valor” (DIAS; PAULINO, 2014, p. 126). Conforme Corseiul (2009, p. 300), “através da edição, ou montagem, diferentes planos, situados em um segmento espaço-temporal, podem ser articulados de forma subsequente e sequências podem ser organizadas, não apenas linearmente, mas também numa variedade de formas”. Um exemplo muito comum nas duas linguagens, trata-se do *flashback*, acerca dele, os autores afirmam que:

o recurso usado ora para dar sentido à história cinematográfica, ora para compor a personalidade de um personagem, mostrado em forma de lembranças passadas situando o público na história, melhorando a compreensão de quem acompanha; esse recurso também saiu das páginas literárias. Não se sabe ao certo quando esse recurso foi usado pela primeira vez, mas é evidente que foi a literatura que emprestou tal técnica ao cinema (DIAS; PAULINO, 2014, p. 16).

No excerto, a relação entre cinema, literatura apresentam uma interdependência entre os sistemas, mas que se permeia por outros campos, a exemplo das artes. Para Stam (2000, p. 61), “O cinema ‘herda’ todas as formas de arte associadas a tais expressões (sic) [...] – a visualidade da fotografia e da pintura, o movimento da dança, o *décor* da arquitetura e a *performance* do teatro”. Assim, a partir do processo de adaptação, nota-se que há uma busca de equivalentes que tentam adequar na significação de um signo em outro sistema semiótico, ou seja, cada qual tem “sua própria gramática e sintaxe que são operadas a fim de estruturar o significado para o público” (HUTCHEON, 2013, p. 63). Portanto, cada uma dessas linguagens proporcionam um complemento ao cinema, no que se refere à criação na arte de adaptar.

### 1.1 MOVIMENTO ARMORIAL, DE SUASSUNA A GUEL ARRAES

Para discorrer acerca da obra fílmica *O auto da compadecida*, torna-se importante ressaltar algumas informações da obra dramaturgica de origem, a relevância do autor Ariano

Suassuna e sua significância para o Movimento Armorial<sup>2</sup>, no que se refere ao modo criativo de Guel Arraes. Portanto, falar desse Movimento é, dentre outros enfoques, tratar de divulgar um aspecto da cultura brasileira. Segundo o próprio Ariano Suassuna, em entrevista concedida ao apresentador Pedro Bial em 1997<sup>3</sup>, destaca que o objetivo principal do grupo é “lutar contra o processo de descaracterização da cultura brasileira”.

O Movimento Armorial foi lançado em 18 de outubro de 1970, com o objetivo de criar uma arte genuinamente brasileira, com ênfase no Nordeste. Por consequência, as figuras da mitologia sertaneja ganham espaço, sobretudo a partir da música, literatura e arquitetura. A abertura ocorreu com a exposição de artes plásticas e um concerto da Orquestra Armorial de Câmara, em Recife, de modo que as “raízes” representariam a criação dessa nova arte que se encontraria juntamente às manifestações populares dos habitantes do sertão nordestino.

Por conseguinte, Ariano buscou reunir um grupo de artistas que atuassem em variadas esferas e tivessem as mesmas preocupações que ele, de sorte que a união entre arte brasileira e erudita fosse fundamentada nas raízes populares da cultura do Nordeste. Assim, o Movimento Armorial trouxe o repertório cultural da formação de Suassuna como pessoa e a estética da cultura do couro, do gado, os ferretes<sup>4</sup>, estandartes, elementos medievais das cruzadas, tudo isso somado ao universo que, simbolicamente, Ariano Suassuna criou a partir dos fatores da cultura do sertão. Assim, o Movimento Armorial tentava desfocar o eixo-sudeste para a região Nordeste, através da missão de valorizar a arte popular.

### 1.1.1 O criador Ariano Suassuna

Ariano Vilar Suassuna nasceu em 16 de junho de 1927. O marco de seu nascimento ocorreu no palácio da Redenção, sede do governo, filho de João Urbano Pessoa Vasconcelos Suassuna (político) e Rita de Cássia Dantas Villar. Ele era o oitavo dos nove filhos do casal. Na infância, os primeiros anos de sua vida, morou na fazenda Acahuan, no sertão do estado da Paraíba.

Por motivos políticos, durante a Revolução de 1930, seu pai, ex-governador, foi assassinado por um pistoleiro no Rio de Janeiro. Devido a isso, sua mãe, D. Rita, em 1933, muda-se com a família para Taperoá, no sertão paraibano, lugar em que Ariano iniciou seus

---

<sup>2</sup> O Movimento Armorial, criado no Recife, foi uma vertente artístico-cultural de valorização das artes populares nordestinas.

<sup>3</sup> Entrevista com Ariano Suassuna, concedida a Pedro Bial em 1997. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bwASBXgOeQ4>. Acesso em 17 de novembro de 2019.

<sup>4</sup> Instrumento para marcar o gado, madeira ou couro, mais conhecido por ferro de marcar.

estudos primários. Ariano, ao tratar sobre o assunto, salienta que a morte do pai marcou profundamente a sua vida, sobretudo porque o via parecido a um herói.

Ao mudar-se para o Recife em 1938, Ariano passa a estudar em regime de internato. Sendo que, nos períodos de férias, sempre passava nessa cidade. Argumenta que, desde cedo teve contato com os livros e a literatura, sobretudo porque João Suassuna deixara um legado intelectual significativo, uma biblioteca. Em 1997, o autor disserta em uma entrevista realizada a Pedro Bial – apresentador –, o seguinte esclarecimento: “Minha formação se deu a partir de dois tios, o Joaquim Duarte Dantas e o Manuel Dantas Vilar que me influenciaram muito como leitor”, e também, a partir da biblioteca. Os primeiros contatos com a cultura regional ocorreram ao assistir apresentações de teatro mamulengo e desafios de viola.

Quando ingressou na faculdade de Direito do Recife, encontrou colegas que apresentavam os mesmos ideais e fundou o Teatro do Estudante de Pernambuco (TEP) em 1946. No ano subsequente, escreve: *Uma mulher vestida de sol*, sua primeira peça teatral. A *posteriori* elabora *cantam as Haspas de Sião*. Nos anos 50 do século XX, conclui o curso de Direito, exercendo a advocacia e, ao mesmo tempo, dedicando-se ao teatro.

A obra literária *Auto da compadecida* foi escrito em 1955, a peça apesar de trazer referências que se associam aos mitos e algumas particularidades dos Romances Ibéricos, ela se enquadra dentro da tradição contemporânea. Inclusive, conforme Suassuna, os três folhetos presentes na narrativa supracitada são encontrados na literatura popular, mais especificamente, em cordel que são de autoria de Leandro de Mota. Além disso, essa composição de humor e sátira se enquadra na tradição medieval dos Milagres de Nossa Senhora, na qual o herói solicita ajuda da santa. A visão cristã trazida por Ariano não aprofunda as questões teológicas, porém mostra, em forma de denúncia, a hipocrisia, o preconceito e a corrupção.

Em síntese, Ariano Suassuna é convidado para ministrar aulas na Universidade do Recife, hoje atual Universidade Federal de Pernambuco. Através do convite em lecionar a disciplina de Estética, decide deixar a advocacia. Em 1956, escreve o seu primeiro romance, *A História do Amor de Fernando e Isaura*. Posteriormente, casa-se com a artista plástica Zélia de Andrade Lima e viaja para o Rio de Janeiro em lua de mel, igualmente assiste à consagrada apresentação do *Auto da compadecida* no Festival de Amadores Nacionais pela fundação Brasileira de Teatro, no dia 11 de setembro.

Neste âmbito, o *Auto da compadecida* surgiu da raiz popular do Romanceiro e dos espetáculos populares do Nordeste. Por isso, ao falar de Ariano Suassuna e toda a sua fortuna literária, também se comenta sobre um dos seus projetos, o Movimento Armorial que visava

fazer arte erudita a partir das raízes da cultura popular do Nordeste (CAMPOS, 2008). A origem do nome, “Armorial” foi idealizado por Suassuna, o qual busca enaltecer a cultura popular do Nordeste. Segundo o miniaurélio (2010, p. 44), a palavra é um substantivo masculino que corresponde ao “livro onde vêm registrado os brasões”, ou seja, as diversas insígnias de um povo. Suassuna realça que:

De acordo com a norma culta da língua brasileira, o nome ARMORIAL é um substantivo, mas o professor Ariano Suassuna emprega-o como adjetivo. Ele justifica que o escolheu por que o nome tem ligação com os esmaltes da Heráldica (brilho puro, festivo, nítido, metálico e colorido) como um brasão, além de ser uma palavra bela. [...] no Brasil a Heráldica é uma arte muito mais popular do que qualquer outra coisa (SUASSUNA, 1974, p. 4).

O Movimento Armorial se divide em quatro fases. A primeira denomina-se experimental, a qual se iniciou com o lançamento das propostas, apresentações de grupos que dividiam os princípios Armoriais. Durante o período, Ariano Suassuna era diretor do Departamento de Extensão Cultural (DEC) da Universidade Federal de Pernambuco – UFPE. Entretanto, a peça *Auto da compadecida* somente foi publicada oficialmente em 1957, e também houve o lançamento dos primeiros poemas de alguns poetas ligados ao Movimento, de modo que, a referida fase durou até 1975.

A fase Romançal é o momento em que o Movimento perde força, de maneira principal por causa da saída de Ariano Suassuna do DEC. A segunda fase recebe esse nome por se remeter “ao romance, o amálgama de dialetos do latim popular que originou a língua portuguesa” (CAMPOS, 2008, p. 263). Os marcos mais sobressalentes da época são a fundação do Balé Popular do Recife, ainda em atividade; a Orquestra Romançal brasileira; o romance *da Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta*. Em 1974, Ariano publicou o livro *Movimento Armorial* – manifesto que expõe as concepções, origens e as propostas sobre o quê Suassuna denominava “às raízes da cultura brasileira”. Ademais, a fase somente voltou a ter ascensão, com o retorno de Ariano à Secretária de Cultura do Recife, em 1980.

A terceira foi chamada de Arraial, em homenagem ao Arraial de Canudos e também a Antônio Conselheiro, além de sugerir o nome festa. “A fase iniciou em 1995 com Ariano Suassuna na secretaria do Estado” (SOUZA, 2015, p. 33). A disseminação do Movimento ocorre a partir do instante, em que as adaptações de obras do criador Armorial, passam a ser exibidas na Televisão e no Cinema. É importante lembrar que, no telejornal local da Rede Globo (NE TV), houve a exibição de um quadro semanal, destaque ao escritor no qual chamou-se de *O Canto de Ariano*.

A última fase designou-se Ilumiara, atual período do movimento. Segundo Souza (2015, p. 33), “os preceitos armoriais permaneceram os mesmos desde a primeira fase, sendo que a união entre a arte de origem popular, o erudito e contemporâneo, sempre primaram por qualidade onde se possa visualizar a real arte brasileira”. À vista disso, torna-se significativo ressaltar a forma que o movimento se fortificou, com destaque para as propostas artísticas ligadas às artes armoriais, antes notadas com iniciativas isoladas, mas que a partir dos meios de comunicação de massa, ganharam realce (CAMPOS, 2008). Por esse viés, é possível perceber que a força que o impulsionou se deve:

a socialização das propostas e obras de Ariano Suassuna em programas de TV, especialmente com a adaptação do diretor Guel Arraes de *O Auto da Compadecida*, primeiro como Minissérie para a TV em 1999, consagrada pela crítica e pelo público e, um ano depois como filme para o cinema, com sucesso de bilheteria e vencedor de vários prêmios (SOUZA, 2015, p. 33, grifo do autor).

Além disso, vale destacar que a recriação do “auto” por Arraes não foi a única a ser apresentada no cinema, especialmente porque houve outras duas versões: a primeira exibida na década de 1960, com o diretor George Jonas, com *A compadecida*; o segundo dirigido por Roberto Farias, o qual foi exibido em 1987, com o elenco de Mussum, Renato Aragão, Dedé Santana e Zacarias na trama intitulada *Os Trapalhões no Auto da compadecida*. O primeiro filme ganhou menção honrosa no II Festival Internacional do Filme, no Rio de Janeiro, mas não foi aceito pela crítica da época, por conta da censura que proibiu a exibição. O segundo teve um êxito em relação ao público diferente do terceiro filme, sob direção de Guel Arraes que apresentou um diferencial, sendo o mais visto do ano 2000.

A relevância da produção de Guel Arraes n’*O Auto da compadecida* se potencializou porque apresentou uma arte do Nordeste brasileiro, sendo que o filme teve grande repercussão tanto para o público, produção cinematográfica e elenco de atores, além de Ariano ter sido uma referência cultural nas obras de Guel Arraes. Em outras palavras, Suassuna (1974, p. 7), caracteriza:

A Arte Armorial Brasileira é aquela que tem como traço comum principal a ligação com o espírito mágico dos ‘folhetos’ do Romanceiro Popular do Movimento Armorial: o erudito e o popular na obra de Antônio Carlos Nóbrega 30 Nordeste (Literatura de Cordel), com a Música de viola, rabeça ou pífano que acompanha seus ‘cantares’, e com a Xilogravura que ilustra suas capas, assim como com o espírito e a forma das Artes e espetáculos populares com esse mesmo Romanceiro relacionados.



Assim, as obras literárias de Ariano evidenciam o caráter estético do Movimento Armorial, que conclama o Nordeste em um espaço que mostra a arte original e nacional, ao mostrá-lo a partir de inspirações épicas do período Medieval. Lugar que é marcado por um imaginário rico, ao destacar o movimento popular nordestino enraizado na memória do povo sertanejo, mas que suas bases se apresentam na cultura medieval ibérica. Para Borges Rodrigues (2015, p. 271):

O filme é um encontro de Guel Arraes e do Movimento Armorial criado por Suassuna. O teatro é considerado por Ariano uma arte síntese do Movimento Armorial, por fundir o folheto de cordel, as máscaras, o canto, a dança, a música e as roupas dos espetáculos populares do Nordeste. É nessa concepção que nasce a caracterização dos personagens, tanto na peça como no filme.

Guel Arraes, em suma, traz para o universo cinematográfico uma proposta popular, sobretudo por ter tido muito contato com o autor e suas obras. Além disso, Campos (2008, p. 276) afirma que, a ideia “armorial consiste em unir dois universos distintos na criação de uma arte nacional”, dizendo que, um dos pilares do Movimento Armorial e maior expoente, é o escritor paraibano, Ariano Suassuna.

Assim, Ariano trouxe como proposta simbólica e estética elementos que são medievais, os quais foram trazidos para o Brasil com a colonização católica. Os princípios são característicos da Idade Média, entretanto, Ariano os apresenta, inserindo o colorido, as formas exageradas e os princípios católicos, presença forte nas raízes da cultura no Nordeste, traços marcantes em suas obras.

#### 1.1.2 O fenômeno audiovisual brasileiro: Guel Arraes.

O pernambucano Miguel Arraes de Alencar e Filho, mais conhecido por Guel Arraes é um cineasta e diretor que, atualmente, está à frente de uma rede de televisão comercial aberta brasileira, a Rede Globo. Suas experiências profissionais e de vida foram fundamentais para o exercício de “produtor, diretor e roteirista de séries, novelas, minisséries especiais e filmes” (SOUZA, 2015, p. 20), especialmente ao produzir audiovisuais de destaque para o mercado brasileiro.

Filho de Miguel Arraes, ex-governador de Pernambuco, homem bastante atuante, além de ser um político de esquerda. Sempre esteve cercado de intelectuais e artistas até os 15 anos. Sua casa se localizava em Recife, uma residência de arquitetura tradicional, numa rua em que moravam seu cunhado, Maximiano Campos e Ariano Suassuna, ambos escritores. Aos 13 anos,

Guel teve acesso as obras de Suassuna, fato que ocorreu por intermédio de Maximiano. Nesse cenário, recebeu diversas influências, de escritores vizinhos e pessoas ligadas à política cultural, para valorizar a cultura popular nordestina que mais tarde passou a utilizar em suas produções.

Em virtude do sistema rigoroso da ditadura militar, sua família viveu exilada na Argélia durante três anos. Conforme o vídeo comemorativo dos 65 anos de idade do cineasta (2018)<sup>5</sup>, Guel saiu da África para a Europa, ocasião em que resolveu cursar antropologia na Universidade de Paris, interessando-se em fazer disciplinas, as quais estivessem ligadas ao cinema, à etnologia e aos etnofilmes. No ambiente acadêmico teve o primeiro contato com o cinema e logo começou a produzir curtas e média metragens. Durante o período, conheceu os filmes e documentários de Jean Rouch, cineasta e etnólogo, que trabalhava com esse gênero audiovisual etnográfico.

No cinema novo, movimento cinematográfico, Guel Arraes observou que os documentários eram um caminho para tratar sobre a realidade da sociedade brasileira. Porém, as influências eram advindas dos ideais políticos de seu pai. Fato que, não era exatamente o que almejava seguir, por isso escolheu outro caminho para trilhar. Entretanto, a partir do momento em que se inicia no comitê de filmes etnográficos, de Jean Rouch, passa a trabalhar de projetorista, arquivista e montador. Sendo que, apesar de não ter contato com o cineasta, acaba por assistir suas aulas, enquanto limpava filmes, remixava-os e os guardava (SOUZA, 2015).

Uma das primeiras vertentes cinematográficas se procedeu através do cinema verdade, escola de documentários, criada por Jean Rouch e Edgar Morin. Sobre esse viés, Guel percebeu que era possível aprender mais a respeito, de tal modo que seria útil ao país. Apreciava cinema de arte e documentários, mas não apresentava o diploma de cineasta. Por isso, buscou sua formação no comitê do filme etnográfico, local que permanecera para aprender a fazer cinema, lugar que passou a admirar o trabalho de Rouch.

Em 1979, volta para Recife, contudo decide no seguinte ano, ir morar no Rio de Janeiro. Após seis meses de morada na cidade maravilhosa, começa a trabalhar na Rede Globo de televisão. De início, era estagiário e aos poucos já começava a atuar como diretor, a exemplo desse aspecto, Silvio de Abreu relata que o diretor “Talma tinha dois assistentes, dois garotos que estavam começando: Guel Arraes e Jorge Fernando [...]” (MEMÓRIA GLOBO, 2008, p.

---

<sup>5</sup> Autor e Diretor Guel Arraes completa 65 anos. Disponível em: <http://g1.globo.com/globo-news/jornal-globo-news/videos/t/edicao-das-10h/v/autor-e-diretor-guel-arraes-completa-65-anos/7227933/>. Acesso em 25 de novembro de 2019.

284). No referido canal, Guel encontrou espaço para expor assuntos relacionados à cultura e sua formação, mesmo que considerasse uma contradição para sua formação. Sobretudo, por ser filho do governador, ter tido contato com o cinema Rouch e o cinema novo que admirava.

Sustentando a premissa da discussão, vale mencionar o livro *Autores: histórias da teledramaturgia* (2008), em que o autor Sílvio de Abreu é entrevistado, além de ressaltar a significância da telenovela *Jogo da vida* (1981-1982), que conquistou um novo público para o horário e colocou a comédia dentro da categoria, a qual muda o que havia até então. Sílvio afirma que:

A experiência deu muito certo e revelou dois grandes diretores de futuras novelas: Jorge Fernando e Guel Arraes, que ficaram encarregados da direção quando Roberto Talma teve que se afastar para dirigir outra trama, *Sétimo sentido*, da Janete Clair. Como a novela já tinha sido muito bem “plantada” pelo Talma, Jorginho, Guel e eu tivemos a liberdade de enlouquecer e fizemos tudo o que tínhamos vontade (MEMÓRIA GLOBO, p. 287).

Guel aprendeu muito ao dirigir novelas, aspecto relevante para sua formação inicial. A partir do aprendizado junto ao escritor Sílvio de Abreu e com os diretores Jorge Fernando e Carlos Manga, chegou a realizar comédias e programas de humor. Na emissora, sua primeira novela foi com Sílvio de Abreu, *Jogo da Vida*. Dentre a produção televisiva que mais contribuiu e agregou experiência à carreira de diretor destacam-se as novelas, *Guerra dos sexos* (1983-1984) e *Vereda Tropical* (1984-1985), de Sílvio de Abreu e Carlos Lombardi. Sobre a direção de sua primeira telenovela, o escritor Sílvio de Abreu discorre acerca da parceria entre Jorge Fernando e Guel Arraes, ao afirmar que:

Quando propus a novela, queria que fosse dirigida pelo Jorginho e pelo Guel. [...] Os dois ainda não eram tidos como diretores titulares nessa época. Houve certo estranhamento por conta disso, mas, com a minha insistência, eles assumiram, e foi ótimo. Sem os dois, a novela jamais teria tido tanto sucesso. O projeto virou um gênero, modificou a maneira de fazer novela. De Guerra dos sexos para cá, a novela ficou muito mais lúdica e divertida. Perdeu aquela pretensão de ter que fazer coisas importantes, de ser sempre levada a sério. Virou divertimento. Até hoje, a novela das sete segue essa linha.

De início, Guel passou a inovar no estilo da telenovela, especificamente no horário das dezenove horas, também estreou com um novo formato de programa e linguagem, a partir do seriado *Armação ilimitada* (1985-1988), o qual foi escrito por Antônio Calmon, Euclides Marinho, Patrícia Travassos e Nelson Mota. Era uma mistura de comédia, aventura, linguagem de quadrinhos e videoclipes direcionado ao público jovem. Neste âmbito, caberia destacar a relevância da “produção audiovisual em televisão no Brasil, sobretudo no que se refere a um

*dos momentos*, mais criativos e inovadores, aos profissionais que fizeram parte do movimento do vídeo independente ou que, mesmo de modo indireto, beberam na fonte do experimentalismo que o acesso aos meios eletrônicos proporcionou” (MACHADO, 2003, p. 86, grifo meu).

Dentre as “dezenas de profissionais que tiveram sua formação inicial ligada às artes plásticas, ao teatro, à música, à literatura ou ao cinema experimental migraram também para a televisão em busca de condições de produção e de público” (MACHADO, 2003, p. 86), destacam-se:

O principal reduto desses profissionais do audiovisual, e um dos raros grupos que podem ser identificados, é o Núcleo Guel Arraes, que funciona desde 1991 na Rede Globo. O grupo de artistas visuais, atores e roteiristas que gira hoje em torno de um dos mais inventivos produtores e diretores de TV no Brasil, o pernambucano Guel Arraes, esteve envolvido em projetos que uniram renovação estética, experimentalismo formal e bons índices de audiência justamente na maior emissora comercial do Brasil. Não apenas nas redes abertas, como a Globo, mas também em emissoras públicas, como a Cultura e a TVE-Rede Brasil, ou em canais segmentados, como a MTV [...].

Arraes sempre teve destaque em suas produções, um exemplo característico foi a renovação que trouxe para a televisão, a partir de um novo conceito de temporada, recurso usado nos seriados dos Estados Unidos, os quais apresentavam os episódios com uma quantidade predeterminada. O primeiro programa a utilizar essa ideia foi “Brava Gente” (2000-2003). Em sentido mais amplo, vale a pena mencionar Orofino (2006, p. 114), ao ressaltar que:

Guel Arraes poderia ter sido apenas mais um nome em meio a tantos outros profissionais que ganharam visibilidade ao trabalhar na estrutura de produção da Globo. Mas não. Arraes se tornou uma referência não para o padrão comercial, mas para um padrão artístico e autoral. Seu trabalho na área de teledramaturgia recebeu elogios já nas primeiras realizações. No conjunto geral de sua produção estão exemplos de, principalmente adaptações da literatura brasileira e programas humorísticos, sobretudo comédias.

Em 1995, a agência TV Press elegeu “A comédia da vida privada” (1994-1995), na qualidade de melhor programa de séries e seriados da televisão brasileira. Sendo que, anteriormente, já havia recebido diversos prêmios da Associação Paulista de Críticos de Artes (APCA) (SOUZA, 2015, p. 21-22). Além disso, ao salientar essas produções de destaque, no quesito inovação Guel Arraes “cria conceitos, inventa formas e faz arte da imagem e do som cada vez mais encantador” (GLOBONEWS, 2018). Também não se pode deixar de citar que ganhou o Emmy Internacional com a comédia e série “Mulher invisível” (2011), e de melhor diretor e roteiro de filme com *O auto da compadecida* (2000). Sobre a narrativa do filme, Egas

(2011, p. 28) afirma que, ela consegue “ser fiel à linguagem ágil” e “bem-humorada”, tal qual permite discutir sobre:

[...] instituições que marcaram a sociedade tradicional do Nordeste brasileiro (a Igreja, o coronelismo, o cangaço), bem como entender melhor a religiosidade popular, nem sempre coincidente com as regras e os dogmas religiosos institucionais. O julgamento que se realiza após a morte dos personagens, contrapondo a Virgem Maria, Compadecida, Jesus Cristo e o Diabo, é um momento de análise dos valores ideológicos e da crítica social, veiculados também pelo filme.

No âmbito da produção, passou a escrever roteiros, produzir e dirigir filmes a partir do instante que “começou a trabalhar com adaptações de clássicos da literatura brasileira para a televisão” (SOUZA, 2015, p. 23). A minissérie *O auto da compadecida* foi filmada e exibida em quatro capítulos, antes de transformar-se em filme. Assim, os audiovisuais assinados por Guel Arraes agregam a mistura entre inteligência e humor, ao trazer para o cenário nacional, renovações. Os programas televisivos e as adaptações de clássicos da literatura mostram-se de forma leve e descontraídos, ao mesmo tempo que se apresenta em uma narrativa rica em elementos culturais.

## 1.2 PROCESSO DE ADAPTAÇÃO NA NARRATIVA DO FILME: *O AUTO DA COMPADECIDA*

A adaptação *O auto da compadecida*, de Guel Arraes é uma comédia baseada na obra dramaturgica de Ariano Suassuna, *Auto da compadecida* (1955), que reúne diversos outros textos do escritor e faz uma referência à literatura de cordel com textos do romanceiro popular, a exemplo d’*o enterro do cachorro, o cavalo que defecava dinheiro e o castigo da soberba*. Os dois primeiros foram escritos por Leandro Gomes de Barros e o último de autoria desconhecida. Nesse âmbito, o roteiro sofreu algumas alterações que, Syd Field (1995), afirma que:

adaptar significa transpor de um meio para outro. A adaptação é definida como a habilidade de fazer “corresponder ou adequar por mudança ou ajuste” – modificando alguma coisa para criar uma mudança de estrutura, função e forma, que produz uma melhor adequação (p. 174, grifo do autor).

Tratar sobre adaptação é relacionar a narrativa fílmica através de uma relação intertextual com a obra base. Sobre isso, Smith (2003, p. 10), declara que “as adaptações

cinematográficas acrescentam corpos, vozes, sons, músicas, *props*<sup>6</sup>, trajes, arquitetura, e assim por diante”. Porém, nota-se que Guel insere novos fundamentos, agrega personagens, fatos e tramas novas ao texto original. Dentre os acréscimos de peças de Suassuna destacam-se, *Auto da compadecida* (1955), *A Pena e a Lei* (1959), *O Santo e a Porca* (1957) e *A Farsa da Boa Preguiça* (1960). À vista disso, Guel salienta em uma entrevista à Figueirôa e Fechine (2008, p. 301):

Se você observa a obra de Ariano Suassuna, por exemplo, vai encontrar em vários outros textos situações que poderiam ter sido protagonizadas perfeitamente por um João Grilo, do *Auto da Compadecida*. O que eu faço é aproveitar essas situações, esses mesmos universos, num mesmo texto. Foi isso o que fiz na adaptação do *Auto da Compadecida*, que reúne, na verdade elementos cômicos de vários textos de Ariano.

Ao transpor a obra dramaturgica para o cinema, Guel acrescentou informações de outras obras de Ariano na elaboração do roteiro. Colocou também efeitos sonoros “para auxiliar a imaginação” (HUTCHEON, 2013, p. 72) do espectador, especialmente com a inserção de músicas. Tais fundamentos trazem para o público uma narrativa empolgante, ao mostrar o âmbito de outras peças em sua adaptação, conforme explica a roteirista Adriana Falcão:

O texto é de várias fontes. O Guel já mandava para mim mastigado. Ele pesquisa, ele estuda. E me mandava assim: ‘Oh, tal cena aqui do Decameron, essa cena aqui é legal, tal cena aqui do próprio Ariano’. Então essa parte da pesquisa é toda do Guel, e ele sabia qual era o universo a gente escrevia as cenas. Mixamos com outros textos do Ariano. O Santo e a Porca, e uma peça, *Torturas de um coração* (OROFINO, 2006, p. 117).

No dizer de Curado, “ainda que pautadas nas obras literárias, os diretores imprimem na película suas crenças, seus objetivos e sua estética” (2007, p. 03). Em suma, as características destacadas pelo autor também podem ser percebidas na narrativa fílmica produzida e dirigida por Guel Arraes, especialmente porque realiza várias modificações e acrescenta informações à trama fílmica, a fim de favorecer uma apreciação maior do público, bem como insere efeitos que proporcionam uma melhor fruição da trama. Conforme Balogh (2005, p. 47) destaca:

Este processo pressupõe a passagem de um texto caracterizado por uma substância da expressão homogênea – a palavra –, para um texto no qual convivem substâncias da expressão heterogênea, tanto no que concerne ao visual, quanto no que concerne ao sonoro.

---

<sup>6</sup> À exceção do figurino e do cenário, quaisquer objetos manipulados ou tocados pelos atores num filme ou numa produção teatral.

A abordagem realizada, em síntese, apresenta no filme *O Auto da compadecida*, dois nordestinos, João Grilo e Chicó, que vivem por aplicar golpes nos habitantes da pacata cidade, inclusive há um temido cangaceiro, Severino de Aracaju, que os persegue pela região. Nesse cenário, os dois buscam sobreviver diante do contraste que há na sociedade, no que se refere às injustiças. Conforme o roteiro do diretor Guel Arraes, na versão midiática da peça *Auto da Compadecida* de Ariano Suassuna, lançado pela Rede Globo Filmes em 2000, apresenta a seguinte sinopse retirada do próprio *site* da emissora:

No vilarejo de Taperoá, sertão da Paraíba, João Grilo (Matheus Nachtergaele) e Chicó (Selton Mello), dois nordestinos sem eira nem beira, andam pelas ruas anunciando A Paixão de Cristo, “o filme mais arretado do mundo”. A sessão é um sucesso, eles conseguem alguns trocados, mas a luta pela sobrevivência continua. João Grilo e Chicó preparam inúmeros planos para conseguir um pouco de dinheiro. Novos desafios vão surgindo, provocando mais confusões armadas pela esperteza de João Grilo, sempre em parceria com Chicó, mas a chegada da bela Rosinha (Virgínia Cavendish), filha de Antonio Moraes (Paulo Goulart), desperta a paixão de Chicó, e ciúmes do Cabo Setenta (Aramis Trindade). Os planos da dupla, que envolvem o casamento entre Chicó e Rosinha e a posse de uma porca de barro recheada de dinheiro, são interrompidos pela chegada do cangaceiro Severino (marco Nanini) e a morte de João Grilo. Todos os mortos reencontram-se no Juízo Final, onde serão julgados no Tribunal das Almas por um Jesus negro (Maurício Gonçalves) e pelo diabo (Luís Melo). O destino de cada um deles será decidido pela aparição de Nossa Senhora, a Compadecida (Fernanda Montenegro) e traz um final surpreendente, principalmente para João Grilo. (GLOBO FILMES)

A partir do início da filmografia, nota-se que há diferenças entre o início da peça *Auto da compadecida* e a obra fílmica, em razão de Guel Arraes inserir um outro filme (*A paixão de Cristo*) dentro da própria produção. Nessa circunstância, caberia afirmar que, “a arte deriva de outra arte” (HUTCHEON, 2013, p. 22). Por isso, a trama deve sofrer alterações, sobretudo porque “el adaptador además de transformar debe reducir y condensar el material de partida a veces drasticamente” (PEÑA-ARDID, 1992, p. 23), para que cada texto se adeque a linguagem de cada sistema, a fim de que a história proporcione a compreensão do público.

A distinção do literário para o cinematográfico também pode ser percebido em outras cenas, a exemplo do enterro da cachorra, no valor pago para a realização do sepultamento, já que na peça era o cachorro e o dinheiro era pago com dois contos de réis em ouro, diferentemente do filme, que apresenta a ação em cédulas. Para mais, o final diverge do literário para o fílmico, sobretudo porque, no primeiro, a história acaba com João Grilo e Chicó realizando a promessa e entregando o dinheiro na igreja; entretanto no filme, a narrativa se

encerra com Rosinha, Chicó e João saindo do lugarejo, depois de serem expulsos da fazenda de Antônio Moraes, pai de Rosinha.

Pode-se afirmar que o recurso da adaptação está presente há muito tempo na esfera social, de modo que, ao realizar a combinação entre texto escrito e imagem, isso determina a recepção da obra adaptada. Ao discutir acerca da relevância em realçar o processo de transposição, destaca-se que a narrativa fílmica evidencia um diálogo com as obras dramáticas de Suassuna. No entender de Hutcheon (2013, p. 24),

todos esses adaptadores contam histórias a seu próprio modo. Eles utilizam as mesmas ferramentas que os contadores de histórias sempre utilizam, ou seja, eles tornam as ideias concretas ou reais, fazem seleções que não apenas simplificam, como também ampliam e vão além, fazem analogias, criticam ou mostram seu respeito, e assim por diante. As histórias que contam, entretanto, são tomadas de outros lugares, e não inteiramente inventadas.

Importante ressaltar que Stam (2006, p. 21), afirma que “a teoria da intertextualidade de Kristeva, enfatiza a interminável permutação de textualidades, ao invés da “fidelidade” de um texto posterior a um modelo anterior”. Essas modificações apresentadas de uma narrativa a outra acabam enriquecendo ainda mais a história apresentada no cinema. Além disso, pode-se perceber que a partir das mudanças significativas, a obra cinematográfica aperfeiçoa sob um novo prisma que se fundamenta para o sucesso.

Por isso, ao destacar esses elementos entre literário e fílmico, percebe-se que Arraes acrescentou informações para enriquecer a película, com a inserção de fundamentos e personagens que foram retirados da peça *O Santo e a Porca* (1957). Tal decisão possibilitou a narrativa cinematográfica, para que ficasse intrigante e divertida. Dentre os recursos tirados da referida dramaturgia, destacam-se:

- I. a porca cheia de dinheiro, porém ela pertenceu a bisavó da personagem Rosinha.
- II. Eurico, homem avaro que explora os empregados, também é traído. Na filmografia, esse personagem apresenta as mesmas características.
- III. Igual na peça, Eurico tem um empregado que utiliza de sua esperteza para sobreviver. Na narrativa fílmica, o protagonista João Grilo, parece idêntico.
- IV. Igualmente na peça, João tem um companheiro, que o auxilia em suas tramas. Entretanto, no filme o personagem é Chicó.



Tal visão, remonta o debate que, “contar histórias é sempre a arte de repetir histórias” (BENJAMIN, 1992, p. 90). Portanto, o que Guel Arraes realiza na filmografia *O Auto da compadecida*, é conservar determinadas similaridades entre outras obras literárias de Suassuna, ou seja, preservar a sequência original do texto base. Cecy Campos (2000) caracteriza isso por hipertextualidade, uma “relação que une um texto a outro, realizada por meio de alusões textuais ou paratextuais<sup>7</sup>”. Um exemplo perceptível n’*O Auto da compadecida* se nota a partir de *Torturas de um coração* (1951), especialmente porque Arraes acrescentou e alterou certos aspectos da obra dramaturgica de origem, a exemplo da:

personagem do Major Antônio Moraes no livro possui um filho, enquanto que na obra fílmica mudou-se-lhe o sexo. No filme, a filha do Major, Rosinha, encanta-se por Chicó, com isso o diretor inseriu um romance que no enredo original não existia. Outros personagens também foram criados por consequência disso, como Cabo Setenta e Vicentão, que disputam o amor de Rosinha, juntamente com o próprio Chicó, culminando num duelo entre os três, um “truelo”, quando Chicó é salvo por mais uma artimanha criada por João Grilo (NETO, 2007, p. 5).

A invenção de João Grilo em preparar uma disputa entre Vicentão e Cabo Setenta, para mostrar quem é o mais valente, a fim de provar o amor de Rosinha são retirados de outra peça de Ariano, *A Pena e a Lei* (1959). Isso, segundo Linda Hutcheon (2013, p. 28) realça que “a adaptação é repetição, porém repetição sem replicação”, isto é, “um processo de *criação*”, o qual pode ser uma “(re-)interpretação quanto uma (re-) criação” (HUTCHEON, 2013, p. 29, grifo meu).

Em outras palavras, “as histórias tanto se adaptam como são adaptadas” (HUTCHEON, 2013, p. 58). Fato que, pode ser percebido quando Severino de Aracaju está na porta da igreja disfarçado de mendigo, melhor dizendo, a cena merece destaque porque revela um acontecimento, que foi retirado da peça *A Farsa da Boa Preguiça* (1960). Assim, “as histórias são, de fato, recontadas de diferentes maneiras, através de novos materiais e em diversos espaços culturais” (HUTCHEON, 2013, p. 59). Portanto, Guel Arraes preserva o texto literário, para que o espectador perceba e observe no filme sua proveniência quanto à inspiração e representação.

---

<sup>7</sup> O texto A (hipotexto) é a base que serve de partida e dá origem a um texto B (hipertexto). Assim, a obra literária passa a ser o hipotexto, dando origem ao hipertexto, que é o roteiro.

### 1.3 A LINGUAGEM FÍLMICA N’O AUTO DA COMPADECIDA

O cinema é uma arte que “apresenta um poder excepcional, especialmente através do fato de sua linguagem funcionar a partir da reprodução fotográfica da realidade” (MARTIN, 2011, p. 18). Por conseguinte, ao imaginar uma esfera torna-se importante selecionar certos elementos, a exemplo: da câmera, dos atores, cenário e ação em uma posição. Em outras palavras, usar os aspectos que são fundamentais para auxiliar na construção do filme, a fim de proporcionar um maior interesse do público. Sobre o cinema, Josef (2010) afirma que:

O cinema constitui-se numa linguagem específica, possui técnicas próprias, como a montagem, os movimentos de câmera, o tratamento da imagem, embora se valha de outras linguagens e mesmo da língua para compor-se. Disto advém sua singularidade (p. 237-238).

Ao tratar da filmografia certas questões merecem destaque, pois “são qualidades exclusivas desse gênero” (JOSEF, 2010, p. 247). À vista disso, ao apresentar as características do cine, nota-se que há fundamentos que o distingue de outras artes, sobretudo porque a cinematografia utiliza sua própria linguagem, regras e princípios que favorecem para que a produção e exibição do filme ganhe destaque. Segundo Martin (2011, p. 160), “[...] o cinema é arte, isto é, escolha e ordenação, como toda obra de criação. O diretor escolhe recursos visuais significativos cuja continuidade irá constituir a história e o filme [...]”.

A filmografia adquire uma maior visibilidade porque Arraes transforma as ações escritas do roteiro em movimentos de câmera, planos e enquadramentos. Nesse âmbito, falar da palavra cinema originada “do grego kinesis, que significa movimento”, é apresentar o “que conduz à ação, energia e dinamismo, ideias (*sic*) comumente associadas à arte cinematográfica” (THIEL; THIEL, 2009, p. 26). Com isso, “o que chamamos de ‘cinema’ não é apenas a linguagem cinematográfica em si, são também as mil significações sociais ou humanas forjadas em outros lugares da cultura, mas que aparecem também nos filmes”. (METZ, 1972, p. 92).

Percebe-se, portanto, que os recursos enaltecidos pelo fotógrafo, precisa ter cuidado, a exemplo do trato com a fotografia, a iluminação, entre outras particularidades, tal qual o dirigente se dispõe a ficar mais atento com a mensagem que tenta transmitir. Isso ocorre a partir da fusão entre movimento e enquadramento, que conforme Lucena (2012, p. 71), “faz que a imagem ganhe vida na tela, deixe de ser apenas um registro de uma situação e adquira características criativas e artísticas”.

Os procedimentos presentes na linguagem visual se apresentam, geralmente, constituídos por diferentes técnicas que buscam cativar o público através das concepções emocionais e psicológicas. Assim, Martin apud Arnoux (2011, p. 16), salienta que, “o cinema é uma linguagem de imagens com seu vocabulário próprio, a sua sintaxe, flexões, elipses, convenções e gramática”, o qual têm suas propriedades imagéticas. Consequentemente, Metz (1972, p. 126-127) declara que:

pode ser considerado como uma linguagem, na medida em que ordena elementos significativos no seio de combinações reguladas, diferentes daquelas praticadas pelos nossos idiomas, e que tampouco decalcam os conjuntos perceptivos oferecidos pela realidade (esta última não consta estórias contínuas).

Com efeito, “analisar um filme ou um fragmento é, antes de mais nada, no sentido científico do termo, assim como se analisa, por exemplo, a composição química da água, decompô-lo, em seus elementos constitutivos (VANOYE, 1994, p. 15). “No caso do cinema, [...] a descrição das cenas se concentra no trabalho da câmera [...], a mostrar [...] o universo ficcional, com todos os seus significados” (CORSEIUL, 2009, p. 302). Por isso, a partir do tópico seguinte, optou-se em tratar dos planos, angulação, iluminação, *flashback* e paleta de cores, da obra cinematográfica *O auto da compadecida*, porque esses recursos enaltecem as ações da trama.

Desta maneira, propõe-se a apresentá-los através de três grupos: ambiente, ação e expressão. O primeiro será feito pelo grande plano geral e geral inteiro, o segundo pelo americano e médio e o último com o primeiro plano e o detalhe. Conforme Martin (2011, p. 39), “o tamanho do plano é determinado pela distância entre a câmera e o objeto e pela duração focal da cena utilizada”, que modela o filme, o qual “é formado por vários processos que resultam em um espetáculo filmado” (OLIVEIRA; COLOMBO, 2014, p. 29).

À vista disso, os enquadramentos gerais servem para informar ou descrever a ação, igualmente ajudam a localizar o contexto geral de uma situação, de forma que, “analisar um filme é também situá-lo num contexto, numa história” (VANOYE, 1994, p. 23). Destarte, o grande plano geral tem por objetivo impressionar o público, sobretudo porque representa uma extensa área vista de muito longe, um exemplo característico pode ser identificado nas seguintes paisagens:



8

**Figura 1.** O lugar.

**Fonte:** ARRAES, Guel. *O Auto da Compadecida* (2000)<sup>9</sup>

Desse modo, observa-se nas imagens do referido filme que, a localidade apresentada se caracteriza a partir da aridez do solo e da vegetação típica, a qual traz referenciais significativos que se assemelham ao sertão. Sobretudo, nota-se que as filmagens feitas para *O auto da compadecida* ocorreram na cidade de Cabaceiras<sup>10</sup>, uma região do Cariri Velho, Paraíba, ambiente que Guel preservou segundo as aventuras escritas na obra base, de Ariano Suassuna.

O plano geral inteiro também é conhecido por conjunto, além de mostrar o universo do *habitat*, acrescenta aspectos relacionados a área de ação e a posição dos atores, o local em que devem filmar, igualmente as entradas, saídas e movimentos dos atores em sequências gerais sempre que sua localização no cenário for significativa para o enredo. Ele se destaca, pois chama a atenção para o ponto principal da cena, como a exemplo de um diálogo. Na fotografia a seguir, exhibe-se as mesmas características:

<sup>8</sup> As figuras do filme: *O auto da compadecida* foram usadas aqui, no formato de capturas através do programa VLC media player. Entretanto, em alguns mosaicos, necessitou-se utilizar o aplicativo layout do google play store versão 1.3.11.

<sup>9</sup> As figuras sofreram modificações em relação a escala de cores, de modo que as alterações ocorreram a partir da barra *layout* do *word* no quesito formatar, a fim de melhorar a qualidade delas.

<sup>10</sup> Município paraibano que se localiza na região geográfica do semiárido brasileiro.



**Figura 2.** Cenários.

**Fonte:** ARRAES, Guel. *O Auto da Compadecida* (2000)

A partir dos diferentes universos, Guel Arraes traz para a cenografia planos conjuntos que mostram o diálogo e a inter-relação dos personagens, em uma costura criativa que mistura com as características presentes no lugar, ou seja, a simplicidade e o colorido das roupas, objetos característicos da região Nordeste etc.

O americano é, dentre outras sequências, um enquadramento de ação. Sua característica principal está no movimento dos personagens, sendo que o posicionamento se direciona em mostrá-los logo acima dos joelhos, mais precisamente a partir da metade da coxa. Esse nome é decorrente dos filmes de “*bang-bang*” americanos, os quais se buscavam enquadrar o revólver na cintura do personagem, como em um duelo. Em contrapartida, o plano médio não tem o ambiente nas cenas, mas sim, os sujeitos são exibidos um pouco abaixo da cintura. Os dimensionamentos citados são exemplificados a seguir:



**Figura 3.** Diálogos.

**Fonte:** ARRAES, Guel. *O Auto da Compadecida* (2000)

Nas cenas, constata-se que os personagens estão em uma discussão acalorada, sendo que a primeira mostra o coronel Antônio Moraes e o Padre da paróquia, ambos aparecem praticamente em plano americano ou  $\frac{3}{4}$ . Contudo, na segunda tem-se Eurico e Dora que brigam com o pároco da Igreja de Taperoá, pois não aceitam o posicionamento dele em relação a fazer o enterro da cachorra, tudo isso é evidenciado em plano médio.

Por outro lado, os enquadramentos de expressão têm como foco o rosto ou um detalhe mais acentuado. Dentre os dois, tem-se o primeiro plano e plano detalhe. O primeiro é muito conhecido em desempenhar a função de enquadramento centrada no rosto, o qual realça do peito para cima, enquanto que o segundo ganha mais destaque apenas em uma parte do corpo, especialmente por querer “detalhar” qualquer assunto. Nele, nota-se que é permitido aumentar a carga emotiva retratada, ao direcionar para uma parte específica. Para esclarecer as sequências abordadas, seguem duas ocorrências do filme *O auto da compadecida*:



**Figura 4.** De Rosinha a Severino.

**Fonte:** ARRAES, Guel. *O Auto da Compadecida* (2000)

A primeira situação exhibe a chegada da personagem “Rosinha” que é mostrada em primeiro plano, enquanto que na segunda “Severino”, vestido de mendigo, destaca-se por causa dos adereços que proporcionam uma maior significância, especialmente porque o foco está no olhar do cangaceiro, que apresenta um olho de vidro, isto é, o realce aponta para a visão de Severino, o qual chama-se plano detalhe.

O enquadramento também pode ser visto através de outros dois ângulos da câmera, sobretudo em referência ao objeto filmado. Esses componentes são produzidos por três, no entanto aqui, pretende-se focar no *plongée* e no *contra-plongée*, os quais se confundem muito devido à semelhança. *Plongée* em francês significa “mergulho”, ou seja, a câmera está acima do nível dos olhos, voltada para baixo, proporcionando a sensação de diminuição ou rebaixamento, inferiorizando a personagem, a ser observada a seguir:



**Figura 5.** O percurso para o poço.

**Fonte:** ARRAES, Guel. *O Auto da Compadecida* (2000), 00:08:47 min<sup>11</sup>.

A câmara alta destaca o percurso de Dora a caminho do poço. Na trajetória, a personagem discute com seu marido, Eurico, por que ele não quer deixá-la entrar em casa. Por isso, ela arquiteta uma maneira de adentrar em sua residência, de modo que, anda e argumenta querendo culpar o marido para o caso de ocorrer alguma coisa. Segundo Martin (2011, p. 44), “a plongée (filmagem de cima para baixo) tende, com efeito, a apequenar o indivíduo, a esmagá-lo moralmente, rebaixando-o ao nível do chão, fazendo dele um objeto preso a um determinismo insuperável, um joguete da fatalidade”.

O *contra-Plongée* é designado de “contra-mergulho”, notadamente por causa da câmara estar posicionada abaixo do nível dos olhos, voltada para cima, também é chamado de “câmera baixa”. Esse posicionamento possibilita a sensação de fazer crescer e ampliar a silhueta de um personagem, de sorte que, “geralmente dá uma impressão de superioridade, exaltação e triunfo, pois faz crescer os indivíduos e tende a torná-los magníficos, destacando-os contra o céu aureolado de nuvens” (MARTIN, 2011. p. 43).

---

<sup>11</sup> A minutagem refere-se às capturas das figuras.



**Figura 6.** O bispo acusa o padre.

**Fonte:** ARRAES, Guel. *O Auto da Compadecida* (2000), 00:43:32 min.

A posição do Bispo é mostrada na cena pela superioridade. Por isso, ao analisar a conduta do padre que chamou a mulher de Antônio Moraes, pejorativamente de cachorra, ou seja, pela ideia representada nota-se que há uma semelhança com o referido ângulo. Porém, o sacerdote refuta o questionamento, ao dizer que não realizou a ação. Na discussão, o eclesiástico descobre que a culpa disso tudo é decorrente de um dos principais personagens, João Grilo. Em consequência, ele saiu para buscar o protagonista que se encontra na padaria, a fim de trazer e esclarecer o imbróglio que fizera contra padre João.

A cor é um elemento imprescindível para a construção audiovisual, aspecto que desperta as mais variadas sensações. Elas funcionam para se ajustar cada momento da filmografia, desde a emoção, a percepção entre o clima e o tempo, caracterizar estados de ânimos e influenciar a compreensão do público para o conceito. Dentro do universo da paleta de cores, percebe-se que há denominações que se distinguem, a exemplo das classificações entre cores quentes, frias e neutras.

Os tons frios correspondem as nuances de: azul, verde, roxo e turquesa. Enquanto que, os quentes são formados a partir do vermelho, amarelo, laranja e rosa. Esses não são os únicos, já que também existe a escala de cores neutras, as quais são formados por: preto, cinza e branco. Normalmente, usa-se combinadas com outros, a fim de realçar o efeito da tonalidade quente ou fria, de forma que, a partir do conjunto de cores combinadas, o espectador passe a conhecer o clima ou a mudança de luz no ambiente. As cores, em algumas situações podem ficar mais escuras, para reforçar a tensão ou o suspense, sendo que o papel mais relevante é o conduzir no rumo da história. Para exemplificar, as cenas a seguir tem como características os recursos citados:





12

**Figura 7.** Os efeitos das cores.

**Fonte:** ARRAES, Guel. *O Auto da Compadecida* (2000)

No filme, a produção de arte buscou harmonizar as cores, a fim de que essas proporcionassem impressões, acentuando a perspectiva do imaginário. Sobre isso, Fittipaldi (2008, p. 107) destaca que, “as imagens visuais detêm uma enorme capacidade de abrir espaços no imaginário, de criar experiências sensíveis, formais, afetivas e intelectuais que alimentam o imaginário”.

Algumas que estão enumeradas nas cenas acima, destacam-se, pois demonstram características que apontam para o fantasioso em: uma parte do julgamento (1); passagem da morte de João Grilo (4); a fúria do diabo (5), enquanto que, as com números (2) e (3) ambientam a transição entre a noite e o dia. Desse modo, a escala de cores utilizada corrobora para que a partir delas, os fatos contados ganhem maiores amplitudes significativas.

Além dos planos, percebe-se ainda a inserção das técnicas de iluminação na cinematografia, à qual é um dos recursos que resulta em diferentes composições. Dentre esses procedimentos, pode-se falar acerca dos efeitos que apresentam tonalidades claras e escuras, as quais favorecem para destacar determinadas ocasiões ou objetos. As cores são cuidadosamente selecionadas, a fim de enriquecer a fotografia do filme, sobretudo para que esteja em consonância com o roteiro. Nesse sentido, o fotógrafo tem grande importância na constituição

<sup>12</sup> As figuras foram enumeradas a partir do recurso de legenda que se utiliza no *story* do *Instagram* (rede social).

das luzes, já que o impacto delas recai sobre o assunto principal da cena, igualmente pode ser visto a seguir:



**Figura 8.** A aparição de Jesus.

**Fonte:** ARRAES, Guel. *O Auto da Compadecida* (2000), 02:07:39 min.

Quando Jesus aparece, após o chamado de João Grilo, nota-se que o ambiente é cercado de luminosidade, sobretudo para mostrar uma das características mais sobressalentes da religião, especificamente por exaltar um dos trechos muito divulgado, presente na Sagrada Escritura, o qual diz: “Eu sou a luz do mundo” (cf. Jo 8, 12). Além desse elemento, a luz sinaliza a presença da religiosidade, ao evidenciar uma das marcas da tradição cristã, em que o céu, local onde está o filho de Deus, é um lugar de claridade.

Outro aspecto de realce na filmografia supracitada, destaca-se pelo encontro ou/e contraste de cores, especialmente entre o claro e o escuro, a ser visto subsequente, que apresenta efeitos de luz em meio a escuridão que se aproxima, ao mostrar a presença da Virgem Maria no cenário:



**Figura 9.** A presença de Nossa Senhora

**Fonte:** ARRAES, Guel. *O Auto da Compadecida* (2000), 02:13:18 min.

O jogo do claro *versus* o escuro é uma marca característica da estética do Barroco. A cena é enaltecida pelo aparecimento de Nossa Senhora, aquela que vem salvar todos do inferno, chegando ao céu. Dessa forma, as cores mostram o contraste entre a presença de luz e um pouco de sombra, a fim de simbolizar uma certa magia em torno da onipresença dessa mulher. Sobre os elementos característicos do Barroco, Massud (2013, p. 53-54) define que:

O movimento Barroco que se desenrola, a grosso modo, ao longo do século XVII. É uma estética que visava a 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 infundável tensão dialética entre corpo e espírito, fundem-se intimamente, de modo que a alma se converte numa entidade concreta e a carne se espiritualiza. A 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.

A configuração estabelecida pelo contraste de cores que é específica do barroco exibe essa perspectiva religiosa. Além disso, nota-se que os tons ganham destaque, favorecendo para se preservar o imaginário cultural religioso brasileiro e, ao mesmo tempo, dos nordestinos. Para tanto, ao usar a relação entre claro e escuro, as tonicidades proporcionadas por Guel Arraes impressionam e valorizam a cena exibida para o espectador.

Vale destacar que esse movimento literário influenciou a cultura brasileira, porque apresenta a capacidade de reunir contrastes. Nesse sentido, a referida filmografia recebe essas influências, pois permite introduzir o espírito popular na literatura erudita, simultaneamente, com textos poéticos da Idade Média. Percebe-se que, ao exibir proximidades, a literatura europeia traz marcas do barroco espanhol, de maneira que se relaciona aos elementos do barroco ibérico.

Sobre o recurso de *flashback*, torna-se relevante destacar que é utilizado para trazer ao presente, ações ocorridas no passado, melhor dizendo, serve para construir vínculo entre determinadas cenas, a exemplo de certos esclarecimentos. Dessa forma, no cinema busca-se usar esse recurso para evitar a utilização de narrador e acrescentar situações exibidas anteriormente. As imagens a seguir representam esse formato, as quais mostram *flashbacks* dos personagens, sobretudo em relação ao arrependimento e a cólera que Severino vivera durante a infância, bem como o porquê dele ser assim:



**Figura 10.** Eventos ocorridos anteriormente.

**Fonte:** ARRAES, Guel. *O Auto da Compadecida* (2000).

Os *flashback* informam determinados momentos dos personagens para o julgamento. Esse esclarecimento, Guel colocou para revelar o porquê Nossa Senhora se compadece diante dos pecados dos personagens. Ademais, também se têm cenas em que Chicó faz a narração dos seus “causos”, em que apresenta suas histórias para o público, especialmente através do recurso das lembranças. Sobre isso, Hutcheon (2013, p. 100-101, apud Stam, 2005b, p. 21), ressalta que

“há muitas formas de representar o passado no cinema”, dentre elas destaca-se as “cores” e “cenas artificialmente envelhecidas ou realmente antigas”.

Portanto, as questões apresentadas na cinematografia de Arraes possibilitam um enlace entre as ações, da mesma maneira que ganham destaque pela fotografia e efeitos. Assim, a narrativa favorece uma aproximação do público espectador e a obra fílmica, a partir do reconhecimento de situações presentes no imaginário social coletivo, bem como apresentam um realce para a região nordestina.

#### 1.4 A REPRESENTAÇÃO E O ESTEREÓTIPO N’O AUTO DA COMPADECIDA

A representação do Nordeste é, dentre outros enfoques, uma região que despertou interesse no campo da cinematografia. Dentre as temáticas mais abordadas no gênero observa-se o coronelismo, a religiosidade, a seca, a imigração, os conflitos de terra e a biografia de personalidades da área. Proferir a referida concepção é também mostrar uma face da estereotipagem, sobretudo em relação à questão da diferença que se estabelece a partir de aspectos simbólicos e culturais na esfera da sociedade.

Nesse sentido, falar da realidade sociocultural do povo brasileiro é uma característica presente no cinema novo. Esse cinema de cunho crítico presente desde as décadas de 1960 e 1970 do século XX, destacou-se na filmografia do Brasil, principalmente pela inserção de temas acerca da realidade do sertão nordestino. As produções fílmicas desse período apresentam o cenário Nordestino com recursos que evidenciam a seca, a fé e o sofrimento, rótulos que são bastante divulgados na mídia. Sobre esse conceito, Hall (2016, p. 191, grifo do autor) ressalta que, característica “simples, vívidas, memoráveis, facilmente compreendidas e amplamente reconhecidas sobre uma pessoa; tudo sobre ela é *reduzido* a esses traços que são, depois *exagerados e simplificados*”.

Em outras palavras, essa marca específica que destaca determinados elementos da cultura se denomina estereotipagem, ou seja, é a parte típica do meio social que “estabelece uma fronteira simbólica entre o “normal” e o “permitido”, o “normal” e o “patológico”, o “aceitável” e o “inaceitável”, o “pertencente” e o que não pertence ou é o “outro”, entre “pessoas de dentro” e “forasteiros”, entre nós e eles (HALL, 2016, p. 192). Sobre isso, Amâncio (2000, p. 137) afirma que, “[...] uma imagem ou opinião aceita sem reflexão por uma pessoa ou um grupo e (sic) exprime um julgamento simplificado, não verificável e às vezes falso sobre tal grupo ou sobre algum acontecimento”.

Porém, essa “imagem audiovisual do Nordeste fica restrita apenas ao sofrimento e ao atraso socioeconômico, como se fosse uma região parada no tempo e esquecida pelas autoridades do país. Uma terra bem distante da industrialização dos estados do sudeste e sul do Brasil” (SOUZA, 2015, p. 120). Vale considerar que as imagens representadas mostram a identidade cultural apenas por um viés, que se diverge um pouco de tudo que o Nordeste realmente representa, ou seja, que “[...] na ficção sobre o Brasil vigora uma certa banalização de modelos préconstruídos e uma superficialidade com relação a um numeroso catálogo de situações dramáticas originais” (AMANCIO, 2000, p. 192).

A partir dessa abordagem, torna-se importante ressaltar o vocábulo clichê, o qual é uma expressão idiomática que apresenta uma ideia muito recorrente, bastante disseminada, isto é, um conceito negativo, semelhante ao termo sinônimo estereótipo. Para Amâncio, a palavra pode ser entendida tal qual “[...] uma imagem ou opinião aceita sem reflexão por uma pessoa ou um grupo e (sic) exprime um julgamento simplificado, não verificável e às vezes falso sobre tal grupo ou sobre algum acontecimento” (2000, p. 137).

Dessa forma, pode-se acrescentar que, “enquanto os estereótipos teriam um caráter mais global, os clichês poderiam atribuir sentido para grupos menores” (RODRIGUES; SANTOS, 2018, p. 5). Com isso, Arraes apresenta algumas vertentes relacionadas a esses conceitos, a exemplo do caráter pitoresco do principal personagem, João Grilo, o erotismo de Dora, ao se despir para o marido e nos casos extraconjugais, os quais promovem humor. Igualmente, nas cenas clichê que representam o Nordeste, ao demonstrar o caráter cômico do local, exibindo-o de modo parecido a um amontoado de ideias preconcebidas. Sobre isso, Patrick Charaudeau (2017, p. 572) salienta que os termos cobrem um mesmo campo semântico, sujeito a suscetíveis trocas:

“clichês”, “chavões”, “lugares comuns”, “ideias batidas”, “preconceitos”, “estereótipos”, “lugar comum”, para não citar mais. [...] Estes termos possuem certo número de traços semânticos em comum, já que dizem respeito àquilo que é dito de maneira repetitiva e que, de tal forma, termina por se sedimentar (recorrência e imutabilidade) e descreve uma caracterização julgada simplificadora e generalizante (simplificação). Por outro lado, esses termos circulam nos grupos sociais e o que eles designam é compartilhado por seus membros - desempenham, portanto, um papel de elo social (função identitária); mas, ao mesmo tempo, quando um destes termos é empregado, é para rejeitar a caracterização que descrevem, já que seria falso, extremamente simplista ou extremamente generalizante (julgamento negativo); alguns insistem mais sobre um ou outro desses aspectos: de falsa verdade (“ideias batidas”), de não verificação (“preconceitos”), de banalidade (“lugar-comum”), mas todos são portadores do traço da suspeita quanto à verdade do que é dito.

Nesse sentido, falar de estereótipo e clichê é dialogar acerca de representações sociais, aspecto que tem relação com o universo imaginário. Segundo Castoriadis (1982, p. 13), “o imaginário é criação incessante e essencialmente indeterminada (social-histórica e psíquica) de formas/imagens, a partir das quais somente é possível falar-se de “alguma coisa”. Aquilo que denominamos ‘realidade’ e ‘racionalidade’ são seus produtos”. Portanto, ao mostrar esses elementos, Arraes apresenta uma série de imagens, representações sociais “que podem despertar estranheza, curiosidade, preconceito” (RODRIGUES; SANTOS, 2018, p. 65), já que essas características simbolizam o imaginário de um grupo social.

Muitos desses recursos exibidos na cinematografia ganham destaque, especialmente ao tratar sobre a cultura popular, ao detalhar a identidade e a cultura do povo. Conforme Hall (2016, p. 19), “a palavra “cultura” passou a ser utilizada para se referir a tudo o que seja característico sobre o “modo de vida” de um povo, de uma comunidade, de uma nação ou de um grupo social”. Essa denominação equivale ao “conjunto de práticas” que na filmografia são inseridas para significar o local.

Nessa perspectiva, a produção audiovisual coloca personagens que apresentam características que venham difundir valor cultural desses princípios. Para isso, Guel Arraes inspira-se na imagem do Nordeste e do nordestino, a exemplo do cangaceiro Lampião, o coronel e o retirante, figuras tradicionais pertencentes à localidade, referentes que se relacionam aos aspectos socioculturais de maior veiculação pela mídia. Hall (2016, p. 32), define o termo a partir de dois sentidos fundamentais, expressos no dicionário Oxford:

I – Representar algo é descrevê-lo ou retratá-lo, trazê-lo à tona na mente por meio da descrição, modelo ou imaginação; produzir uma semelhança de algo na nossa mente ou em nossos sentidos.

II – Representar também significa simbolizar alguma coisa, pôr-se no seu lugar ou dela ser uma amostra ou substituto.

Em vista disso, verifica-se que os fatores inseridos por Arraes evidenciam essas características, presentes na memória e na identidade cultural do Nordeste. Fato que, para entender o jeito que Guel representa o Nordeste no audiovisual, torna-se importante falar acerca do depoimento dele sobre a realização do filme *Lisbela e o prisioneiro*, no qual ele ressalta o conceito:

Cuidamos muito também da visualidade do espetáculo, buscando referências visuais do que eu chamaria de uma espécie de “pop nordestino”: uma mistura do industrial com o artesanal, com o popular; uma certa “estética de carroceira de caminhão”, de camisas estampadas, um visual com muito colorido. Tentei

fugir desse Nordeste inventado, esse visual do Nordeste cristalizado pelo próprio cinema e pela literatura, esse Nordeste de pequenos arruados com casinhas pobres coloridas. Nessa nova adaptação, eu queria sair um pouco desse tom de comédia municipal. Prefiro esse Nordeste misturado, uma espécie de Nordeste do mundo, esse Nordeste que me lembra, por exemplo, alguns filmes indianos. Eu tenho, aliás, a impressão de que há uma estética meio comum a certos países subdesenvolvidos: por exemplo, um certo fascínio pelo exagero no uso das cores, cores vivas, primárias, uma estética suburbana (FIGUEIRÔA; FECHINE, 2008, p. 305).

*O auto da compadecida* mostra os aspectos que estão imbricados na cultura e na identidade do povo nordestino. Sendo assim, as figuras representadas são características que habitam o imaginário coletivo do Nordeste. Considerando esse contexto, um dos traços marcantes da cultura do sertão nordestino apresenta-se através da religiosidade, Souza (2015, p. 122) salienta que:

É um filme que desde as primeiras cenas exibe a fé católica através dos dois protagonistas, o amarelo sabido João Grilo e o contador de histórias Chicó, fazendo propaganda do filme a paixão de Cristo. Na narrativa, a igreja e o purgatório estão presentes, bem como os seus representantes, tanto terrenos (o padre e o bispo) como os da espiritualidade (Jesus, Maria e o Diabo) e as tramas que envolvem a fé e sua mercantilização. Guel conseguiu separar a essência do cristianismo que tem Maria como intercessora e o Cristo misericordioso dos seus representantes da Igreja Católica que comercializam a fé.

Além disso, na representação de Jesus Cristo e dos personagens principais, Guel Arraes tenta quebrar paradigmas, de modo que, a imagem desse homem é distorcida da visão europeia, em que se exibe uma pessoa branca com olhos claros, tão difundida pela Igreja e pela mídia. Percebe-se ainda, que Arraes, ao escolher um personagem negro para o papel de Cristo, veicula o preconceito racial de todos os personagens, inclusive de João Grilo, o qual é o único que tem coragem de manifestar seu estranhamento em relação à cor, sobretudo por não acreditar em um Jesus “escurinho”.

Nesse sentido, a filmografia destaca uma das características de Guel Arraes, o qual realiza uma crítica, ao sinalizar um sertão claro, mais especificamente um Nordeste embranquecido, ou seja, uma região onde não há pessoas com uma cor mais acentuada, todos os atores são brancos, com exceção de Jesus Cristo.

A religiosidade apresentada no filme se destaca também através de padre Cícero, que se evidencia por meio da veneração do povo nordestino, sobretudo porque os romeiros buscavam a bênção e os conselhos do religioso. Dessa maneira, *n'O auto da compadecida*, “o cangaceiro Severino confia em uma trama de João Grilo e permite que seu *parceiro* cangaceiro o mate,



para se encontrar com o “*padim padre Ciço*” no céu e logo após voltar à vida, por causa da música da gaita mágica de João” (SOUZA, 2015, p. 122, grifo meu).

Guel Arraes prefere essa representação do Nordeste, especialmente em querer mostrá-lo em um formato misturado, que se denomina “pop nordestino”, estética predileta para significar a região. Mas, “para realizar *O auto da compadecida*, ele seguiu os preceitos do Movimento Armorial consciente ou inconsciente, já que a peça de Ariano Suassuna é representativa desse movimento” (SOUZA, 2015, p. 125). Na verdade, a intenção de Guel na referida cinematografia foi produzir imagens que se assemelhassem ao sentido que é repercutido, as quais são fundamentais para ilustrar as perspectivas simbólicas, históricas e mitológica viva na memória do povo.

*O auto da compadecida* é construído, a fim de transparecer um universo tipicamente brasileiro que amparasse na popularização da adaptação na referida cinematografia. Segundo Souza (2015, p. 126), “o filme apresenta características Armoriais, porém, de uma forma mais leve, as raízes culturais nordestinas são mostradas com leveza e acrescidas por traços da temporalidade. Guel e a equipe de arte e figurino não se prenderam a uma única época”. Sobre isso, Figueira e Fachine (2008, p. 307-308) afirmam que:

Localizamos o Auto em um Nordeste, em torno de 1930, mas realçando os elementos de origem medieval um pouco mais “temporais”. O chão da casa deles, por exemplo, é feito com aqueles tijolos descentrados encontrados nas duas épocas. As roupas de João Grilo e Chicó também se assemelham às de um Nordeste servo-medieval, um “mix” das duas coisas. [...] o que a gente tinha definido previamente era esse conceito de fazer um Nordeste medieval que, por isso mesmo, ficaria atemporal, ou seja, ficaria clássico.

Consequentemente, ao realçar a natureza presente no cenário nordestino, evidencia-se que essa se constitui de referenciais fundamentais para apresentar esse espaço geográfico em que a luta pela sobrevivência é constante, sobretudo em condições ambientais adversas. Claudio Cardoso de Paiva apresenta os protagonistas da seguinte maneira:

[...] são pobres, simples, explorados, miseráveis e driblam as lógicas da dominação se utilizando de artifícios, artimanhas que lhes permitem sempre escapar das armadilhas do destino. O jogo de cintura, a “malandragem”, constitui o *ethos* que permeia toda vida social dos excluídos e isto é problematizado na representação de *O auto da Compadecida* (2007, p. 132).

Nesta perspectiva, Guel Arraes apresenta um universo cercado de características presentes na memória do nordestino, por gostar de representar no cinema o Nordeste, o qual é “fruto da mistura do artesanal, industrial e popular” (SOUZA, 2015, p. 124). E o filme *O auto*

*da compadecida* apresenta traços históricos, sobretudo ao exibir um personagem identificado como “Coronel, o mandatário da cidade, [...] o Major Antônio Moraes, pai de Rosinha, que tem o respeito de todos os moradores da cidade de Taperoá, e tem, inclusive uma relação muito próxima com o clero [...]” (SOUZA, 2015, p. 124). Conforme Leal (2012, p. 23), “o aspecto que logo salta aos olhos é o da liderança, com a figura do “coronel” ocupando o lugar de maior destaque”.

Assim, ao mostrar a ficção próxima do real, o cinema se apresenta de forma bastante realista, especialmente “por ser a arte da fotografia em movimento” (ARAGÃO, 2014, p. 81), buscando ser muito fiel à realidade. Portanto, ao inserir esses aspectos da cultura e da identidade nordestina, *Guel* proporciona um reavivar de elementos significativos na memória coletiva do sertanejo.

O imaginário é um rio cujas águas  
passam muitas vezes no mesmo lugar,  
Sempre iguais e sempre diferentes.

(Juremir Machado da Silva, As tecnologias do Imaginário, 2003)

## 2 O IMAGINÁRIO POPULAR: VALORES E CRENÇAS

A cultura é uma marca de identidade entre os povos. Cada localidade apresenta esse aspecto que contempla diversos hábitos, os quais fazem parte da sociedade. Com relação ao termo, Arantes (1995, p. 34) caracteriza-o, tal qual “um processo dinâmico [...] tudo nas sociedades humanas é constituído segundo os códigos e as convenções simbólicas a que denominamos cultura”. Dentre tantas definições de cultura, Eagleton diz que:

A cultura pode ser aproximadamente resumida como o complexo de valores, costumes, crenças e práticas que constituem o modo de vida de um grupo específico. Ela é “aquele todo complexo”, como escreve o antropólogo E. B. Tylor em uma célebre passagem de seu *Primitive culture* (Cultura Primitiva), “que inclui conhecimento, crença, arte, moral, lei, costume e quaisquer outras capacidades e hábitos adquiridos pelo ser humano como um membro da sociedade”. (...) A cultura é então simplesmente tudo que não é geneticamente transmissível. [...] Desde a década de 1960, entretanto, a palavra “cultura” foi girando sobre seu eixo até significar quase exatamente o oposto. Ela agora significa a afirmação de uma identidade específica – nacional, sexual, étnica, regional – em vez da transcendência desta. E já que essas identidades todas veem (sic) a si mesmas como oprimidas, aquilo que era antes concebido como um reino de consenso foi transformado em um terreno de conflito. (2005, p. 54).

Conforme pode-se constatar, inúmeras são as acepções de cultura, porém será trabalhada aqui, aquela que se denomina cultura popular, terminologia que Suassuna define por “tradição viva, peculiar e fecunda, [...] fonte para uma literatura erudita fundamentalmente brasileira (SANTIAGO, 1974, p. 166). De fato, entende-se que o imaginário popular mostra os aspectos relacionados às histórias da população, características que estão presentes nos mais diversos tipos sociais e na sociedade em geral, elementos que fazem parte do universo cultural. Sendo que, isso representa a herança das credices e valores antigos que se disseminaram através dos tempos. Por isso, optou-se pela definição do estudioso jamaicano, ao dizer que:

Essa definição considera, em qualquer época, as formas e atividades cujas raízes se situam nas condições sociais e materiais de classes específicas; que estiveram incorporadas nas tradições e práticas populares. Neste sentido, a definição retém aquilo que a definição descritiva tem de valor. Mas vai além, insistindo que o essencial em uma definição de cultura popular são as relações que colocam a ‘cultura popular’ em uma tensão contínua (de relacionamento, influência e antagonismo) com a cultura dominante. Trata-se de uma concepção de cultura que se polariza em torno dessa dialética cultural. Considera o domínio das formas e atividades culturais como um campo

sempre variável. Em seguida, atenta para as relações que continuamente estruturam esse campo em formações dominantes e subordinadas. Observa o processo pelo qual essas relações de domínio e subordinação são articuladas. (HALL, 2003, p. 255-258).

As relações entre popular e classes sociais economicamente são bem complexas, já que as manifestações sociais não são estáticas e refletem a dinamicidade da cultura. Ela sempre será um meio de confluências de signos e de disputa entre a “cultura dos poderosos” e a “cultura dos oprimidos e das classes excluídas” (HALL, 2003). Neste lugar, os aspectos socioeconômicos, culturais e históricos se unem para dar formação à identidade regional, concepção simbólica que Castells define da seguinte maneira:

A construção de identidades vale-se da matéria-prima fornecida pela história, geografia, biologia, instituições produtivas e reprodutivas, pela memória coletiva e por fantasias pessoais, pelos aparatos de poder e revelações de cunho religioso. Porém, todos esses materiais são processados pelos indivíduos, grupos sociais e sociedades que reorganizam seu significado [...] (2001, p. 23).

A partir do posicionamento de Castells, *O auto da compadecida*, de Guel Arraes se apresenta com características constituintes que se notam no cenário do Nordeste. Conseqüentemente, a estrutura fílmica da narrativa parte da obra de Ariano Suassuna, *Auto da compadecida*, que têm particularidades concernentes à literatura popular. Os traços conservados pela cinematografia associam-se ao imaginário que, conforme Durand (2004, p. 6), é como “o museu de todas as imagens passadas, possíveis, produzidas e a serem produzidas”, sobretudo por estabelecer a intertextualidade junto a referida dramaturgia. De forma geral, a história exibida através das câmeras do cinema, mostra um local rico em elementos simbólicos do imaginário nordestino.

As questões apresentadas no roteiro de Arraes representam a simplicidade popular que, segundo Durand (2004), são marcas do imaginário social, em razão de exibir através dos mitos, lembranças, sonhos, devaneios, crenças etc, características muito presentes na memória do povo. Ademais, a memória constitui uma marca de relevância que se cristalizou no tempo a partir dos fatos relatados na oralidade. Sobre isso, Le Goff ressalta que:

[...] a memória é crucial, tanto por sua importância ímpar e fundamental nos modos de organização da identidade humana, quanto por essa organização realizar-se a partir do cruzamento entre suas manifestações na esfera individual e coletiva (1996, p. 11).

A memória é um processo de tessitura, construção que conserva os traços da cultura e da identidade do povo, ou seja, ela “constitui uma representação” (LAPLANTINE; TRINDADE, 2017, k<sup>13</sup>. 64). Os relatos tratam sobre as mais variadas classes sociais, ao trazer informações pertinentes de um contexto histórico social, sobretudo por proporcionar mais detalhes aos fatos contados. Laplantine e Trindade (2017, k. 91) afirmam que “as imagens e o imaginário são sinônimos do simbólico”. Consequentemente, os acontecimentos exibidos na cinematografia acerca do imaginário são episódios simples e pitorescos, os quais buscam trazer à tona as vivências da tradição popular.

No filme, os personagens são arquétipos do preguiçoso, do mentiroso. Conforme Horovits (2013, p. 34), “Chicó, por exemplo, é destemido em suas mentiras, bem ao contrário da realidade onde é medroso e preguiçoso”. As figuras reconhecidas reforçam o estereótipo do homem do interior, “os contadores de histórias, bandidos, malandros e espertos. Esses tipos são universais e descendem de uma longa linhagem que até hoje resiste bravamente” (HOROVITS, 2013, p. 20). Ademais, não se pode deixar de salientar “os personagens secundários que não tinham nome, eram conhecidos somente por sua função social como burgueses, ricos ou mendigos” (HOROVITS, 2013, p. 20).

O imaginário pode-se configurar na narrativa fílmica estabelecendo um vínculo nas relações entre a cultura e a sociedade. Os personagens deste contexto social se fazem presentes na história da literatura de cordel, principalmente a partir de três folhetos, (“O cavalo que defecava dinheiro”, “O dinheiro - o Testamento do cachorro” e “O castigo da Soberba”). Segundo Durand (1997, p. 14), essa nomenclatura refere-se ao “conjunto de imagens e das relações de imagens que constitui o capital pensado do homo sapiens [...]”, estrutura essencial na qual se constituem todos os pensamentos do pensamento humano. Por isso, as histórias explicam o jeito que o povo se comportava culturalmente, traços da tradição oral que estão muito enraizados na sociedade.

O imaginário popular atribui valor cultural que se preserva no tempo, as imagens projetadas mostram histórias, as quais aproximam-se da realidade, principalmente porque as percepções revelam e representam os traços culturais de uma sociedade. Conforme Durand (2004, p. 41), “todo pensamento humano é uma representação, isto é, passa por articulações simbólicas. [...] Por consequência, o imaginário constitui o conector obrigatório por qual forma-se qualquer representação humana”. Dessa forma, ao ressignificar no cinema, a narrativa de Suassuna, Arraes traz um cenário vivo de elementos do imaginário popular e nordestino. Neste

---

<sup>13</sup> A letra “K” significa Kindle, pois a leitura e as citações estavam sendo feitas a partir do texto digital (e-book).

âmbito, Pesavento (1995, p. 24) salienta que a forma de representar o mundo é um modo de dar significado, de sorte que:

O imaginário é, pois, representação, evocação, simulação, sentido e significado, jogo de espelhos onde o ‘verdadeiro’ e o aparente se mesclam, estranha composição onde a metade visível evoca qualquer coisa de ausente e difícil de perceber. Persegui-lo como objeto de estudo é desvendar um segredo, é buscar um significado oculto, encontrar a chave para desfazer a representação de ser e parecer. [...] o imaginário enquanto representação revela um sentido ou envolve uma significação para além do aparente. É, pois, epifania, aparição de um mistério, de algo ausente e que se evoca pela imagem e pelo discurso.

Nesta esfera, o imaginário na cinematografia de Arraes exhibe cenas da vida humana através de construções mentais que representam o jeito simples do povo nordestino a partir da literatura popular, mais especificamente por meio dos cordéis. Dada a relevância, Durand (2004, p. 117) ressalta que “o imaginário é próprio do homem” e se apresenta “com uma precisão imensurável”, de tal modo que “define-se como uma representação (sic) incontornável, a faculdade da simbolização de onde todos os modelos, todas as esperanças e seus frutos culturais jorram continuamente [...]”. Nesse sentido, os aspectos das raízes do regionalismo se aproximam da forma e viver do sertanejo.

Assim, Arraes insere valor ao representar referenciais da tradição nordestina presente ainda de forma muito significativa na memória do povo, sobretudo porque “as imagens são formas que contêm sentidos afetivos universais ou arquétipos, cujas explicações remetem a estruturas do inconsciente” (LAPLANTINE; TRINDADE, 2017, k. 86). Tais questões se representam também pelo simbolismo do catolicismo popular, nos “causos” de Chicó que evidenciam os traços das narrativas orais e a literatura popular. Portanto, o imaginário consiste na representação dos valores e crenças presentes na cultura popular.

## 2.1 TRADIÇÃO POPULAR NORDESTINA

O Nordeste é uma região que apresenta uma rica diversidade cultural. As marcas mais sobressalentes se dão a partir de tradições locais e regionalistas, traços que representam a vivência da cultura popular. Essa “abrange todos os setores da vida de um povo” (LUYTEN, 1986, p. 12), de modo que a região “nasce da construção de uma totalidade político-cultural como reação à sensação de perda de espaços econômicos e políticos por parte dos produtores tradicionais de açúcar e algodão, dos comerciantes e intelectuais ligados a ele”

(ALBURQUERQUE JR, 2011, p. 67). É neste contexto que se apresenta a imagem discursiva do Nordeste, um local “visto como palco de crenças primitivas em oposição às crenças racionalizadas, às utopias político-sociais” (ALBURQUERQUE JR, 2011, p. 127).

Nesta perspectiva, as visões preservadas se desenvolvem tanto na literatura de cordel quanto se permeia pela religiosidade. Questões que corroboram para enaltecer mais a identidade regional. Hall (2001, p. 8), trata da “identidade cultural como aqueles aspectos das nossas identidades que surgem de nosso “pertencimento” a culturas étnicas, raciais, linguísticas, religiosas e, acima de tudo, nacionais”. Com efeito, Freyre (1955), atribui significância à região, ao salientar que:

A verdade é que não há região no Brasil que exceda o Nordeste em riqueza de tradições ilustres e nitidez de caráter. Vários dos seus valores regionais tornaram-se nacionais depois de impostos aos outros brasileiros, menos pela superioridade econômica que o açúcar deu ao Nordeste durante mais de um século, que pela sedução moral e pela fascinação estética dos nossos valores (p. 19-20).

À vista disso, pode-se dizer que a cultura popular da região Nordeste passa a ser transmissora da história e da memória do povo, a partir das mais variadas manifestações e pelos autores que ressaltaram sobre a tradição popular. A região nordestina é enalticida em muitas histórias que se tornaram ícones da literatura popular brasileira. Acerca disso, Suassuna (1975) salienta que o romanceiro popular do Nordeste tem uma relevância imensa, pois acrescenta valor à literatura nordestina e também favorece para que se entenda o próprio Brasil. Albuquerque Júnior (2011, p. 40), afirma que:

O Nordeste é pesquisado, ensinado, administrado e pronunciado de certos modos a não romper com o feixe imagético e discursivo que o sustenta, realimentando o poder das forças que o introduziu na cultura brasileira, na “consciência nacional” e na própria estrutura intelectual do país.

*O auto da compadecida*, de Guel Arraes, mostra esses elementos da tradição popular nordestina, evidenciando as crenças, a poesia popular regional brasileira tão presente no cenário nordestino e a identidade nacional. Suassuna (2017) salienta que a raiz da cultura popular também aparece na música, igualmente em cenas que são permeadas pelo catolicismo popular e pelas histórias dos contadores de “causos”, os quais enunciam a tradição da literatura de cordel bastante viva nesta região.

As exhibições na cinematografia de Guel Arraes crescem valor, especialmente por enaltecer a região do Nordeste, sem mencionar que, trazer o ambiente do sertão é resgatar um



pouco da cultura e das populações que vivem no lugar, além de apresentar sob o mesmo viés do Movimento Armorial, o valioso legado presente na localidade.

É válido destacar que a construção destas tradições, da memória e da história do Nordeste são aspectos que vêm com o passar dos anos, de modo que mantêm a cultura do povo viva. Sobre isso, Arantes (1981, p. 54) define que, ela é “a consciência de que a cultura tanto pode ser instrumento de conservação, como de transformação social.” Nesta perspectiva, a cultura representa herança e patrimônio histórico, por destacar referências da tradição nordestina, em detrimento do que salienta Garcia (2017, k. 42), sendo “o Nordeste uma região de contrastes”.

A riqueza cultural da região se compõe, principalmente, pelo eixo religioso que se caracteriza através das tradições. Neste sentido, a tradição popular se permeia através de figuras clássicas presentes no cenário, por exemplo: o sertanejo, o contador de “causos”, o cangaceiro, o coronel etc., personagens que são típicos da referida região e que pertencem à história. Dizia Suassuna (2005), que:

A tradição é um imenso caldeirão de ideias (sic), histórias, imagens, falas, temas e motivos. Todos bebem desse caldo, todos recorrem a ele. Todos trazem a contribuição de seu talento individual, mas cada um vê a si próprio como apenas um a mais na linhagem de pessoas que contam e recontam as mesmas histórias, pintam e repintam as mesmas cenas, cantam e recantam os mesmos versos. Histórias, cenas e versos são sempre os mesmos, por força da tradição, mas são sempre outros, por força da visão pessoal de cada artista (SUASSUNA, p. 177).

Este mosaico apresentado por Suassuna também é conservado no *script* fílmico de Arraes, que destaca esses e outros elementos do supracitado ambiente, através das lentes das câmeras. A partir dos panoramas da narrativa cinematográfica *O auto da compadecida* (2000), pode-se observar que, é apresentado em pano de fundo, a região, o jeito que as pessoas viviam, ao trazer para a lente, o estilo simples, de modo que, sua busca arquiva o resgate das tradições, principalmente por mostrar o regionalismo, ao expor os traços característicos da identidade cultural brasileira, aspecto tão presente no cotidiano da região.

Guel Arraes, ao exibir cenários de uma natureza bem comum, corrobora também para evidenciar, o hábito de viver do sertanejo, a maneira própria do povo nordestino, “um Nordeste onde o tempo descreve um círculo entre a seca e o inverno. Tempo do qual participam não só o homem, mas os animais, as plantas, até os minerais. Uma região dividida entre momentos de tristeza e de alegria” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p. 98). É importante aqui dizer que, o

tipo social delineado apresenta de forma romantizada, sobretudo por mostrar um lado que não contempla todos os aspectos da vida no sertão.

Arraes mostra o cenário do interior, ao exibir, em plano de fundo, o cotidiano característico dos personagens, João Grilo e Chicó, os quais, de início, são apresentados no ambiente da caatinga, buscando alimentos para comer. Com isso, ao estereotipar essa visão pitoresca da realidade em um grupo, acaba-se por reduzir as pessoas que fazem parte da região supracitada com “poucas e essenciais características, as quais são apresentadas como fixadas pela Natureza” (HALL, 1997, p. 257).

Na sequência, o destaque dá lugar para uma construção midiaticizada, em que o falar típico de um sertão, é mostrado a partir dos personagens, Eurico e Dora, donos da padaria da cidade, que são destacados pela forma que se comunicam, referindo-se ao falar típico que algumas localidades do Nordeste apresentam, mesmo que isso não represente de maneira geral o Nordeste em um todo, afinal são múltiplos falares que caracterizam o “falar nordestino”. Leal (1982, p. 30) se posiciona sobre o assunto, afirmando que:

Os personagens falam “nordestino”, uma língua formada por sotaque posição e acentuado e um conjunto de expressões pouco usuais, saídas do português arcaico, de uma determinada linguagem local onde dicionários de expressões folclóricas, de preferência.

Assim, o delinear dos personagens se dá a partir da linguagem, elemento característico da construção que marcam na estrutura fílmica, especialmente por trazer a imagem do nordeste construído a partir de “uma visão sacramental da memória, onde uma aristocracia rude e as pessoas simples conviviam com o temporal e o atemporal, num mesmo plano de interesses particulares e imediatos” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p. 99).

O contexto inventado na literatura, *Auto da compadecida*, também é preservado no roteiro de Arraes, que mostra o Nordeste do sertanejo em “um reino encantado do sertão” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p. 99). Espaço criado por Suassuna que evidencia o contato com suas lembranças e recordações da infância, características presentes na filmografia do referido autor, carregada de expressões populares, características da região. Essa mistura inventada, Nogueira (2002, p. 201) comenta que:

A construção do *reino* do sertão, presente em Ariano Suassuna, contém um conjunto de mitologias fincado na cultura humana universal. O real é transfigurado em um mundo menos cruel, visão de alguém que inventa um futuro pensando em tornar-se a voz de seu povo e da humanidade

Para tanto, os aspectos enaltecidos na obra cinematográfica *O auto da compadecida*, mostram um cenário regional conservador, sendo que os elementos da tradição e da cultura passam a ser visto com riqueza de detalhes que no cinema ganham maior destaque, especialmente por se inserir efeitos. Dessa forma, o recorte geográfico acrescentado à trama fílmica, reforça a ideia de sertão, sobretudo pela inserção de cores e também, por causa da projeção do sol forte, que é muito significativo na supracitada localidade. Assim, torna-se importante tratar sobre “os ramos da literatura popular” (HAURÉLIO, 2016, k. 48).

## 2.2 LITERATURA DE CORDEL

A Literatura de cordel, presente nesta filmografia, processa-se a partir da poesia popular que chegou aos brasileiros pelos colonizadores. Atualmente, a literatura se mostra tipicamente nordestina, contudo, no princípio, não apresentava as características da região. Mas, o poeta popular moldou e a transformou em veículo de comunicação, adequando ao seu contexto. De acordo com Proença (1976, p. 28), “os indícios da literatura de cordel estão ligados à divulgação de histórias tradicionais, narrativas de velhas épocas, que a memória popular foi conservando e transmitindo [...]”. Denominada “literatura de cordel” (Pellegrini Filho, 1997, n.p), aqui encontrou um ambiente próprio para se estabelecer. Por isso, se instalou “no Nordeste, por condições sociais e culturais peculiares, foi possível o surgimento da literatura de cordel, da maneira como se tornou hoje em dia, característica da própria fisionomia da região” (BATISTA, 1997, p. 74).

Esse gênero literário, de “cunho popular” (PROENÇA, 1976, p. 17), desde o início era chamado apenas “folhetos” ou “literatura de folhetos” (ABREU, 1999, p. 17), mas, com o passar dos tempos “passou por transformações e se adaptou aos novos tempos” (HAURÉLIO, 2016, k. 48). À vista disso, a referida poesia passa a apresentar histórias, textos em versos que narram questões da cultura e tradição do povo sertanejo, a qual se disseminou na escrita e no oral. No dizer de Fortaleza, Viana e Viana (2005, p. 3), as composições expressam a origem do cordel, de forma que:

Não se sabe exatamente  
O cordel de onde veio  
Alguns afirmam que os mouros  
Lhe serviram de correio  
Até a Península Ibérica  
E de lá pra o nosso meio.

Pois lá na Península Ibérica  
Cordão se chama cordel  
Onde eram penduradas  
As folhinhas de papel  
Nascendo daí o nome  
Desta cultura fiel.

A partir das referidas informações, pode-se inferir que a literatura de cordel surgiu na Europa, mais precisamente na Idade Média, época do Trovadorismo – período literário e poético em que as composições se expandiram –, posteriormente, a poesia passou a ser acompanhada de músicas. Os versos eram musicados pelas vozes dos trovadores de viola, eram composições feitas pelos “repentistas e exímios cantadores em desafios ou pelepas” (LOPES, 1994, p. 12).

As produções de caráter popular foram disseminadas da Península Ibérica para o Nordeste. Eram composições feitas em versos que apresentavam fatos relevantes sobre o cotidiano. Para Proença (1976, p. 64), “o caráter popular da arte fundamenta-se em representar a vida do povo”. Por isso, Lopes (1994, p. 8) salienta que “essas modestas publicações do poeta popular revelam e condensam, na sua pureza, a expressão legítima de uma realidade social”.

A origem do nome cordel emergiu da forma em que os folhetos populares eram apresentados para venda. Os poemas, escritos em forma de rima, eram pendurados em cordas ou barbantes nas feiras populares. A exibição das produções, em alguns casos eram ilustradas, ou seja, “as capas, por exemplo: costumavam revelar a influência das estórias tipo carochinha, de fadas, bíblicas, de quadrinhos, façanhas desencantadas pelos jornais, etc” (PROENÇA, 1976, p. 32).

Além disso, o referido gênero da literatura foi o primeiro veículo de comunicação, ao difundir as notícias de grandes acontecimentos. “As narrativas mais populares tinham a possibilidade de serem impressas em folhetos, os quais eram expostos em feiras para serem vendidos” (SANTOS; REHEM, 2014, p. 264). Os livretos de cordel permaneceram no Nordeste por questões “sociais e culturais” (LOPES, 1994, p. 12), especialmente por:

Fatores de formação social contribuíram para isso: a organização da sociedade patriarcal; o surgimento de manifestações messiânicas; o aparecimento de bandos de cangaceiros ou bandidos; as secas periódicas provocando desequilíbrios econômicos e sociais; as lutas de famílias que deram oportunidade, entre outros fatores, para que se verificasse o surgimento de grupos de cantadores como instrumento do pensamento coletivo, das manifestações da memória popular (BATISTA, 1997, p. 74).

A poesia popular sempre trouxe os mais variados assuntos, entre eles os aspectos históricos, ao construir relatos em versos que representassem significado para o povo e valorização para a cultura. Os cordéis, no princípio, preservavam muito da tradição luso-portuguesa, mas ao que se percebe, sofreu inúmeras transformações em relação às vertentes que o originaram, como ocorre a qualquer forma de expressão cultural, seja popular ou não. Para Haurélio (2016, k. 139), “a literatura de cordel é a poesia popular, herdeira do romanceiro tradicional e, em linhas gerais, tributária da literatura oral (em especial dos contos populares), desenvolvido no Nordeste e espalhada por todo o Brasil pelas muitas diásporas sertanejas”.

De forma geral, ao passar dos anos, o cordel buscou adotar uma terminologia apropriada à quantidade de páginas. Acerca disso, Curran (1998, p. 17), informa que a literatura descrita, “consiste, basicamente, em longos poemas narrativos chamados “romances” ou “histórias”, impressas em folhetins [...] tem características tanto populares quanto folclóricas, ou seja, é um meio impresso”. Neste caso, cada modalidade literária apresentava uma denominação, sendo que aqueles que apresentavam apenas oito páginas se denominavam de folhetos, os que tinham de 16 a 24 chamou-se romances e os de 32 até 64 eram histórias.

À vista disso, os folhetos passam também a construir mais da natureza local, já que as características ressaltadas são marcas típicas da referida região. “Essa literatura popular também foi divulgada para outras regiões do Nordeste brasileiro e se espalhou pelos estados de Pernambuco, Paraíba e no Ceará” (SANTOS; REHEM, 2014, p. 265). Além disso, os versos concebidos pelo popular conquistaram a todos, em uma perspectiva nacional, dado que ganharam uma forma especial e se estabeleceram em um formato específico, ao mostrar um pouco do período clássico da literatura.

Muito descrita na tradição literária se perdeu no Brasil, a corda ou barbante de onde seu nome surgiu, não chegou a se perpetuar. As estrofes passaram a apresentar “estrofes de seis versos ou linhas, sextilhas, a forma clássica dessa literatura que prevaleceu no gosto popular” (LOPES, 1994, p. 23). A poesia era feita com “rimas no segundo, quarto e sexto pés: ABCBDB” (PELLEGRINI FILHO, 1997, n.p). Isto é, a poesia do cordel, forma artística ou expressão popular, se converge em valorização para a cultura brasileira, ao apresentar uma rica variedade de métricas, rimas e histórias (SANTOS, 2016).

Com isso, a literatura popular, conforme Aguiar e Silva (1994, p. 116), denominou-se aquela “que exprime, de modo espontâneo e natural, na sua profunda genuinidade, o espírito nacional de um povo, tal qual aparece modelado na peculiaridade das suas crenças, dos valores tradicionais e do seu viver histórico”. Sendo assim, a linguagem do cordel se apresenta de forma

bem coloquial, com estrutura fixa e também peculiar. Os versos buscam trazer para dita literatura o cenário nordestino, ao agregar “estrutura, conteúdo e ideologia” (CURRAN, 2014, p. 89), para mostrar os traços do popular.

Neste âmbito, trazer o cenário do sertão é resgatar um pouco da cultura e das populações que vivem nesta localidade. Fato que pode ser percebido na narrativa *O auto da compadecida*, filme que apresenta alguns elementos do universo poético, ou seja, “o cordel é um dos galhos da árvore da poesia popular, como o repente também é” (HAURÉLIO, 2016, k. 151). De acordo com Albuquerque Júnior (2011, p. 129), o cordel “produz uma “realidade” nascida da reatualização de uma memória popular que entrelaça acontecimentos das mais variadas temporalidades e espacialidades”. Sendo assim, “os cordéis, nesse sentido, são um meio de comunicação e expressão popular” (COSTA; TRIGUEIRA; BEZERRA, 2009, p. 8).

O roteiro de Guel Arraes apresenta um diálogo com a literatura de cordel nordestina, principalmente, porque a trama do referido filme ocorre a partir de três folhetos distintos que evidenciam histórias de caráter popular. Os dois primeiros foram escritos por Leandro Gomes de Barros: *O cavalo que defecava dinheiro* e *O dinheiro - o Testamento do cachorro*. Sobre isso, Suassuna (2008, p. 180) discorre que, “a história do testamento do cachorro, que aparece no *Auto da compadecida*, é um conto popular de origem moura e passado, com os árabes, do Norte da África para a Península Ibérica, de onde emigrou para o Nordeste”. Além desses dois poemas, há um outro que tem por base *O castigo da soberba*, de autoria desconhecida, que é “marcadamente cômico”, pois, “a história traz matizes do imaginário medieval que impregna a obra de Gil Vicente, outra evidente fonte de Suassuna” (HAURÉLIO, 2016, k. 855).

Essas produções na trama fílmica apresentam leves alterações, tal qual, não são exibidas nesta mesma ordem cronológica. Sendo assim, os dois primeiros poemas são de caráter cômico. No primeiro, há substituição do cavalo por um gato, o segundo surgem as figuras do padre e do bispo, enquanto o terceiro tem características do imaginário medieval, marca presente nos textos de Gil Vicente que Suassuna também utiliza na referida dramaturgia. Para Proença (1976, p. 39-40), “em grande parte é uma literatura de evasão, de fuga aos problemas amargos do cotidiano, à miséria circundante. E para as massas incultas e sofredoras a que se dirige, é esse provavelmente o aspecto mais atraente”.

O testamento da cachorra se dá a partir do instante em que João Grilo e Chicó iniciam o trabalho na Padaria de Taperoá. O personagem mais astuto troca o prato da cachorra que começa a passar mal, após comer a comida dos principais personagens. Ao saber da notícia, sua dona solicita que se busque o padre para benzer o animal. Porém, o sacerdote se nega a fazer e

o bicho morre. Por esta razão, a mulher do padeiro, ainda pede ao eclesiástico que enterre o animal em latim, mas o pároco se recusa a realizar o pedido. No entanto, ela retira todos os bens doados a igreja, a fim de que o clérigo mude de opinião. Em um primeiro momento isso não ocorre. Entretanto, quando João Grilo recebe carta branca para resolver o caso, ele muda de ideia, principalmente ao saber que a cachorra deixou um testamento. Sendo assim, efetua o pedido da dona do animal. Sobre esse aspecto, Braúlio Tavares no posfácio da obra dramaturgica, *Auto da compadecida*, destaca que:

De fato, alguns episódios do *Auto da compadecida* baseiam-se em textos anônimos da tradição popular nordestina. No primeiro ato, veem-se (sic) trechos do folheto *O dinheiro*, de Leandro Gomes de Barros (1865-1918), onde se conta o episódio do cachorro morto cujo dono destina uma soma em dinheiro para que seu enterro seja feito em latim, o que dá origem a uma série de quiproquós (sic) eclesiásticos (SUASSUNA apud TAVARES, 2005, p. 175-176).

Com a ausência da cachorra, João enxerga uma forma de conseguir dinheiro. Desse modo, o personagem pede para Chicó que coloque três moedas em um gato, a fim de vender à mulher do padeiro, para que tenha um maior interesse pelo bicho. No momento da negociação, Dora pede uma demonstração a João que realiza com satisfação. Só que a patroa, incrédula, solicita que ele faça novamente. Após o acordo, ela decide ficar com o gato que “descome” dinheiro. Nas palavras de Tavares, vale ressaltar que, no segundo ato, o episódio do gato que ‘descome’ moedas e o da falsa ressurreição ao som do instrumento mágico são inspirados no romance popular anônimo *História do cavalo que defecava dinheiro* (SUASSUNA apud TAVARES, 2005, p. 175-176)

O bispo, ao saber do enterro em latim, recrimina o padre. Mas, esse mesmo culpa o Grilo. O presbítero indaga o sacerdote para saber quem é a pessoa que a autoridade religiosa não conhece. Por isso, ele traz a cena o personagem, a fim de que esclareça o imbróglio. Assim, João Grilo explica o fato, ressaltando que o pároco realizou o sepultamento da cachorra, sendo proferido em latim. Com isso, ele fica furioso em saber de tal procedimento, mas o personagem acalma a situação, ao falar que o animal deixou um testamento em que uma parte era para a igreja e outra para a diocese. Para Proença (1976, p. 39-40), os cordéis são respectivamente:

Em geral [...] poemas populares [...] de fundo religioso e emprestam às suas histórias um sentido construtivo e moralista. Muitos combatem em tom profético ou messiânico o relaxamento dos costumes, a corrupção dos governos, a desagregação da família.

No castigo da soberba, Jesus é apresentado no papel de Juiz, o Diabo assume a função de acusador e Maria (Nossa Senhora) como advogada. A personagem é requisitada por João Grilo que recorre a ela, quando tudo parece perdido. À vista disso, o personagem a evoca para que a mãe de Deus salve a todos. Aspecto que no final, após ouvir a acusação e defesa, decide interceder por aqueles homens no julgamento.

Neste âmbito, a literatura de cordel mantida no filme traz um universo literário, o qual conserva os aspectos da oralidade – manifestações culturais de fundo literário, transmitidas por processos não gráficos (CASCUDO, 1998, p. 514) –, sobretudo pela “espontaneidade e facilidade desses poemas” (ABREU, 1999, p. 109) no ato de recitar, a ser visto nos seguintes versos:

Valha-me Nossa Senhora, Mãe de Deus de Nazaré!  
 A vaca mansa dá leite, a braba dá quando quer.  
 A mansa dá sossegada, a braba levanta o pé.  
 Já fui barco, fui navio, mas hoje sou escaler.  
 Já fui menino, fui homem, só me falta ser mulher (SUASSUNA, 2005, p. 144).

Assim, os versos populares exibidos no referido filme mostram uma forma de representar a realidade, sobretudo por apresentar as nuances que estão muito vivas no referido cenário sertanejo. Sobre isso, Proença (1976, p. 39-40), trata que os cordéis são “[...] histórias de reis e princesas, [...] triunfos do amor e da virtude, [...] inesperados milagres que descem do céu, e mesmo nas histórias alegres e humorísticas de embalar a imaginação e fazer esquecer as dores e os dias maus, está possivelmente a sua grande força”.

Nesse limiar, Suassuna (2017, p. 16) afirma que “gostaria que vissemos toda a sua obra como uma iluminara, ou como uma grande Aula-Espetáculo sobre a cultura brasileira, sobre o Brasil, seu povo e seu destino”. Dada a relevância dos folhetos, os feitos terão destaque para as xilogravuras, a linguagem oral dos contadores de histórias, o cangaço e a temática religiosa, característica muito presente no cotidiano do povo nordestino.

### 2.2.1 A arte das Xilogravuras

O termo xilogravura, segundo Herskovits (1986), vem do grego *xylon* – madeira –, técnica que se baseia no entalhe de desenhos, gravados na madeira, para serem pintados e reproduzidos em papel ou outro material. O dicionário Larousse, Ática, elucida o vocábulo assim: “gravura obtida pelo processo da xilografia”, melhor dizendo, “arte de gravar em



madeira. Técnica de impressão em que o desenho é entalhado com goiva<sup>14</sup>, formão, faca ou buril em uma chapa de madeira” (LAROUSSE, 2001, p. 1042).

Inventada na China, a forma de gravar é um método bem antigo. Porém, os chineses não foram os únicos a empregá-la. No período bizantino, no Egito, também usavam o procedimento, enquanto, na idade média, a técnica garantia a riqueza ilustrativa e poderia ser aproveitada em reproduções únicas, tanto que, para a igreja tinha uma significativa importância, especialmente no que se refere a produção de pequenos livros de caráter religioso. Tal fenômeno começa a ganhar destaque, sobretudo porque:

As xilogravuras são feitas pela impressão (sobre o papel ou outro suporte) de uma matriz em madeira. Por sua vez sua aparente simplicidade, a xilografia é a mais espontânea das técnicas gráficas. Da simplicidade, porém, ela permite nascer uma formidável riqueza em arte, dotada de encantos sem fim. (COSTELLA, 2003, p. s/n)

A expressão usada para referenciar as gravuras em madeira é uma técnica simples, especificamente, por ser uma das práticas mais antigas, em razão de sua utilização até a contemporaneidade, sem a interferência tecnológica na produção. A citada arte se difundiu por diversos lugares, fato que somente teve destaque a partir da popularização do papel, ao mostrar uma evolução histórica, o autor afirma que:

Do pano, a xilo passou ao papel. Os testemunhos mais antigos de xilogravura em papel datam do século VIII de nossa era. São orações budistas impressas no Japão por volta do ano 770. Esses impressos só continham textos, sendo do século seguinte a mais remota gravura com figuras. Referimo-nos à Sutra budista atribuída ao ano 868 (COSTELLA, 1984, p. 35).

A xilogravura se assemelha muito à impressão tipográfica, sendo que se transformou e permaneceu durante séculos atrelada à imprensa. Conseqüentemente, foi disseminada no âmbito da cultura popular, estendeu-se por todo o território brasileiro, principalmente, pela influência das culturas externas que aqui permaneceram durante anos. As primeiras circulações passaram a ser inserida nos jornais, livros e revistas, a fim de ilustrar as histórias e as notícias mais relevantes do dia. Para Lima e Guedes (2005, p. 4),

No Estado de Pernambuco, principalmente na zona do Sertão, há presenças acentuadas de artistas tradicionalmente populares, que destacam em suas obras elementos representativos do cotidiano sertanejo. A xilogravura é esculpida por interioranos, camponeses e cidadãos, que expressam a vida do

---

<sup>14</sup> Série de instrumentos cortantes usados no entalhe em madeira.

homem com a natureza, as lendas, os mitos, a religiosidade, enfim, tudo que retrata as histórias, os conhecimentos e as experiências de vida.

O cordel antigo não trazia o processo que se popularizou, as imagens apresentadas nas “capas eram ilustradas apenas com vinhetas – pobres arabescos usados nas pequenas tipografias do interior nordestino” (LOPES, 1994, p. 42). Somente a partir de 1930 que houve uma mudança, as encadernações passaram a ter clichês com imagens de celebridades do cinema, fotos de lugares e outras personalidades típicas do Nordeste. Porém, essa arte não aparecia de maneira muito recorrente, fato que passa a acontecer nos anos 1940. Segundo Bittencourt (2004), a partir da década de 1960 que a xilogravura começou a se destacar e ganhar status.

Essa arte se disseminou com maior destaque no cenário nordestino, ao representar a vida do povo, ou seja, todo o universo cultural. As capas ilustram símbolos que fazem parte do âmbito das credences, a exemplo de beatos, demônios, vaqueiros, santos e cangaceiros. Outras mostram o pobre, crimes, o cangaço, amor, religiosidade etc. A xilogravura popular apresenta a típica realidade do nordestino, quer dizer, as imagens revelam “elementos característicos da região, como o sertão, a religiosidade, o retirante, o violeiro, mas também personagens que fazem parte do imaginário como [...] Lampião [...]” (VIEIRA DE SOUZA; DE NÓBREGA WAECHTER, 2007, p. 71).

A expressão artística xilogravura caracteriza uma forma de identificação do gênero e referencia ainda mais o imaginário a respeito do sertão. “É na literatura de cordel em que a xilogravura popular se expressa com toda a sua força criativa e o ideário mágico do agreste” (GABRIEL, 2012, p. 18). Lima e Guedes (2014) destacam a relevância desta produção artística para entendimento do romanceiro popular. Elas afirmam que o Movimento Armorial possibilitou ampla valorização para as obras feitas de imagens produzidas que ainda hoje transpassam o imaginário fantástico da literatura da nossa cultura popular. Sobre a gravura armorial, as autoras salientam que:

constitui-se, primeiramente, em utilizar a forma mais primitiva e simples, que é a madeira, mas não a madeira das árvores nativas e sim compensadas, e as ferramentas são construídas de forma artesanal pelos próprios artesãos. Na madeira, são talhados, ou desenhados com certa rusticidade, os mundos mágico, romântico e trágico. Retratam-se cenas misteriosas como as narradas na literatura de cordel. (LIMA e GUEDES, 2014, p. 3).

O *auto da compadecida* sob direção de Guel Arraes, também apresenta tal característica, já que a narrativa fílmica preserva essas nuances da caatinga. Porém, as ilustrações têm um ideário da filmografia, ao favorecer uma movimentação que ganha destaque em proporcionar

mais humor às histórias contadas por Chicó. O personagem é um típico contador de “causos”, mais precisamente “o mentiroso inofensivo” (SUASSUNA, 2005, p. 181). O autor ainda relata que, a personalidade foi inspirada em uma pessoa real na obra dramatúrgica.

Neste sentido, nota-se que Arraes agregou à trama fílmica a expressa técnica de contar histórias, junto a movimentação das imagens, principalmente em usar os desenhos apresentando com mais profundidade, em um jogo de cores em preto, branco e cinza, os quais são típicos das xilogravuras, igualmente acrescenta outros pigmentos de caráter primário, ao proporcionar mais efeitos a narrativa oral. O diálogo entre as típicas xilografias e as que Guel Arraes apresenta mostram afinidades de representação, de forma expressiva, a partir da inserção do fantástico e do imaginário popular.

Sobre isso, Durand (1997) ressalta que o imaginário é um processo cognitivo que traduz uma forma específica de perceber o mundo, modificar a ordem da realidade, onde seu compromisso é com o real e não com a realidade. Fundamenta-se da conexão entre o sujeito e o objeto, uma relação do real que aparece ao sujeito em forma de imagens, até a possível representação real.

A importância dela é considerada estratégia representativa dos desenhos do folheto de cordel, por representar a fantasia nordestina (QUEIROZ, 1982). A narração dos “causos” de Chicó, realçam a projeção da fumaça do fumo de corda, elemento que ambienta o campo das xilografias, principalmente, porque com a introdução da ferramenta, Arraes corrobora para que os desenhos apareçam ao fundo em perspectiva de movimentos:



**Figura 11.** A neblina.

**Fonte:** ARRAES, Guel. *O Auto da Compadecida* (2000).

A narração dos “causos” ocorre com início no efeito neblina que tem o propósito de ambientar o cenário das histórias de Chicó, ao criar uma atmosfera de recordação. As cenas

mostram a transição do presente em um elo com o passado, através da fumaça que a personagem solta ao vento, de modo que Arraes usa esses recursos no intuito de promover uma “ubiquidade” (MARTIN, 2011, p. 25) com o espectador, principalmente por transportar livremente na relação de espaço e tempo:



**Figura 12.** A caçada das pacas.

**Fonte:** ARRAES, Guel. *O Auto da Compadecida* (2000).

As xilogravuras na obra cinematográfica, apresentam-se com movimentos, os quais têm o intuito de condensar o tempo, ao recriar uma narrativa que parece mais longa, sendo que há uma mescla entre os movimentos do personagem-narrador e os animais. Outros elementos também decorrem do movimento, a exemplo do percurso da água na narrativa das pacas e a transição do dia para a noite na história do peixe pirarucu.

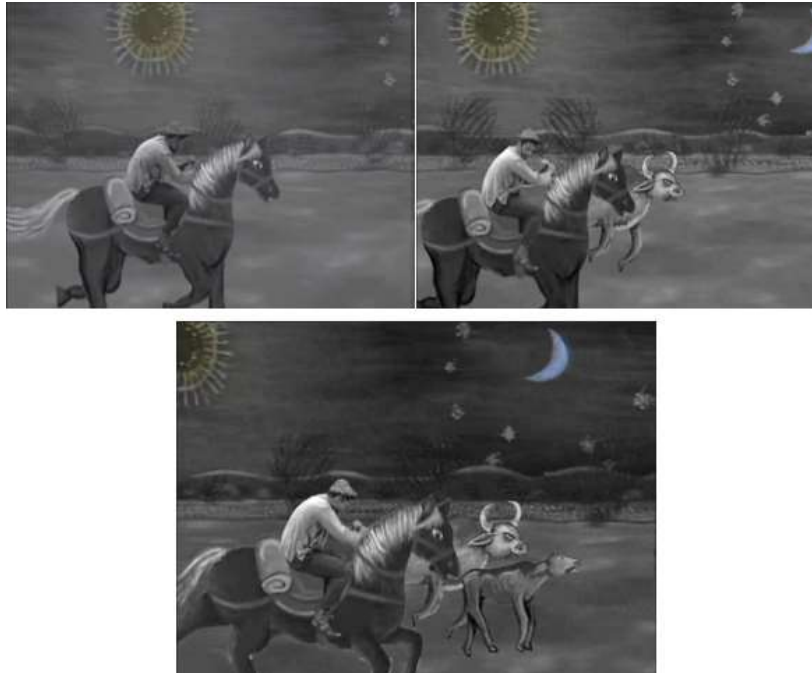


**Figura 13.** O pirarucu

**Fonte:** ARRAES, Guel. *O Auto da Compadecida* (2000), 00:34:29 min.

Esse efeito de “composição dinâmica”, segundo Marcelli (2010, p. 272), permite que o espectador veja a mudança de recursos visuais com a movimentação surpreendente de

personagens, animais, coisas que significam a narrativa. Entretanto, a história do cavalo bento é feita com uma composição clássica reapresentada, a partir da passagem dos animais, em uma espécie de corrida, que representa a simulação típica dos “filmes de banguê-banguê” (MARCELLI, 2010, p. 272):



**Figura 14.** O cavalo bento

**Fonte:** ARRAES, Guel. *O Auto da Compadecida* (2000).

Além disso, a cena do cavalo bento é emoldurada pelo recurso da velocidade que favorece o deslocamento dos animais e do personagem-narrador em um movimento de câmera. Neste âmbito, os efeitos de passagem, em ritmo acelerado, ocorrem na mesma proporção da voz do narrador, ao contar a história.

Em contrapartida, a xilogravura que Arraes coloca na história do papagaio apresenta pouca movimentação em relação as outras. Contudo, mostra a cultura visual do Nordeste, sobretudo ao engrandecer a memória cultural do sertão em pano de fundo. Inclusive, as cores denotam suavidade em tons claros, mesclando entre o cinza e o grafite. Para Vieira de Souza e de Nóbrega waechter (2007, p. 66), o branco e o preto reforçam “ainda mais o uso do contraste entre as áreas de grafismo (áreas impressas) e contra-grafismo (áreas que não são impressas):



**Figura 15.** O papagaio

**Fonte:** ARRAES, Guel. *O Auto da Compadecida* (2000).

Assim, a partir do cenário das narrativas de Chicó, Guel Arraes traz para a cena outro elemento significativo presente no ambiente árido do sertão, as xilogravuras. Desenhos que apresentam um plano de fundo, a típica região do Nordeste, com uma vegetação representativa da localidade supracitada. Por conseguinte, fica explícito que essas particularidades são colocadas, com a intenção de enriquecer a cultura popular, especialmente a partir das histórias contadas na linguagem oral.

### 2.2.2 A Linguagem Oral e os contadores de “causos”

Neste aspecto da Literatura de cordel, adentra-se na linguagem oral, forma de expressão e comunicação entre pessoas. Entendida como recurso de uma herança datada do período medieval, época em que os poetas populares a utilizavam de forma recorrente, sobretudo na Literatura de Cordel. A oralidade apresentada tem “uma ligação habitual entre a poesia e a voz” (ZUMTHOR, 1993, p. 36). Torna-se importante ressaltar esse legado, o qual se permeia na cinematografia de Arraes, especialmente, n’*O Auto da Compadecida* através do personagem Chicó que exhibe uma prática tão presente na tradição popular do Nordeste.

Por muitos anos, a oralidade era usada igualmente um artifício para a comunicação social. Os registros ocorriam através da voz em um processo de contação de histórias que eram feitas de geração em geração. A linguagem oral sempre foi uma marca da tradição cultural que se manifesta no meio popular por entre a voz e a memória, a ser percebido subsequente:

As fontes de inspiração do poeta de cordel são as mais diversas (...) histórias de mulheres abandonadas, de bois ou outros animais, de príncipes de cavalheiros. Há histórias maravilhosas, situadas em países longínquos, onde os costumes são estranhamente...nordestinos (MEYER, 1980, p. 93).

Desse modo, falar da linguagem oral é apresentar questões que caracterizam a cultura e a tradição. É resgatar informações do passado que permitem mostrar a identidade do povo. “A oralidade é entendida como fenômeno amplo e natural ao homem como a língua/linguagem que usa, é dependente da memória, coletiva e individual” (NETTO, 2008, p. 9). Isto posto, a referenciada prática é uma marca própria do improviso, aspecto feito na tradição oral que ocorrem nas mais diversas situações sociais.

A transmissão oral desse tipo de literatura ocorre a partir da peleja, “gênero de poesia popular mais prestigiosa no Nordeste do Brasil *que consiste no “desafio”, o canto de improvisação, mais alternado entre dois cantadores, acompanhados à viola de cordas*” (COUTINHO, 1986, p. 187, grifo meu). À vista disso, Paul Zumthor (1997, p. 10), salienta que a literatura popular tem origens na oralidade, de tal modo que, “ninguém sonharia em negar a importância do papel que desempenharam na história da humanidade as tradições orais. As civilizações arcaicas e muitas culturas das margens ainda hoje se mantêm, graças a elas”.

Consequentemente, a marca cultural da oralidade se manteve através da tradição, tendo em vista que as histórias foram passadas na ascendência. Acerca disso, Cascudo (2012, k. 258), a reproduz que a “notícia que passa sucessivamente de uns em outros, conservada em memória, ou por escrito”. Sendo assim, “toda a literatura oral se aclimata pela inclusão de elementos locais no enredo” (CASCUDO, 2012, k. 411). Com isso, os contadores de histórias acrescentam informações que possam caracterizar suas narrativas.

Na filmografia *O Auto da Compadecida*, também segue esses padrões, especialmente por inserir referências do cenário nordestino, com os cantadores de histórias, famosos por apresentar “causos” da realidade local. Vale destacar que, um dos personagens principais tem características, as quais se assemelham ao estilo do sertanejo. Chicó, nome em que é apresentado em todo o filme, conta muitas histórias, por exemplo: A história das pacas, o cavalo bento, o pirarucu, a alma do cachorro, o papagaio sabido e a história do Cristo.

Sendo assim, quando Chicó começa a contar seus casos, sempre inclui um item aqui ou ali, para dar mais emoção à narrativa. Contudo, o fato é que, ao fazer isso sua história fica sem credibilidade. Inclusive, João Grilo afirma que está quase pegando-o na mentira, em uma delas. Em outros momentos, o mesmo busca questioná-lo para saber o quê ocorreu detalhadamente no acontecimento relatado, de modo que, o personagem na cena ainda salienta “nunca vi, só ouvi” (ARRAES, 2000, 5:05-5:06 min), ao inferir essas marcas, o personagem fica sem credibilidade, destacando-se parecido com um mentiroso. Entretanto, Chicó sempre busca uma

alternativa de se esquivar dos interrogatórios com a utilização da estratégia verbal que se imortalizou no imaginário popular, igualmente na história das pacas.

Chicó narra que viu um monte de pacas, atravessando o rio, eram tantas que chegava a inclinar a água. João indaga-o, se água é barro para ficar marcado pela passagem dos bichos. [...] Com muita fome, ele resolve matar pelo menos uma para comer. Assim que dispara a arma, percebe que aparece no meio do caminho a égua do Major Antônio Moraes. Para remediar o tiro, coloca a mão na frente da arma e impede a saída da bala. [...] João Grilo pergunta como? E ele responde - *“Não sei, só sei que foi assim”* (SUASSUNA, 2005, p. 18).

No início do enredo das pacas, Guel Arraes preocupou-se em retratar o Nordeste nas histórias do personagem, de forma que o significasse, especialmente em simbolizar o modo de viver do sertanejo, ao exibir uma vegetação característica, cheia de cactos, árvores sem folhas, galhos tortos e secos, revoltos, enlaçados. Praticamente, em quase todo o enredo fílmico, os “causos” de Chicó evidenciam a regionalidade, ou seja, os relatos do personagem revelam um hábito duplo de propagar e preservar a memória. Um atributo que cria um laço afetivo entre aquele que conta e outro que a ouve, já que “falar é recordar” (CANDAUI, 2018, p. 71).

As histórias contadas por Chicó marcam um registro de um tempo passado, em um resgate a partir da lembrança. Os fatos narrados pelo personagem apresentam um elo de um passado no presente. Segundo Olson e Torrance (1997, p. 8), “essas atitudes e crenças disseminadas não constituem apenas parte essencial da “cultura oral”, mas se mostram tão propagadas em uma sociedade”.

Portanto, o discurso oral realizado por Chicó, típico contador de “causos”, não se restringe unicamente ao contexto verbal. Mas, a fala dele está marcada por pausas, entonações, interrogações da parte de João Grilo, alongamentos, intensidade de voz e velocidade da elocução, aspectos que corroboram para evidenciar o caráter popular dessa literatura, que também se assemelha as típicas pejejas, que marcam os diálogos dos dois nordestinos.

Assim, a literatura oral resgata a cultura popular nas histórias contadas por Chicó e apresenta ao público um ambiente autóctone de tradições, especialmente em relação aos enfoques religiosos, que permeiam no imaginário religioso através da matriz do catolicismo, fundamento que está muito presente nas histórias da literatura e no imaginário popular.



### 2.3 DO CANGAÇO À RELIGIOSIDADE POPULAR

Outro elemento que se destaca na cultura e no imaginário popular é o cangaço, fenômeno sociológico, típico da caatinga no Nordeste brasileiro. Originalmente ficou conhecido por banditismo social, ao trazer a figura do cangaceiro. Um personagem marcante do sertão nordestino, o histórico e temido Lampião, especialmente por lembrar o lendário cangaceiro que assolou a região durante anos. Sobre o vocábulo, Pericás (2010, K. 69) salienta que:

Uma explicação para a origem do termo pode ser encontrada na palavra “canga”, que deu o nome tanto a um equipamento de tortura (que teve uma variante usada no período da escravidão no Brasil) como à própria cangalha<sup>15</sup>, usada no lombo do boi e de outros animais de tração.

Neste sentido, a narrativa fílmica em análise transporta características que se aproximam da tradição popular, a partir dos aspectos que estão presentes na cultura brasileira. Em meio às diversas cenas da referida filmografia, Arraes salienta referências deste imaginário popular. De acordo com Durand (1997, p. 14), o imaginário social é um “conjunto de imagens e das relações de imagens que constitui o pensamento do *homo sapiens* [...]”, sendo esse imaginário essencial na constituição de todos os processamentos do pensamento humano.

O filme apresenta o imaginário popular ao trazer referências que resgatam o estilo dos cangaceiros, especialmente por salientar um gênero que efetivamente existiu, ao associar a pessoa de Lampião, um bandido que com o passar do tempo se transformou em herói. O antagonista – Severino de Aracaju –, é um personagem que estabelece relação com um tipo social que marcou o cenário nordestino e, ao representar esse fenômeno, Guel Arraes acresce valor histórico, especialmente por transportar elementos do sertão da caatinga presente na memória.

Arraes, por este ângulo, colocou questões correspondentes ao contexto histórico do grupo, ao exibir uma ficção que partisse de uma realidade, para mostrar um universo rico em marcas culturais. Conforme Silva (2003), o imaginário constitui-se em um fundamento da cultura. Nesta perspectiva, as imagens partem de um personagem tipificado no inconsciente

---

<sup>15</sup> Denominado também de canga de boi, “instrumento composto por duas forquilhas de madeira, tendo como distância aproximadamente três palmos entre uma e outra, emborcadas e presas por traves laterais – designadas como “prendas” – enquanto em sua parte interna tiras de couro (repuxos) seguram a esteira de palha, albardão de molho de junco amarrados e justapostos, colocado sobre o lombo do animal de carga. Ainda são incluídos aí a barrigueira ou “cilha” (cinturão de couro afivelado), a rabichola e o peitoral, implementos para garantir a plena estabilidade do aparelho. Justamente nos cabeçotes das forquilhas são dependurados os instrumentos de transporte de carga” (PERICÁS, 2010, K. 84)

coletivo. Sendo assim, *O Auto da Compadecida* compõe significações arquetípicas da figura de Lampião, especialmente por apresentar o bando, sua organização e o comportamento. Para Pericás (2010, k. 198), os cangaceiros, “coronéis”, beatos, padres, místicos, vaqueiros, pistoleiros e jagunços foram elementos sertanejos muito característicos e, em geral, os mais associados ao ambiente regional [...]”.

O personagem Severino de Aracajú se apresenta disfarçado de mendigo, recurso usado para analisar a conduta dos habitantes de Taperoá. Durante sua passagem pelo povoado, observa que faltam autoridades policiais que protejam as pessoas, e também ninguém o ajuda. Com isso, o líder desse movimento social, transforma-se em uma pessoa enfurecida, e ao retornar para o bando no sertão da caatinga, decide que irá tomar posse dos recursos financeiros do povo, retratado a seguir:



**Figura 16.** A conduta dos cangaceiros

**Fonte:** ARRAES, Guel. *O Auto da Compadecida* (2000).

A filmografia supracitada parte das características de um grupo que assolou o Nordeste, ao destacar o comportamento através de cenas que tratam das lembranças do povo, as quais se preservam na história. À vista disso, o longa-metragem revela um fato que é símbolo da cultura e do homem sertanejo, ao trazer o fenômeno do cangaço. Sendo assim, Carneiro (2010, p. 95) menciona uma discussão de Pierre Bourdieu, ao destacar que as imagens são formas de sacralizar e atribuir valor a determinados fundamentos, pois é na expressão dessa pluralidade simbólica que a cultura se manifesta.

Na invasão à cidade, Severino mostra não ter clemência com nenhum habitante do lugarejo, principalmente porque não teve qualquer ajuda durante a permanência na localidade. Entretanto, o personagem enxerga a possibilidade de lucrar. Sobre isso, Pericás (2010, k. 635) afirma que o cangaço se tornara um “negócio”, um “emprego”, um “meio de vida”. Chegará a ser visto como “profissão” [...]”, a caracterização seguinte evidencia isso:



**Figura 17.** A invasão de Severino

**Fonte:** ARRAES, Guel. *O Auto da Compadecida* (2000).

Como resultado da forma tratada durante a passagem pela cidade, o bandido mata quase todos (o bispo, o padre, o padeiro e a mulher) com seu cabra. Contudo, na hora de João Grilo e Chicó – principais protagonistas da filmografia – João Grilo arquiteta se safar da morte. O personagem oferece a Severino uma gaita de presente. Em seguida, o líder dos cangaceiros questiona a razão de ganhar tal instrumento musical. E João o responde: para jamais morrer dos ferimentos que a polícia venha lhe fazer.

Nesta perspectiva, o comportamento do temível cangaceiro se assemelha a um imaginário coletivo – representações que entram na esfera da realidade –, ou seja, “o cangaço certamente permeava o imaginário social” (PERICÁS, 2010, k. 396), que adquire força. Além disso, o homem que se tornou reconhecido na cultura popular nordestina faz referência a um dos nomes mais conhecidos do cangaço. Sendo assim, a figura representada por Severino de Aracaju em algumas frases e gestos se aproxima do nome presente na própria história. Durand (2004, p. 90), salienta que “o símbolo deve participar de forma indissolúvel para emergir numa espécie de ‘vaivém’ contínuo nas raízes inatas da representação do sapiens [...]”.

Por conseguinte, durante a conversa, João assegura que a gaita foi benzida pelo Padim Padre Cícero, e é mágica. O cangaceiro não acredita e solicita averiguar. Assim, o principal protagonista solicita o punhal de Severino e acerta Chicó na barriga, mais especificamente em uma bexiga que estava cheia de sangue. Consequentemente, João começa a tocar a gaita segundo o plano dos dois amigos, para ressuscitar Chicó. A partir da trama, o personagem volta à vida e Severino fica surpreso, admirado, estarecido. Em seguida, começa a questionar o ressuscitado sobre o evento milagroso, a fim de saber os detalhes, os quais podem ser vistos a seguir:

**CHICÓ:** Ah, eu estava morto.

**SEVERINO:** Morto?

**CHICÓ:** Completamente morto! Vi Nossa Senhora e Padre Cícero no céu!

**SEVERINO:** Mas em tão pouco tempo? Como foi isso?

**CHICÓ:** Não sei, só sei que foi assim.

**SEVERINO:** E que foi que Padre Cícero lhe disse?

**CHICÓ:** Disse: “Essa é a gaitinha que eu abençoei antes de morrer. Vocês devem dá-la a Severino, que precisa dela mais do que vocês”. (ARRAES, 2000, 1:58:2 – 1:58:21 min.)

A partir dos relatos do personagem, o bandido, em sua inocência, decide morrer para encontrar seu Padim, e retornar à vida com a melodia da gaita. Antes disso, o cangaceiro avisa a seu capanga que caso João não toque, deve acabar com ele. Consequentemente, após a morte do líder do cangaço, a gaita não resulta efeito. Portanto, a partir desse ato do personagem é possível perceber um aspecto do catolicismo popular, marca que apresenta uma capacidade individual e coletiva de ressignificar a religiosidade, mais precisamente através dos santos na figura de devoção a Padre Cícero.

#### 2.4 CATOLICISMO POPULAR

Tratar do catolicismo é relacioná-lo às características da tradição e do imaginário popular, já que as “imagens possuem, portanto, uma função simbólica” (CASTORIADIS, 1982, p. 154). O catolicismo chegou ao Brasil através dos portugueses, que encontraram pessoas com suas crenças e costumes, sobretudo por apresentarem características de outros troncos religiosos, a exemplo dos hábitos das diversas tribos indígenas e à influência dos negros africanos.

De fato, as peculiaridades do catolicismo popular se desenvolveram na cultura brasileira com aspectos das tradições, especialmente nas populações rurais. Observa-se também, que a maioria destes eventos partem de um imaginário, mistérios promovidos na relação vida e morte em uma mistura com o real, ao proporcionar um aumento da crença. Os elementos apresentados mostram um pouco das raízes incutidas na simbologia da bênção, nas promessas e no vínculo com o santo. Klein (2006, p. 29), materializa a ligação com o sagrado, ao salientar que:

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.

Com efeito, esse fenômeno mostra a “Religião como cultura, religião como parte da cultura, religião como identidade, religião como símbolo, religião como condição do humano [...]” (TEIXEIRA; MENEZES, 2006. p. 249). Em outras palavras, nota-se que o destaque na filmografia, caracteriza o comportamento do homem frente à doutrina, sobretudo por se converter em uma prática frequente que emana crenças e normas de fé na tradição do catolicismo popular.

No início da narrativa, observa-se elementos que direcionam para à prática popular, de tal forma que, Guel Arraes insere o ato de benzer – uma ação protetiva contra os males –, exercício que Dora – mulher do padeiro –, solicita ao padre para que sua cadela receba a bênção. O ato de abençoar “ação divina que dá a vida e da qual o Pai é a fonte. Sua bênção é ao mesmo tempo palavra e dom”. (JOÃO PAULO II, 2017, p. 305; CIC § 1078).

A personagem pede isso ao sacerdote, a fim de que o seu animal fique curado. Contudo, na ocasião ele se recusa e o bicho morre. Por conseguinte, a dona faz um novo pedido: para que enterre a cachorra em latim. Com isso, pode-se perceber que a ideia de fé é colocada pela mulher semelhante um “ritual de salvação” (TEIXEIRA; MENEZES, 2006. p. 251), especialmente, porque o padre se nega a atender à solicitação, já que, segundo a tradição do catolicismo, o ato de benzer animais não é permitido. Consequentemente, o clérigo argumenta mais sobre o porquê de não realizar, visto que o bispo está na cidade e não permitiria. Após, a recusa do padre e a morte do animal, a mulher junto com seu marido, retiram todas as doações feitas à paróquia. Sendo assim, para a referida personagem, a religião aparenta ser um sistema de ideias e crenças (TEIXEIRA; MENEZES, 2006), que deve se ajustar aos pedidos dos fiéis.

Outro aspecto apresentado na citada narrativa cinematográfica diz respeito à promessa feita por Chicó à Nossa Senhora. No juramento, o personagem diz que não irá se relacionar com nenhuma mulher, ainda mais se for casada. Neste âmbito, o fenômeno da devoção aos santos representa, no filme, uma prática com o sagrado, particularidade que Arraes mostra a inter-relação com a religião católica através da simbologia do juramento – um elo de compromisso entre o ser humano e Deus. Conforme o Catecismo da Igreja Católica (2017) ressalta:

O voto, isto é, a promessa deliberada e livre de um bem possível [...], deve ser cumprido a título da virtude de religião”. O voto é um ato de devoção no qual o cristão se consagra a Deus ou lhe promete uma obra boa. Pelo cumprimento

de seus votos, o homem dá a Deus o que lhe prometeu e consagrou (JOÃO PAULO II, 2017, p. 553; CIC § 2102).

Do ponto de vista religioso, o documento destaca a importância de cumprir a “virtude da religião” (JOÃO PAULO II, 2017, p. 553; CIC § 2102), ao mostrar a significância de realizar conforme o que se prometera ao santo de sua devoção, sobretudo em relação ao comprometer-se, mediante o recebimento da bênção. Com efeito, Arraes usa esse recurso na cinematografia citada para realçar a devoção pessoal do personagem. Porém, ele acaba decidindo romper o compromisso com a santa. Assim sendo, decide pedir ajuda junto aos representantes da igreja, a fim de solucionar o imbróglio que João Grilo fizera. Em outras palavras, há certos casos em que a igreja pode intervir e dispensar a promessa (JOÃO PAULO II, 2017). Mas, na ocasião, nada foi feito.

Outro exemplo que caracteriza o catolicismo popular se nota a partir do instante em que todos se encontram no céu, em uma espécie de tribunal, lugar que se processa o julgamento. Enquanto há uma discussão com o Diabo, o cangaceiro Severino segura o escapulário, para que logo após João Grilo solicite a presença de Nossa Senhora, para interceder-lhes, a ser observado posteriormente:



**Figura 18.** O escapulário

**Fonte:** ARRAES, Guel. *O Auto da Compadecida* (2000).

A cena que anuncia Nossa Senhora caracteriza-se pela religiosidade popular, dado que ocorre através da representação apresentada no objeto símbolo da devoção ao Santo. “[...] o escapulário (tira de pano que padres, frades e freiras usavam de certas ordens pendentes sobre o peito) [...]” (KEITH, 1991), sempre se usou com a finalidade de ter uma maior aproximação com o santo. Na obra fílmica, isso é conservado e se afirma, porque é possível chegar à graça almejada. Portanto, existe um elo entre o fiel e o santo para que, depois, “seja recompensado pela graça alcançada” (OLIVEIRA, 1985).

Nessa perspectiva, a partir de Nossa Senhora, percebe-se que a religiosidade se destaca, pois Arraes apresenta a importância da santa na tradição católica, como também sua presença no cenário nordestino significa uma marca da identidade cultural. Destarte, “pode-se afirmar que a cultura abarca o conjunto dos processos sociais de significação ou, de um modo mais complexo, a cultura abarca o conjunto de processos sociais de produção, circulação e consumo da significação na vida social” (CANCLINI, 2015, p. 41).

Assim, é perceptível que na tradição que se alonga durante anos, o catolicismo popular não se encontra em apenas uma devoção única a Deus, já que o ato de venerar aos santos também é uma característica muito frequente. Segundo Laplantine e Trindade (2017, k. 96), “toda imagem é, portanto, uma epifania, uma manifestação do sagrado. Consequentemente, toda e qualquer imagem, ao mesmo tempo produto e produtora do imaginário, passa a ter o caráter de sagrado, devido à sua universalidade e à sua emergência do inconsciente”.

Sobre isso, as autoras salientam que “o imaginário, portanto, de maneira geral, é a faculdade originária de pôr ou dar-se, sob a forma de apresentação de uma coisa, ou fazer aparecer uma imagem e uma relação que não são dadas diretamente na percepção” (2017, k. 153). Consequentemente, nota-se que a ligação com os santos ocorre, sobretudo, porque eles permanecem junto do Pai eterno. Portanto, outras formas de manifestação da religiosidade se mostram na referida filmografia, elementos que agregam valor e enaltecem a tradição presente no universo do imaginário popular.

Identifica-se que, a partir da religiosidade expressa na figura de Nossa Senhora que remete a simbologia do catolicismo e da fé, também se observa essas marcas ainda na vivência do cenário sertanejo. Assim, “os símbolos constituem-se de aspectos formais (significantes) e de conteúdos (significados)” (LAPLANTINE; TRINDADE, 2017, k. 639), de modo que “a construção de divindade é realizada no imaginário coletivo”, o qual se caracteriza através de formação restrita e precisa pelo sistema religioso e social (LAPLANTINE; TRINDADE, 2017).

A astúcia é a coragem do pobre.

Ariano Suassuna



### 3 NAS TRILHAS DO HUMOR: O CÔMICO E O RISO

O humor, o cômico e o riso são termos que estão presentes nas mais diversas esferas da sociedade e proporcionam o divertimento. O primeiro se associa a um estado de espírito, algo que desperta o bem-estar. Inicialmente, o vocábulo era apenas empregado na medicina. Somente a partir do século XVI, a palavra assume o sentido cômico e começa a ser utilizada na arte literária por aparentar uma forma de caricatura, crítica social, política ou religiosa. A segunda é caracterizada por divertir e/ou suscitar o riso, enquanto que a última se define como “um traço humano universal” (RASKIN, 1984, p. 2). Sobre isso, Bergson (1983, p. 2) dá início às suas reflexões sobre o riso com a seguinte concepção: “não há comicidade fora daquilo que é propriamente humano”.

A comicidade é uma característica do humor, aspecto que mostra os vícios e paradoxos, os quais denunciam uma dada sociedade, ou seja, é uma crítica que se refere aos mais variados aspectos sociais. Na obra fílmica *O auto da compadecida*, os princípios são apresentados de forma divertida, ao exibir as classes sociais que representam as camadas da sociedade brasileira, a exemplo dos membros da igreja, os cangaceiros, os sertanejos, o coronel, o padeiro e sua mulher, algumas figuras que fazem parte do cenário nordestino. Bergson (1983, p. 59) afirma que:

A repetição é o processo predileto da comédia clássica. Consiste em arrumar os acontecimentos de modo que uma das cenas se reproduza, ou entre os mesmos personagens em novas circunstâncias, ou entre personagens novos em situações idênticas.

Através da filmografia citada, a comicidade ocupa lugar de destaque, especialmente a partir de João Grilo e Chicó, personagens principais, os quais revelam certas falhas morais e desvios de caráter sobre outros sentidos da referida trama. À vista disso, ao apresentar essas questões da obra dramaturgica para a fílmica, Guel Arraes leva ao público feitos inusitados de humor e comicidade, de maneira descontraída, sobretudo, ao tratar de assuntos sérios. Dentre as jocosidades apresentadas, nota-se que “a imitação causa o riso” (BERGSON, 1983, p. 20).

*O auto da compadecida*, além disso, utiliza a ironia em muitas ações, um atributo que favorece ao cômico, de modo que, acredita-se que ela esteja vinculada com o humor. De acordo com Lélia Pereira Duarte, “a ironia encontra-se na literatura e especialmente na narrativa um terreno fértil para expressar-se, tornando elemento constitutivo da arte de representar e

comunicar” (1996, p. 24). Com isso, percebe-se que no cinema, a ironia ganha um realce, especialmente através dos gestos faciais e corporais que os atores utilizam em sua forma de encenar.

Ainda segundo a autora, “A ironia se encaixa nesse questionamento para criticar e denunciar os desvios das normas, sejam elas morais ou sociais, de modo sutil e dissimulado” (1996, p. 25). Em outras palavras, ao preservar o enredo da narrativa dramatúrgica com os tipos cômicos de Suassuna, Guel Arraes apresenta-os com um falar popular, a fim de que, os indivíduos típicos da sociedade sejam representados nas telas do cinema por um viés engraçado, ridículo ou em forma de zombaria, além de realizar uma comicidade que é decorrente da inversão de valores e hierarquias do povo.

Outro recurso que merece relevância são as mentiras, as quais são apresentadas sob dois pontos de vista. A primeira proporciona o divertimento, já que Chicó as utiliza ao contar suas histórias, sobretudo ao usar o exagero. Entretanto, a segunda é decorrente dos imbróglis de João Grilo que prejudicam outras pessoas. Nesse sentido, enquanto uma é inocente, a outra acarreta em danos para outros personagens na trama fílmica. Com o fim de mostrar esse universo conservado da obra base, Guel Arraes destaca que a mentira parece uma arma, especialmente por apresentar um pobre que mente para sobreviver. Sobre a inocência de Chicó, Moreira (2013, p. 11), afirma que:

O efeito de comicidade é também provocado por atos falhos e distrações de algum personagem dentro da trama. A distração é a fonte de comicidade e, no caso do filme, mais distraído de que o personagem Chicó é impossível de existir. Um dos detalhes engraçados a respeito da construção desse personagem é que costuma levar muito tempo para entender as segundas intenções de sua patroa, como se pode constatar, pois é inocente demais, tornando-se motivo de risos para todos.

O recurso cômico exibido através das mais variadas situações mostra a mentira, na qualidade de personagem principal da trama, especialmente por proporcionar o riso. Para Moreira (2013, p. 5), “a intencionalidade do humor deve evocar o riso”. A autora ainda salienta que isso “possui particularidades sociais, culturais, [...], mas carrega intrinsecamente um caráter universal. Todos os povos produzem humor, ele é, senão, um fenômeno cultural, reflexo das relações interpessoais que está diretamente ligado aos costumes locais”. Mais precisamente, “o riso deve ter uma significação social” (BERGSON, 1983, p. 9).

Sem dúvida, o humor constitui na obra cinematográfica, uma forma para alcançar a desconstrução, de maneira principal em relação à fome e à seca, as quais são apresentadas de maneira inversa, ao ser mostrada como abundância e riqueza. Sobre esse assunto, Moisés

Massud (2013, p. 233-234), revela que o cômico é “um processo defensivo, superior a todos os outros, o qual impede a vinda à consciência dos recalques que poderia causar sofrimento, transformando-os em motivo de prazer”.

Finalmente, o caráter cômico é mostrado através de críticas das características do indivíduo, a partir do modo de ser, e também pelo jeito de agir do personagem. Para Miranda e Sampaio (2013, p. 33-34), “o riso é a ferramenta da qual o emissor dispõe para conscientizar as pessoas, pois, à medida que provoca o riso nos seres humanos, por meio da crítica social, está instigando-os a sair do conformismo, a ousar e a se manifestar diante das lacunas deixadas pela sociedade”. Assim, torna-se importante destacar as várias camadas da sociedade que proporcionam a comicidade, de modo que os subtópicos a seguir estão divididos para apresentar esse viés.

### 3.1 OS ASTUTOS: JOÃO GRILO E CHICÓ

O personagem João Grilo, protagonista e herói da obra fílmica *O auto da compadecida*, é um homem que representa o sertanejo, aqui considerado um fraco fisicamente. Ele mostra o lado da sociedade que luta e sobrevive às adversidades da vida, mesmo em virtude dos obstáculos. No que tange às dificuldades, o personagem se assemelha com um pícaro<sup>16</sup>, figura principal da narrativa espanhola que apresenta um comportamento ardiloso. Para Suassuna (2008, p. 177), o termo é uma herança da literatura Ibérica:

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* que herdamos da Literatura ibérica de origem popular e 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 é da mesma família.

A influência sinalizada por Ariano Suassuna não é a única, já que se percebe também a descendência que inclui a *Comédia dell’Arte*<sup>17</sup>, a partir do Arlequim, fenótipo engraçado (boboda-corte) que diverte as pessoas a sua volta. Portanto, nota-se nisto, a intenção de Arraes ao preservar o personagem a partir da ótica de Suassuna, sobretudo por exibir a realidade de sua condição social.

<sup>16</sup> Diz-se do tipo de personagem que está presente em obras da literatura espanhola dos séculos XVII e XVIII, a exemplo de *Lazarillo de Tormes*.

<sup>17</sup> É uma forma de teatro popular que surgiu no século XVI.

O personagem, além disso, mostra-se parecido ao protagonista Dom Quixote<sup>18</sup>, da narrativa de Miguel de Cervantes<sup>19</sup>. Ambos protagonistas apresentam à aventura, à inteligência e à imaginação, características que os motivam a sobreviver. Sempre está acompanhado de seu companheiro e amigo fiel. Sobre isso, Suassuna discorre que:

A diferença entre eles, além da qualidade e grandeza, seria que, no Dom Quixote, o corajoso é o Cavaleiro sonhador, e o covarde é o pícaro popular, enquanto que no Auto da Compadecida, acontece o contrário: João Grilo, o pícaro, é que tem arrancos quixotescos de coragem, e Chicó, o mentiroso sonhador e lírico, é que tem a covardia, tocada de bom senso, de Sancho (SUASSUNA, 2008, p. 182-183).

Neste cenário, Chicó também merece destaque, o amigo companheiro de João Grilo, pois se assemelha a Sancho Pança<sup>20</sup>, fiel escudeiro, na narrativa de Cervantes. O fiel amigo, Chicó, um homem simultaneamente valente e medroso, ingênuo, que conta histórias incríveis, as quais mostram alguns excessos, especialmente por causa de suas mentiras. Em uma das cenas, João Grilo contesta o amigo sobre o fato de mentir, que pode ser observado a seguir:



**Figura 19.** João Grilo não acredita em Chicó

**Fonte:** ARRAES, Guel. O Auto da Compadecida (2000)<sup>21</sup>

<sup>18</sup> O protagonista é um fidalgo que encara a realidade sob uma nova ótica, a partir de suas leituras sobre romances de cavalaria. Ele inicia suas aventuras junto com seu amigo fiel, Sancho Pança, um homem mais realista.

<sup>19</sup> Romancista, dramaturgo e poeta castelhano que escreveu a obra-prima, Dom Quixote.

<sup>20</sup> Personagem da obra literária, Dom Quixote.

<sup>21</sup> A Imagem (post) foi retirada de uma página do *Instagram*, rede social, intitulada O auto da Compadecida\_fc. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/B7gXX69nRSk/?igshid=1ixj4uhsdr98o>. Acesso em 21 de jan. de 2020.

Os dois amigos caminham pelo árido sertão em busca de alimentos, vivem problemáticas iguais, a exemplo da sobrevivência ante a seca no Nordeste, na esperança de esquivar-se da pobreza. Em um dia, após uma tentativa falha de encontrar comida, saem à procura de trabalho no povoado de Taperoá. O sagaz João é um sujeito pobre, franzino e astucioso, de modo que usa da inteligência para resolver os problemas do dia-a-dia. Depois de uma caçada, Chicó relata que o padeiro está precisando de um assistente. E João Grilo, o responde: “você tem cara de ajudante” e pode me amparar ante o salário pago. Ambos andam em direção à padaria, a fim de conseguir o emprego, como se nota no trecho seguinte:

**CHICÓ:** - Ouvi dizer que o senhor está precisando de ajudante.  
**EURICO:** - Por quê? Vocês querem ajudar, é?  
**CHICÓ:** - Sim.  
**EURICO:** - Pois pode ajudar. Ajuda e dinheiro são duas coisas que não se ‘injeita’.  
**CHICÓ:** - E quanto o senhor paga?  
**EURICO:** - Eu estou fazendo o favor de deixar você me ajudar. E você quer mais o quê? (...)  
**JOÃO GRILO:** - E quanto é o salário?  
**DORA:** - O salário é pouco.  
**EURICO:** - Mas, em compensação, o serviço é muito.  
**JOÃO GRILO:** - Serviço muito tem que ter dois ‘ajudante’.  
**EURICO:** - Só se for pelo preço de um.  
**JOÃO GRILO:** - E quanto é o preço de um? (...)  
**DORA:** - Cinco tostões<sup>22</sup>. (...)  
**JOÃO GRILO:** - Então, vamos fazer essas contas. (...). Está arranjado. Chicó trabalha por dois, ganha o preço de um e dá conta da metade do serviço. Eu trabalho por mais dois, ganho o preço de outro e dou conta da outra metade. (...)  
**CHICÓ:** - Tu tá doido, é? Agora cada um de nós vai ter que trabalhar por dois.  
**JOÃO GRILO:** - Eu esqueci de dizer que um dos meus dois é um ‘cabra’ preguiçoso danado e só faz dormir o tempo todo.  
**CHICÓ:** - E o outro?  
**JOÃO GRILO:** - Ah, o outro é muito trabalhador, mas não veio hoje.  
 (ARRAES, 2000, 00:06:05 – 00:07:47).

Os protagonistas conseguem trabalho porque João realiza uma trapaça com os novos patrões. Sua sabedoria mostra um homem que tentar vencer na vida. A cena torna-se ainda mais engraçada por causa da maneira de falar dos personagens, os quais conversam em um estilo tipificado, com sotaques e expressões típicas da região. Bergson (1983) discorre que o caráter é algo cômico, dado que o sujeito será vítima de julgamentos através de suas características, a maneira de ser e agir, seu jeito e por aquilo que repete automaticamente.

---

<sup>22</sup> Tostão, moeda de 80 réis no período Colonial e Imperial. No entanto, na cultura popular apresenta sentido figurado de coisa de pouca monta ou pouco demorada.

Dessa forma, João Grilo pratica diversas zombarias, especialmente contra a classe superior, pois é ela que representa as injustiças, mesmo que isso seja feito de modo velado. Em consequência, João tem apenas uma alternativa para sobreviver, ou seja, ele usa da esperteza, sua maior arma é a astúcia em meio a tanta injustiça. Nota-se que, a partir dessa prática, “a comicidade tem o poder de levar os indivíduos a repensarem nas representações sociais das categorias dominantes” (MIRANDA; SAMPAIO, 2013, p. 31). Sempre na companhia de Chicó, fiel amigo que não o abandona, mesmo comprometendo-se em situações complicadas. A primeira malandragem do personagem ocorre quando ele tenta convencer o padre a fazer a bênção da cachorra:

**JOÃO GRILO:** - É, Chicó, o padre tem razão. Quem vai ficar engraçado é ele... E uma coisa é benzer o motor do major Antônio Moraes, outra coisa é benzer a cachorra do major Antônio Moraes.

**PADRE JOÃO (COM AS MÃOS NAS ORELHAS):** - Como?

**JOÃO GRILO (RINDO):** - Eu disse que uma coisa era o motor e outra era a cachorra do major Antônio Moraes.

**PADRE JOÃO:** - Menino, e o dono da cachorra de quem vocês estão falando é Antônio Moraes?

**JOÃO GRILO:** - Eu não queria vir com medo que o senhor se zangasse, mas o major é rico, poderoso. Estou trabalhando na fazenda dele e com medo de perder meu emprego, fui forçado a obedecer. Mas, eu disse a Chicó: O padre vai se zangar!

**PADRE JOÃO:** - Zanga nada, João! Quem é o ministro de Deus para ter o direito de se zangar?

(ARRAES, 2000, 00:23:54 – 00:24:31).

Para conseguir convencer o padre que não aceita benzer o animal da esposa do padeiro, João, calculista, acaba por persuadir o sacerdote, especialmente em dizer que ele atendeu às necessidades do Major Antônio Moraes. Por conseguinte, o discurso usado por João Grilo apresenta uma autoridade que induz o sacerdote a realizar a bênção, de maneira que, a forma que profere influencia diversos personagens, conduzindo-os. A respeito disso, Renó (2007, p. 44) ressalta que,

este tipo de líder, para se manter nessa condição, possuía diferenciais diante das demais pessoas. Ele tinha mais experiências de vida e mais contato com as pessoas mais influentes, assim como João, que conhecia o major Antônio Moraes, figura icônica na cidade do Sertão paraibano.

Ao exibir as peripécias de João Grilo, Guel Arraes revela marcas típicas da cultura nordestina, a exemplo do sotaque estereotipado, o ambiente de miséria e a religiosidade. A forma como é apresentado o personagem, destaca-se pelo comportamento mediante as adversidades do árido sertão. No Nordeste, a vida se mostra sofrida e o homem da referida

região precisa lutar, em meio às dificuldades do cotidiano, em função da seca. João têm atitudes que manifestam um caráter muito esperto e astuto. Para Antonio Candido, um malandro é um *trickster*<sup>23</sup>, que pratica a astúcia pela astúcia (1993). Apesar de ter uma aparência de fraco, o “amarelo” se torna forte e grande por inventar mentiras e histórias no intuito de sobreviver, principalmente no quesito inteligência, de modo que, a imaginação é um ponto bastante fértil. Prática que converte a fragilidade em força.

Inclusive, após mentir para conseguir que o padre mudasse de opinião para realizar o desejo de sua patroa, Chicó questiona o amigo: “que invenção foi essa de dizer que a cachorra era do Major Antônio Moraes?” (ARRAES, 2000, 00:24:52 min). Porém, João afirma que era a única forma dele prometer abençoar o animal, tanto que, salientou: “Tem medo da riqueza do Major que se pela. Não viu a diferença? Antes era ‘Que maluquice, que besteira!’, agora ‘Não vejo mal nenhum em se abençoar as criaturas de Deus!’ (ARRAES, 2000, 00:24:56 min).

O cenário oferece uma visão alegórica do sujeito do campo, especialmente por apresentá-lo com características estereotípicas. Nesse âmbito, a filmografia descortina as artimanhas de um personagem que não se conforma com a realidade, mostrando-se um forte, ao produzir cenas engraçadas. Sobre isso, Bergson (1983) destaca que o riso é um gesto de extrema relevância, pois mantém as regras e a serenidade social. Assim, instala-se na narrativa fílmica as ideias de Suassuna, o qual apresenta uma alma circense, a mesma perspectiva que Arraes preserva da dramaturgia base, com a presença de elementos cômicos que proporcionam o humor.

Percebe-se que o malandro, João Grilo, conjectura suas ações e arquiteta o desenrolar de toda a trama. Cada artimanha que planeja é ampliada em truques, especialmente por usar da astúcia, sempre em companhia do fiel Chicó. Com sua inteligência, o personagem confirma que “o sertanejo é antes de tudo um forte” (CUNHA, 1995, p. 179), sobretudo ao mostrar que consegue enfrentar e fugir mediante as dificuldades da vida, além de ser pobre, ele aturou os maus tratos dos empregadores, segundo confirma-se no discurso a seguir:

---

<sup>23</sup> Malandro.



**Figura 20.** A história de João Grilo

**Fonte:** ARRAES, Guel. *O Auto da Compadecida* (2000)<sup>24</sup>

O humor e a comicidade ganham forma pelas atitudes que o personagem realiza, de modo que, após a morte da cachorra, João Grilo recebe carta branca para persuadir o padre a realizar o enterro. De início, o sacerdote se recusa. Contudo, quando o protagonista menciona que o animal deixara um testamento, o qual dispunha a quantia de 3 contos de réis<sup>25</sup> para a paróquia, logo muda de ideia, quer dizer, o eclesiástico se espanta e diz: “Que animal inteligente! Que sentimento nobre! E o testamento? Onde está?” (ARRAES, 2000, 00:38:45 min).

Assim, a comicidade nas cenas apresentadas demonstra um personagem característico da cultura popular, que busca sair dessa vida sofrida do sertão. A imagem descortina um homem que exprime o jeito de viver do sertanejo, mais especificamente os que vivem na área da caatinga, com sua forma simples, tentando resolver as dificuldades em uma terra seca. As mentiras do pária movimentam a localidade de Taperoá, a partir do humor, João se destaca porque realça que é a expressão de inteligência. Seu jeito de falar, segundo Bergson (1983) tem a função de corrigir ou alertar o comportamento dos que vivem à sua volta.

Outro personagem que merece destaque é o contador de “causos”, Chicó, sujeito simples, inteligente que, ao contar suas histórias acrescenta um elemento novo, deixando um vácuo ou o silêncio, produzindo excessos que favorecem o ouvinte realizar questionamento sobre a veracidade dos fatos. Conforme Walter Benjamin “os contadores de história pegam o que contam da sua experiência – a deles ou a contada por outros e a transformam na experiência de quem está escutando-o” (1968, p. 87). Além de carregar fortes marcas da tradição oral, também mostra em suas narrativas um caráter fantasioso no ato de relatar.

<sup>24</sup> A Imagem (post) foi retirada de uma página do *Instagram*, rede social, intitulada Chico humorado. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/BacbVjOg1GQ/?igshid=dfbq464srdcl>. Acesso em 9 de jan. de 2020.

<sup>25</sup> Moeda antiga.



Uma das primeiras narrações, Chicó e João Grilo em um diálogo seguem em direção à igreja, por causa que a patroa dos personagens solicita que chamem o padre para benzer a cachorra que não passa bem. De acordo com Bergson (1983, p. 95), “para que uma coisa seja cômica”, dizia ele, “é preciso que entre o efeito e a causa haja desarmonia”. No caminho, os dois dialogam que o eclesiástico não faria isso, por causa que “o bispo está pra chegar e o padre não vai querer benzer” (ARRAES, 2000, 00:21:37), a ser visto subsequente:

**JOÃO GRILO:** - Não vai benzer?

**CHICÓ:** - Por quê? Que é que tem demais? Eu mesmo, já tive um cavalo bento.

**JOÃO GRILO:** - Que é isso Chicó? Já estou ficando por aqui com suas histórias (*passando o dedo no pescoço*). É sempre uma coisa toda esquisita. Quando se pede uma explicação, vem sempre com “não sei, só sei que foi assim”.

**CHICÓ:** - Mas se eu tive mesmo o cavalo, meu filho, o que é que eu vou fazer? Vou mentir, dizer que não tive? (ARRAES, 2000, 00:21:40 – 00:21:55 min).

De início, a conversa gira em torno do ato de abençoar o animal, mas logo em seguida, Chicó incorpora, o assunto do cavalo bento, de modo que, João Grilo questiona sobre o desfecho de sua história e, por não ter alternativa para explicar acaba mudando o foco da narrativa, ou seja, parece que o personagem solicita ajuda do interlocutor com a pergunta. Ao analisar a forma de narrar, nota-se que Chicó é um perfeito arquiteto das palavras, cheio de técnicas na forma de contar, o qual apresenta sempre os fatos entre a linha da realidade e do imaginário. Para Horovits (2013, p. 28), “exagerar, mentir, fazer rir, todos esses pontos são ferramentas que os bons contadores usam para chamar a atenção de seus ouvintes”.

Zumthor salienta que, “a arte do poeta consiste não somente em puxar o fio da narrativa sem rompê-lo, mas também em adaptar a matéria e as nuances à expectativa do auditório” (1993, p. 42). Consequentemente, ao relatar a história do cavalo, Chicó discorre que “Uma vez corremos atrás de uma garrota, das seis da manhã até às seis da tarde, sem parar nem um momento. Fui derrubar o boi já de noitinha [...]” (ARRAES, 2000, 00:22:31 – 00:22:38 min.), os dois correram tanto, atrás dos animais, que saíram do Estado, chegando em Sergipe. Assim, João pergunta como atravessaram o Rio São Francisco? Chicó responde: “Eita! Lá vem você e sua mania de pergunta, João”. Sobre isso, o personagem ainda argumenta que não vai ser com as lorotas<sup>26</sup> de Chicó que irá convencer padre João.

---

<sup>26</sup> Mentiras.

Para o antropólogo Gilbert Durand (1997), 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, desprendesse o abismo que existe entre o imaginário e o real, seja pelo caráter incontinente do primeiro, seja pelo caráter irrepresentável do segundo, que sugere a função simbólica do cinema, uma imitação representativa da imagem mental, sob duas formas – reprodutora e antecipadora.

### 3.2 O LAÇO MATRIMONIAL: DORA E EURICO

O casal, Dora e Eurico mostram cenas permeadas de humor e comicidade, pois elas se associam aos aspectos da vida (BERGSON, 1983), sobretudo porque o marido não aceita a forma que a mulher se comporta, dentro da residência discute com sua esposa que se encontra do lado de fora. Ele questiona seu comportamento, por chegar tarde em casa e solicita que ela se dê ao respeito, inclusive pronuncia: “aqui você não entra mais, nem com a moléstia do cachorro doido<sup>27</sup>” (Arraes, 2000, 00:07:54 min).

Entretanto, a esposa esclarece que chegou tarde porque foi “dar uma voltinha”, mas Eurico não acredita e desconfia de seu caráter no relacionamento, por isso a chama de “traidora” e “adúltera”. Para o filósofo, “a linguagem apresenta tão rica sequência (sic) de tons, permitindo assim a comicidade passar por uma gama infundável de graus, desde o burlesco mais vulgar até as elevadas formas do *humor e da ironia*” (BERGSON, 1983, p. 59).

A discussão acalorada entre os personagens se intensifica, especialmente com a solicitação de Eurico, para que Chicó e João Grilo chamem o padre. Entretanto, Dora muito ardilosa, solicita para ele abrir a porta, a fim de resolver o assunto entre os dois. Mas, o marido furioso recusa o acordo e ainda salienta que não foi inteligente em casar-se com ela, ressaltando que “mulher bonita só serve para botar chifre!” (ARRAES, 2000, 00:08:40 min). Ao observar que Eurico não abriria de nenhuma maneira a porta, ela arquiteta um plano, no qual o diálogo a seguir evidencia isso:

**DORA:** - se você não abrir eu me atiro na cacimba<sup>28</sup>.

**PADEIRO:** - e eu tenho essa sorte!

**DORA:** - você vai morrer de remorso de suas acusações falsas.

**PADEIRO:** - eu vou muito é tocar foguete!

<sup>27</sup> Gíria popular que significa raiva.

<sup>28</sup> É uma construção artesanal típica do Nordeste brasileiro, intitulada de Poço, local em que se guarda água, o qual é feito no chão.

**DORA:** - e vai todo mundo pensar que você me matou por ciúme!

**PADEIRO:** - e tu é besta de morrer só por isso!

**DORA:** - adeus Eurico meu único amor aaaaaaah!

**PADEIRO:** - Dorinha minha filha, não faça uma coisa dessa que eu sou doido por ti! (ARRAES, 2000, 00:08:42 – 00:09:13 min).

Depois de abrir a porta para ver se a esposa havia cometido a atrocidade, Eurico fica do lado de fora e Dora consegue entrar na residência, ou seja, por causa da estratégia, os papéis são invertidos. A correlação de comicidade entre o casal se mostra muito divertida, principalmente porque os dois utilizam expressões típicas da região nordestina, tal qual, nota-se também, a presença do estereótipo, outro lado característico do riso. Travaglia (1989, p. 61) o enfatiza que uma marca registrada de humor, pode ser caracterizada linguística, devido sua relação com um grupo ou classe social. O autor considera, ainda, que:

os estereótipos são valorados socialmente de forma negativa (para a sociedade como um todo quando não são do grupo dominante) ou positiva (como elemento de identidade do grupo respaldada por sentimentos de solidariedade). O estereótipo no humor é sempre usado como uma dimensão social negativa, pois o riso advém da desvalorização social, do estigma que faz do estereótipo algo ridículo. Aqui entra em questão a superioridade do conhecedor e da superioridade coletiva. (TRAVAGLIA, 1989, p. 61)

Dessa forma, o “humor narrativo” (TRAVAGLIA, 1989, p. 48), representado na cena proporciona o riso, por causa da forma que é mostrado a relação entre o casal. Para Bergson (1983, p. 21), “a arte do teatro burlesco consistiria talvez em nos apresentar uma articulação visivelmente mecânica de acontecimentos humanos, ao mesmo tempo conservando deles o aspecto exterior da semelhança, isto é, a maleabilidade aparente da vida”. Por isso, observa-se que muitos dos pontos risíveis são marcados por “gestos”, “movimentos” e “atitudes corporais” (TRAVAGLIA, 1989, p. 56), aspectos que proporcionam o humor e a comicidade da ligação dos cônjuges.

Desde o primeiro momento em que conheceu Chicó, Dora sempre demonstrou interesse, inclusive suas primeiras investidas ocorrem quando ela começa a se insinuar para ele e solicita que desobedeça aos mandamentos. Logo após a sedução dela, Chicó em um diálogo com João Grilo fala que “fui logo dizendo: I love you e ela se derreteu todinha”. E o protagonista questiona “I love you?” e Chicó o responde: “quer dizer morena em francês” (ARRAES, 2000, 00:12:02 – 00:12:07 min). Com isso, João ainda continua ressaltando que:

**JOÃO:** Rapaz, se o padeiro descobre você se lasca!

**CHICÓ:** Descobre nada, homem, corno é o último a saber.

**JOÃO:** Depende da raça do corno. Esse que tu fala é corno distraído, mas existe também o corno telégrafo que é o primeiro que recebe a notícia...  
*E os dois caíram na gargalhada* (ARRAES, 2000, 00:12:09 – 00:12:25 min).

A partir da conversa engraçada entre os dois amigos, nota-se que o ato de rir representa-se como forma vantajosa do ponto de vista da sobrevivência social (BERGSON, 1983). Pode-se comprovar também, que a mulher tem muitos casos extraconjugais. Fato que se confirma em outra cena, a qual ela se arruma toda para sair. Porém, na mesma hora, o marido chega em casa com as sandálias sujas, de modo que, a comunicação entre eles se apresenta bem acalorada, já que nenhum responde à pergunta do outro, mas sim realiza uma nova. O trecho a seguir indica isso:

**EURICO:** pra onde você vai?

**DORA:** E você de onde vem? Com essas sandálias sujas de terra melando a casa toda?

**EURICO:** Eu perguntei pra onde você vai?

**DORA:** Eu volto logo.

**EURICO:** *Com raiva pegando em seu braço.* Perguntei pra onde você vai e não quando volta!

**DORA:** Eu vou na igreja, pronto!

**EURICO:** Fazer o quê?

**DORA:** E o que se faz na igreja? Ô homem desconfiado! (ARRAES, 2000, 00:12:30 – 00:12:50 min).

A relação do casal é apresentada através do exagero, ingrediente bem-humorado, o qual provoca o riso na cena. Consequentemente, quando a mulher diz que vai à igreja, de um modo meio irônico, nota-se que isso já provoca o riso, sobretudo porque a “ironia é a principal característica do humor” (TAVAGLIA, 1989, p. 18 *apud* PINTO, 1970, p. 26; 29 e 37). Sobre esse assunto Propp (1992, p. 125), afirma que “a ironia revela, assim alegoricamente, os defeitos daquele (ou daquilo) de que se fala. Ela constitui um dos aspectos da zombaria e nisto está sua comicidade”. Com isso, o marido decide seguir Dorinha, de modo que, fica se escondendo atrás de algumas pilastras, enquanto que, a esposa desconfiada, olha para trás e avista todos os passos de Eurico. Pavis (1999, p. 60) afirma que:

O cômico se nos apresenta através de uma situação, um discurso, um jogo de cena de modo ora simpático, ora antipático. No primeiro caso, zombamos com comedimento daquilo que percebemos como engraçado, divertido; no segundo, rejeitamos como ridícula (risível) a situação que nos é apresentada.

A partir das ideias de Pavis, observa-se que o engraçado é caracterizado, paralelamente entre o ridículo e o que faz rir, em uma tentativa, forçosa, a qual nem sempre recebe o riso de imediato. No início, as cenas entre o casal mostram um estilo presente na comédia, termo que

Aristóteles define por “imitação de homens inferiores”, na qual o ridículo aparenta ser apenas um defeito, ou seja, “uma máscara cômica” que “procura aproximar-lhe da vida real”, de modo a detectar-lhe certos aspectos, precisamente os que provocam o riso” (MOISÉS, 2013, p. 82). O autor ainda realça que, “o cômico inclui ações e personagens que não são nem ridículas nem mesmo engraçadas, mas simplesmente alegres e espirituosas” (MOISÉS, 2013, p. 82).

Nesta conjuntura, durante o percurso para a igreja, ela enxerga Chicó que a espera pelo caminho. Porém, a mulher acena para que ele saia, mas o ingênuo imagina que ela está se insinuando. Dora realiza um gesto de silêncio com o dedo. Fato que, faz o personagem inocente continuar os movimentos, de maneira que entende tudo errado e manda beijos. Quando ele vê Eurico, simula outro sinal, ao passo que Dorinha caminha apressada em direção à capela, sem ao menos olhar para trás. Dentro da capela, a esposa solicita a bênção ao padre João que a abençoa, sendo que na mesma ocasião Eurico entra de mansinho e se esconde atrás da porta para escutar a conversa:

**PADRE JOÃO:** a que devo a visita?

**DORA:** Eu vim aqui para me confessar.

**PADRE JOÃO:** Ora, há quanto tempo, hein!

**DORA:** É que eu tava esperando acumular mais uns pecados que é pra despejar tudo de uma só vez.

**PADRE JOÃO:** Ah, que ótimo!

*(Dorinha fuzila o padre com os olhos que logo reverte a situação...)*

**PADRE JOÃO:** que você veio se arrepender! Não é? Me espere aí na sacristia, é que o sacristão foi embora, me deixou. E eu estou assim, como se diz, tendo que tocar o sino e rezar a missa ao mesmo tempo, mas não me demoro. (ARRAES, 2000, 00:13:16 – 00:13:42 min).

Com isso, Eurico se aproveita e se disfarça de Padre, a cena se torna mais engraçada, sobretudo porque “o riso deflagra em razão da incongruência ou da ruptura, ainda que breve, das regras estabelecidas pelo uso. A comédia explora justamente esses instantes, em que o imprevisto da ação gera o ridículo ou a surpresa espontânea” (MOISÉS, 2013, p. 82). Posto isto, Dorinha segue para o confessionário, ao avistar o padre João que seguia na mesma direção. No local, a mulher inicia sua confissão, que se observa no trecho a seguir:

**EURICO:** Você pode se confessar me contando seus pecados, minha filha.

**DORA:** Eu continuo traindo meu marido Padre João.

**EURICO:** Um homem tão bom!

**DORA:** É?! Bom pra levar chifre ! Aquilo é pior que lenha verde, eu tento tacar fogo, mas só sai fumaça .

*Nesse instante Eurico pega sua arma e fica com ela prontinha , doidinho pra matar sua Dorinha que continua se confessando .*

**EURICO:** Mas adultério é pecado, você deve se arrepender .

**DORA:** Eu me arrepeno *(com um tom sarcástico)*. Mas, eu tento parar, me arrepeno mais ainda...

*Eurico se preparando para botar as balas na arma foi logo perguntando pra Dora que acreditando que estava se confessando com o Padre João que na verdade é seu proprio marido.*

**EURICO:** E onde é que você vai se encontrar com seu amante?

**DORA:** Mas padre, eu tenho que confessar o que eu ainda vou fazer?

**EURICO:** Você tem que contar tudo minha filha.

**DORA:** É que hoje eu tinha pensado em só acertar as contas pra trás.

**EURICO:** Você conta logo, e eu lhe perdou por antecipação.

**DORA (dando de ombros):** Tá. Sendo assim, tá certo. Olhe, hoje mesmo ...  
*E então o sino tocou e Dora, naquele instante, lembrou que o padre havia ido tocar o sino. Foi então que olhou pro chão e logo percebeu que era o marido Eurico. Com aquela sandália toda enlamada de barro. Dorinha então sendo mais esperta decidiu dar o troco* (ARRAES, 2000, 00:14:00 – 00:14:57 min)

Com a descoberta, Dora acaba por inventar uma mentira para Eurico. No confessionário, ela relata o local em que estará com o amante, de modo que ele imaginou ser mais esperto que sua mulher. Mas, na verdade, sua esposa conseguiu sair do ato da confissão ileso, partindo para encontrar-se com Chicó. Nesse sentido, a jocosidade entre Dora e Chicó proporciona cenas bem divertidas e engraçadas, mais precisamente porque rir faz parte da essência do homem (GÓES, 2009), como se pode observar na conversa dos personagens:

**CHICÓ:** A senhora tem certeza que é pra entrar aí?

**DORA:** Por que, tá com medo?

**CHICÓ:** Oxente, tenho coragem de uma mãe-onça!

**DORA:** Pode entrar, tem perigo, não!

**CHICÓ:** (*se achando um valente*): Mesmo que tivesse...

*Chicó se joga na cama de Dorinha e bagunça um pouco o lençol .*

**DORA:** Eurico já sabe que eu tô me encontrando com outro homem .

**CHICÓ:** (*saltando da cama por causa do susto*): Valha-me Deus! Que homem é esse? (ajeitando o lençol).

**DORA:** Você meu bem.

**CHICÓ:** Vixe Maria, é mesmo? No susto perdi até a convicção!

*Dora fechou a porta e desabotoou a blusa. Porém, Chicó doido pra fugir, porque está com medo de Eurico chegar e pegar os dois no flagra.*

**DORA (agarrando Chicó):** Chegue mais perto pra certeza voltar .

**CHICÓ:** Certeza nada, tô na dúvida mesmo!

**DORA:** Não se preocupe com Eurico, não.

**CHICÓ:** Por que, já tá conformado?

**DORA:** Que nada, Eurico a estas horas já deve tá tentando lhe matar!

*Chicó então leva outro susto e quase derruba Dorinha.*

**CHICÓ:** Valha-me, meu padre Cícero!

**DORA:** Ô, homem, deixe de aperreio<sup>29</sup>, Eurico não sabe que você é meu amante não. Na última hora, eu descobri uma armadilha dele e dei o endereço do nosso encontro errado.

*Dora cai na gargalhada.*

**DORA:** Ele vai passar a noite todinha esperando a gente por lá. (ARRAES, 2000, 00:15:03 – 00:16:06 min).

<sup>29</sup> Palavra muito usado no Nordeste brasileiro, que significa agonia ou estresse.

Nota-se que Eurico ficou a noite toda a esperar, mas os dois não apareceram. Logo, ficou bastante bravo, pegou a arma e caminhou em direção à sua casa para matar Dora. O personagem em fúria, pronuncia: “Ah, disgramada, eu já te confessei, agora só falta dar a bênção!” (ARRAES, 2000, 00:16:47 – 00:16:52 min). Com isso, se desloca rapidamente para sua residência, cheio de raiva e com a arma na mão. “De fato, a comédia registra e desenvolve as ações humanas em que a lógica é momentaneamente desobedecida: a desordem leva o riso [...] (MOISÉS, 2013, p. 82). Em seguida, Chicó relata a João Grilo sobre a astúcia de Dorinha, sobretudo porque engambelou<sup>30</sup> o esposo ao contar a verdade. E, João ressalta que, ela conseguiu só em parte, haja vista que Eurico caminha diretamente ao lar zangado. Sendo assim, João Grilo enfatiza: “quero ver que mentira ela vai inventar agora” (ARRAES, 2000, 00:17:00 min).

A relação entre o casal torna-se muito engraçada e cômica a cada enlace que proporciona cenas bem-humoradas, especialmente porque a comicidade imita a vida (BERGSON, 1983). Além disso, percebe-se que a linguagem utilizada mostra expressões que são características da cultura popular, evidenciando a regionalidade que se presencia a partir de termos como “óxente” e “aperreio”. Arraes permite dar doses de risibilidade, proporcionando o humor pelos momentos acrescidos na referida obra cinematográfica. A situação vivida por Eurico deixa-o com raiva, por isso ele vai tirar satisfação com a mulher. Em casa, ela se encontra em uma cadeira de balanço a costurar algumas roupas, instataneamente, o marido possesso, entra na sala, tira um cinturão e grita:

**EURICO:** Pode logo me dizendo onde foi que a senhora passou a noite, Dona Dora!

**DORA:** Oxi<sup>31</sup>, no nosso quarto, na nossa cama, e se você tivesse dormido em casa teria visto .

**EURICO:** Acontece que você pensa que me enrola? Mas eu sei de tudo.

**DORA:** Eu sei que você sabe. Não fui eu mesma que te contei?

**EURICO:** Não! Quer dizer foi, foi você que me contou. Mas, você não sabe que me contou.

**DORA:** Claro que sei, e eu vou lhe dizer outra coisa, eu sabia que era você que estava no lugar Padre João.

**EURICO:** Quem foi que lhe contou?

**DORA:** Eu vi logo. Oh! homem leso<sup>32</sup>! Então, você não vê que fui eu que inventei essa história toda de traição pra me vingar de você?

**EURICO:** De mim? De quê?

**DORA:** De sua falta de confiança, você acha pouco? Além de ser desconfiado [...] (ARRAES, 2000, 00:17:04 – 00:17:43).

<sup>30</sup> O verbo significa agradar alguém buscando enganá-lo.

<sup>31</sup> Redução da interjeição óxente, a qual usa-se para exprimir estranheza ou espanto.

<sup>32</sup> Diz-se da pessoa que tem o raciocínio lento.

Mesmo após o arrependimento de Eurico, Dora continua a reprimir o marido. Ela salienta que “isso é até sacrilégio” e o repreende dizendo que caso conte ao bispo, ele seria excomungado. À vista disso, Eurico solicita clemência invocando Nossa Senhora, para que a mulher não faça nada contra. A cena “nos causa o riso porque simboliza certo jogo especial de elementos morais” (BERGSON, 1983, p. 37), e também pela inversão de papéis, sobretudo por causa que Dora se aproveita da situação, empurrando-o sobre o mesmo local em que estava sentada, retira o cinturão da mão dele, e simultaneamente o adverte, perguntando o lugar em que passara a noite.

As marcas de comicidade presente nas cenas, mostram particularidades que se assemelham as chanchandas<sup>33</sup> dos anos de 1950. Conforme Silva (2010, p. 25), “o figurino exagerado” de Dora e “seu jeito fogoso de ser conduzem os espectadores ao riso”. Considerando esses fatores, o humor se apresenta de forma ingênua, em algumas situações maliciosas e até picantes, a exemplo dos casos extraconjugais da personagem, os quais são revelados de maneira um tanto vulgar. Para Vidal (2006, p. 152):

a inversão que ela provoca quando ao chegar fora de hora em casa, à (sic) noite ao relento que faz o marido passar à espera de um encontro dela com o namorado, a surra que o pobre do Eurico, fantasiado de mulher, toma de Chicó atrás da igreja. Esses episódios têm o mesmo caráter das chanchadas brasileiras dos anos 50.

Um dos casos extraconjugais de Dora garante situações bem-humoradas, isto porque o cônjuge descobre que a esposa se encontra com um homem. Ao chegar em casa, a interroga para saber onde ele está? A companheira se desvia dos questionamentos e não o responde. Entretanto, João Grilo entrega o nome do amante e o esposo furioso diz que irá matar os dois. Contudo, João informa que ela é inocente e o amigo que estava interessado. Por esse motivo, Eurico sai para se encontrar, no fundo da igreja, vestido com as roupas de sua mulher, a fim de que Chicó imagine ser ela. Segundo Bergson (1983, p. 23), “o disfarce tem o poder de fazer rir”.

Assim, a comicidade no relacionamento de Dora e Eurico é proporcionado a partir da inserção humorística e leve, brincadeira similar à vida, que Arraes ambienta as cenas. À vista disso, o cenário ambientado pelo casal é permeado pela história do marido que cego pela

---

<sup>33</sup> Espetáculo ou filme em que predomina um humor ingênuo, burlesco, de caráter popular. Elas tratam sobre problemas do cotidiano e fazendo humor a partir de uma linguagem de fácil acesso.



ganância do dinheiro, acaba sendo traído duplamente pela infidelidade da mulher e também do funcionário. Portanto, as desarmonias procuram detalhar a essência do cômico.

### 3.3 O ELO RELIGIOSO: PADRE JOÃO E O BISPO

Os representantes da igreja no filme são apresentados em acontecimentos cômicos, os quais são desenvolvidos pela dupla de personagens, João Grilo e Chicó. O primeiro é o autor de todos os imbrólios e o segundo apenas um coadjuvante. Em uma das primeiras cenas, a confusão se desenvolve a partir das ideias de João Grilo, o principal personagem tenta convencer o padre a realizar os pedidos de sua patroa, a fim de benzer o animal que estava doente. Tavares apresenta a dupla criada por Ariano da seguinte maneira:

A interferência mais eficaz feita por Ariano no personagem João Grilo foi dar-lhe um companheiro: Chicó, o mentiroso inofensivo. Inspirado numa figura real que Ariano conhecera em Taperoá, Chicó veio trazer para esse personagem ibérico e cordelesco uma terceira pátria literária: O Circo. Juntos, João Grilo e Chicó reproduzem a tradição circense de mostrar um palhaço espertalhão, cheio de recursos, que gosta de se meter em situações arriscadas, e outro palhaço ingênuo, meio covarde, que se deixa influenciar pelo outro e às vezes acaba atrapalhando-o (*apud* Suassuna, 2005, p. 180-181).

Sabendo que o religioso não faria isso. João, inteligentemente, busca uma forma de conseguir realizar o desejo de Dora. A cena é muito engraçada e divertida, pois, a princípio padre João diz não, mas quando fala que o bicho é de Antônio Moraes, muda rápido de ideia. E João Grilo, logo ri. Para Bergson (1983), o riso caracteriza uma desordem que ameaça política e moralmente as ações. Porém, João Grilo não poderia imaginar que o coronel chegaria à cidade, e ao ser surpreendido, demonstra rapidamente sua astúcia, tanto que, ao visualizar o Major em seu cavalo, João tenta solucionar a confusão, inclusive solicita a ajuda de Chicó. Entretanto, o amigo argumenta que não tem nada a ver com as “embrulhadas<sup>34</sup>” e manda ele resolver sozinho. Sobre isso, Miranda e Sampaio (2013, p. 79) afirmam que:

A dupla João Grilo e Chicó, formada pela esperteza de um e a covardia do outro, dialoga com a ideia de Vladimir Propp (1992) de que uma das astúcias mais acentuadas da comédia reside no uso da ingenuidade alheia. Esta estratégia consente à personagem cômica mais fraca, nesse caso, Chicó, poder se acrescentar à mais forte, João Grilo; ou, no caso oposto, avigorar a figura de ingenuidade da personagem considerada mais fraca.

---

<sup>34</sup> Confusão, situação complicada.

A cena torna-se mais risível a partir do momento em que João se direciona para encontrar com o major Antônio Moraes. O astucioso João Grilo tenta solucionar a complicada mentira que fizera, mas o coronel não está atrás de manter um diálogo. Sobre isso, Propp apud Gógol (1992, p. 117) discorre que, “mentir significa dizer uma mentira com um tom tão próximo da verdade, tão natural, tão ingênuo como se pode apenas contar uma verdade – e justamente nisso está todo o cômico da mentira”. Por isso, João salienta que “o padre está doido”, “não respeita mais ninguém”, “está com a mania de benzer tudo” e “chama a gente de cachorro”. Entretanto, Antônio Moraes não acredita, com isso, ao entrar na igreja, busca conferir a história do sábio Grilo e pedir para benzer a filha.

Ao observar que o sacerdote anda com umas conversas muito estranhas, em um momento, Antônio Moraes se exalta pela forma em que trata sua família e diz: “Baixa qualidade?! Padre!!! Veja bem com quem está falando, a igreja é coisa séria como garantia da sociedade. Mas tudo tem um limite!!!” (ARRAES, 2000, 00:28:52 – 00:29:02 min). Porém, o eclesiástico não compreende e procura argumentar com o coronel, que todavia estava muito furioso com os termos usados. Mas, antes de retirar-se do ambiente, acaba relatando sua importância, ao tratar da linhagem familiar. Por esse motivo, o major pergunta ao pároco o que ele está querendo insinuar? Por acaso a mãe dela é...

**PADRE:** Uma cachorra...

**ANTÔNIO MORAES:** O quê...?

**PADRE:** Uma cachorra...

**ANTÔNIO MORAES:** Repita!

**PADRE:** Eu não vejo mal nenhum em repetir, mas ela não é mesmo uma cachorra?

**ANTÔNIO MORAES:** Padre, eu só não lhe mato porque o senhor é o padre e está louco! (ARRAES, 2000, 00:29:29 – 00:29:43 min)

Por conta do plano de João Grilo, Antônio Moraes fica revoltado com o modo de falar do padre, ele ainda argumenta que irá se queixar com o bispo. Portanto, ao sair da igreja, o major concorda com João e solicita que “apareça pelos Angicos<sup>35</sup> e não te arrependerás” (ARRAES, 2000, 00:29:46 – 00:29:48 min). De fato, o sacerdote pergunta ao protagonista, sem entender o que ele disse ao major. Por conseguinte, o personagem sabido o responde: “nada, nada, padre. Esse homem só pode estar doido com essa mania de grande. Até ao cachorro quer dar carta de nobreza” (ARRAES, 2000, 00:29:54 – 00:29:58 min). A mentira contada pelo principal

---

<sup>35</sup> É uma cidade que se localiza no Nordeste brasileiro, local onde o bando de Virgulino Ferreira da Silva, vulgo Lampião, foram dizimados.

personagem “procura enganar o interlocutor, fazendo passar a mentira por verdade” (PROPP, 1992, p. 115).

Percebe-se que o uso do termo cachorra apresenta um duplo sentido, o que favorece para que a cena se torne cômica, especialmente porque a ironia<sup>36</sup> presente no discurso do padre João se mostra igualmente à “alegoria, pois ela pensa uma coisa e, à sua maneira, diz outra”, “a ironia não quer que se acredite nela, mas seja compreendida, isto é, interpretada” (MOISÉS, 2013, p. 255). Para a autora Linda Hutcheon:

a ironia não adiciona meramente complicações, variedade ou riquezas a um discurso, ela faz muito mais que isso, transmitindo também algo mais, ou seja, uma atitude ou um sentimento. Dessa forma, a ironia pode ser vista como um “ato simbólico”, pois, como afirma a estudiosa, “ao estabelecer um relacionamento diferencial entre o dito e não dito, tal ferramenta estética parece ensejar a inferência, não só de significado, mas de atitude e julgamento” (2000, p. 66).

Identifica-se na cena que a ambiguidade inserida na comunicação dos dois personagens acarreta “em dizer o contrário do que se pensa, mas dando-o a entender” (MOISÉS, 2013, p. 256). Nesse âmbito, um não entende o contexto do outro, especialmente por causa de João Grilo, assim sendo “a ironia funciona como um processo de aproximação de dois pensamentos, e situa-se no limite entre duas realidades [...]. Por isso mesmo, pressupõe que o interlocutor não a compreenda, ao menos de imediato [...]” (MOISÉS, 2013, p. 256).

A confusão colocada no contexto do termo “cachorra” apresenta dois significados opostos, em razão do sentido pejorativo que o vocábulo adquire, o qual é ambíguo. Com isso, a ironia que dá continuidade à cena se apresenta em forma de humor, sobretudo porque o diálogo seguinte é exibido acompanhado de um sorriso, pois João Grilo argumenta que irá aos Angicos para resolver tudo com Antônio Moraes. A partir do riso, expressão facial, nota-se que o gesto “ressalta e pretende corrigir” (BERGSON, 1983, p. 63), os desvios dos homens e os seus acontecimentos. Inclusive, o personagem mostra um certo sarcasmo, especialmente em dizer que o major, de repente, virou seu amigo. “Não viu como me convidou a ir aos Angicos? [...]” (ARRAES, 2000, 00:30:09 – 00:30:14 min). Sobre o ato de rir, Propp acrescenta que:

O riso pode ser alegre ou triste, bom e indignado, inteligente e tolo, soberbo e cordial, indulgente e insinuante, depreciativo e tímido, amigável e hostil, irônico e sincero, sarcástico e ingênuo, terno e grosseiro, significativo e gratuito, triunfante e justificativo, despudorado e embaraçado (...) fisiológico, animalesco (1992, p. 27-28).

---

<sup>36</sup> Figura de pensamento e de palavra.

A relação se complica ainda mais, em virtude de o padre fazer o enterro do animal em latim. Contudo, após chegar do funeral, o bispo o aguardava na igreja para saber mais detalhes da queixa de Antônio Moraes. A conversação dos representantes católicos começa de forma leve, mas aos poucos os ânimos se alteram por parte do bispo, no trecho a seguir, nota-se a sequência que gera conflito:

**PADRE:** Bispo?! Não esperava vossa reverendíssima aqui!

**BISPO:** Deixemos de “passouns”, como dizem os franceses... Mas há coisas que eu não posso deixar passar com essa facilidade.

**PADRE:** Não estou entendendo.

**BISPO:** Pois entenderá já, quando eu disser que Antônio Moraes falou comigo...

**PADRE:** Antônio Moraes falou com o Senhor?

**BISPO:** Falou, justamente para reclamar de seu procedimento para com ele.

**PADRE:** Não entendendo o que vossa reverendíssima quer dizer.

**BISPO:** Não vejo dificuldade nenhuma em se entender isso, padre João. Antônio Moraes veio até mim reclamar da sua brutalidade para com ele.

**PADRE:** Como é?

**BISPO:** Vamos deixar de brincadeira padre João! O senhor sabe perfeitamente do que estou me referindo. Por que chamou a mulher dele de cachorra!

**PADRE:** Eu?!

**BISPO:** Sim, o Senhor.

**PADRE:** Eu juro que eu nunca chamei a mulher dele de cachorra!

**BISPO:** Chamou padre João!

**PADRE:** Não chamei seu bispo!

**BISPO:** Chamou padre João!

**PADRE:** Não chamei seu bispo!

**BISPO:** Chamou padre João!

**PADRE:** Chamei seu bispo!

**BISPO:** Pô! mas afinal de contas, o Senhor chamou ou não chamou?

**PADRE:** Eu não chamei, mas se vossa reverendíssima diz que eu chamei é porque sabe mais do que eu.

**BISPO:** Então não é verdade! Que ele veio pedir que o senhor lhe abençoasse a filha e o senhor chamou a mulher dele de cachorra!

**PADRE:** A filha?

**BISPO:** Sim, a filha!

**PADRE:** E, era a filha que ele queria abençoar?

**BISPO:** Claro que é! Não é isto que eu estou lhe dizendo?

**PADRE:** O Grilo tinha me dito que era a cachorra ...

**BISPO:** Grilo? Padre João o senhor está querendo brincar comigo? Que história é essa de grilo com cachorra?

**PADRE:** Vossa Reverendíssima me perdoe, mas agora eu estou entendendo tudo! (ARRAES, 2000, 00:42:40 – 00:44:16 min).

A ação torna-se muito burlesca, forma dramática que causa o riso, pois o padre compreende que a culpa do acontecimento é decorrente de João Grilo. Por isso, o sacerdote entra na padaria para buscá-lo, e em um tom irônico, afirma que está muito satisfeito com o

serviço que fizera. E, João Grilo diz: “Quem sou eu, um pobre Grilo que não vale nada. É bondade de Vossa Reverendíssima” (ARRAES, 2000, 00:44:36 - 00:44:39 min). Isso é feito por causa que há no estabelecimento uma cliente e o padre não deseja causar uma má impressão. Sobre a ironia, Moisés (2013) destaca a forma de ironizar como escolher a justiça.

Desse modo, após a saída da mulher, o sacerdote diz que realmente é muita bondade, pois ele “não passa de um amarelo muito safado”. (ARRAES, 2000, 00:44:43 min). O padre se expressa ofendendo a João, mas ele buscando mudar de assunto, coloca Chicó no meio, para que o amigo tomasse partido das ofensas. Mas, o personagem continua a realizar seus trabalhos na padaria sem tomar um posicionamento. E o astuto João, fala: “Eu se fosse você reagia!” (ARRAES, 2000, 00:44:52 min). O diálogo continua da seguinte maneira:

**CHICÓ:** Eu?!

**JOÃO GRILO:** Sim! Eu se fosse você reagia! Eu não admito que fale de amigo meu na minha frente.

**CHICÓ:** Mas, o amigo é você!

**JOÃO GRILO:** Então reaja Chicó, você não é homem não!

**CHICÓ:** Sou homem, mas sou frouxo!

**JOÃO GRILO:** Muito bem, sendo assim, eu falo! Por que foi que vossa reverendíssima me chamou de safado?

**PADRE:** Porque você é um amarelo muito safado!

[...]

**PADRE:** Agora explique para o bispo a safadeza que tu fizeste me fazendo chamar a mulher de Antônio Moraes de cachorra. (ARRAES, 2000, 00:44:50 – 00:45:21 min.).

A jocosidade da cena fica melhor por causa da inserção de Chicó, que tem uma atitude medrosa e não ajuda o companheiro. Neste âmbito, o eclesiástico leva João Grilo para que explicasse ao bispo o ocorrido. Contudo, “João Grilo denuncia o Padre ao Bispo de forma humorística, mas dizendo o que aconteceu” (SOUZA, 2003, p. 79). A partir da denúncia do protagonista, o bispo questiona João para saber se houve mesmo a realização do enterro em latim. Em seguida, o personagem faz cara de inocente e pergunta se é proibido. E, ele salienta que essa prática não deve ser feita e ainda cita os documentos da igreja que comprovam isso, ou seja, a comicidade mostra uma inversão de valores e hierarquias da sociedade. Conforme a filosofia bergsoniana, a desordem se aparenta ser uma advertência a moral, fato que se pode comprovar a partir da fala de João.

Após o bispo reprimir e não aceitar as brincadeiras, o personagem decide falar do testamento da cachorra, ao salientar que o animal deixou três contos para a paróquia e seis à diocese. Para Bergson (1983), a inteligência é uma ramificação do cômico, elemento que age

junto a percepção. Nessa perspectiva, a comicidade evidencia não apenas o divertimento, mas sim a função de denunciar as práticas da sociedade, como pode ser observado a seguir:



**Figura 21.** João Grilo induz o bispo

**Fonte:** ARRAES, Guel. *O Auto da Compadecida* (2000)<sup>37</sup>

Na cena, João Grilo mostra o riso diante da mudança de atitude do bispo. Para Bergson (1983), o riso também é um jeito de indagar as condutas falhas dos seres humanos. O autor ressalta que, o gesto apresenta função social, sobretudo por atuar no sentido de necessidade, para indicar que alguma coisa não está nos conformes. Por isso, o eclesiástico modifica o discurso e ainda ressalta: “É por isso que eu sempre digo que os animais também são criaturas de Deus...Que animal inteligente, que sentimento nobre!” (ARRAES, 2000, 00:47:41 – 00:47:49 min).

Assim, o padre se justifica ao bispo afirmando que realizou o acompanhamento do enterro, com a inserção de um ou duas palavrinhas em latim, ou seja, declara que falou pouca coisa. Em seguida, João sai da igreja sorrindo e pronuncia os termos proferidos no momento fúnebre. Para Bergson, “o riso é certo gesto social, que ressalta e reprime certo desvio especial dos homens e dos acontecimentos” (1983, p. 43). O autor inclusive salienta que, “os artifícios usuais da comédia, a repetição periódica de uma expressão ou de uma cena, a intervenção

<sup>37</sup> A Imagem (post) foi retirada de uma página do *Instagram*, rede social, intitulada *O auto da compadecida\_fc*. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/B7hlu96JOJy/?igshid=tsovpqaurq1y>. Acesso em 21 de jan. de 2020.

simétrica dos papéis, o desenrolar geométrico das situações, e ainda muitos outros truques, poderão extrair a sua força cômica da mesma fonte” (1983, p. 21).

Por causa do acréscimo do bispo no testamento, João inteligente vai à procura da patroa para discutir o pagamento para a diocese. A mulher fica inconformada por já ter gasto uma quantia e ter que gastar mais. Ela acha isso uma complicação e afirma que “se ao menos lucrasse alguma coisa, mas perdi foi minha cachorra” (ARRAES, 2000, 00: min). Posto isto, João diz: “quem não tem cão, caça com gato”. E, em seguida, argumenta que arranjou um gato para Dora, especialmente sabendo que a mulher adora animais. Assim, o humor evidencia aspectos relacionados aos atos e valores humanos, proporcionando ao espectador cenas de comicidade. Sobre isso, Bergson (1983, p. 91) afirma que:

tomemos a continuidade dos efeitos cômicos, isolemos, aqui e ali, os tipos dominantes: iremos verificar que os efeitos intermediários adquirem a sua virtude cômica a partir de suas semelhanças com esses tipos, e que os tipos por sua vez são outros tantos modelos de impertinência para com a sociedade.

A cena mostra de forma divertida, alegre e descontraída a dissimulação de João. Para Moisés (2013, p. 256), a “ironia consiste em dizer o contrário do que se pensa, mas dando-o a entender”, ou seja, “estabelecer um contraste entre o modo de enunciar o pensamento e o seu conteúdo”. Portanto, o autor destaca que a ironia, forma de humor, “resulta do inteligente emprego do contraste” que desperta ou é acompanhada de um sorriso, como se comprova, a partir da expressão em que João sorri.

### 3.4 O TRIBUNAL DO JÚRI: DEFESA OU ACUSAÇÃO?

As palavras céu, purgatório e inferno são termos presentes em variadas religiões. Cada vocábulo apresenta um significado que faz uma associação com à fé e suas obras. Nessa discussão, o catecismo da igreja católica (2017, p. 288), trata que “cada homem recebe, em sua alma imortal, a retribuição eterna a partir do momento da morte, num juízo particular que coloca sua vida em relação à Cristo [...]”, quer dizer, o fim da vida direciona a todos os seres humanos ao juízo particular, o qual tem por consequência o céu, o inferno ou o purgatório.

A separação de corpo e alma acontece no momento em que há o falecimento, decorrente da destruição dos órgãos (cérebro, coração, pulmões, rins...) da pessoa. Processo que é natural para a biologia, entretanto, nota-se que é mais complexo em meio aos dogmas da religião. Com efeito, Deus gerou o ser humano concedendo-lhe a autoridade para não partir de forma violenta.

Porém, o ser humano o perdeu em decorrência do primeiro pecado, por isso, hoje o óbito existe relacionado a essa violação.

Por consequência, Jesus Cristo, ao se responsabilizar pelos pecados da humanidade, ressuscitou e modificou a morte, ao mostrar que ela é uma passagem para vida nova. Sendo assim, esse acesso somente é possível após o julgamento – ato pelo qual a pessoa é julgada perante Jesus Cristo, isto é, são examinadas todas as suas ações segundo os preceitos da fé.

Para àqueles que “morrem na graça de Deus” (JOÃO PAULO II, 2017, p. 288), ou seja, não necessitam de purificação são destinados à bem-aventurança do paraíso. Para o documento, a vida perfeita somente ocorre na presença da “Santíssima Trindade, [...] comunhão de vida e de amor com a Virgem Maria, os anjos e todos os bem-aventurados”. O catecismo da igreja católica efetua que, “o céu é o fim último e a realização das aspirações mais profundas do homem, o estado de felicidade suprema e definitiva” (JOÃO PAULO II, 2017, p. 289; CIC § 1024).

A filmografia *O auto da compadecida* descortina essa nomenclatura, ao mostrá-la parecida com o anúncio do paraíso, apresentando através do temível cangaceiro Severino de Aracaju, que após ter matado todos os personagens, com exceção de João Grilo e Chicó, busca se encontrar com padre Cícero no céu. Na ocasião, ele é traído pelos principais personagens que fingem o falecimento de Chicó, tudo para convencer-lhe sobre a veracidade da gaita mágica, a qual fazia ressuscitar os mortos, benzida pelo Padre Cícero. Os personagens principais induzem Severino a realizar o mesmo, enganando-o para que tenha a conversa com o famoso romeiro no paraíso, como no diálogo seguinte:

**SEVERINO:** Sua ideia é boa, mas por segurança entregue sua gaita a meu cabra. [*João entrega a gaita.*] Agora eu levo o tiro e vejo meu Padrinho?

**JOÃO GRILO:** Vê, não vê, Chicó?

**CHICÓ:** Vê demais. Está lá, vestido de azul, com uma porção de anjinhos em redor. Disse assim: “diga a Severino que eu quero vê-lo” (ARRAES, 2000, 01:59:03 – 01:59:18 min).

A alteração feita pelos protagonistas tinha o objetivo de libertá-los das garras dos cangaceiros que almejavam matá-los. O plano foi realizado com êxito, conforme o combinado, de modo que o temido Severino ganha um tiro do seu cabra. Por certo, o capanga, ao tentar tocar a gaita, entende que foi ludibriado. Após João reaver os bens de Severino, os dois tentam se livrar do tiroteio que acontece na cidade. Entretanto, o cangaceiro atira em João Grilo propositalmente. A partir da morte do astuto personagem, inicia-se a cena em que ocorrerá o julgamento. Assim, após a morte todos os personagens se encontram.



Essa não é o único tipo de sentença, também há o juízo final com aqueles que morrem vinculados a Deus, mas que ainda seguros da salvação eterna, necessitam de purificação para adentrar no reino dos céus, ou seja, o lugar surgiu em forma de penitência, “uma vez que este local era visto como um espaço temporário no pagamento dos pecados veniais” (ZIERER, 2008, p. 23). Devido à comunhão dos santos, todos os fiéis podem auxiliar as almas do purgatório, de modo que possam oferecer orações pelos mortos, especificamente através da Santa Missa, na oferta, indulgências e obras de penitência. O Catecismo da Igreja Católica explica o termo Purgatório da seguinte maneira:

A Igreja denomina purgatório esta purificação final dos eleitos, que é completamente distinta do castigo dos condenados. A Igreja formulou a doutrina da fé relativa ao Purgatório sobretudo no Concílio de Florença e de Trento. Fazendo referência a certos textos da *Escritura, a tradição da Igreja fala de um fogo purificador*: 'No que concerne a certas faltas leves, deve-se crer que existe antes do juízo [final] um fogo purificador, segundo o que afirma aquele que é a Verdade, dizendo, que, se alguém tiver pronunciado uma blasfêmia contra o Espírito Santo, não lhe será perdoada nem no presente século nem no século futuro (Mt 12,32). Desta afirmação podemos deduzir que certas faltas podem ser perdoadas no século presente, ao passo que outras, no século futuro' (São Gregório Magno, Dial. 4,39)" (JOÃO PAULO II, 2017, p. 290–291; CIC § 1031).

Partindo da concepção sincrética, as almas que não estão aceitavelmente livres do pecado, não podem adentrar no céu, isto é, no paraíso. É evidente que a influência do catolicismo é forte em manifestações culturais de caráter popular do Nordeste e em todo o Brasil. Contudo, devido a vinculações com outras tradições, torna-se significativo tratar que, também há um céu cristão nas práticas religiosas de origem africana, tal qual, em algumas lendas indígenas que referenciam sobre o assunto. Para isso, as almas devem passar durante um período, por um estágio de purificação, a fim de se encontrarem na presença de Deus no reino dos céus. No purgatório, as almas conseguem a verdadeira santidade para que possam viver a alegria do Éden.

E por último, tem-se a penitência ao inferno, à qual é destinada para aqueles que, preferem independentemente, morrer no pecado. À vista disso, “nosso Senhor nos adverte de que seremos separados dele, se deixarmos de ir ao encontro das necessidades graves dos pobres e dos pequenos que são seus irmãos” (JOÃO PAULO II, 2017, p. 291; CIC § 1033). Isso é denominado “autoexclusão” ou “inferno”, de acordo com o catecismo da igreja católica. O documento ainda ressalta que:

O ensinamento da Igreja afirma a existência e a eternidade do inferno. As almas dos que morrem em estado de pecado mortal descem, imediatamente após a morte, aos infernos, onde sofrem penas do inferno, “o fogo eterno”. A pena principal do inferno consiste na separação eterna de Deus, o único em que o homem pode ter a vida e a felicidade para as quais foi criado e às quais aspira (JOÃO PAULO II, 2017, p. 292; CIC § 1035).

A partir dos preceitos da sagrada escritura e também através dos dogmas da igreja, o ser humano deve usar sua liberdade, de tal forma que seu destino esteja em conformidade com os preceitos da fé. Para isso, ele tem o livre arbítrio de fazer as melhores escolhas, a fim de buscar a conversão. Sobre esse aspecto, a igreja afirma que é preciso estar vigilante constantemente, para que ao terminar o percurso terrestre, possa estar junto a Deus, especialmente porque ele “não predestina ninguém para o inferno” (JOÃO PAULO II, 2017, p. 293; CIC § 1037), “ao contrário, quer que todos venham a converter-se” (2Pd 3,9). Portanto, é com base nas ações que o sujeito recusa a misericórdia de Deus.

Após a morte de João Grilo, a filmografia supracitada embala a morte com uma reflexão pronunciada pelo fiel companheiro e amigo, a qual expressa o sentido dela na vida de todos, ou seja, “cumpriu sua sentença. Encontrou-se com o único mal irremediável, aquilo que é a marca do nosso estranho destino sobre a terra, aquele fato sem explicação que iguala tudo o que é vivo num só rebanho de condenados, porque tudo o que é vivo, morre” (SUASSUNA, 2005, p. 113).

Por conseguinte, ao mostrar a chegada dos personagens ao local que, de início parece ser o céu, Arraes exhibe cenas fantásticas em relação a concepção de inferno e apresenta também o diabo, sobretudo por expor aspectos presentes no imaginário popular. Todos esses elementos pertencentes a temática religiosa sob a percepção humorística é ambientada, a fim de provocar a graça no espectador. A cena é marcada pelo cântico “Ave Maria”, que destaca a tradição mariana, à qual é muito presente na vida dos católicos e nordestinos. O julgamento se inicia com a chegada do Diabo, que ao abrir a porta pergunta:

**DIABO:** Mas, por que essas caras de espanto? [o personagem olha para trás].

A PORTA!! [Essa é fechada]. Por acaso eu sou algum Monstro?

**BISPO:** Não! De jeito nenhum nós "tamo" até impressionados com sua elegância com sua finura.

**MUHER:** É, parece até um artista.

**PADEIRO:** E você acha “mermo” é?

**MUHER:** Eu acho.

**PADEIRO:** Ah, então eu também acho.

**PADRE:** Alguém já lhe disse que o senhor é muito mais simpático pessoalmente?

**SEVERINO:** E olhe que é difícil eu gostar de cara de um sujeito assim de primeira. (ARRAES, 2000, 02:05:13 – 02:05:45 min).

A bajulação dos personagens com o diabo torna-se muito divertida, de modo que fica mais evidente pela inserção de movimentos corpóreos e gestos faciais. Conseqüentemente, o diabo fala que “não é tão feio quanto parece”, e João afirma que “pode ser, mas esse cheirinho de enxofre”. Em seguida, ele questiona: “talvez o meu cheiro esteja incomodando vocês...” Porém, todos negam, exceto João Grilo que todo sincero diz: “já estou à beira de ter um piloura<sup>38</sup> com esse fedor!”. Logo, o diabo solicita respeito e o padeiro salienta que “ninguém tá lhe desrespeitando não!”. A conversa ganha destaque em relação a comicidade, pois são colocadas expressões típicas da região, de caráter informal, as quais são usadas pelas pessoas que vivem no sertão da caatinga, como pode ser observado no diálogo seguinte:

**DIABO:** Dessa vez passa!

**SEVERINO:** [ainda com a mão na boca de João] Você devia dar graças a Deus que o Diabo é um caba bom [João se solta] Eu no lugar dele...

**JOÃO GRILO:** Eu no lugar dele tomava era um banho com chá de amolece casca pra ver se diminui essa inhaca<sup>39</sup>!

**DIABO:** Vocês agora vão pagar tudo o que fizeram [com muita raiva]

**MULHER:** Ainw, que eu adoro homem brabo.

**DIABO:** vou mandar todos para os quintos dos infernos. (ARRAES, 2000, 02:06:14 – 02:06:35 min).

Na cena, por causa das palavras que ofendem e desafiam, o diabo se exalta e mostra sua verdadeira face. O personagem representa o antagonista, um tipo de anticristo que tem a função de revelar os defeitos cometidos pelos seres humanos. Ele faz uso de uma linguagem formal e culta, de maneira que suas palavras são eloquentes. Por isso, inicia-se um vento forte que começa a soprar e praticamente todas as pessoas são lançadas nas chamas do inferno, com exceção dos principais personagens, os quais se seguram em pilastras do local.

A partir do vento arrastando todos os personagens para o inferno, João Grilo não se conforma com a sentença definida pelo diabo, de tal modo que, ele o questiona dizendo que “uma pessoa pra ser condenada, ela precisa ser ouvida” (ARRAES, 2000, 02:07:20 – 02:07: 23 min). Em consequência, o protagonista invoca Jesus Cristo, a ser observado a seguir:

<sup>38</sup> Expressão regional que significa perde momentânea de consciência, quer dizer, vertigem, tontura.

<sup>39</sup> Cheiro desagradável emanado por (animal ou pessoa) ou caatinga.



**Figura 22.** O surgimento de Jesus Cristo.

**Fonte:** ARRAES, Guel. *O Auto da Compadecida* (2000)<sup>40</sup>

Todos se ajoelham e o personagem símbolo do cristianismo diz: “Venham todos porque serão julgados” (ARRAES, 2000, 02:07:59 – 02:08:02 min). Porém, o aparecimento do Cristo – filho de Deus –, de início, provoca o riso, especialmente por despertar o espanto da parte de João Grilo, que não acredita esse ser o filho do Altíssimo, pois ele é negro. Inclusive, ri e afirma isso, ao dizer: “eu achava que você era muito menos queimado” (ARRAES, 2000, 02:08:27 – 02:08:30 min).

Para Bergson, “certas séries de acontecimentos podiam tornar-se cômicas ou por repetições, ou por inversão, ou por interferência. Veremos agora que o mesmo se dá com as séries de palavras” (BERGSON, 1983, p. 57). Em vista disso, o personagem representa Emanuel, imagem de Jesus Cristo na trama fílmica, o qual também não foge dos comentários sarcásticos de João Grilo, a ser observado na conversa seguinte:

**JOÃO GRILO:** Muito bem. A cor pode não ser das melhores, mas o senhor fala bem que faz gosto.

**EMANUEL:** Muito obrigado, João, muito obrigado. Mas, você é cheio de preconceitos de raça. Vim hoje assim de propósito, porque sabia que isso ia despertar comentários. (ARRAES, 2000, 02:08:40 – 02:08:54 min).

Emanuel é representado igualmente um negro e desperta em João Grilo uma crítica racial, ao mesmo tempo em que faz um elogio, quer dizer, o protagonista critica a cor da pele. Com isso, Jesus inicia o julgamento e pede ao diabo para fazer o relatório de todos os personagens. Acerca disso, o catecismo da igreja católica (2017, p. 293; CIC § 1039) afirma que, “diante de

<sup>40</sup> Disponível em: <https://docplayer.com.br/docs-images/74/69959313/images/158-0.jpg>. Acesso em 20 de jan. de 2020.

Cristo – que é a Verdade – será definitivamente desvendada a verdade sobre a relação de cada homem com Deus. O juízo final há de revelar, até as últimas consequências, o que alguém tiver feito de bem ou deixado de fazer durante sua vida terrestre [...]”.

### 3.5 DO DIABO À NOSSA SENHORA: A SALVAÇÃO!

A delação dos personagens se torna engraçada pelas interrupções que João Grilo faz. Entretanto, após a acusação do demônio, Jesus fala que “realmente você passou da conta”. (ARRAES, 2000, 02:12:24 – 02:12:27 min). Por isso, o diabo profere que o caso dele é sem jeito e decide levá-lo para o inferno. Mas, João astuto decide apelar, de maneira que solicita a intercessão de Nossa Senhora, como pode ser vista na imagem a seguir:



**Figura 23.** A aparição de Nossa Senhora.

**Fonte:** ARRAES, Guel. *O Auto da Compadecida* (2000)<sup>41</sup>

A compadecida surge, devido ao pedido de João Grilo, para escutar e intervir pelos personagens. Na tradição católica, a devoção à Nossa Senhora é uma marca muito presente, a qual se denomina *hiperdulia*<sup>42</sup>, elemento que é referenciado na liturgia da missa. A devoção à

<sup>41</sup> A imagem mostra o momento em que João Grilo recita o verso, para que Nossa Senhora apareça em cena. Disponível em: <https://santanaraujo.tumblr.com/post/163661551281>. Acesso em 24 de jan. de 2020. Sofreu alterações de formato no programa *paint*.

<sup>42</sup> Forma de veneração à Nossa Senhora.

Nossa Senhora mostra um pouco da religiosidade popular, assim como é o aspecto de maior destaque na obra cinematográfica, em virtude do nome do filme, o clímax que corresponde ao juízo final e a própria aparição. Com isso, Nossa Senhora intercede pelos personagens da seguinte maneira:

**COMPADECIDA:** intercedo por esses pobres, meu filho, 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.

[...] (ARRAES, 2000, 02:14:28 – 02:15:08 min)

A forma de pedir pelos personagens evidencia uma marca presente na tradição cultural, em que o ajudar caracteriza o modo que a mãe do Senhor, depois de ser exaltada, vem ao auxílio dos seus filhos. A cena ganha destaque, porque a piedade popular presente na religião católica mostra a Virgem Maria, sempre intercedendo pelos seus junto a Jesus, uma maneira significativa de representar e realçar o lugar que Maria ocupa na Igreja. No entanto, o demônio questiona: “o quê esse medo de morrer fez os personagens se tornarem melhores? Enfatizando que “o medo não redime ninguém”. Contudo, Nossa senhora explica que, na hora da morte, sim:



**Figura 24.** A intercessão de Nossa Senhora.

**Fonte:** ARRAES, Guel. *O Auto da Compadecida* (2000)<sup>43</sup>

Como Szesz afirma, “a contraposição entre os dois personagens (Virgem Maria X demônio, vida X morte, bem X mal) é um dos pontos centrais do texto de Suassuna” (2007, p.

<sup>43</sup> A imagem (post) foi retirada de uma página do *Instagram*, rede social, intitulada O auto da compadecida\_fc. Disponível em <https://www.instagram.com/p/B7XKqGJArSY/?igshid=1h716i02k328v>. Acesso em 21 de jan. de 2020.

195). A intercessão de Nossa Senhora mostra a forma que cada dupla se apresentou na hora da morte. Dessa forma, ao tratar do casal, Eurico e Dora, a Virgem ressalta que o marido perdoou a mulher, mesmo sendo um dos mais prejudicados. Por isso, ela diz que alega em favor dos dois, pois o marido abraçou-a na hora da morte, para morrerem juntos. E, Jesus discorre que está recebido a alegação.

Em relação aos representantes da igreja, o padre e o bispo também tiveram sua revelação. Eles seguiram o mesmo exemplo de Jesus Cristo, de modo que, perdoaram os seus assassinos. O diabo indignado realça que, “depois de morrer, todo mundo fica bonzinho” (ARRAES, 2000, 02:19:59 – 02:20:51 min). A expressão, na cena, denota comicidade, através do deboche do demônio. Para Bergson (1983, p. 59), “a inversão e a interferência, em suma, não passam de jogos espirituosos expressos em jogos de palavras”.

E a mãe de Jesus, pergunta: quanto a Severino... e Jesus responde que, “quanto a esse, deixe comigo. Não foi sua morte que o redimiou e sim a de seus pais” (ARRAES, 2000, 02:20:05 – 02:20:09 min). Portanto, após o relato de Jesus sobre Severino de Aracaju, o Altíssimo o absolve e perdoa seus pecados. À vista disso, os outros personagens impacientes, querem saber o destino deles. Assim, João solicita dar uma palavra e, em seguida, o direito lhe é concedido por Jesus. Por isso, o protagonista sugere o purgatório para os quatro camaradas.

A cena fica bastante engraçada pela gozação que João faz do demônio, de modo que, Nossa Senhora reforça: “uma excelente ideia, além de assegurar a salvação deles, também podem pagar por seus pecados”. Com isso, João enfatiza que isso, inclusive, tem a vantagem de descontentar o diabo. Sobre esse recurso do humor, Bergson (1983, p. 61) ressalta que:

O humor, assim definido, é inverso da Ironia. Ambos são formas da sátira, mas a ironia é de natureza retórica, ao passo que o humor tem algo de mais científico. Acentua-se a ironia deixando-se arrastar cada vez mais alto pela ideia do bem que deveria ser. Por isso, a ironia pode aquecer-se interiormente até se tornar, de algum modo, eloquência sob pressão.

Depois que todos os quatro são enviados para o purgatório, o diabo salienta que mulher que manda em homem, não tem jeito! E, Jesus tenta fazer uma pergunta a João Grilo, mas o diabo ansioso interpela e diz que fará questão de levá-lo. Por conseguinte, o Senhor questiona João, afirmando que ele é muito sábio, nos trechos a seguir se observa isso:





**Figura 25.** João é questionado.

**Fonte:** ARRAES, Guel. *O Auto da Compadecida* (2000)<sup>44</sup>

Na cena, o demônio fica muito satisfeito porque João reconhece, de modo que, ele bate palma com tamanha satisfação que a porta do inferno se abre. Contudo, Nossa Senhora busca defendê-lo, argumentando que João usava da mentira para sobreviver. No entanto, o protagonista afirma que gostava de enganar o povo. Porém, ela enfatiza que eles os exploravam, pois “a esperteza é a coragem do pobre. A esperteza era a única arma de que você dispunha contra os maus patrões” (ARRAES, 2000, 02:22:59 - 02:23:04 min). Assim, o personagem rejeita a intervenção da Santa e ainda salienta que, não teve uma morte gloriosa igual aos companheiros. Todavia, a Virgem Maria não desiste dele e realça:

João Grilo foi um pobre como nós, meu filho, e teve que suportar as maiores dificuldades de uma terra seca e pobre como a nossa. Pelejou pela vida desde menino. Passou sem sentir pela infância. Acostumou-se a pouco pão e muito suor. Na seca comia macambira<sup>45</sup>, bebia o sumo do xique-xique<sup>46</sup>, passava fome.

E quando não podia mais, rezava, quando a reza não dava jeito, ia se juntar a um grupo de retirantes, que iam tentar sobreviver no litoral, humilhado, derrotado, cheio de saudades.

E logo que tinha notícia da chuva, pegava o caminho de volta, animava-se de novo, como se a esperança fosse uma planta que crescesse com a chuva, e quando revia sua terra dava graças à Deus por ser um sertanejo pobre, mas corajoso e cheio de fé (ARRAES, 2000, 02:23:27 - 02:24:36 min).

<sup>44</sup> A Imagem (post) foi retirada de uma página do *Facebook*, rede social, intitulada cinerama. Disponível em <https://www.facebook.com/cineramaclub/photos/a.1252440878229860/1246973202109961/?type=3&theater>. Acesso em 21 de jan. de 2020.

<sup>45</sup> Planta encontrada nas regiões mais quentes e secas da caatinga brasileira.

<sup>46</sup> Planta cactácea das regiões áridas do Nordeste.



Após a intervenção de Nossa Senhora, a santa ainda enfatiza para que “não o condene”. Porém, diante da situação, Jesus afirma que não poderá salvá-lo. Em virtude disso, João desiludido, percebe que o único caminho que lhe resta é seguir para o inferno. Mas, a mãe de Deus pede para dar uma nova oportunidade. Contudo, Jesus Cristo questiona, de que forma? A intercessora diz para que dê uma chance dele voltar. Em seguida, Cristo pergunta se ele fica satisfeito com a decisão e João Grilo o responde de maneira afirmativa. Assim, o protagonista recebe uma segunda chance de voltar à vida terrena e fica satisfeito com a notícia. O diálogo se torna mais cômico pela inserção “de um arsenal muito rico de instrumentos de comicidade e zombaria” (PROPP, 1992, p. 119). O humor ganha mais destaque no trecho seguinte:

**JOÃO:** De mais! Quem deve estar danado é o filho de chocadeira!

[Nesse instante, o diabo assume uma forma aterrorizante e avança em João. Mas Nossa Senhora toma sua frente e o demônio é lançado no inferno, de forma que as portas acabam se fechando].

**JOÃO:** Meu Deus, o que ele teve?

**NOSSA SENHORA:** Na raiva, ele olhou para você e me viu!

**JOÃO:** 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 a vista, grande advogada, e não me deixe de mão não. Estou decidido a tomar jeito, mas a senhora sabe que a carne é fraca.

**NOSSA SENHORA:** Até a Vista João! (ARRAES, 2000, 02:25:15 - 02:25:53 min).

João agradece ao Senhor e saí radiante. De repente, o Redentor o chama e diz: “veja como se porta” (ARRAES, 2000, 02:26:03 – 02:26:05 min). Ele responde, “sim senhor!” E vai embora... Porém, o crucificado comenta com a mãe que, “se a senhora continuar a intervir desse jeito [...], o inferno vai terminar virando uma repartição pública. Existe! Mas não funciona” (ARRAES, 2000, 02:26:09 – 02:26:19 min). Assim, a cena termina com os dois personagens, os quais voltam para dentro da grande pintura na parede, sendo cobertos por uma luz branca.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante das concepções trazidas por Josef (2010), nota-se que a obra cinematográfica *O auto da compadecida*, de Guel Arraes, apresenta significativas mudanças de um gênero a outro, especialmente porque cada modalidade exhibe uma linguagem diferente. Nesse sentido, a partir do processo de adaptação, o roteiro de Arraes se destaca pela forma que exhibe outros textos de

Suassuna na referida filmografia. As conexões e costuras proporcionam um destaque no que se refere a categoria, de modo que se apresenta como novo, criativo e inovador.

É perceptível que, ao inserir campos distintos como a literatura, cinema e as artes, percebe-se que as áreas mostram similaridades, aos contatos, trocas e empréstimos, os quais proporcionam comparações. Em cada modalidade é possível perceber a combinação de diversos fatores que corroboram para o sucesso da obra. Ao tratar do filme, compreende-se que a arte combina recursos visuais que se relacionam à fotografia e à pintura, entre outras áreas. Por isso, constata-se que o auto de Arraes realiza uma combinação de diferentes segmentos. Em vista disso, a música é um dos aspectos que merece realce, porque ambienta as ações entre os personagens, proporcionando leveza a temática, e também comicidade.

As questões históricas, as quais tratam do bando de Lampião são marcas da dramaturgia de Suassuna, sendo extremamente significativas para a cultura popular nordestina. Por isso, pode-se afirmar que o texto cinematográfico de Miguel Arraes conserva as influências populares da narrativa literária, representando o cenário nordestino e suas características regionais, por exemplo: a forte presença religiosa, as problemáticas sertanejas da seca e da fome, a prosódia do povo sertanejo, a tradição musical do nordeste e, sobretudo, a presença dos contadores de história que remetem à literatura oral.

A partir da linguagem fílmica, compreende-se que há uma mudança na forma de contar, ou seja, as técnicas especiais ganham maior visibilidade entre o público, sobretudo em relação a visualização de pistas, antes narradas, as quais passam a ser mostrados na tela. Com isso, o gênero cine mostra o sistema de significação, através da construção e produção, o qual reflete a realidade, ao representar o mundo. Em geral, observa-se que a filmografia supracitada desenvolve paralelamente, o mesmo material semântico que a literatura, mas com um viés para as imagens, os movimentos, de tal maneira que as representações se destacam pelas alterações na ordem dos acontecimentos, e os respectivos acréscimos.

A narrativa cinematográfica busca, dentre outros enfoques, exibir suas peculiaridades atrelada aos mecanismos visuais que se destacam através de técnicas e efeitos que favorecem para o filme ter sucesso. Por isso, ao condensar ou expandir cenas que se assemelham à realidade, Guel Arraes apresenta um novo modelo de representação, porque as imagens projetadas representam um espetáculo da realidade, ao combinar elementos que significam no mundo com fatores que relacionam arte e literatura interligados em uma mesma área.

Os vestígios do imaginário popular são apresentados a partir do visual, através da tradição popular nordestina com ênfase na Literatura de cordel, com destaque para as

xilogravuras, as quais ganham destaque através dos “causos” de Chicó. Os acontecimentos narrados por *flash-back* exibem imagens em movimentos, os tons se aproximam dos famosos desenhos em madeira, só que há uma inserção de outras cores, colorações primárias, que se distinguem das típicas xilografias.

Os valores e crenças da cultura nordestina são marcas culturais do imaginário coletivo que se manifesta sobre as mais variadas classes sociais. Dentre os mais representativos personagens pode-se destacar o cangaceiro, fruto do movimento sociológico que na filmografia apresenta diferenças, especialmente porque Arraes buscou suavizar o cangaceiro mais temido. Suas ações, de início, denotam-se brandas, já que na primeira aparição, Severino disfarçado de mendigo, mostra-se pacato e calmo. Porém, esse tipo social na narrativa cinematográfica de Arraes não se apresenta assim. Isso, porque o roteiro sofreu alterações e Guel resolveu inserir textos de obras literárias de Suassuna na referida obra.

Na trama *O auto da compadecida*, nota-se que o recorte geográfico se dirige mais especificamente para uma parte, o sertão da caatinga. Essa visão é uma marca característica do Cinema Novo, o qual reforça o estereótipo do homem sertanejo, mais especificamente o rural. A identidade nordestina se volta para imagens (geográficas, culturais, sociais e econômicas), ou seja, a partir de certos elementos escolhidos, onde o sertão é realçado parecido a região de dominância representada com a seca, o violento – com o cangaceiro –, a miséria, exaltando o preconceito em itens representativos do lugar.

A identidade nordestina cultivada pela mídia valoriza a identidade do sertanejo pobre, que vive em uma região tipificada pelo sol forte, característico do sertão nordestino. Esse ser humano do interior apresenta uma ênfase condicionada para a ingenuidade, seu regionalismo é otimizado, a fim de provocar o riso, privilegiando os gestos que direcionam para o cômico. De fato, ao representar o típico sertanejo que destoa da realidade, o cinema restringe o Nordeste e acaba abolindo o sertanejo urbano, aquele que vive no litoral.

Além do mais, vale ressaltar que a religiosidade, é um dos aspectos mais sobressalentes no cenário do Nordeste. Na obra cinematográfica de Arraes, ela se manifesta em muitas cenas, com maior profundidade em padre Cícero e Nossa Senhora, figuras populares do catolicismo popular. Essas questões culturais têm ênfase em apresentar os mistérios, proporcionando uma relação entre a vida e a morte, por meio de um imaginário, traços que estão incutidos nas raízes da cultura, a partir dos símbolos.

O cinema como uma janela para o mundo proporciona um diálogo intertextual com o texto base e também por outros de Suassuna, ao estabelecer uma conexão que forma um único

enredo, mas que promove uma dimensão de realidade a partir dos movimentos e seus efeitos, sobretudo porque adentram no universo fantástico. A dupla cômica, João Grilo e Chicó, apresentam-se similar a típica representação do povo brasileiro, ao satirizar características do sertanejo rural, trazendo à cena os populares contadores de histórias.

O “Auto” combina aspectos da Idade Média, voltados às características ibéricas e, também do barroco espanhol, ou seja, raízes da cultura europeia, elementos que se vinculam aos fatores da cultura popular brasileira. Com isso, Guel Arraes retoma para o cinema nacional, uma obra dramaturgicamente antiga, a qual resgata informações, além de enriquecer a história posterior através de relevantes referências da região Nordeste, especialmente ao expandir histórias populares do cenário regional relacionados a tradição da literatura de cordel.

As histórias e trapaças dos protagonistas geram cenas engraçadas que proporcionam o humor, principalmente porque os imbrólios feitos pelos dois correspondem às formas alegóricas, presentes nas inspirações clássicas do teatro medieval em que se apresenta o comportamento da sociedade. Nesta lógica, os personagens apresentam características que, ao mesmo tempo, parecem exageradas e também se mostram engraçadas.

Por isso, ao realizar uma paródia em relação aos personagens, os quais caracterizam-se como universais, por representarem pessoas da sociedade, tipos sociais que simbolizam o povo, Arraes faz uma denúncia, de forma crítica, a fim de mostrar o comportamento deles nas relações sociais. Os típicos sertanejos, João Grilo e Chicó, passam por dolorosas aventuras para acabar na pacata cidade de Taperoá, local que apresenta características da seca, mas que a partir dos malabarismos do cotidiano esses conseguem interferir na dura vida do sertão.

Os dois personagens se assemelham a pares contrastivos da comédia, ou seja, o inteligente e seu companheiro estúpido, a dupla arquetípica que se assemelha aos personagens de Miguel de Cervantes, a exemplo de Dom Quixote e Sancho Pança. Os personagens usam muitos provérbios em suas mensagens, as quais provocam uma comicidade, especialmente por repetir certas frases que caracterizam o humor da obra fílmica, conforme o termo “não sei, só sei que foi assim”.

Ao utilizar as particularidades da narrativa literária de Suassuna, Guel Arraes se revela semelhante a um Griot, isto é, “um contador de história orais moderno”, por utilizar “o cinema para contar relatos tradicionais” (CHAM, 2005, p. 297-298). De fato, ao manter viva a obra anterior através da imitação, nota-se que essa se propaga pela inovação da história. Por isso, todo contar deve ser contado duas vezes, a fim de que as narrativas se tornem populares “como repetição e variação” (HUTCHEON, 2013, p. 234).

Portanto, o roteiro de Arraes se aproxima muito do texto de Suassuna, especialmente porque a forma de realizar conexões com outros textos do autor favorece para o humor, de modo que, ao estabelecer um vínculo, Arraes ameniza o sofrimento dos principais personagens, atrelado à ideia dos finais que tem o desfecho dos “felizes para sempre”. Outra característica relevante se mostra na fala dos personagens, à qual é marcada pela presença de gírias de caráter popular, gêneros do discurso e pela sabedoria proverbial.

Assim, a partir do recurso de *flash-back*, percebe-se que a obra fílmica produz mais linearidade, especialmente pela estruturação temporal de um fato imaginário contado através de um personagem. Portanto, ao assistir *O auto da compadecida*, o espectador se surpreende, de modo que, esse é direcionado para o mundo do humor, da graça, cheio de fantasias, sobretudo a um universo lúdico e cômico.

## REFERÊNCIAS

- ABREU, Márcia. **Histórias de cordéis e folhetos**. Campinas: Mercado das Letras, 1999.
- AGUIAR e SILVA, Vítor Manuel de. **Teoria da literatura**. Coimbra: Livraria Almedina, 1994.
- ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A invenção do nordeste e outras artes**. 5. ed. Recife: FJN: Massangana; São Paulo: Cortez, 2011.
- AMÂNCIO, Tunico. **O Brasil dos gringos: imagens no cinema**. Niterói: Intertexto, 2000.
- ARAGÃO, Maria do Socorro Silva de. O Cinema e a Estética Armorial. In: **II Congresso Nacional de Literatura**. II Conali – Anais. João Pessoa: Mídia, 2014, 1054 p.
- ARANTES, A.A. **Cultura Popular**. São Paulo. Ed. Brasiliense, 8ªed.1981.
- ARANTES, Antônio Augusto. “**O que é cultura popular**”. Coleção Primeiros Passos. Brasiliense, 1995.
- BALLOGH, Anna Maria. **Conjunções, Disjunções e Transmutações: da Literatura ao Cinema e à TV**. São Paulo: Annablume, 2005.
- BATISTA, Sebastião Nunes. **Antologia da Literatura de Cordel**. São Paulo: Fundação José Augusto, 1997.
- BAZIN, A. Por um cinema impuro: defesa da adaptação. In: BAZIN, A. **O cinema: ensaios**. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BENJAMIN, Walter. The task of the translator. In: SCHULTE, Rainer; BIGUENET, John (Ed.). **Theories of translation**. Chicago: University of Chicago Press, 1992. p. 71-92.

BENJAMIN, Walter. *Illuminations: essays and reflections*. Schocken Books. New York, 1968. In: HOROVITS, Michelle Barbosa. **A mentira e o riso na obra Auto da Compadecida, de Ariano Suassuna**. Brasília – DF, 2013. 64 f. Dissertação (Mestrado em Literatura) - Universidade de Brasília, Brasília, 2013. Disponível em: <http://200.181.121.137/index.php/REV/article/view/373/343>. Acesso em 20 de jan. 2020.

BERGSON, Henri. **O Riso**: ensaio sobre a significação do cômico. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.

BITTENCOURT, Beatriz. **O que é xilogravura**. 1ª ed. São Paulo: Dobra editorial, 2004.

BORGES RODRIGUES, Reila Márcia. **Literatura, arte e cinema**: confluência das artes nos filmes *Romance* e *O auto da compadecida*, de Guel Arraes. Revista Alere. Mato Grosso. Ano 08, vol. 12, dez. 2015. Disponível em: <https://periodicos.unemat.br/index.php/alere/article/view/1688/1592>. Acesso em 28 de out. 2018.

CAMPOS, Ana Paula; FIGUEIRÔA, Alexandre; FECHINE, Yvana (Edita.). **Guel Arraes**: um inventor no audiovisual brasileiro. Recife: Cepe, 2008.

CAMPOS, Cecy Barbosa. Hitchcock x Brian de Palma: A intertextualidade fílmica (2000). In: FERREIRA, Érica Eloise Peroni. **A transposição da Literatura para o cinema**: reflexões preliminares. [S.I.: s. n] Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2006/resumos/R0143-1.pdf>. Acesso em 26 de nov. de 2019.

CANCLINI, Néstor García. **Diferentes, desiguais e desconectados**: mapas da interculturalidade. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2005.

CANDIDO, Antonio. Dialética da malandragem. In: **O discurso e a cidade**. São Paulo: Duas Cidades, 1993.

CARNEIRO, Gabriel de Campos. **Nos Rastros dos Cangaceiros**: Em busca de novas trilhas para apreensão de um movimento social. 2010. 110 p. Dissertação – Programa de Pós-graduação em História, Universidade de Brasília, Brasília, 2010. Disponível em: [http://repositorio.unb.br/bitstream/10482/7848/1/2010\\_GabrielCamposCarneiro.pdf](http://repositorio.unb.br/bitstream/10482/7848/1/2010_GabrielCamposCarneiro.pdf). Acesso em 10 de jan. 2019.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1998.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Literatura Oral no Brasil**. São Paulo: Global, 2012. E-book.

CASTELLS, Manuel. **A construção da identidade**. In: \_\_\_\_\_. *O Poder da Identidade*. 3. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

CASTORIADIS, Cornelius. **A instituição Imaginária da sociedade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

CHAM, Mbye. Oral traditions, literature, and cinema in Africa. In: STAM, Robert; RAENGO, Alessandra (Ed.). **Literature and film: a guide to the theory and practice of film adaptation**. Oxford: Blackwell, 2005. P. 295-312.

CHARAUDEAU, Patrick. **Os estereótipos, muito bem. Os imaginários, ainda melhor**. Entrepalavras, Fortaleza, v. 7, p. 571 – 591, jan./jun. 2017. Disponível em: <http://www.entrepalavras.ufc.br/revista/index.php/Revista/article/download/857/433>. Acesso em 15 de fev. 2020.

Chico humorado.  
**Uma das frases mais ditas pelo João durante toda a história**. 19 out. 2017. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/BacbVjOg1GQ/?igshid=dfbq464srdcl>. Acesso em 9 de jan. de 2020.

Cinerama. **João Grilo e Jesus [sem título]**. 9 de jul. de 2018. Disponível em <https://www.facebook.com/cineramaclub/photos/a.1252440878229860/1246973202109961/?type=3&theater>. Acesso em 21 de jan. de 2020.

CORSEUIL, Anelise Reich. Literatura e Cinema. In: In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana. **Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas**. Maringá: Edvem, 2009. p. 295-304.

COSTA, L. R.; TRIGUEIRA, O. M.; BEZERRA, E. P. **Folkcomunicação e cibercultura: os agentes populares na era digital**. Revista Internacional de Folkcomunicação, v. 7, n. 14, 2009.

COSTELLA, Antônio. **Introdução à gravura e história da xilografia**. Editora Mantiqueira, 1984.

COSTELA, Antônio. **Xilogravuras: manual prático**. Campos do Jordão/SP: Editora Mantiqueira, 2003.

COUTINHO, Afrânio; COUTINHO, Eduardo de Faria. **A literatura no Brasil**. Rio de Janeiro: José Olympio; Niterói: UFF-Universidade Federal Fluminense, 1986.

CUNHA, Euclides da. **Os sertões**. In: \_\_\_\_\_. *Obra completa*. Org. Afrânio Coutinho. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

CURADO, Maria E. **Literatura e cinema: adaptação, tradução, diálogo, correspondência ou transformação?** In: *Temporis[ação]*, Goiás, v. 1, n° 9, Jan/Dez 2007.

CURRAN, M. **História do Brasil em cordel**. São Paulo: Edusp, 1998.

CURRAN, M. J. **Relembrando – A velha Literatura de Cordel e a Voz dos Poetas**. Estados Unidos: Trafford Publishing, 2014.

DIAS, Lilian Fonseca; PAULINO, José Kelson Justino. **Cinema e literatura: artes em diálogo**. Revista Colineares. v. 1, n. 2, p. 109-133, 31 dez. 2014. Disponível em: <http://periodicos.uern.br/index.php/colineares/article/view/750>. Acesso em: 19 Ago 2019.

DINIZ, Thaís Flores Nogueira. **Literatura e cinema:** tradução, hipertextualidade, reciclagem. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2005.

DUARTE, Lélia Parreira. **Alguns Resultados Finais de Curso sobre Ironia e Humor na Literatura.** Cadernos de Pesquisa vol. 16, Belo Horizonte, NAPq/FALE/UFMG, 1994.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário.** Introdução à arquetipologia geral. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

DURAND, Gilbert. **O imaginário:** ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem. Rio de Janeiro: DIFEL, 2004.

EAGLETON, Terry. **A ideia de cultura.** Tradução Sandra Castello Branco. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

EGAS, Lidia Maria. **Recurso de Expressão:** narrativa literária e narrativa fílmica. Paraná. [2011?] Disponível em: [http://www.gestaoescolar.diaadia.pr.gov.br/arquivos/File/producoes\\_pde/md\\_lidia\\_maria\\_egas.pdf](http://www.gestaoescolar.diaadia.pr.gov.br/arquivos/File/producoes_pde/md_lidia_maria_egas.pdf). Acesso em 26 jan. de 2020.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Miniaurélio:** o dicionário da língua portuguesa. 8. ed. Curitiba: Positivo, 2010.

FIELD, Syd. **Manual do Roteiro.** Rio de Janeiro: objetiva, 1995.

FIGUEIRÔA, A.; FECHINE, Y. (Org.). **Guel Arraes:** um inventor no audiovisual brasileiro. Recife: Companhia Editora de Pernambuco, 2008.

FITTIPALDI, Ciça. O que é uma imagem narrativa?. In: OLIVEIRA, Ieda de. **O que é qualidade em ilustração no livro infantil e juvenil:** com a palavra, o ilustrador. São Paulo: DCL, 2008. p. 93-121.

FORTALEZA, Zé Maria de; VIANA, Arievaldo; VIANA, Antônio Klévisson. **A Didática do Cordel.** Ceará Editora: Tupynanquim. Fev. de 2005.

FREYRE, Gilberto. **Manifesto Regionalista de 1926.** Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Cultura: Os cadernos de Cultura, 1955. p. 19-20.

GABRIEL, Ademir Lopes. **Xilogravura como expressão da cultura popular.** 2012. 56 f., il. Monografia (Licenciatura em Artes Visuais) – Universidade de Brasília, Universidade Aberta do Brasil, Posse – GO, 2012.

GARCIA, Carlos. **O que é Nordeste brasileiro?** São Paulo: Brasiliense, 2017. E-book.

**GLOBO NEWS.** Disponível em: <http://g1.globo.com/globo-news/jornal-globo-news/videos/t/edicao-das-10h/v/autor-e-diretor-guel-arraes-completa-65-anos/7227933/> Acesso em 15 de nov. de 2019.

**GLOBO FILMES.** Disponível em: <http://globofilmes.globo.com/OAutodaCompadecida/>. Acesso em 25 de nov. de 2019.



GLOBO NEWS. **Autor e Diretor Guel Arraes completa 65 anos**. 2018. (04m45s). Disponível em: <http://g1.globo.com/globo-news/jornal-globo-news/videos/t/edicao-das-10h/v/autor-e-diretor-guel-arraes-completa-65-anos/7227933/>. Acesso em 25 de novembro de 2019.

GÓES, Paulo. **O problema do riso em O nome da rosa, de Umberto Eco**. Rev. Filos., Aurora, Curitiba, v. 21, n. 28, p. 213-240, jan./jun. 2009.

HALL, Stuart (ed.). Representation: cultural representations and signifying practices. Londres: Sage/The Open University, 1997. In: FERREIRA, Juliane de Paiva. **O Auto da compadecida e os estereótipos do sertão: entre Guel Arraes e Ariano Suassuna**. Disponível em: <https://pantheon.ufrj.br/handle/11422/264>. Acesso em: 21 dez. 2019.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2001.

HALL, S. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Trad. Adelaine La Guardiã Resende et al. Belo Horizonte: Ed. UFMG; Brasília: Representação da Unesco no Brasil, 2003.

HALL, Stuart. **Cultura e representação**. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio: Apicuri, 2016.

HAURÉLIO, Marcos. **Breve história da Literatura de Cordel**. 2ª ed. – São Paulo: Claridade, 2016. E-book

HERSKOVITS, Anico. **Xilogravura: arte e técnica**. Porto Alegre: Tchê! Editora, 1986.

HOROVITS, Michelle Barbosa. **A mentira e o riso na obra Auto da Compadecida, de Ariano Suassuna**. 2013. 64 f. Dissertação (Mestrado em Literatura) -Universidade de Brasília, Brasília, 2013.

HUTCHEON, Linda. **Teoria e política da Ironia**. Tradução: Julio Jeha. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000.

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

JOÃO PAULO II. **Catecismo da Igreja Católica**. 4ª. ed. Petrópolis: Vozes; São Paulo: Paulinas, Loyola, Ave-Maria, 2017.

JOSEF, Bella. **Cinema e literatura: algumas reflexões**. Espírito Santo: editora da Universidade Federal do Espírito Santo, nº 17, p. 237-252, 2010. Disponível em: <http://periodicos.ufes.br/contexto/article/view/6601>. Acesso em 16 de out. 2019.

KEITH Thomas. **A religião e o declínio da magia**. Tradução de. Denise Bottmann e Tomas Rosa Bueno. São Paulo: Cia. das Letras, 1991.

KLEIN, Alberto. **Imagens de culto e imagens da mídia – interferências midiáticas no cenário religioso**. Porto Alegre: Sulina, 2006.

LAPLANTINE, François; TRINDADE, Liana. **O que é imaginário**. São Paulo: Brasiliense, 2017. E-book.

LAROUSSE, Ática. **Dicionário da língua portuguesa**. São Paulo: Ática, 2001.

LEAL, Wills. **O Nordeste no cinema**. Editora universitária, FUNAPE/ UFPB. João Pessoa, 1982.

LEAL, Vítor Nunes. **Coronelismo, enxada e voto: O município e o regime representativo no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

LE GOFF, Jacques. **Enciclopédia Enaudi. Memória-História**. Lisboa: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 1996.

LIMA, Claudilaine; GUEDES, Sandra. **O reino mágico da xilo (gravura)**. Pernambuco: Unicap, 2005. Disponível em: [http://www.unicap.br/armorial/35anos/trabalhos/o-reino\\_xilogravura.pdf](http://www.unicap.br/armorial/35anos/trabalhos/o-reino_xilogravura.pdf). Acesso em 19 de janeiro de 2020.

LOPES, José Ribamar. **Antologia de Literatura de Cordel**. Ribamar Lopes (org.). 3ª edição. Fortaleza: Banco do Nordeste, 1994.

LUCENA, Luiz Carlos. **Como fazer documentários: conceito, linguagem e prática de produção**. São Paulo: Summus editorial, 2012.

LUYTEN, Joseph M. **O Que é Cultura Popular**. São Paulo: Editora Brasiliense, 3ª ed., 1986, p. 12.

MACHADO, Arlindo (org.). **Made in Brasil: três décadas do vídeo brasileiro**. São Paulo: Itau Cultural, 2003.

MARCELLI, Joseph V. **Os cinco Cs da cinematografia: técnicas de filmagem**. São Paulo: Summus Editorial, 2010.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. São Paulo: Brasiliense, 2011.

MASSUD, Moisés. **Dicionário de Termos Literários**. São Paulo: Cultrix, 2013.

MEMÓRIA GLOBO. **Autores: histórias da teledramaturgia**. São Paulo: Globo, 2008.

METZ, Christian. **A significação do cinema**. Tradução e posfácio de Jean-Claude Bernadet. São Paulo: perspectiva, 1972.

MEYER, M. **Literatura comentada: Autores de Cordel**. São Paulo: Abril Educação, 1980.

MIRANDA, Eulímpia Coutinho; SAMPAIO, Sírnia Lima. **A comicidade no Auto da compadecida como forma de desconstrução social**. 2013. 89 f. TCC - Universidade do Estado da Bahia, Jacobina, 2013. Disponível em: <http://www.saberaberto.uneb.br/bitstream/20.500.11896/324/1/TCC-%20em%20PDF.pdf>. Acesso em 01 de fev. de 2020.

MOREIRA, S. T. S.. **O Auto da Compadecida:** o humor nordestino legendado. Revista Inventário (Universidade Federal da Bahia. Online), jan-jul. 2013. Disponível em: <http://www.inventario.ufba.br/12/O%20AUTO%20DA%20COMPADECIDA.pdf>. Acesso em 16 de jan. de 2020.

NETO, João Evangelista do Nascimento. **Literariedade e Cinema:** As Expressões Imagéticas da obra Auto da compadecida transpostas para o cinema contemporâneo de Guel Arraes. In: 16º COLE – Congresso de Leitura do Brasil, 2007, Campinas. Anais do 16º COLE. Campinas, 2007. Disponível em: [http://alb.org.br/arquivo-morto/edicoes\\_anteriores/anais16/sem14pdf/sm14ss01\\_02.pdf](http://alb.org.br/arquivo-morto/edicoes_anteriores/anais16/sem14pdf/sm14ss01_02.pdf). Acesso em 14 de mar. de 2019.

NETTO, Waldemar Ferreira. **Tradição Oral e produção narrativa.** São Paulo: Paulistana, 2008. p. 9.

NOGUEIRA, Maria Lopes Aparecida. **O cabreiro tresmalhado:** Ariano Suassuna e a universalidade da Cultura. São Paulo: Palas Athena, 2002, p. 201.

**O Auto da Compadecida.** Direção de Guel Arraes. São Paulo: Globo Filmes, 2000. 1 DVD (105 min).

O auto da compadecida\_fc. **A compadecida** [sem título]. 15 de jan. 2020. Disponível em <https://www.instagram.com/p/B7XKqGJArSY/?igshid=1h716i02k328v>. Acesso em 21 de jan. de 2020.

O auto da compadecida\_fc. **João Grilo e o Bispo** [sem título]. 19 de jan. 2020. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/B7hlu96JOJy/?igshid=tsovpqaurq1y>. Acesso em 21 de jan. de 2020.

O auto da Compadecida\_fc. **João Grilo e Chicó** [sem título]. 19 de jan. 2020. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/B7gXX69nRSk/?igshid=1ixj4uhsdr98o>. Acesso em 21 de jan. de 2020.

OLIVEIRA, Pedro A Ribeiro de. **Religião e Dominação de Classe.** Petrópolis: Vozes, 1985.

OLIVIEIRA, R.; COLOMBO, A. A. **Cinema e Linguagem:** as Transformações perceptivas e cognitivas. Discursos Fotográficos: Londrina. v. 10, n.16, p. 13-34, jan./jun. 2014. Disponível em: <http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/discursosfotograficos/article/download/13648/14588>. Acesso em 05 de dez. de 2019.

OLSON, David R.; TORRANCE, Nancy. **Cultura escrita e oralidade.** São Paulo: Editora Ática, 1997. p. 8.

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

PAIVA, Claudio Cardoso. **As narrativas de ficção, o Nordeste no cinema e na televisão:** elementos para o ensino de história e comunicação. Saeculum, revista de história [17]; João Pessoa, jul/dez, 2007. Disponível em:

<https://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/srh/article/view/11388/6502>. Acesso em 13 de dezembro de 2019.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Tradução para a língua portuguesa sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PERICÁS, Luiz Bernardo. **Os cangaceiros**: ensaio de interpretação histórica. São Paulo: Boitempo, 2010. E-Book

PELLEGRINI FILHO, Américo. **A Literatura de Cordel continua viva no Brasil**. CMFL Notícias, Belo Horizonte, v. 01 fev. 1997. Disponível em: <http://www.jornaldepoesia.jor.br/apelleg.html>. Acesso em 18 de abr. de 2019.

PEÑA ARDID, Carmen. **Literatura y cine**. Madrid: Cátedra, D.L 1992.

PESAVENTO, Sandra J. **Em busca de uma outra história**: Imaginando o imaginário. In: Revista Brasileira de História. v.15, nº 29. São Paulo: 1995

PROENÇA, Ivã Cavalcante. **A ideologia do cordel**. Rio de Janeiro, Imago; Brasília, INL, 1976.

PROPP, Vladimir. **Comicidade e Riso**. São Paulo: Ática, 1992.

QUEIROZ, Jeová Franklin de. A xilogravura nordestina. In: LOPES, Ribamar (Org.). **Literatura de cordel**: antologia. Fortaleza: BNB, 1982.

RASKIN, Victor. **Semantic Mechanisms of Humor**. Dordrecht/Boston/Lancaster: Reidel, 1984.

RENÓ, Denis Porto. **Agentes Folkcomunicacionais**. In: GADINI, Sérgio Luiz; WOITOWICZ, Karina Janz (Org.). **Noções básicas de Folkcomunicação**: uma introdução aos principais termos, conceitos e expressões. Ponta Grossa: UEPG, 2007.

RODRIGUES, Flávio Lins; SANTOS, M. H. C. **Estereótipos e clichês**: uma abordagem teórica. Eikon, 2018. p. 59-68. Disponível em: <http://ojs.labcom-ifp.ubi.pt/index.php/eikon/article/viewFile/423/362>. Acesso em 15 de fev. de 2020.

SANTANA ARAÚJO, Heloísa Gregório. **A autoridade do silêncio de Maria**. s/d. Disponível em: <https://santanaraujo.tumblr.com/post/163661551281>. Acesso em 24 de jan. 2020.

SANTIAGO, Silviano. Situação de Ariano Suassuna. In: SUASSUNA, Ariano. **Seleta em prosa e verso**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1974.

SANTOS, Claudia Jacinto de Medeiros. **A literatura popular**: uma proposta para o ensino de leitura literária. Currais, 2016. Disponível em: [https://repositorio.ufrn.br/jspui/bitstream/123456789/22483/1/ClaudiaJacintoDeMedeirosSantos\\_DISSERT.pdf](https://repositorio.ufrn.br/jspui/bitstream/123456789/22483/1/ClaudiaJacintoDeMedeirosSantos_DISSERT.pdf). Acesso em 16 de abril de 2019.

SANTOS, Tatiana da Silva; REHEM, Reheniglei. **As Interfaces do Cordel no Blog Oficina de Cordel**: Do Impresso para o Digital. Revista Cesumar. v. 19, n. 2. 2014.

SILVA, J. M. **Tecnologias do imaginário**: esboços para um conceito. 2003. Disponível em: <https://docplayer.com.br/59589936-Tecnologias-do-imaginario-esbocos-para-um-conceito-1-juremir-machado-da-silva-2.html>. Acesso em 12 de dez. 2018.

SILVA, Fábio Diogo; ROSSETTI, Regina. **Transposição do imaginário religioso no filme Auto da compadecida de Guel Arraes**. 2010. 147 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Municipal de São Caetano do Sul, São Caetano do Sul, 2010. Disponível em: [https://www.uscs.edu.br/posstricto/comunicacao/dissertacoes/2010/pdf/DISSERTACAO\\_FA\\_BIO\\_DIOGO\\_SILVA.pdf](https://www.uscs.edu.br/posstricto/comunicacao/dissertacoes/2010/pdf/DISSERTACAO_FA_BIO_DIOGO_SILVA.pdf). Acesso em 31 de jan. 2020.

SMITH, Zadie. **“White Teeth” in the flesh**. New York Times. 11 May, Arts and Leisure, 2, p. 1, 10, 2003.

SOUZA, Carla Patrícia Oliveira de. **O Figurino na narrativa dos filmes de Guel Arraes: O Auto da Compadecida (2000) e O Bem Amado (2010)**. 2015. 146 f. Dissertação (Mestrado em Estudos da Mídia) - Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2015. Disponível em: <http://www.cchla.ufrn.br/ppgem/wp-content/uploads/2009/09/O-Figurino-na-Narrativa-dos-Filmes-de-Guel-Arraes-O-Auto-da-Compadecida-2000-e-O-Bem-Amado-2010.pdf>. Acesso em 29 de novembro de 2019.

SOUZA, Maria Isabel Amphilo Rodrigues de. **O Auto da Compadecida**: da cultura popular à cultura de massa: uma análise a partir da folkmídia. 2003. 337 páginas. Dissertação (mestrado em processo Comunicacionais) – Universidade Metodista de São Paulo, São Bernardo do Campo, 2003. Disponível em: <http://tede.metodista.br/jspui/bitstream/tede/813/1/Maria%20Isabel%20Amphilo%20Rodrigues%20de%20Souza.pdf>. Acesso em 15 de agosto de 2018.

STAM, Robert. The dialogics of adaptation. In: NAREMORE, James (Ed.). **Film adaptation**. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 2000. p. 54-76.

STAM, Robert. **Teoria e Prática da Adaptação**: da fidelidade à intertextualidade. In: Ilha do Desterro. Florianópolis, 2006. p.19-53.

STAM, Robert. **A literatura através do cinema**: realismo, magia e arte da adaptação. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

SUASSUNA, Ariano. **Movimento Armorial**. Recife: UFPE, 1974.

SUASSUNA, Ariano. Violeiros e ciranda: poesia improvisada. Recife, 1975 – In: **Música Popular Nordestina**. Direção artística: Hermilo Borba Filho. Recife: Marcus Pereira, p. 1975, 4 discos sonoros.

SUASSUNA, Ariano. **Auto da Compadecida**. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

SUASSUNA, Ariano. **Almanaque Armorial**. Seleção, organização e prefácio: Carlos Newton Júnior. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

SUASSUNA, Ariano. **Dom Pantero no Palco dos Pecadores**: O Jumento Sedutor. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.

SZESZ, Christiane Marques. **Uma história intelectual de Ariano Suassuna: leituras e apropriações.** Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em História, Setor de Ciências Humanas da Universidade de Brasília, 2007.

TEIXEIRA, F.; MENEZES, R. **As religiões no Brasil: continuidades e rupturas.** Petrópolis: Vozes, 2006. p. 249-251.

THIEL, Grace Cristiane; THIEL, Janice Cristine. **Movie takes: A magia do cinema na sala de aula.** Curitiba. Aymará, 2009.

TRAVAGLIA, Luiz Carlos. **O que é engraçado? Categorias do risível e o humor brasileiro na televisão.** Estudos Linguísticos e Literários, Maceió, n.5 e 6, p. 42-79. 1989. Disponível em: <http://seer.ufal.br/index.php/revistaleitura/article/view/6579/5508>. Acesso em 07 de jan. de 2020.

Vieira de Souza, Rosângela; de Nóbrega Waechter, Hans. **A xilogravura popular nos projetos de design: um estudo sobre a compreensão e a utilização das imagens da xilogravura pelos designers.** 2007. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Design, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2007.

VANOYE, Francis. **Ensaio sobre a análise fílmica.** Campinas, SP: papiros, 1994.

VIDAL, Marly Camargo de Barros. **Do passado arcaico ao presente global na microssérie o auto da compadecida. Apropriação e recriação: do teatro de Suassuna à televisão de Guel Arraes.** São Paulo: 2006. Originalmente apresentada como dissertação de doutorado, Universidade de São Paulo, 2006. 305 páginas. Disponível em: <http://livros01.livrosgratis.com.br/cp027517.pdf>. Acesso em 31 de jan. de 2020.

ZIERER, Adriana. **Literatura e Imaginário: fontes literárias e concepções acerca do Além Medieval nos séculos XII e XIII.** In.: **Revista Outros Tempos: Pesquisa em Foco-História.** Volume 01, 2008, p. 21-39. Disponível em: [https://www.outrostempos.uema.br/OJS/index.php/outros\\_tempos\\_uema/article/view/369/304](https://www.outrostempos.uema.br/OJS/index.php/outros_tempos_uema/article/view/369/304). Acesso em 05 de jan. de 2020.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz: A “literatura” medieval.** São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral.** Tradução: FERREIRA, Jerusa Pires. POCHAT, Maria Lucia. ALMEIDA, Maria Inês. Belo Horizonte: Editora Humanitas, 1997.

WILLIAMS, Frederick G. **Entrevista com Ariano Suassuna.** 1997. (54m00s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bwASBXgOeQ4>. Acesso em 17 de novembro de 2019.