



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO

O AUTO DA COMPADECIDA E OS ESTEREÓTIPOS DO SERTÃO:
ENTRE GUEL ARRAES E ARIANO SUASSUNA

Juliana de Paiva Ferreira

Rio de Janeiro/ RJ
2014

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO**

***O AUTO DA COMPADECIDA E OS ESTEREÓTIPOS DO SERTÃO:
ENTRE GUEL ARRAES E ARIANO SUASSUNA***

Juliana de Paiva Ferreira

Monografia de graduação apresentada à Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Comunicação Social, Habilitação em Radialismo.

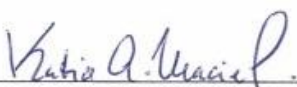
Orientadora: Prof. Dr^a. Katia Augusta Maciel

**O AUTO DA COMPADECIDA E OS ESTEREÓTIPOS DO SERTÃO:
ENTRE GUEL ARRAES E ARIANO SUASSUNA**

Juliana de Paiva Ferreira

Trabalho apresentado à Coordenação de Projetos Experimentais da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharel em Comunicação Social, Habilitação Radialismo.

Aprovado por



Prof. Dr. Katia Augusta Maciel – orientadora



Prof. Dr. Liv Rebecca Sovik



Prof. Dr. Marcio Tavares d'Amaral

Aprovada em: 12.03.2015

Grau: 10,0

Rio de Janeiro/ RJ
2015

FERREIRA, Juliana de Paiva.

O Auto da Compadecida e os estereótipos do sertão: entre Guel Arraes e Ariano Suassuna/ Juliana de Paiva Ferreira – Rio de Janeiro; UFRJ/ECO, 2014.

76 f.

Monografia (graduação em Comunicação) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Comunicação, 2014.

Orientação: Katia Augusta Maciel

1. Estereótipo. 2. Sertão. 3. Nordeste. I. MACIEL, Katia (orientadora)
II. ECO/UFRJ III. Radialismo IV. Título

À minha mãe, fonte ilimitada de inspiração
e força para mim.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à toda a minha família, especialmente à minha mãe e ao meu padrasto, que estão sempre ao meu lado, me dando amor e amparo infinitos. Minha gratidão é recíproca: desconhece limites. Pai, irmão, vocês ajudaram a construir quem eu sou hoje, e o todo o meu esforço também é dedicado a vocês.

Agradeço ao meu namorado extraordinário, que neste último ano e meio fez todo possível e impossível para dar o apoio de que precisei, me socorrendo, me dando forças, cuidando de mim. Você é mais importante do que palavras possam expressar.

Agradeço aos meus amigos incríveis da Escola de Comunicação. Sem vocês, nada disso teria feito sentido: Amanda, Bruno, Caio, Gabo, Henrique, Ilana, Jaque, João Pedro, Luana, Michel, Natasha, Nathália, Nina, Renata, Tay. Nossa amizade é para sempre.

Agradeço a minha amiga-irmã Karyn, ao Elcio, e às demais amizades queridas feitas no Colégio Santa Rosa de Lima.

Agradeço aos estimados colegas de trabalho Mônica (pela edição do *Auto* que utilizei nessa monografia e pelo carinho), Pedro Gabriel e Bruna (que se importaram comigo nessa jornada e me ofereceram conforto diversas vezes).

Agradeço a Katia Maciel por toda ajuda na redação deste trabalho, aos professores Liv Sovik e Marcio Amaral, que aceitaram gentilmente participar desta banca, e a todos os docentes que fizeram parte de minha formação na ECO. Vou sentir saudades.

Agradeço, finalmente, às origens nordestinas de minha família, sem cujo legado de histórias impressionantes e maravilhosas eu provavelmente não teria tamanha afeição hoje pelo Nordeste e sua cultura. (E viva o forró!)

*“Só deixo o meu Cariri
No último pau de arara.”*

*(Música: “Último Pau de Arara”;
Composição: Venâncio/Corumbá/J. Guimarães;
Intérprete: Luiz Gonzaga)*

FERREIRA, Juliana de Paiva. *O Auto da Compadecida e os estereótipos do sertão: entre Guel Arraes e Ariano Suassuna*. Orientadora: Katia Augusta Maciel. Rio de Janeiro, 2014. Monografia (Graduação em Radialismo) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro. 76f.

RESUMO

A pesquisa apresenta uma análise da obra *O Auto da Compadecida*, filme de Guel Arraes, baseado na peça de Ariano Suassuna. Busca-se debater se o *Auto* reforça estereótipos do sertão nordestino e do sertanejo. A ideia é entender o poder de influência de estereótipos ao definir como vemos “o outro”. O tema gera grande interesse, pois fala-se muito atualmente dos efeitos nocivos dos estereótipos, com ênfase nos preconceitos, uma vez que, na vida em sociedade, isto pode gerar variados conflitos. Concluímos que as obras se utilizam de estereótipos, mas subvertem vários deles, então ambas têm o mérito de tentar desmontar certas visões reducionistas, exageradas e fixadas quanto ao sertão nordestino e seu povo.

Palavras-chave: estereótipo, sertão, Nordeste.

FERREIRA, Juliana de Paiva. *O Auto da Compadecida (A Dog's Will) and the stereotypes of the backlands: between Guel Arraes and Ariano Suassuna*. Orientadora: Katia Augusta Maciel. Rio de Janeiro, 2014. Monografia (Graduação em Radialismo) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro. 76f.

ABSTRACT

The research presents an analysis of *O Auto da Compadecida (A Dog's Will)*, a film by Guel Arraes based on the play by Ariano Suassuna. A debate is sought on whether the *Auto* reinforces the stereotypes associated with the backlands of northeastern Brazil and its inhabitants. The idea is to understand the power of stereotypes in defining how we see “the other”. It’s a topic that inspires great interest, for the noxious effects of stereotypes are heavily discussed nowadays, with emphasis on prejudice and the various conflicts it may cause in society. We conclude that the film and the play make use of stereotypes but subvert several of them, therefore both have the merit of trying to deconstruct reductionist, deeply-rooted and exaggerated views regarding the northeastern backlands of Brazil and its people.

Keywords: stereotype, backlands, northeastern Brazil.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	11
2. A CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE NORDESTINA.....	14
2.1 O nascimento do Nordeste e do nordestino	14
2.2 Construção da identidade nordestina	18
2.2.1 Estereótipo: o que é, de onde vem, como funciona	21
2.2.2 O retrato do Nordeste em obras fílmicas	24
3. OS “AUTOS DA COMPADECIDA” DE SUASSUNA E ARRAES.....	35
3.1 Breve resumo da narrativa	35
3.2 As adaptações de Guel Arraes para televisão e cinema: a remontagem da minissérie para o filme	36
3.3 Guel Arraes e Ariano Suassuna: trajetórias cruzadas na vida e nas ideias	45
4. ANÁLISE DOS ESTEREÓTIPOS NOS “AUTOS” DE SUASSUNA E ARRAES	51
4.1 A função narrativa do estereótipo	51
4.2 Os estereótipos de Suassuna	53
4.3 Os estereótipos de Arraes	61
4.3.1 O pitoresco e o estereótipo	61
4.3.2 Os estereótipos do filme	63
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	71
REFERÊNCIAS	74

1. INTRODUÇÃO

Este trabalho busca debater se o filme *O Auto da Compadecida* (2000), do diretor Guel Arraes, em contraste com o livro homônimo no qual se baseou, do escritor paraibano Ariano Suassuna, de 1955, apresenta uma visão estereotipada quanto ao sertão nordestino e o sertanejo, e, portanto, contribui para reforçar estereótipos relacionados à região e seus habitantes.

Para tanto, iniciaremos a discussão esclarecendo o surgimento do Nordeste e de seu povo, o nordestino, descrevendo o contexto histórico no qual isso ocorreu. Nesse processo, vamos citar os elementos que se tornaram característicos sobre o local e seus habitantes, através dos quais o país passou a adjetivá-los. Uma vez que dentre os atributos a eles concedidos se encontram os chamados estereótipos, iremos nos dedicar a explicar do que estes se constituem, o que são e como funcionam. Traremos exemplos de alguns filmes que se passam no sertão do Nordeste e trazem certas visões dessa região e do sertanejo de forma a relacionar às teorias dos estereótipos e, mais à frente, poder comparar as visões que *O Auto da Compadecida* (tanto na versão literária quanto na audiovisual) apresenta ao público.

Em seguida, discorreremos sobre como se deu a adaptação da obra de Ariano Suassuna para as telas de cinema e televisão de modo a justificar por que esta monografia se centrará em discutir o produto cinematográfico e não a minissérie de Guel Arraes. Revelaremos as circunstâncias pelas quais passavam a Rede Globo, emissora da qual Arraes e equipe faziam parte no momento em que o *Auto* foi escolhido pelo diretor para ser adaptado. Além disso, traremos informações relevantes sobre seus autores, Suassuna e Arraes, isoladamente e entre si, para compreender adiante algumas de suas escolhas pessoais quanto ao tratamento dedicado aos temas abordados no filme e no livro.

Por último, analisaremos quais são as formas de se enxergar a região e seu povo dentro das citadas obras de Arraes e Suassuna. A pesquisa irá focar-se especialmente nos personagens, debatendo sobre seus traços marcantes e como eles se relacionam coletivamente. Sabendo-se que os estereótipos podem servir a propósitos específicos dentro de um trabalho de ficção – dentre eles subverter a si próprios –, consideramos importante esclarecer os usos que um artista pode fazer deles. E já que existem diferenças cruciais entre as duas obras quanto a alguns dos personagens, achamos interessante dividir a discussão entre o que foi ideia do escritor e o que foi do cineasta, explorando as razões de suas escolhas artísticas dentro deste universo ficcional.

Dentre os autores mencionados na pesquisa como fundamentação teórica, utilizaremos as afirmações de Albuquerque Júnior em seu livro *A Invenção do Nordeste e Outras Artes* (2011), obra de grande importância por versar largamente sobre toda produção cultural, jornalística, social e filosófica ao se falar de Nordeste e que ajudará a entendermos uma série de questões aqui abordadas, desde a formação desta região do Brasil até o modo como a ela nos referimos. No que diz respeito às teorias que analisam o que vêm a ser os estereótipos e como eles se formam, tomaremos como base os trabalhos de Stuart Hall e Richard Dyer, em “The Spectacle of the Other” (1997) e “Stereotyping” (1984), respectivamente. Escolhi este texto de Hall porque mostra de maneira bastante clara e didática como o conceito de “diferença” é cabal para que se compreenda o estereótipo, afirmação com a qual Albuquerque Júnior concorda. E foi através do próprio Hall que cheguei a Dyer, pois em “The Spectacle of the Other” ele se utiliza das definições do autor, citando especialmente a diferenciação que existe entre “tipos” e “estereótipos” para que compreendamos como se dá o processo de formação do último.

Este projeto apoia-se numa herança cultural familiar, uma vez que minha família por parte de mãe é nordestina, sertaneja e de origens muito pobres. Meu encantamento pelos temas do Nordeste se deve em grande parte a esse legado de histórias inspiradoras e admiráveis que me foi passado através de meus parentes. No dia em que assisti a *O Auto da Compadecida* pela primeira vez, senti que testemunhava, em certa medida, a história deles, e as mensagens do filme (tal qual as de Suassuna na obra original) de misericórdia, simplicidade e alegria frente à vida têm tudo a ver com os valores que adquiri dentro do seio familiar.

João Grilo e Chicó são dois dos meus personagens preferidos, e a *Compadecida* de Fernanda Montenegro me marcou profundamente como uma das mais bonitas representações da fé católica numa obra ficcional – ainda que eu não seja nada religiosa. Especificamente o trecho do filme em que se passam fotografias reais de sertanejos pobres na tela, enquanto Nossa Senhora discursa sobre a dura realidade do homem, me emociona imensamente (porque fala da vida que tiveram minha mãe, tios, tias, avós e muitas outras pessoas queridas da minha família), sendo por isso um dos motivos que me fizeram escolher esta obra como objeto de estudo. Outras razões que me levaram a analisar o *Auto* e seus estereótipos são o fato de eu desejar compreender melhor de que forma essas visões sobre o sertão nordestino e o sertanejo se cristalizaram com tanta força e quais elementos foram responsáveis por tornar a peça e o filme tão populares, para além do teor humorístico dessas obras.

Tendo em vista que cada dia mais a questão da diferença entre os homens vem ganhando destaque na mídia – seja ela de cunho político, religioso, étnico, cultural etc. – e as reações de

intolerância e preconceito têm se tornado problemas em escala global, é importante que se discuta através de que fatores isso se desenvolve. Buscamos demonstrar como os estereótipos possuem raízes profundas na constituição humana enquanto sujeitos e influenciam tais comportamentos intransigentes. Ao pensar e compreender através de que forças o preconceito se institui na sociedade, podemos propor modos de mudar essa realidade e caminhar em direção a um mundo mais pacífico.

2. A CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE NORDESTINA

Neste item, falaremos a partir de que forças o Nordeste foi criado, contextualizando historicamente sua formação. Explicaremos de que maneira a identidade cultural dos, agora, “nordestinos” foi constituída e que elementos ficaram responsáveis por caracterizar seus sujeitos. Nesse processo de caracterização, reconhecemos que se formaram os chamados “estereótipos”, e buscaremos explicar o que são e de que maneira se firmaram no conjunto de visões acerca do Nordeste, analisando sua construção através do cinema brasileiro, usando como exemplos filmes que se passam no sertão nordestino. Estas obras contribuíram para mostrar diferentes facetas desse povo e dessa região tão poetizada e fonte infinita de inspiração artística.

2.1 O nascimento do Nordeste e do nordestino

Desde 1877, após um grande período sem chuvas até 1879, as secas se instituíram como o principal problema do Norte do Brasil. Por essa razão, as autoridades federais passaram a conceder maior atenção à área, delimitando o local específico onde se concentrariam os esforços de recuperação pelo Governo. Esse recorte regional ficou conhecido como “Nordeste” e foi demarcado em volta dos territórios mais afetados pelas estiagens do Norte. A região nasceu sem alarde em 1919, sob a atuação do Instituto Federal de Obras Contra as Secas (IFOCS), órgão inicialmente criado com o nome de Inspetoria de Obras Contra as Secas (IOCS), em 1909 – o primeiro a estudar a problemática do semiárido. Atualmente, a organização responsável por prestar assistência ao Nordeste chama-se Departamento Nacional de Obras Contra as Secas (DNOCS), cujo site explicita as próprias contribuições da seguinte forma:

Sendo, de 1909 até por volta de 1959, praticamente, a única agência governamental federal executora de obras de engenharia na região, fez de tudo. Construiu açudes, estradas, pontes, portos, ferrovias, hospitais e campos de pouso, implantou redes de energia elétrica e telegráficas, usinas hidrelétricas e foi, até a criação da SUDENE, o responsável único pelo socorro às populações flageladas pelas cíclicas secas que assolam a região.¹

¹ DEPARTAMENTO NACIONAL DE OBRAS CONTRA AS SECAS. (Brasil). “História”. [S.l.: s.n., 19--?]. Disponível em: <http://www.dnocs.gov.br/php/comunicacao/registros.php?f_registro=2&>. Acesso em: 28 nov. 2014.

Isto posto, podemos afirmar que o Nordeste é, em grande medida, filho das secas (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p. 81). No entanto, este compreende muito mais que um simples recorte geográfico. Dentre as muitas consequências da “invenção” do Nordeste, está a denominação de quem ali mora como “nordestino”, e os efeitos da identificação desse grupo são essenciais para o atual trabalho, assunto do qual trataremos adiante.

A História nos ensina que, após o declínio do algodão e da cana-de-açúcar, o Norte perdeu o posto de região concentradora de poder e riquezas para o Sul e o Sudeste, para a produção cafeeira, as quais passaram a deter as atividades econômicas mais relevantes, além das principais decisões políticas de âmbito nacional, a partir de meados do século XIX. Coube ao Norte/Nordeste a manutenção de uma realidade agrária, com forte atraso econômico e estrutural.² Além disso, o cangaço e as revoltas messiânicas no Norte mantinham-no em um clima de constante insegurança, gerando indignação das oligarquias tradicionais, que reivindicavam interferência conjunta do aparelho repressivo do Estado para a erradicação dessas ameaças.

Assim, havia nessa época no Brasil um crescente perigo de que dividissem o país em dois, entre Norte e Sul, tendo em vista também o eco causado pela Guerra de Secessão norte-americana, que ainda permanecia no cenário político mundial. Diante deste quadro de ameaça separatista entre duas grandes áreas brasileiras, cujos desenvolvimentos claramente se davam em ritmos diferentes, o Governo começou a pensar em medidas políticas de nacionalização. Buscava-se unificar o território, superar as distâncias que impediam a emergência da nação, criando um senso de pertencimento e patriotismo compartilhado que, até o início do século passado, simplesmente não existia. Assim, o nacionalismo acentua, na década de 1920, as práticas que visavam ao conhecimento do país, de suas particularidades regionais (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p. 54).

Inspirados pelo desejo de se familiarizar melhor com as terras brasileiras, dotados de um olhar “verdadeiro” sobre o país, os veículos de comunicação, especialmente sulistas, começaram a explorar a realidade do Norte. Profissionais da área e intelectuais partiram em viagens para o Brasil setentrional e, em suas notas, desde o princípio, a tendência era que o qualificassem depreciativamente. Comparavam as duas regiões e ressaltavam a diferença acentuada na vida material e social existente entre esses lados do mapa, conforme se publicou em texto do jornal *O Estado de S. Paulo* no ano de 1936:

² SILVA, Júlio César Lázaro da. “História Econômica da Região Nordeste: do século XX aos dias atuais”. Disponível em: <<http://www.brasilescola.com/brasil/historia-economica-regiao-nordeste-seculo-xx-aos-dias-atuais.htm>>. Acesso em: 28 nov. 2014.

... Incontestavelmente o Sul do Brasil, isto é a região que vai da Bahia até o Rio Grande do Sul, apresenta um tal aspecto de progresso em sua vida material que forma um contraste doloroso com o abandono em que se encontra o Norte, com seus desertos, sua ignorância, sua falta de higiene, sua pobreza, seu servilismo.³

Não demorou para que membros da elite intelectual (com ênfase na sulista – devemos ter em mente que São Paulo era considerado o centro econômico do Brasil, e o Rio de Janeiro, o centro cultural) defendessem que o atraso desta região era consequência não apenas de aspectos da natureza, da geografia, do clima, mas também de questões de raça. A superioridade do Sul, notadamente do município de São Paulo, de acordo com intelectuais como Nina Rodrigues e Oliveira Vianna, se devia à imigração europeia e branca que viera para estas áreas e não para o Norte. Albuquerque Júnior afirma que esses imigrantes eram motivo de orgulho para os paulistas, pois, graças a eles, a cidade seria o berço de uma nação “civilizada, progressista e desenvolvimentista” (2011, p. 57).

Os nortistas, no entanto, em grande parte mestiços, descendentes de negros e de índios, eram vistos como homens preguiçosos, indolentes, sem iniciativa. O seu comportamento, para muitos, estaria totalmente predeterminado pela natureza, o que explicaria o fato de os moradores dessa área, em específico os sertanejos, não conseguirem prosperar. A raça deles seria “naturalmente inferior” em relação à do homem do Sul. Reivindicava-se, inclusive, a “realização providencial de injeção concentrada de sangue restaurador europeu, já que o nortista era geralmente pequeno e descarnado, com tendência à fixação do esqueleto defeituosa, sobretudo na ossatura torácica, cervical e craniana e tendendo a envelhecer precocemente” (FERRAZ, 1938, p. 25 *apud* ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p. 71).

Na verdade, era bastante comum que se pensasse assim à época. Para se compreender como essas ideias acabaram ficando tão usuais, há que se considerar o momento histórico de profundas mudanças políticas no panorama nacional (a Abolição da Escravatura em 1888 e a inauguração da República em 1889) e as novidades no campo científico, especialmente as vindas do estrangeiro (como as teorizações de Charles Darwin, em *A origem das espécies*, de 1859, e de Arthur de Gobineau, em seu *Ensaio sobre a desigualdade das raças*, de 1853, tendo ambas possibilitado que a perspectiva biológico-racial de análise das diferenças humanas tomasse sua forma mais acabada, tornando-se cada vez mais aceita e difundida).⁴

³ “A Enciclopédia Brasileira”, *O Estado de S. Paulo (OESP)*, 2/8/1936, p. 4, c. 3. *apud* ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p. 55.

⁴ KERN, Gustavo da Silva. “Racialismo, eugenia e educação nas primeiras décadas do século XX”. In: REUNIÃO NACIONAL DA ANPED, 36, 2013, Goiânia. Trabalhos GT21 - Educação e Relações Étnico-raciais. Goiânia: UFRGS, 2013. Disponível em:

Assim, diversos autores se utilizaram de discursos deterministas e evolucionistas para difundir suas ideias racistas. Não que o fizessem de modo manipulativo ou cruel; eles simplesmente acreditavam em suas concepções como cientificamente legítimas. É o caso do livro *Os Sertões*, do escritor Euclides da Cunha. Apesar de sua indiscutível importância no campo das Ciências Sociais no Brasil, e da profunda influência que a obra teve e ainda tem na formação de algumas imagens que impregnaram e impregnam as ideias associadas ao Nordeste, seu autor possuía um posicionamento por diversas vezes preconceituoso:

Abramos um parêntesis ...

A mistura de raças mui diversas é, na maioria dos casos, prejudicial. Ante as conclusões do evolucionismo, ainda quando reaja sobre o produto o influxo de uma raça superior, despontam vivíssimos estigmas da inferior. A mestiçagem extremada é um retrocesso. O indo-europeu, o negro e o brasílio-guarani ou o tapuia exprimem estádios evolutivos que se fronteiam, e o cruzamento, sobre obliterar as qualidades preeminentes do primeiro, é um estimulante à revivescência dos últimos. De sorte que o mestiço – traço de união entre as raças, breve existência individual em que se comprimem esforços seculares – é, quase sempre, um desequilibrado. [...] E o mestiço – mulato, mameluco ou cafuz – menos que um intermediário, é um decaído, sem a energia física dos ascendentes selvagens, sem a altitude intelectual dos ancestrais superiores.⁵

Igualmente, os autores Nina Rodrigues e Oliveira Vianna, citados mais acima, concordavam com essa hipótese, e de acordo com ela justificavam a inferioridade do Norte e de seu povo. Na opinião de Rodrigues, por exemplo:

A concepção espiritualista de uma alma da mesma natureza em todos os povos, tendo como consequência uma intelligencia da mesma capacidade em todas as raças, apenas variavel no gráo de cultura e passível, portanto, de atingir mesmo num representante das raças inferiores, o elevado gráo a que chegaram as raças superiores, é uma concepção irremissivelmente condemnada em face dos conhecimentos scientificos modernos (RODRIGUES, 1894, p. 30).

Para Oliveira Vianna, os elementos mais “eugênicos” do Norte, capazes de enfrentar as novas condições sociais que vivenciavam no Sul, tendiam a migrar. Foi nesse momento, de migrações dentro do Brasil, de convívio entre grupos de pessoas que jamais tinham feito contato antes (embora pertencendo à mesma pátria) que muitos dos estereótipos que marcam os

<http://36reuniao.anped.org.br/pdfs_trabalhos_aprovados/gt21_trabalhos_pdfs/gt21_3386_texto.pdf>. Acesso em: 21 nov. 2014.

⁵ CUNHA, Euclides da. *Os Sertões*. São Paulo: Três, 1984 (Biblioteca do Estudante). Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv000091.pdf>>. Acesso em: 19 nov. 2014.

diferentes espaços e populações do país se gestaram (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p. 70-1).

Diferentemente destes dois pensadores, rejeitando as ideias naturalistas de Arthur de Gobineau e seguindo, em contrapartida, as formulações de Franz Boas, o escritor e cientista social pernambucano Gilberto Freyre pensava o Brasil e os brasileiros levando em conta fatores de ordem histórica e, principalmente, de ordem cultural. Conforme afirma em sua primeira e mais consagrada obra, *Casa-grande & Senzala*:

Foi o estudo de Antropologia sob a orientação do Professor Boas que primeiro me revelou o negro e o mulato no seu justo valor – separados dos traços de raça os efeitos do ambiente ou da experiência cultural. Aprendi a considerar fundamental a diferença entre raça e cultura; a discriminar entre os efeitos de relações puramente genéticas e os de influências sociais, de herança cultural e de meio (FREYRE, 1995, p. 47-8 *apud* COELHO, 2007, p. 90).

A sociologia de Freyre seria um esforço de pensar nossa diferença em relação ao processo civilizatório do Ocidente, buscando nos dados “autenticamente regionais, tradicionais e tropicais” os nossos processos singularizadores (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p. 109). O autor questiona a superioridade das nações e das regiões brancas sobre as mestiças, buscando valorizar o mestiço e deslocando a questão para o conflito regional de culturas. Freyre também – e este é um dado importantíssimo sobre sua produção – reconheceu o mérito dos negros no processo de formação da nacionalidade brasileira, assumindo que, por serem parte cabal na manutenção da sociedade açucareira nordestina, foram um dos pilares de nossa nacionalidade, já que o escritor tomava o período dos engenhos de açúcar como o berço de nossa civilização.

Não é a intenção desta monografia, porém, comentar em detalhes a vasta obra de autores como Freyre e Cunha, mas sim apontar suas contribuições fundamentais para a compreensão, em linhas gerais, da criação dos estereótipos que serão analisados ao longo do estudo aqui realizado.

2.2 Construção da identidade nordestina

A partir dos anos 1920, surge a emergência de uma nova formação discursiva, nacional-popular, para que se construísse uma identidade que conectaria os brasileiros ao Brasil. Tal formação discursiva é parte do que Albuquerque Júnior chama de “dispositivo das nacionalidades” – ou seja, “um conjunto de regras anônimas que rege as práticas e os discursos

no Ocidente desde o final do século XVIII e que impunha aos homens a necessidade de ter uma nação” – e ocorre através da procura por signos e símbolos “que preencham esta ideia de nação, que a tornem visível, que a traduzam para todo o povo” (2011, p. 61).

Por ser o Brasil um país vasto e diverso, precisou-se pensar primeiro no âmbito regional para que se pudesse dar uma “cara” ao nacional. Portanto, a origem da nacionalidade é buscada na história de cada região, e até mesmo dentro de cada uma delas há variedades culturais e sociais específicas, tendo sido inviável utilizar todos os seus elementos diferenciadores para representar o Nordeste, uma vez que eram/são demasiados.

Neste contexto, a escolha da seca, do cangaço, do messianismo e do coronelismo, por exemplo, como temas definidores do Nordeste, que o materializassem em comparação a outros locais, sucede não de forma aleatória, mas dirigida pelos interesses em jogo, tanto no interior da região como na sua relação com as outras já existentes. Assim, para legitimar o novo recorte espacial fundador do Nordeste, o discurso regionalista nordestino agrupou as inúmeras práticas e discursos “nordestinizadores” que afloraram de forma dispersa ao longo do tempo. A formação da identidade nordestina se deu, portanto, como um processo de tecelagem de um novo tecido espacial. Tal qual a instituição de outras identidades mundo afora, esta também foi moldada de acordo com as pressões exercidas pelas mudanças históricas.

Após listar uma série de imagens (geográficas, culturais, sociais e econômicas) que possam ser evocadas para que alguém descreva a região atualmente, o historiador pernambucano Denis Antônio de Mendonça Bernardes discorre a respeito:

Teríamos então vários nordestes, tantos quantos fossem as posições assumidas, os interesses a defender, as origens sociais ou geográficas dos ideólogos. E na verdade assim é, embora tal afirmativa não implique em aceitação de todas essas visões, mas tão somente em constatar sua existência como expressão da diversidade dos interesses em jogo.⁶

Portanto, numa busca por uma identidade homogênea, facilmente distinguível de outras no país, intentou-se fixar uma “verdade” sobre o Nordeste através da repetição de determinados elementos escolhidos. Exemplos citados anteriormente, a seca, o cangaço, o messianismo e o coronelismo são alguns dos itens representativos da região, evidentes desde o início de sua instituição sociológica e histórica.

⁶ BERNARDES, Denis Antônio de Mendonça. "Nordeste: notas sobre a gênese da questão regional". *R. bras. Hist.*, São Paulo, 1, 2: 207-17, set. 1981. Disponível em: <http://www.anpuh.org/arquivo/download?ID_ARQUIVO=1670>. Acesso em: 20 nov. 2014.

Intimamente relacionados, esses exemplos fazem parte de um contexto político e econômico no qual as calamidades climáticas constroem um quadro de unificação dos interesses regionais, comumente direcionados a uma modernização da área. Desde a primeira grande estiagem, em 1877, pessoas de diferentes ofícios (intelectuais, jornalistas, escritores, políticos, entre outros) tornaram-se os porta-vozes da seca e se empenharam em divulgá-la. Fosse para manter os próprios privilégios (caso de determinados políticos, por exemplo), fosse para melhorar a vida dos milhares que definhavam devido às precárias condições a que estavam submetidos (interesse de alguns escritores engajados), acabou-se traçando uma zona de solidariedade quanto a este “espaço sofredor” que, pouco a pouco, foi sendo constituído.

Aos coronéis, a falta de chuvas servia como argumento para reivindicar recursos financeiros, construção de obras, cargos no Estado etc., dando origem à chamada “indústria das secas”, quando o fenômeno natural era usado como barganha pelos que detinham poderes locais. Investimentos eram exigidos do Governo por parte dos senhores de terra, que, nesse momento, viam suas produções declinarem, perdendo injeção de capital para outras áreas do país, e por isso buscavam recuperar sua posição no novo quadro político da República.

Por sua vez, as revoltas messiânicas, como a Guerra de Canudos (que teve como líder Antônio Conselheiro) ou a Sedição de Juazeiro (encabeçada pelo Padre Cícero),⁷ reforçaram uma imagem dos nordestinos como fanáticos religiosos. Tais homens, julgados mesmo como loucos, eram acusados por muitos de cegamente se curvarem às palavras de supostos “enviados de Deus”, vistos como messias, e neles acreditarem. Esses líderes espirituais dedicavam a seus seguidores diversos tipos de assistência, aconselhamento, e alguns teriam até realizado milagres. Mas, acima de tudo, esses homens passavam adiante suas formas de enxergar a vida em sociedade e a função de cada um dos grupos de indivíduos nos sistemas vigentes – em geral, colocando-os em xeque.

Além de ser responsabilizada pela existência dos beatos, a seca era culpada pela dos cangaceiros, também. O cangaço marca o nortista com o estigma da violência e da selvageria, e o Norte torna-se conhecido como uma terra sem lei. No entanto, ao mesmo tempo em que os cangaceiros viraram símbolo de crueldade, viraram símbolo de heroísmo, pois apesar das matanças e atrocidades que cometeram, também houve muitos casos em que distribuíram

⁷ Padre Cícero foi o maior benfeitor de Juazeiro e a figura mais importante de sua história, tendo obtido grande prestígio e influência sobre a vida social, política e religiosa do Ceará. Até hoje, todo ano, no Dia de Finados, uma grande multidão deromeiros, vinda dos mais distantes lugares do Nordeste, chega à cidade para uma visita ao seu túmulo, na Capela do Socorro. Não foi canonizado pela Igreja, porém é tido como santo por sua imensa legião de fiéis espalhados pelo Brasil. Disponível em: <<http://www.sfiec.org.br/noticias/padrecicero260704.htm>>. Acesso em: 15 fev. 2015.

esmolas e promoveram bailes àquelas populações que atendiam seus pedidos por comida e apoio. Tanto que Lampião, o mais conhecido dos líderes do cangaço, chegou a ser comparado pelo *The New York Times*, em 1931, a Robin Hood, que roubava dos ricos para dar aos pobres.⁸

Através da propaganda realizada pelos meios de comunicação, pela literatura, pela música, pela pintura, pelo cinema e por tantas outras formas artísticas, tais imagens e textos se incorporaram ao senso comum como fatos incontestáveis, desde que se iniciaram os esforços pela constituição de uma identidade para o Nordeste e o seu povo. Construiu-se formas de ver e dizer o Nordeste de tal maneira cristalizados que dificultam, até hoje, a produção de uma nova configuração de “verdades” sobre este espaço (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p. 62). E foi nesta conjuntura que foram criados os contornos dos estereótipos acerca da região e seus habitantes.

Para embasar teoricamente a formação desses estereótipos serão abordados em seguida alguns autores que discutem a fundo o tema. De modo a ilustrar tais abstrações, buscaremos, no segundo subitem, exemplificar essas teorias com algumas obras cinematográficas que retratam o Nordeste.

2.2.1 Estereótipo: o que é, de onde vem, como funciona

São muitas as características atribuídas aos nordestinos, dependendo a quem se pergunta. Afirma-se que é um povo sofrido, preguiçoso, ignorante. Ou, ao contrário, os consideram pessoas alegres, batalhadoras, de inteligência peculiar. Muitos os enxergam como um povo heroico, já que mesmo diante de tantos infortúnios, sua natureza tende a permanecer bondosa. Tais formas de se ver o nordestino podem ser consideradas, dependendo do contexto, como “estereótipos”, pois nem sempre correspondem à realidade; não é a todo momento que são vistas como opiniões acertadas sobre o nordestino.

O termo, segundo o Dicionário Eletrônico Houaiss, significa uma “ideia ou convicção classificatória preconcebida sobre alguém ou algo, resultante de expectativa, hábitos de julgamento ou falsas generalizações”.⁹ Essas generalizações, como mencionado anteriormente, foram construídas, ao longo do tempo, por forças políticas e intelectuais de maior destaque, à medida que se começava a conhecer melhor as regiões e, portanto, identificava-se a diversidade

⁸ "Memorial terá objetos e fotos de cangaceiro", *Folha de S. Paulo*, 3/7/2000. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/brasil/fc0307200025.htm>>. Acesso em: 23 dez. 2014.

⁹ Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009. Versão 3.0. 1 CD-ROM.

do país; seguiam os esforços governamentais de se constituir várias identidades para, assim, se formar a ideia de nação.

O sociólogo Stuart Hall, em seu texto “The Spectacle of the Other”, nos apresenta algumas teorias que buscam esclarecer as origens do estereótipo com base no conceito de “diferença”. Focando em justificativas dos campos da linguística, da antropologia e da psicologia, ele determina que a diferença, o “eu” em contraposição ao “outro”, possui funções positivas e negativas. Segundo o autor, a diferença é essencial para a “produção de sentido, para a formação da língua e da cultura, das identidades sociais e de um sentido subjetivo do ‘eu’ como sujeito sexuado”; por outro lado, ela também é “ameaçadora, um local de perigo, de sentimentos negativos, de separação, hostilidade e agressividade para com o ‘Outro’” (HALL, 1997, p. 238).¹⁰

Mais adiante, buscando especificar o que são os estereótipos, como são construídos e para que servem, ele cita o acadêmico inglês Richard Dyer, em cujo artigo denominado “Stereotyping”, a explicação se inicia através da ideia de “tipos”:

Ele (Dyer) argumenta que, sem o uso dos *tipos*, seria difícil, se não impossível, compreender o mundo. Nós entendemos o mundo quando direcionamos objetos, pessoas e eventos em nossas mentes aos esquemas classificatórios gerais onde – de acordo com a nossa cultura – eles se encaixam (HALL, 1997, p. 257, grifo do autor).

Dyer alega que compreendemos as pessoas baseados, em parte, naquilo que os outros nos contam sobre elas, mas, sobretudo, a partir do que vemos em nossa frente: o que pessoas fazem e como fazem, o que dizem e como dizem, como se vestem, seus maneirismos, onde vivem etc. É daí que recebemos as informações sobre elas (1984, p. 354). Para ele, pensamos o “outro” a partir de categorias como: o seu *papel*, ou seja, um específico conjunto de ações que elas desempenham no momento em que as encontramos (seja um gari, uma dona de casa, uma criança, um pensionista ou um leiteiro); associamos o “outro” a diferentes *grupos*, de acordo com a classe, gênero, faixa etária, nacionalidade, etnia, grupo linguístico, orientação sexual e assim por diante; e também organizamos aqueles que conhecemos em termos de *tipo* de personalidade (se tal pessoa é feliz, séria, deprimida, distraída, hiperativa). Portanto, concebemos o outro com base nesses diversos critérios de tipificação. Resumidamente: “Um tipo é qualquer caracterização simples, vívida, memorável, facilmente apreendida e

¹⁰ Sempre que for citado um texto em inglês, a tradução será minha, exceto nos casos de obras já traduzidas.

amplamente reconhecida na qual alguns traços estão em primeiro plano e mudanças ou "desenvolvimentos" são mantidos a um mínimo" (DYER, 1984, p. 355, grifos do autor).

Então qual seria a diferença entre os "tipos" e os "estereótipos"? Para Hall, ao estereotiparmos um determinado grupo, estamos reduzindo essas pessoas a "poucas e essenciais características, as quais são apresentadas como fixadas pela Natureza" (1997, p. 257). Mas ele vai além e se apropria da definição de Dyer:

Estereótipos se apossam da "simples, vívida, memorável, facilmente apreendida e amplamente reconhecida" caracterização sobre uma pessoa, *reduzem* tudo acerca desse indivíduo a esses traços, os *exageram* e *simplificam*, e os *fixam*, sem alteração ou evolução, pela eternidade (HALL, 1997, p. 258, grifo do autor).

O processo de construção de estereótipos também se desenvolve através dos discursos sobre a "normalidade". Através do trecho explicitado abaixo, podemos entender que o estabelecimento de quais elementos "nordestinos" seriam mais representativos para a região não ocorreu de forma conscientemente manipulativa; não é como se um comitê de governantes e membros da elite intelectual brasileira tivesse se sentado para decidir tal questão. Do contrário, tudo foi realizado em termos de hegemonia e de separação entre o que era considerado "normal" e "anormal":

O estabelecimento da normalidade através dos tipos sociais e estereótipos é um aspecto do hábito de grupos dominantes – um hábito de tão enormes consequências políticas que tendemos a pensar nisso como muito mais premeditado do que realmente é – para tentar formar o conjunto da sociedade de acordo com visão de mundo deles, seu sistema de valores, sua sensibilidade e ideologia. Tão correta é esta visão de mundo para os grupos dominantes que eles a fazem parecer (como parece a eles) "natural" e "inevitável" – e para todos – e, na medida em que tiverem sucesso, estabelecem sua hegemonia. No entanto, e isso não pode ser salientado de forma demasiadamente enfática, a hegemonia é um conceito ativo – é algo que deve ser incessantemente construído e reconstruído em face dos desafios implícitos e explícitos a ele. As subculturas de grupos subordinados são desafios implícitos para ele (para o conceito de hegemonia), certamente recuperáveis, mas um incômodo, um espinho na carne; e as lutas políticas que são construídas dentro dessas subculturas são direta e explicitamente sobre quem deve ter o poder de moldar o mundo (DYER, 1984, p. 356).

Dito isso, a conclusão a que chegamos vai de acordo com a de Hall. A conversão de tipos em estereótipos, segundo ele, “faz parte da manutenção das ordens social e simbólica”, e a importância das obras fílmicas, objetos de estudo deste trabalho, é justamente a de contribuir para a formação de uma “comunidade imaginada” – expressão utilizada abaixo pelo autor –, ou seja, para um senso de nação, no sentido de construção desses estereótipos.

Cria-se uma fronteira simbólica entre o “normal” e o “anormal”, o “normal” e o “patológico”, o “aceitável” e o “inaceitável”, o que “pertence” e o que não ou é o “Outro”, entre os “de dentro” e os “de fora”, Nós e Eles. Ela facilita a “ligação” ou vínculo entre todos Nós, os “normais”, em uma “comunidade imaginada”, e envia para o exílio simbólico todos Eles – os “Outros” – que são, de alguma forma, diferentes – “além do limite” (HALL, 1997, p. 258).

Tendo isso em mente, buscaremos exemplificar a seguir algumas das visões – estereotipadas ou não – sobre o Nordeste a partir do Cinema. Consideramos, tal qual Albuquerque Júnior, que “as obras de arte têm ressonância em todo o social”, que são “máquinas de produção de sentido e de significados”, e, portanto: “São produtoras de uma dada sensibilidade e instauradoras de uma dada forma de ver e dizer a realidade” (2011, p. 41). Baseado nisso, como este trabalho se propõe a analisar o filme *O Auto da Compadecida*, consideramos importante localizar o tema levando em conta também outros trabalhos audiovisuais que participaram da constituição das visões de Nordeste na atualidade.

2.2.2 O retrato do Nordeste em obras fílmicas

O Nordeste começa a ser tema frequente em filmes brasileiros a partir dos anos cinquenta, quando as obras apresentam ao espectador diversos retratos da região e de seus habitantes. A fim de trazer exemplos sobre algumas das produções da Sétima Arte de temática nordestina, selecionamos algumas obras cinematográficas de períodos diferentes para ampliar a compreensão do que se discutiu nos itens anteriores.

São sete os filmes escolhidos: *Vidas Secas* (1963), *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), *Cabra Marcado Para Morrer* (1985), *Central do Brasil* (1998), *Narradores de Javé* (2003), *A Máquina* (2006) e *Cine Holliúdy* (2013). Eles serão agrupados de acordo com três tipos de visões acerca da região: o Nordeste Apocalíptico, o Nordeste Nostálgico e o Nordeste Bondoso. Todos carregam, em suas narrativas, características estereotipadas acerca do

Nordeste, que servirão para mostrar como alguns dos discursos dos quais tantos se utilizam para se referir a esta área foram também mediados e reforçados pelo Cinema.

O Nordeste Apocalíptico

Duas obras marcantes do Cinema Novo brasileiro se passam no sertão: *Vidas Secas*, de Nelson Pereira dos Santos, e *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, de Glauber Rocha. A paisagem nos dois é desolada, como a de um cenário apocalíptico – numa estética que evoca o fim do mundo com seu silêncio e sua vastidão desabitada, triste –, e seus personagens se comportam segundo este contexto, buscando sobreviver.

Um traço importante para o atual trabalho quanto ao Cinema Novo é que, nos filmes deste movimento, o Nordeste é reduzido a uma de suas partes, o sertão; não se distingue entre um e outro. Essa confusão é comum e só reforça esse estereótipo quanto à geografia do lugar, já que o sertão é apenas uma porção do Nordeste – e não negligenciamos aqui de forma alguma o grande valor que este possui enquanto território simbólico, muito pelo contrário. Além disso, o sertão nordestino tem sido representado como um território miserável, violento e seco, reforçando uma visão preconceituosa que reduz a região a esses estereótipos (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 1999 *apud* MACIEL, 2009, p. 216). Conforme explicita Albuquerque Júnior (2011, p. 312):

Importa pouco a diversidade da realidade nordestina e todas as suas nuances, o que interessa são aquelas imagens e temas que permitam tomar este espaço como aquele que mais choca, aquele capaz de revelar nossas mazelas e, ao mesmo tempo, indicar a saída correta para elas.

O filme *Vidas Secas*, adaptado do romance homônimo de Graciliano Ramos, começa com um longuíssimo plano estático mostrando uma miserável família sertaneja, em meio a uma paisagem árida e devastada, andando do horizonte até a câmera enquanto um zunido incômodo fica cada vez mais alto. Com isso, Nelson Pereira dos Santos prepara o espectador para o que virá a ser um estudo deprimente da vida do sertanejo em 1941. A família é composta de um casal de adultos (chamados Fabiano e Sinhá Vitória, apesar de seus nomes raramente serem citados), dois filhos homens pequenos, um cachorro e um papagaio. O pássaro é estrangulado logo no começo do filme por Vitória, que o cozinha, pois estava não apenas faminta como

também irritada com o barulho do bicho. “Não servia pra nada,” diz ela. Esta insensibilidade da mulher é compartilhada por seu marido, ambos endurecidos pelo sofrimento que há muito aguentam, e com isso os dois acabam sendo pouco afetuosos com os filhos e desatentos às suas necessidades emocionais. Em diversas cenas, eles respondem com impaciência às perguntas das crianças, ou as ignoram completamente, passando por elas sem fazer-lhes sequer um breve carinho. Em certo momento, a mãe se irrita com uma pergunta do filho e dá-lhe um soco na cabeça. Ele sai correndo, chorando, e vai buscar consolo brincando com a cachorrinha da família, Baleia. Após alguns instantes segurando o animal no colo, o garoto simula dar-lhe socos na cabeça, sem machucá-lo, mas deixando claro o seu impulso de replicar a violência à qual foi submetido. É um retrato muito eficaz da natureza cíclica do abuso, representado popularmente pela justificativa que costuma vir depois da agressão de um adulto a uma criança: “Minha mãe (ou pai) também batia em mim.”

Ratificando essa questão do ciclo do abuso e da violência, o homem para o qual Fabiano pede emprego como vaqueiro e para quem começa a trabalhar também o maltrata. Algumas cenas depois, um policial, abusando da própria autoridade, prende o sertanejo por uma noite após fazê-lo ser chicoteado cruel e injustamente. Mais tarde, o homem vê a oportunidade de se vingar: munido de um facão, encontra o policial perdido no meio do mato. Fabiano ergue a arma, tentado a matá-lo, porém, mesmo depois de tudo o que sofreu, consegue se conter. E o policial, portando um revólver e ciente de que o outro queria assassiná-lo, não o prende nem ameaça se voltar contra ele; é como se entendesse aquela raiva e respeitasse o esforço que Fabiano teve que fazer para não ceder ao seu ímpeto agressivo. Este é um momento que se destaca do restante do filme por ser permeado de uma racionalidade; um homem que tinha todo motivo para se vingar, resiste, e o outro, que possuía total poder para puni-lo, retribui o esforço.

Em *Vidas Secas*, a maior parte do tempo os personagens suprimem um lado mais sentimental e compreensivo, vivendo no limite entre ser humano e bicho. Sinhá Vitória reconhece isso e repete diversas vezes ao longo do filme que, um dia, eles “haveriam de ser gente”, almejando comprar uma cama de madeira coberta de couro para se sentir mais próxima deste seu objetivo. A ironia é que Baleia, a cachorra, tem as atitudes mais humanas de todos os personagens do filme, pois se preocupa o tempo todo com o bem-estar da família e em servi-los (como, por exemplo, caçando animais a fim de que eles se alimentem ou dando carinho às crianças).

Após o incidente com o policial, eles decidem partir em busca de um lugar melhor, mas Baleia está exausta e adoentada. Fabiano, então, resolve sacrificá-la. Pela primeira e única vez

nesta história, a mãe mostra-se desesperada em proteger os filhos, e leva-os para dentro de casa com o intuito de que não vejam a cena. Ela os abraça com força e tampa seus ouvidos para que não ouçam o tiro, enquanto os pequenos choram. Nelson Pereira dos Santos deliberadamente arrasta a cena do modo mais seco e cruel possível, sem utilizar nenhuma trilha sonora, mantendo o silêncio opressor, até que, enfim, o tiro é dado. A mãe também é afetada pela morte do animal, porém tenta espantar a tristeza com a mesma justificativa que deu para a morte do papagaio: “Não servia pra nada.” Sua vida, baseada na sobrevivência, a obriga a classificar as coisas por serventia, deixando pouco espaço para qualquer outro tipo de apego a fim de evitar mais sofrimento.

E assim vemos a família andar da câmera até o horizonte, enquanto um zunido fica cada vez mais alto e incômodo, fechando um triste ciclo. Desta maneira, *Vidas Secas* conclui sua visão do sertanejo pobre como um povo embrutecido porque está sujeito a um regime de exploração, sendo inferiorizado e mantido ignorante para que tal situação se perpetue. No entanto, vemos que independentemente da distância que esta família (e outras tantas) precise percorrer – a pé, diga-se de passagem –, eles têm ambições e vão atrás de realizá-las. O bem mais valioso do pobre do sertão é o sonho que o mantém eternamente à procura de uma vida melhor, mais digna (que, conforme fica explícito no final, pode estar na cidade, para onde estão se dirigindo).

Glauber Rocha, por outro lado, retrata o sertão como irremediavelmente perdido em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*: arruinados pela desonestidade de um fazendeiro, um casal de sertanejos, Manuel e Rosa, foge e busca refúgio no culto religioso liderado pelo profeta Sebastião. A Igreja e os fazendeiros contratam o matador de cangaceiros Antônio das Mortes para assassinar o profeta e todos os membros de seu culto.

Nesta conjuntura, notamos um paralelo bem claro com o movimento popular conhecido como Guerra de Canudos. Manuel e Rosa representam a massa camponesa que, exausta dos maus-tratos, foi viver na utopia religiosa da Belo Monte fundada por Antônio Conselheiro, que no filme é o profeta Sebastião. Antônio das Mortes assume a posição do exército brasileiro, ordenado pelas elites a resolver o caso com sangue.

A partir daí entra o nihilismo de Glauber Rocha: o profeta Sebastião é um fanático que, na frente de Manuel e Rosa, assassina um bebê como sacrifício a Deus. Horrorizada, Rosa mata Sebastião. Até que, logo depois, chega Antônio das Mortes e assassina todo o grupo, deixando apenas Rosa e Manuel vivos.

E isso tudo é só a primeira metade do filme. Na segunda, Manuel e Rosa encontram o cangaceiro Corisco, que é apresentado ao espectador executando várias pessoas em nome de Lampião, cuja alma ele afirma que está dentro dele. Contra a vontade de Rosa, Manuel se junta a Corisco e testemunha as atrocidades que o cangaceiro comete, entre elas torturar um homem por diversas horas. Até Manuel não aguentar mais e exclamar: “Só se pode fazer justiça com o derrame de sangue?!”

O nordeste de Glauber Rocha é visto como cercado de violência, que vem de todos os lados, de dentro e de fora. É a solução que Sebastião encontra para agradar a Deus, é a solução que as elites encontram para se livrar do profeta, é a solução de Corisco para aparentemente tudo que ele considere um problema. No sertão de Glauber Rocha, o Diabo é cruel, e Deus, também. O filme é tão profundamente niilista que termina com Manuel e Rosa correndo para longe, fugindo do horror que testemunharam, e, quando ela cai, ele a deixa para trás e continua correndo, atitude que pode ser compreendida pela seguinte afirmação de Albuquerque Júnior (2011, p. 312):

A falta de lógica e sentido da cultura sertaneja é ressaltada, já que toda a lógica, a consciência e a capacidade de racionalização da realidade vêm de fora, da cidade, do litoral. É para o Sul ou para o mar que seus personagens correm em busca da verdade e da consciência.

O Nordeste Nostálgico

Um filme bastante recente, *Narradores de Javé*, dirigido por Eliane Caffé, gira em torno da cidadezinha sertaneja de Javé, que está para ser inundada e transformada numa represa. Para evitar que isto aconteça, os habitantes tentam escrever a história da cidade para justificar a preservação de Javé como patrimônio histórico. Com isso, o filme retrata a busca por uma identidade que, porém, nunca se firma, pois cada um dos moradores possui uma versão a contar. A pessoa designada para escrever sobre a cidade, Antônio Biá (vivido por José Dumont), eventualmente perde a cabeça com as incessantes discordâncias e diz a todos:

“Vocês acham que escrever essas histórias vai parar a represa? Num vai não, e sabe por quê? Porque Javé é só um buraco perdido no oco do mundo. E daí? E daí que Javé nasceu de uma gente guerreira? [...] Se hoje isso aqui é um lugar miserável, de rua de terra, ó, de gente apocada

e ignorante como eu, como vocês tudinho? O que nós somos é só um povinho ignorante, que quase não escreve o próprio nome, mas inventa histórias de grandeza pra esconder a vidinha rala! Sem futuro nenhum! E vocês acham, acham mesmo, que os homens vão parar a represa e o progresso por um bando de semianalfabeto? Não vão, não!”

A história deste filme ecoa o tema do qual tratamos neste trabalho, pois o que os moradores da cidade buscam é (re)construir, trazer à tona a história de Javé, estabelecer e fixar sua identidade. E o fato de não obterem êxito indica a complexidade existente em se determinar *um* modo, específico, de ver e dizer um espaço compartilhado; são muitas as visões que ali convivem, e é assim em todo lugar. Nenhuma delas, entretanto, pôde se sobrepôr à determinação do poder público, desinteressado em preservar Javé e seus “semianalfabetos”, como diz Antônio Biá.

Mas o caso é que o próprio Antônio Biá, após seu discurso inflamado, surge depois chorando ao ver Javé inundada, com apenas um pedaço da igrejinha restando sobre as águas, saudoso de sua terra, que não voltará a ver nunca mais. A nostalgia é um tema recorrente na cultura nordestina, muito bem-exemplificado pelo trecho que segue da música “A Vida do Viajante”, de Luiz Gonzaga:

“Minha vida é andar por esse país / Pra ver se um dia descanso feliz
Guardando as recordações / Das terras onde passei
Andando pelos sertões / E dos amigos que lá deixei
Mar e terra / Inverno e verão
Mostre o sorriso / Mostre a alegria
Mas eu mesmo não / E a saudade no coração”

A condição sofrida do sertão, nesse sentido, é romantizada. Poderíamos dizer até que, em alguns momentos, ela é desejada, pois é parte de uma identidade única, marcante sobre a região. Um exemplo dessa romantização é o filme *Cine Holliúdy*, que substitui o tradicional crédito “um filme de” por “das memórias e imaginação de”, já indicando a visão nostálgica do diretor cearense Halder Gomes. A história gira em torno de Francisgleydisson, um projetorista cujo cinema se vê esquecido diante da disseminação da TV no Ceará dos anos 1970. Determinado a não desistir de sua vocação, ele e a família partem para outra cidade, onde tentam abrir um novo cinema, encontrando dificuldades no processo.

O que já fica claro desde o começo é o caráter conservador do filme, que vê a televisão como a grande antagonista, uma invasão tecnológica que prejudica a experiência cinematográfica.¹¹ Porém, os filmes apresentados por Francisgleydisson em seu cinema são cópias baratas e malfeitas de filmes de artes marciais estrangeiros, costurados de maneira pobre com outros filmes completamente diferentes (porém igualmente malfeitos). Além disso, a narrativa é repleta de personagens que se mostram maravilhados com os filmes precários que Francisgleydisson projeta, como se fossem uma massa de espectadores absolutamente desprovidos de senso crítico.

Assim, *Cine Holliúdy* parece ressentir a vinda da televisão para o Ceará e culpá-la pelos poucos cinemas da região, entretanto, no processo, defende filmes ruins e retrata o cearense como um povo simplório. Vários personagens do filme são definidos por apenas uma característica: um é cego, outro fala muito rápido e de maneira repetitiva, um terceiro ouve futebol no rádio o tempo todo, e ainda há um personagem cuja homossexualidade e afetação são motivo de piada o filme inteiro. Em suma, são unidimensionais, mas todos têm em comum um certo nível de tolice, o que acaba contribuindo para o estereótipo do nordestino ignorante.

Já em *A Máquina*, o nordestino que chama o sertão de casa e o nordestino que o renuncia são combinados com sensibilidade. O filme foi escrito por Adriana e João Falcão e dirigido por este último, cinco anos depois de terem roteirizado a adaptação de *O Auto da Compadecida*. O filme se passa na cidade fictícia de Nordestina, deixada à margem pelo restante do Brasil. Karina, inconformada com isso, sonha em ir para o Sudeste. Porém, ela se apaixona por Antônio, que gosta do lugar em que os dois vivem e pede que ela fique. Incapazes de convencer um ao outro, Antônio promete a ela que trará o mundo para Nordestina, a fim de que Karina não vá embora.

Com isso, o filme defende a valorização, não o abandono, do sertão brasileiro, ao mesmo tempo que reconhece os problemas deste. Em uma cena, Antônio vê Nordestina cinquenta anos no futuro, completamente desassistida, e o filme procura evocar no espectador o desespero do personagem. A história evidencia esse afastamento absoluto do sertão nordestino e de sua cultura como uma tragédia. Além disso, mostra a condescendência com que o restante do país vê a região. Quando Antônio vai para o Rio de Janeiro, promete, em um programa de TV, que viajará até o futuro. O apresentador, interpretado por Wagner Moura, trata o rapaz como se ele fosse uma atração bizarra, não um ser humano – o que nos remete à citação de Stuart Hall, já

¹¹ *Cine Holliúdy* retoma esse tema do antagonismo Televisão x Cinema abordado em várias obras, notadamente no filme *Bye Bye Brasil* (1980), da fase final do Cinema Novo, com direção de Cacá Diegues.

mencionada, quanto à visão negativa que se pode ter do “outro” baseado na diferença, a qual tem o poder de segregar e gerar hostilidades. Tem a ver, igualmente, com o conceito de “hegemonia” de Dyer: no momento dessa cena, o “dominador” seria o personagem de Moura, com sua prepotência de representante do Sudeste, avançado e instruído, e o “dominado” seria Antônio (protagonizado por Gustavo Falcão), um homem simples e sonhador, que, com sua ingenuidade, acaba sendo alvo de preconceito e enxergado como um ser “exótico”.

Os três filmes citados neste item retratam o nordestino como protetor de sua cultura, porém de formas diferentes. *Narradores de Javé* denuncia os problemas que afligem os moradores. Contudo, faz com que o espectador *sinta* a tristeza de Antônio Biá quando ele chora ao ver a mesma Javé que ele chamou de “um buraco perdido no oco do mundo” inundada e perdida para sempre. Já *Cine Holliúdy* chega a ter um subtexto antiprogressista de tanto que valoriza a falta de tecnologia, embora seu final seja menos sobre atacar a televisão e sim sobre dar importância à imaginação. E *A Máquina* retrata o sertão como um tesouro injustamente esnobado pelas demais áreas do país.

O Nordeste Bondoso

Central do Brasil (1998), de Walter Salles, começa no Rio de Janeiro, que é retratada como uma cidade cruel, violenta e opressiva, onde policiais executam criminosos que já se renderam e crianças são vendidas para o mercado negro de extração de órgãos. Em meio a todo esse caos, somos apresentados a Isadora (interpretada por Fernanda Montenegro), que transcreve cartas ditadas por analfabetos como uma forma de se sustentar. Ela não se importa com nenhuma dessas pessoas, mantendo-se indiferente ao que escuta vindo delas; considera seus clientes pessoas inferiores, chegando até a não enviar algumas das cartas que foi paga para expedir. Porém, após conhecer o jovem Josué, e enquanto viajam em direção ao Nordeste, tanto ela quanto o menino se tornam mais amigáveis, e o filme torna-se menos claustrofóbico. (A exceção fica por conta de uma cena em que Isadora perde Josué de vista em meio a uma multidão que reza para Nossa Senhora, e o fervor das pessoas rezando é intensificado cada vez mais ao longo da sequência como forma de deixá-la mais caótica e opressiva. Isadora chega a desmaiar no meio de um pequeno templo e é ignorada pelos que ali estão. É como se essas pessoas, em sua devoção febril, estivessem cegas ao sofrimento de quem está bem ao seu lado.

Nesse trecho, Salles parece fazer uma crítica à religião, não ao nordestino, mas não hesita em usar a estereotipada fé desse povo como gancho.

No entanto, quando Isadora e Josué chegam à cidade nordestina mais interiorana e pobre que se possa imaginar, encontram analfabetos e miseráveis, mas que são pessoas de natureza extremamente gentil e prestativa, e jamais demonstram qualquer amargura diante de sua condição. Muito hospitaleiros, os irmãos de Josué (que, a esta altura, não sabem que são irmãos dele) dormem ao lado do garoto no chão, como se o conhecessem há anos. Ao deixar o menino sob a proteção deles, Isadora parece segura de que ele está em boas mãos.

Igualmente, em outra obra, observamos o cineasta Eduardo Coutinho ressaltar essa natureza essencialmente bondosa do nordestino em seu documentário *Cabra Marcado Para Morrer* (1985). Em 1962, o líder camponês João Pedro Teixeira foi assassinado por latifundiários. Coutinho encontra a mulher de João Pedro, Elisabete, vinte anos depois, sob o nome de Marta, morando em uma cidade distante daquela em que vivia com a família. Após perder o marido, em razão do medo de também ser perseguida e morta, ela fugiu, deixando a maioria de seus oito filhos sob a custódia de parentes.

Tanto Elisabete quanto outros camponeses que aparecem nas entrevistas realizadas são claramente pessoas sofridas. Um deles, inclusive, teve os olhos cegados e foi mantido preso por seis anos sob o regime militar, que considerava as ligas camponesas, das quais os entrevistados participavam, um movimento comunista.

Porém, mesmo assim, essas pessoas se mostram acolhedoras, bem-humoradas e bondosas. O trauma está em seus olhos, porém escondido sob a força de quem convive com grandes dificuldades desde o nascimento. Elisabete e os outros têm plena consciência de suas dores, e, claro, almejam uma vida melhor; mas a bondade de todos eles se destaca, pouco anuviada pela inevitável amargura que guardam no peito. Eles representam, portanto, a figura do sertanejo simples, que sofre sob o poder das elites agrárias, mantendo, no entanto, sua natureza gentil.

O trabalho de Eduardo Coutinho distingue-se pelo destaque que o cineasta confere aos que, normalmente, não o possuem. Ele rema contra a maré ao dar voz a pessoas comuns, normalmente de origens muito simples, mas que ao mesmo tempo têm histórias de vida inacreditáveis (como Elisabete, com sua imensa resiliência e resistência às agruras por ela vivenciadas). Coutinho busca fazer o caminho inverso que realiza a conversão de "tipos" em "estereótipos" de Hall, apontada anteriormente: ele se esforça em *retirar* do exílio simbólico os

que nele se encontram; coloca sob os holofotes personagens/pessoas que viveram sob a sombra de outros, superiores, dominadores. Por tudo isso, pode-se afirmar que seus filmes serviram de imensa contribuição para o Cinema Brasileiro – e, por que não, para a sociedade.

Haja vista os diversos exemplos aqui apresentados sobre o que se diz e se pensa sobre o Nordeste, percebemos que é inevitável não pensar as pessoas e suas respectivas culturas em termos abrangentes, quanto aos traços que pareçam mais marcantes, mais evidentes para quem as observa. Se a unidade constituinte das sociedades é o ser humano, criaturas infinitamente complexas, o conjunto desses indivíduos será ainda mais múltiplo e difícil de se definir. Faz-se necessário ordenar o que há de mais enfático em cada grupo de pessoas, em diferentes categorias, a fim de que possamos começar a compreender o diverso mundo que nos rodeia.

Embora reducionistas e muitas vezes injustos, estereótipos existem em qualquer lugar do mundo. Não há quem escape de ser considerado a partir deles: parisienses são tidos como rudes; ingleses, como bem-educados; americanos, como patriotas exaltados; irlandeses, como alcoólatras. E subculturas também são atingidas: no Brasil, policiais são vistos como violentos; políticos, como corruptos; moradores de favela, como bandidos. O problema dos estereótipos é que essas características, com frequência, são tomadas como decretos imutáveis, e sem que se reflita por que vemos os grupos em foco de uma tal maneira e não de outra. Apesar de comuns (ou justamente por isso), mais e mais estudos científicos, de cunho psicológico ou comportamental, investigam os estereótipos – devido, sobretudo, a seus efeitos no convívio em sociedade. Os problemas de coexistência harmoniosa entre grupos culturais ou étnicos distintos têm ganhado evidência e se tornaram questões essenciais de nosso tempo.

O que em geral as pesquisas sobre esse tema demonstram é que estereótipos precisam ser melhor compreendidos. Uma vez que a estereotipagem costuma ter como consequência atitudes preconceituosas, as sociedades e suas comunidades científicas vêm se aprofundando mais no assunto, de modo a propor maneiras de erradicação de tais comportamentos intolerantes do nosso cotidiano (se é que isso é possível).

Um estudo recente, por exemplo, realizado pelo psicólogo Aaron Kay (e equipe), da Duke University, afirma que estereótipos são sempre danosos – mesmo quando são “bons estereótipos” (ou seja, baseados em aspectos positivos quanto ao grupo analisado). A questão é que tanto no núcleo dos estereótipos positivos quanto dos negativos reside a mesma ideia tóxica: de que as diferenças entre grupos são biológicas, genuínas e estáticas. E, segundo Kay, caracterizações que possam ser consideradas estereótipos “positivos” tendem a provocar menor vigilância – por parecerem relativamente inofensivas, elas estão menos propensas a despertar

ceticismo e é mais provável que sejam aceitas. Desse modo, é possível que os estereótipos positivos reforcem a ideia tóxica mencionada e, por conseguinte, aumentem a probabilidade de que as pessoas estejam abertas a estereótipos negativos. Sendo essa a conclusão, uma boa forma de se pensar o combate aos estereótipos poderia ser simplesmente propagando-se a ideia de que ninguém é escravo da própria biologia.¹²

Voltando à questão do nordestino, podemos concluir que tanto os estereótipos negativos (como o apresentado em *Vidas Secas*, do sertanejo pobre que é sofrido e bruto) quanto os positivos (tal qual o mesmo sertanejo pobre, mas que é gentil e hospitaleiro, de *Central do Brasil*) precisam ser debatidos e relativizados a todo tempo, pois podem ser um tiro pela culatra e reforçar visões estereotipadas (ou seja, incorretas) quanto a esta região e quem nela nasceu/vive.

Buscando utilizar critérios semelhantes aos das pesquisas científicas citadas quanto aos estereótipos (observando, por exemplo, o comportamento dos sujeitos analisados), gostaríamos de responder na presente monografia à seguinte pergunta: *O filme O Auto da Compadecida, em contraste com o livro de Ariano Suassuna, reforça estereótipos do sertão do Nordeste e de seu povo?*

¹² Disponível em: <<http://www.peerreviewedbymyneurons.com/2012/12/05/theres-no-such-thing-as-a-positive-stereotype/>>. Acesso em: 20 jan. 2015.

3. OS “AUTOS DA COMPADECIDA” DE SUASSUNA E ARRAES

Um dos trabalhos de grande destaque do escritor Ariano Suassuna chama-se *Auto da Compadecida*¹³ e, desde seu lançamento, em 1955, passou por diversas adaptações. Começando como peça de teatro, teve sua história encenada nos palcos do Brasil inúmeras vezes, a primeira delas tendo sido no ano de 1956, em Recife, Pernambuco. Em 1999, virou uma minissérie da TV Globo, com direção de Guel Arraes, e passou por nova montagem a fim de ser exibida nos cinemas em 2000.

Neste item, trataremos de alguns detalhes da produção e da transposição da minissérie para o filme *O Auto da Compadecida*. Contextualizaremos com o momento pelo qual passava a Globo – empresa dona da emissora de televisão de mesmo nome, além da Globo Filmes – quando este experimento de convergência de mídias pôde se concretizar. E, finalmente, justificaremos a escolha do filme como objeto final de análise – a qual será desenvolvida no último item. Além disso, falaremos da ligação entre o diretor Guel Arraes e o escritor Ariano Suassuna: o entrelaçamento de suas vidas pessoais através do pai de Guel e de suas vidas profissionais quando o diretor pernambucano resolveu levar a história de João Grilo, Chicó e companhia às TVs e aos cinemas do país.

3.1 Breve resumo da narrativa

O Auto da Compadecida é centrado nos amigos João Grilo e Chicó, interpretados na minissérie e no filme pelos atores Matheus Nachtergaele e Selton Mello. Muito pobres, os personagens sobrevivem de pequenos serviços temporários que realizam na cidadezinha sertaneja de Taperoá, onde moram. João Grilo é o “cabeça” da dupla; muito esperto, está sempre engendrando esquemas e colocando ambos em apuros em busca de alguns trocados, mesmo que para isso precise inventar as maiores mentiras. No percurso, entretanto, diverte-se ao manipular e fazer troça de algumas das principais figuras do local. Chicó até tenta levar a vida devagar, sempre fumando seu cigarro e contando histórias absolutamente inacreditáveis (impossíveis, na verdade), mas não consegue, pois João o arrasta para suas confusões e faz dele seu cúmplice.

¹³ *O Auto da Compadecida* foi a peça que projetou Ariano Suassuna em todo o país e que foi considerada, em 1962, pelo teórico e crítico teatral Sábato Magaldi “o texto mais popular do moderno teatro brasileiro”. Fonte: Site da Academia Brasileira de Letras, na Biografia de Ariano Suassuna. Disponível em: <<http://www.academia.org.br/abl/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=226&sid=305>>. Acesso em: 5 fev. 2015.

Ninguém, não importa quem seja ou a que classe social pertença, consegue ser mais astuto que João. Em seus embustes, ele envolve membros do clero (o padre e o bispo), da pequena burguesia (o padeiro, Eurico, e sua esposa, Dora), do poder político (o major Antônio Morais e sua filha, Rosinha, por quem Chicó se apaixona e é correspondido) e também homens violentos (um soldado, Cabo Setenta, o valentão mais conhecido da cidade, Vicentão, e o temido líder cangaceiro, Severino de Aracajú). Engana a todos com a maestria de uma mente afiada – que funciona muito bem apesar dele não ter nada de intelectual –, impulsionado por um instinto de sobrevivência.

No entanto, quando João perde o controle de um de seus imbróglios e torna-se vítima da própria armação, termina sendo assassinado. Mas sua jornada continua no “mundo superior”, numa espécie de antessala para o Céu ou para o Inferno, onde encontra Jesus, Nossa Senhora e o Diabo, e encara um julgamento por seus pecados. Ainda assim, João consegue, munido de sua astúcia, resolver também o caso da própria morte.

3.2 As adaptações de Guel Arraes para televisão e cinema: a remontagem da minissérie para o filme

O conteúdo gravado por Arraes e equipe baseou-se no roteiro escrito por ele mesmo, Adriana Falcão e João Falcão, e contou com a inserção de situações e personagens que não existem no livro – mas que nele se inspirou profundamente (utilizando inclusive cenas e histórias de outras peças do autor paraibano). Os roteiristas se basearam também nas inspirações do próprio Suassuna, como a literatura de cordel, clássicos universais e o teatro medieval. Desse modo, o resultado final não deixou a desejar de forma nenhuma em termos de fidelidade ao estilo e temas tratados no original.

Com o mesmo material da série, que teve duração total de 2h37min e foi exibida em quatro episódios, Arraes realizou uma versão 1h24min, resultando no filme¹⁴ que foi exibido nas salas de cinema e também tiradas versões para vídeo e DVD (FIGUEIRÔA *apud* FIGUEIRÔA e FECHINE, 2008, p. 147). Embora não se possa subestimar o trabalho de montagem necessário para transformar uma minissérie em filme, adaptar do teatro para a televisão ou para o cinema é uma tarefa muito mais complexa.

¹⁴ O filme foi um dos mais populares no ano de seu lançamento e consta entre os filmes nacionais que mais atraíram público desde 1995, com 2.157.166 mil espectadores pagantes. Fontes: <<http://exame.abril.com.br/revista-exame/edicoes/793/noticias/luz-camera-cifrao-m0043689>> e <http://www.ancine.gov.br/media/SAM/2008/filmes/por_publico_1.pdf>. Acesso em: 10 fev. 2015.

Para começar, há a questão do espaço. No *Auto*, assim como em muitas outras peças teatrais, o palco representa uma única locação. O personagem do Palhaço, anunciador da peça e também grande comentador das situações (presente apenas na obra de Suassuna e não em suas adaptações televisiva e cinematográfica), faz a seguinte solicitação aos espectadores: “O distinto público imagine à sua direita uma igreja, da qual o centro do palco será o pátio. A saída para a rua é à sua esquerda” (SUASSUNA, 1999, p. 25). É comum que peças se passem numa única locação, de onde entram e saem personagens. Algumas delas, contudo, dividem o tablado em vários pequenos espaços ou, ao longo da peça, o transformam em diferentes locações, num processo que pode ser fluido ou não; tudo depende da complexidade da cenografia.

Seja qual for o método, o espaço do teatro é muito mais limitado que o do cinema e da TV, e está completamente subjugado aos olhos do público. Enquanto um cineasta pode se utilizar de planos de câmera cuidadosamente montados para passar ao espectador informações da história e sentimentos dos personagens, o dramaturgo depende exclusivamente de seus atores, da *mise-en-scène* e, mais do que tudo, dos diálogos. As peças de Shakespeare contavam com diversas locações; porém, eram escritas para não dependerem de objetos de cena, e graças a isso foram extensamente produzidas ao longo dos séculos com vários tipos de cenografia, até mesmo minimalista ou inexistente. Por isso, a linguagem teatral e a cinematográfica são mais distintas do que a princípio podem parecer: certas vezes, toda informação contida no diálogo de uma peça pode ser transmitida em uma sequência de um filme. O que não quer dizer que o cinema seja uma arte superior: diálogos podem ser muito mais belos e evocativos do que imagens. A diferença é puramente a linguagem escolhida, que afeta como uma história é pensada para cada mídia.

E há diversas maneiras de se realizar a adaptação de uma mídia para outra. Não existe a pretensão de nos aprofundarmos no assunto aqui, mas vale comentar alguns exemplos ilustrativos quanto à diversidade e a abrangência das adaptações a fim de introduzir a discussão central, que gira em torno do trabalho de Guel Arraes e de *O Auto da Compadecida*.

Existem peças que são adaptadas para o cinema de forma bastante fiel, como *Deus da Carnificina* (2011), da escritora Yasmina Reza, que foi levado para o cinema por Roman Polanski e se passa quase que inteiramente em uma só locação. *Qual é o Nome do Bebê?* (2012), de Matthieu Delaporte e Alexandre de la Patellière, também ganhou uma adaptação cinematográfica similar (e teve direção dos próprios autores). Especificamente nesses dois exemplos, tais obras teatrais acabaram se tornando mais *transposições* do que adaptações cinematográficas, a tal ponto que, em ambos os filmes, a linguagem do cinema pouco adicionou

ao texto da peça. Pior: privou os diálogos da cadência e espontaneidade do teatro. O olho restrito da câmera se impôs como um limite ao público. É como se estivéssemos assistindo à peça, só que de vários ângulos.

Já as peças de Shakespeare, por serem tão respeitadas, frequentemente são adaptadas para o cinema com o diálogo original, em inglês arcaico mesmo. As histórias, entretanto, permitem ser trazidas para os dias atuais, como é o caso de *Coriolano* (2011), dirigido e estrelado por Ralph Fiennes, e *Romeo + Julieta* (1996), de Baz Luhrmann. Os temas das peças em geral são mantidos intocados, passando apenas por uma recontextualização. Como as obras de Shakespeare eram inteiramente construídas com base nos diálogos, a linguagem cinematográfica pode adaptar todos os outros aspectos narrativos de forma fascinante, e conferir aos célebres monólogos um peso único – através, por exemplo, da fotografia e montagem, já que estes são artifícios de que o teatro não dispõe. Mais uma vez: isso não significa que o cinema seja melhor do que o teatro, apenas distinto o suficiente para justificar a realização da adaptação. Cada uma das mídias é capaz de produzir efeitos únicos nas obras.

E finalmente chegamos ao que chamaremos aqui de “adaptação completa”, como é o caso de *Amadeus* (1984), do autor Peter Shaffer. O cineasta Milos Forman ficou responsável por levar a obra aos cinemas, e esta foi cuidadosamente readaptada para tanto. Forman e Shaffer passaram quatro meses escrevendo o roteiro, e o resultado final foi um filme, puramente, não um híbrido entre as duas mídias. Ou seja: quem assistir *Amadeus* terá bem mais dificuldade em deduzir que era originalmente uma peça do que com *Deus da Carnificina* e *Qual é o Nome do Bebê?*. Estes filmes poderiam, por exemplo, ter seus roteiros quase que diretamente adotados como textos teatrais, além de não precisarem guiar o olhar do espectador em momento algum, pois tudo o que se precisa passar de informação é feito através dos diálogos. Enquanto estas duas obras pouco mudaram ao se tornarem filmes, *Amadeus* mergulhou a narrativa na mais rica linguagem cinematográfica para extrair cada pingote de drama que a história oferece, e com isso se tornou um filme renomadíssimo. A adaptação e a obra original compartilham da mesma trama, mas são experiências completamente distintas para o público. Nas palavras de Milos Forman:

Você tem que esquecer o porquê da peça ter funcionado. Porque nada dessa magia teatral funcionaria num filme. Você tem que pegar a história básica e os personagens, e o espírito da peça, e então começar do zero. E à medida que evolui, use o que o cinema tem a oferecer. Não se pode comparar esta cena

(do filme) com aquela na peça. É preciso se dissociar completamente das técnicas da dramaturgia teatral.¹⁵

Nesse sentido, *O Auto da Compadecida* surge como um caso à parte. A Rede Globo, inserida num contexto no qual vinha perdendo público para a concorrência (processo que parece ocorrer desde 1990 com o sucesso imprevisto de *Pantanal*, da Manchete, que levou o programa global *TV Pirata* a ser cancelado,¹⁶ embora jamais tenha deixado o posto de mais importante emissora da TV brasileira), entra numa onda de racionalização estratégica, a fim de diluir os custos de sua produção (mais cara que de outros canais e, mesmo assim, sem compensação em número de telespectadores). Assim, para conseguir recuperar o espaço perdido, começa a pensar em novos formatos e conteúdos televisivos.

Igualmente, inicia-se uma preocupação com a qualidade de suas produções, que, ao longo da década de 90, despencou vergonhosamente. Um exemplo disso foi a disputa pela audiência dominical em 1996 entre os apresentadores Faustão (da Globo) e Gugu Liberato (do SBT), que aderiu, de ambos os lados, ao sensacionalismo, aos apelos pornográficos e à curiosidade mórbida ao estilo “circo de horrores”. Foi uma resposta apressada da Globo aos ganhos de audiência do SBT após o *Real*, plano econômico que ampliou a venda de aparelhos de TV entre os segmentos C, D e E do mercado consumidor, o que levou a uma dispersão da audiência da TV aberta no Brasil (ROCHA *apud* FIGUEIRÔA e FECHINE, 2008, p. 100).

Assim, a reconstrução da marca Globo fazia-se urgente, e, nesse momento, o Núcleo Guel Arraes (criado em 1991) teve a oportunidade de provar a que veio. Empenhada, portanto, em propor tanto novos formatos quanto conteúdos – que trouxessem, inclusive, temas de valor cultural e ligados à identidade brasileira, capazes de destacar a Globo em relação aos concorrentes também quanto a questões éticas –, a emissora apostou no trabalho de Arraes e equipe para alavancar sua audiência. E o responsável pelo êxito aguardado foi *O Auto da Compadecida*, em sua exibição na televisão e, subsequentemente, nos cinemas.

Movida por um novo posicionamento mercadológico, [...] a Globo redefine o seu “padrão de qualidade”. Observa-se um esforço claro, desde então, para associar sua “qualidade” não apenas à produção de conteúdos nacionais, mas também [...] ao estímulo a inovações estéticas e proposição de novos formatos. Do ponto de vista ético ou estético, nenhum núcleo de produção da emissora atende tão bem às pretensões do “padrão Globo de qualidade”, sem descuidar das suas exigências de audiência, quanto o Núcleo Guel Arraes (FECHINE *apud* FIGUEIRÔA e FECHINE, 2008, p. 23).

¹⁵ Disponível em: <<http://www.nytimes.com/packages/html/movies/bestpictures/amadeus-ar2.html>>. Acesso em: 14 dez. 2014.

¹⁶ ROCHA *apud* FIGUEIRÔA e FECHINE, 2008, p. 121.

Se num primeiro momento de sua produção artística as propostas de Arraes foram alternativas e corresponderam ao seu intenso diálogo com produtores independentes, agora são determinadas pelo que Pedro Butcher chamou de “*blockbuster nacional*”, intencionado pela Globo através da Globo Filmes (criada em 1998), a partir, justamente, da articulação entre televisão e cinema (In FIGUEIRÔA e FECHINE, 2008, p. 83). Dessa maneira, com a produção do *Auto*, o Núcleo Guel Arraes reforçou a dimensão estética do “padrão Globo de qualidade”. E a adaptação se saiu vitoriosa não apenas por ter alcançado boa audiência tanto na TV quanto no cinema – tendo conquistado, inclusive, o posto de segunda maior bilheteria entre os filmes brasileiros no período de 1995 a 2000¹⁷ e, por isso, sido responsável por servir de plataforma para a Globo Filmes credenciar-se definitivamente no mercado exibidor brasileiro. A produção conquistou, além disso, a aprovação de influentes críticos do país. *O Auto da Compadecida* deu, enfim, prestígio à televisão e abriu espaço para que outros produtos televisivos seguissem seus passos, sendo lançados também em versões cinematográficas.¹⁸

À época da exibição do *Auto*, já era novidade que uma peça fosse adaptada para uma minissérie, cujo material fosse, em seguida, adaptado para um filme – num processo chamado *remontagem*, que se utiliza do mesmo material filmado para ambas as versões. Entretanto, o caso do *Auto* vai além: a obra de Ariano Suassuna foi adaptada para televisão e cinema já tendo sido gravada com esse propósito. Foi um produto já concebido, do roteiro à edição, em função da convergência de mídias.

Mais do que uma “reciclagem” de programas prontos, essa idéia de pensar em produtos do tipo “dois em um”, capazes de circular em vários suportes, já estaria inserida, segundo ele (Guel Arraes), nesse “contexto do investimento na convergência de mídias”. No mesmo ano em que defendia publicamente essa proposta, Guel Arraes demonstrava sua viabilidade com a realização de outra minissérie, *A Invenção do Brasil*, que foi igualmente remontada e lançada com êxito como filme em 2001, com o título *Caramuru – A Invenção do Brasil* (FECHINE apud FIGUEIRÔA e FECHINE, 2008, p. 194).

Com isso, a adaptação do *Auto* dirigida por Guel Arraes reflete as intenções do diretor em promover uma dessacralização dos limites entre a televisão e o cinema, em diluir as fronteiras entre os dois. Talvez por não ter tido uma formação nos moldes tradicionais, tendo estudado cinema enquanto fazia outra faculdade, sem que pretendesse tornar-se cineasta, Guel

¹⁷ Fonte: Filme B. In FIGUEIRÔA e FECHINE, 2008, p. 170.

¹⁸ Como foi o caso de *A Pedra do Reino* (esse inclusive faz parte da obra de Suassuna), *Ó Paí, Ó*, que contou com a produção de Arraes, e *Cidade dos Homens*. Os três foram lançados nos cinemas em 2007 e são apenas alguns exemplos de filmes que se basearam em séries primeiro exibidas na Globo.

se sinta livre para passear entre essas duas mídias com maior leveza que outros. Da mesma forma, seu trabalho em variados tipos de programas, novelas e filmes tornou sua experiência eclética e contribuiu para que ele propusesse novidades aos padrões estéticos predominantes especialmente no contexto televisivo em que se inseriu. Alie-se a isso tudo o fato de que, uma vez tendo se tornado diretor de núcleo, Guel pôde congrega ao seu redor profissionais de diferentes áreas (cinema, teatro, jornalismo, e da própria televisão), o que apenas reforçou uma tendência dele às influências diversificadas que já marcavam seu aprendizado não formal em cinema.

E é assim, de acordo com essa miscelânea de lampejos artísticos, que se define a minissérie baseada na peça de Ariano Suassuna: um híbrido de televisão com cinema, um experimento com montagem “em módulos”. Nesse tipo de montagem, a narrativa principal se alia a outras secundárias que podem ser posteriormente removidas sem causar prejuízo. Ao menos em teoria, pois mesmo que a lógica narrativa da minissérie e do filme se mantenham sólidas, outros aspectos sofrem danos – das quais falaremos a seguir –, porque sequências já concebidas como descartáveis são contrárias ao conceito de economia narrativa.¹⁹

A minissérie, com cerca de uma hora a mais de duração comparada ao filme, se revela inchada, obrigada pelo formato televisivo a divergir da obra original suassuniana e para justificar sua existência em quatro episódios. Para entender melhor o porquê da série ser tão fragmentada, é preciso explicar brevemente o que é a dialética narrativa:

O progresso de uma conversa é ditado por três passos. Primeiro, a afirmação de uma proposta, chamada *tese*. Depois a descoberta de uma contradição a esta proposta, chamada *antítese*, o oposto da proposta. Com isso, a solução desta contradição requer a correção da proposta original, e a formulação de uma terceira proposta, a *síntese*, sendo esta a combinação da proposta original e sua contradição. Esses três passos – tese, antítese e síntese – são a lei de todo movimento. Tudo o que se move nega a si próprio. Todas as coisas mudam em direção ao seu oposto através do movimento. O presente vira o passado, o futuro vira o presente. Não há nada que não se mova.²⁰

¹⁹ De acordo com o conceito de economia narrativa (que tem a ver com a ideia defendida por Aristóteles sobre o que é "necessário"), não deve haver nada no texto literário que não seja necessário para o desenvolvimento da narrativa. Referindo-se à unidade da trama, Aristóteles argumenta que: “os incidentes devem ser construídos de modo que, quando alguma parte é transposta ou removida, o todo é interrompido e perturbado. Algo que, se está presente ou não está presente, não explica nada [mais], não faz parte do conjunto. [...] O poeta deve sempre procurar o que é [...] necessário ou provável, de modo que seja necessário ou provável que uma pessoa de tal tipo diga ou faça coisas desse mesmo tipo, e é necessário ou provável que esse [incidente] aconteça depois de outro.” Disponível em: <<http://www.borges.pitt.edu/sites/default/files/1811.pdf>>. Acesso em: 30 jan. 2015.

²⁰ EGRI, Lajos. (1972) *The Art of Dramatic Writing: Its Basis in the Creative Interpretation of Human Motives*. E-book, p. 79. Disponível no site Scribd. Acesso em: 14 dez. 2014.

Essa é a descrição de dialética escrita por Lajos Egri em *The Art of Dramatic Writing*. A dialética é o tecido conectivo de uma narrativa, podendo ser simplificada em duas palavras: “mas” e “portanto”. No *Auto*, por exemplo, João Grilo quer ajudar o amigo Chicó a se casar com Rosinha, *mas* o pai da moça, o major Antônio Morais, não permitirá que o marido dela seja um “qualquer”, *portanto* João Grilo faz com que Chicó se passe por um homem importante e letrado, *mas* Chicó morre de medo do major, *portanto* é João Grilo que fala ao longo de toda a conversa entre os dois, servindo de intermediário, a fim de atingir seu objetivo.

Conflito e resolução. São essas as peças que constituem uma história, que propulsionam uma narrativa clássica. Mas há os outros casos, de histórias menores, paralelas, que “se intrometem” na narrativa principal com outros objetivos, fugindo aos conceitos de economia narrativa e dialética. No livro *Guel Arraes: um inventor no audiovisual brasileiro*, Yvana Fechine chama os dois tipos de episódios (sequências, situações) que se entrelaçam à história principal como *episódios-imbróglia* e *episódios-piada*.

O primeiro tipo, dos episódios-imbróglia, se refere aos casos em que os dois personagens de maior destaque, João Grilo e Chicó, estejam envolvidos em ações secundárias, que, embora autônomas, participam da construção do percurso do sujeito (na luta deles para sobreviver e melhorar de vida). Alguns exemplos são quando João Grilo promete a Eurico, o padeiro, que convencerá o padre e o bispo a fazer o enterro da cachorrinha de Dora, esposa do homem, ou quando decide vender à mesma mulher um gato que “descome” dinheiro.

Já os episódios-piada têm a ver com outras situações nas quais o que vale é, basicamente, o seu efeito cômico. A explicação de Fechine para essas ocorrências é a seguinte:

“[...] (são) ‘causos’ e citações da cultura popular revisitada pelos textos de Ariano Suassuna. Pode-se mencionar, agora, como exemplos, quase todos os episódios nos quais Dora engana o marido, inspirados em algumas das mais divertidas ‘histórias de corno’ do anedotário nordestino, ou ainda as histórias ‘fantásticas’ de Chicó, envolvendo cavalo bento, papagaio longevo e pirarucu inteligente” (FECHINE *apud* FIGUEIRÔA e FECHINE, 2008, p. 210-1).

Especialmente os episódios-piada puderam ser suprimidos na transformação da minissérie em filme, pois são meramente ilustrativos, não interferindo na linha lógica seguida pelo fio principal da narrativa. A minissérie traz, portanto, várias ocorrências que resolvem a si próprias, em vez de investir numa mesma situação que vá ficando cada vez mais complexa (como acontece no filme). E, enquanto essas sequências de caráter “acessório” se desenrolam, a narrativa principal fica parada, esperando. Arraes explica como isso se deu:

Eu tirei uma hora da série original. Foi um processo muito rápido, porque eu já tinha na minha cabeça uma idéia de como o resultado final deveria ficar. Eu cortei alguns episódios inteiros, que não [interferiam] no decorrer da história principal, e mantive todos os personagens originais. Algumas coisas que a gente usa em TV, para prender a atenção do espectador de um dia para outro, não eram necessárias no filme.²¹

Além disso, apesar de reconhecer que o cinema cria uma relação diferente com o espectador se comparado à televisão (Arraes afirmou em entrevista que “muita gente que viu o seriado na TV se surpreendeu com coisas que só viu no cinema, mas que já estavam no produto televisivo” e que “para muita gente *O Auto*, no cinema, foi uma coisa inteiramente nova),²² o diretor assume que não distingue televisão e cinema na hora de produzir suas obras. Ao ser questionado se pretendia em algum momento fazer um filme especificamente para o cinema, ele respondeu:

Essa é uma pergunta incompreensível para mim. Não sei fazer a distinção. Sou formado em televisão e não acho que aprendi menos de cinema na tevê. Acho que aprendi até mais porque poucos diretores da minha geração trabalharam tanto quanto eu com imagem. Faço isso há 20 anos. A dificuldade de se fazer cinema no Brasil é tão grande que pouca gente tem prática com imagem como quem trabalha em tevê.²³

Não é à toa que a adaptação do *Auto* seja um híbrido de ambas as mídias: filmaram-na para exibição na razão de aspecto televisiva da época (4:3), mas em película 35 milímetros, a fim de que se adequasse à telona também. Além disso, sua iluminação frequentemente adota o estilo mais adotado nas produções televisivas da época. São utilizados, também, diversos planos curtos e close-ups dos atores, para conferir comicidade à história tanto através das caretas e movimentos de corpo quanto por uma aceleração do ritmo da narrativa em determinados momentos.

Por outro lado, Guel e equipe se inspiraram em inúmeros elementos da linguagem cinematográfica e adotaram diversas de suas influências: desde o cinema dos primeiros tempos, quando a imagem era em preto e branco e sem som (como, por exemplo, nas sequências iniciais do *Auto*, ao vermos imagens de uma *Paixão de Cristo*), ou a recorrência ao burlesco,²⁴ com as chamadas *gags*, para dar efeito cômico às cenas, que, numa representação, resultam do que

²¹ Disponível em: <http://cineinsite.atarde.uol.com.br/materia/materia.php?id_filme=7082&id_materia=247>. Acesso em: 5 dez. 2014.

²² FIGUEIRÔA *apud* FIGUEIRÔA e FECHINE, 2008, p. 163.

²³ Disponível em: <<http://www.terra.com.br/istoegente/125/entrevista/index.htm>>. Acesso em: 4 dez. 2014.

²⁴ Gênero cinematográfico do início do século XX no qual um dos desdobramentos é a comédia maluca (*crazy-comedy*), reconhecida pelo próprio cineasta como uma forma predominante em seu processo de criação (BEZERRA *apud* FIGUEIRÔA e FECHINE, 2008, p. 157).

o ator faz ou diz, jogando com o elemento surpresa, fazendo com que a atuação pareça improvisada. Há ainda um trecho do *Auto*, muito marcante, que se relaciona intimamente com uma das primeiras e maiores influências do diretor, quando este ainda estudava na França: o “cinema verdade”.²⁵

Voltando ao julgamento dos personagens diante de Jesus Cristo, da Compadecida e do Diabo, momento mais antinaturalista da narrativa, além da impressão de se estar diante de um filme de Méliès, o espectador é surpreendido com uma dose de “cinema verdade”, quando o discurso redencionista de Nossa Senhora é ilustrado por fotografias em preto-e-branco da miséria nordestina, como se estivéssemos diante de um documentário militante realizado nos anos 60 por algum egresso dos Centros Populares de Cultura da UNE (FIGUEIRÔA *apud* FIGUEIRÔA e FECHINE, 2008, p. 160).

De todo modo, voltando a falar da questão da remontagem da minissérie para o filme, apesar da justificativa de ter sido necessário enxertar a história a fim de garantir a audiência durante mais tempo e, para tanto, deixarem sempre uma ponta solta, que seria resolvida no episódio seguinte, é possível que isso só tenha funcionado na versão para a televisão, quando o espectador já esqueceu do que viu por último. Ao assistir a minissérie na íntegra, é difícil adivinhar onde um episódio termina e o outro começa. A história do gato que “descome” dinheiro e seu desfecho tomam apenas a primeira metade do segundo episódio. A segunda metade retoma o fio narrativo estabelecido no primeiro episódio. Então logo a primeira metade do segundo episódio é esquecida, não tendo consequência alguma no restante da história; é confuso até para explicar.

Portanto, levando em conta os problemas explicitados quanto à adaptação televisiva, voltamos nossa atenção ao filme e ao livro, que serão os focos de uma análise mais aprofundada. Consideramos que, para que as intenções de Arraes e Suassuna sejam contextualizadas, é interessante iniciar o debate acerca dessas obras comentando um pouco sobre cada um desses autores. Isto pode ser considerado uma afronta, já que, de acordo com o princípio Barthesiano da morte do autor,²⁶ a obra deve falar por si mesma e ser criticada dentro de seus próprios méritos, divorciada do *ethos* de seu criador. Se o autor quis dizer uma coisa, contudo a mesma

²⁵ Chama-se *cinéma vérité* o movimento cinematográfico francês dos anos 1960 que mostrava as pessoas em situações corriqueiras, com diálogos autênticos e naturalidade nas ações. [...] Exemplos ilustres do *cinéma vérité* são *Crônica de um Verão* (1961), de Jean Rouch (que foi, por sinal, uma grande influência de Guel Arraes, como citaremos adiante), e *Le joli mai* (1963), de Chris Marker. Disponível em: <<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/118029/cinema-verite>>. Acesso em 14 fev. 2015.

²⁶ Disponível em: <<https://wiki.brown.edu/confluence/download/attachments/74858352/BarthesDeathOfTheAuthor.pdf>>. Publicado em 1967. Acesso em: 14 dez. 2014.

informação da obra pode ser interpretada de outra forma, essa interpretação é válida independentemente dos propósitos de seu criador. Porém, consideramos inegável que esse *ethos*, quando conhecido, influi na percepção de uma obra. Tomemos o cinema de Quentin Tarantino, por exemplo. As escolhas musicais do cineasta podem parecer estranhas e aleatórias para quem não o conhece, mas para quem acompanha sua carreira, fica claro que fazem referência a filmes e músicas antigas. O resultado são duas obras: a que existe como entidade separada, e outra que existe de maneira indissociada a quem a criou.

Dessa maneira, mencionaremos a seguir algumas informações relevantes sobre a vida e a produção desses autores, buscando enriquecer a discussão, pondo em evidência alguns elementos que guiaram seus processos criativos. A adaptação do *Auto* será analisada dentro de seus próprios méritos, não como um complemento da obra original – mas fazer menção a esta pode criar um contraste relevante e esclarecedor.

3.3 Guel Arraes e Ariano Suassuna: trajetórias cruzadas na vida e nas ideias

Guel, um pernambucano, é filho de Miguel Arraes, ex-presidente nacional do Partido Socialista Brasileiro (PSB), que foi deposto e exilado após o Golpe de 64. Na época, o pequeno Guel Arraes mudou-se com sua família para a Argélia, de onde saiu para estudar antropologia na França. Lá, tomou interesse por cinema e, entre os 18 e os 25 anos, dedicou-se a aprender quase que por conta própria tudo que pôde sobre o assunto, assistindo, de preferência, ao chamado cinema de arte. Dirigiu curtas e médias-metragens, chegando até mesmo a trabalhar por um pequeno período como assistente do cineasta da Nouvelle Vague, Jean-Luc Godard.

Assistia as sessões da Cinemateca Francesa, admirava os cineastas russos, a Nouvelle Vague, o Cinema Novo. Sofreu, também, grande influência de Jean Rouch, um dos criadores do “cinema verdade” e diretor do Comitê do Filme Etnográfico, onde entrou em 1973, como estagiário, e acabou trabalhando até 1979, quando deixou Paris (ROCHA *apud* FIGUEIRÔA e FECHINE, 2008, p. 112).

Antes de adaptar o *Auto*, Guel já possuía ampla experiência na televisão. E trabalhar na Globo tinha sido algo outrora impensável para ele. Foi uma surpresa, já que o seu currículo, antes de voltar ao Brasil, era de um cinema totalmente anticomercial, segundo ele mesmo. Entretanto, Guel precisava de dinheiro. Em 1980, quando trabalhou como assistente de câmera nas filmagens do filme *O Beijo no Asfalto*, de Bruno Barreto, conheceu Tarcísio Meira. Este, por sua vez, o apresentou ao diretor Paulo Ubiratan, que o convidou a entrar na Globo. Guel acabou se tornando um dos artistas mais influentes da emissora. Junto com Cláudio Paiva, criou

o *TV Pirata*, programa de comédia revolucionário por seu humor absurdista à la Monty Python,²⁷ que, diferente do que se vinha fazendo, não dependia de claque ou bordões. Dirigiu novelas como *Guerra dos Sexos* e a série *Armação Ilimitada*, e ganhou o seu próprio núcleo na Globo em 1991, já mencionado anteriormente.

O Núcleo Guel Arraes surgiu num momento em que a Rede Globo buscava abrir espaço em sua programação para a diversidade regional e para o pluralismo sociocultural na sua programação. O interesse pelo “povo” e pelas “manifestações populares” aparece, nessa fase:

[...] em vários quadros ou programas propostos pelo grupo liderado por Guel Arraes por meio da valorização do cotidiano do brasileiro e das pessoas comuns e anônimas, assim como das diferentes práticas, das manifestações culturais das periferias, das iniciativas populares e não-oficiais (FECHINE *apud* FIGUEIRÔA e FECHINE, 2008, p. 23).

Programas como o *Brasil Legal*, sob o comando de Regina Casé, que misturava humor e documentário, apresentando festas populares do Brasil, ou o *Brasil Especial*, que realizou diversas adaptações de clássicos da literatura e do teatro brasileiro, como *O Mambembe* (1904), de Artur Azevedo, e *O Alienista* (1882), de Machado de Assis, são alguns dos trabalhos à frente dos quais Guel esteve anos antes de adaptar o livro de Ariano Suassuna. Todos esses projetos refletiam uma preocupação tanto da Globo quanto do Núcleo em veicular produtos voltados a uma cultura genuinamente brasileira e um conteúdo dotado de valor cultural universal (baseado na literatura).

Um dos pilares motivadores das criações de Guel Arraes são, justamente, obras consagradas de determinados autores brasileiros (além dos já citados, temos ainda José Cândido de Carvalho, Osman Lins e Luis Fernando Veríssimo). O trabalho desses escritores serve de grande inspiração e fornece rico material para o diretor em suas produções para a TV e o cinema desde a década de 1990. O fascínio de Guel por adaptações foi responsável, dentre outros méritos, pela popularização entre o público espectador brasileiro de textos significativos da nossa literatura (processo que apenas se expandiu uma vez que ele começou a roteirizar e dirigir filmes, a partir de 1999) (GREGO *apud* FIGUEIRÔA e FECHINE, 2008, p. 219).

Aliás, outro motivo de o objeto de análise desse trabalho ser *O Auto da Compadecida* é justamente pelo fato de eu mesma ter assistido a obra nesse contexto. Entrei em contato com a obra de Suassuna primeiro através do filme de Arraes; fui, portanto, uma das muitas pessoas,

²⁷ Monty Python é um grupo britânico de comédia surreal fundador do programa *Monty Python's Flying Circus*, exibido na BBC a partir de 5 de outubro de 1969. Um fenômeno da televisão do Reino Unido, se tornou uma das maiores referências mundiais em termos de humor nonsense.

em todo o país, que conheceram um dos nossos mais importantes escritores e uma de suas maiores obras por meio do cinema.

Vale comentar também que algumas das criações com as quais o cineasta trabalhou são de autores nordestinos e/ou de temática nordestina; afins, portanto, com as origens dele. Alguns exemplos são (além de *O Auto da Compadecida*) *Lisbela e o Prisioneiro* (2003) e *O Bem Amado* (2010).

Mas os caminhos de Guel Arraes e Ariano Suassuna se cruzaram muito tempo antes da adaptação do *Auto*, tanto porque ambos moravam na mesma rua – as casas são uma de frente para a outra –,²⁸ quanto, e especialmente, por razões políticas. Foi Suassuna quem convenceu o pai do cineasta a entrar no PSB em 1990.²⁹ Miguel, por coincidência, era avô do falecido candidato à presidência em 2014, Eduardo Campos, a quem Suassuna apoiava fervorosamente e afirmou se tratar do político mais brilhante que já conheceu.³⁰ Inclusive Suassuna voltou a ocupar em 2006 sua função como chefe da Secretaria de Cultura do Governo de Pernambuco na gestão de Campos.

O envolvimento nos assuntos do governo vinha de família: na Revolução de 30, o pai de Ariano, João Suassuna, foi assassinado por motivos políticos quando o escritor tinha 3 anos, ocasião em que ele e sua família se mudaram para Taperoá³¹ – a mesma cidade no sertão da Paraíba onde se ambienta o *Auto*. João tinha sido presidente do estado da Paraíba,³² cargo que a partir da Constituição de 1937 passou a ser denominado “governador”,³³ mesmo posto que Miguel Arraes ocupou em Pernambuco.

O dramaturgo, romancista, ensaísta, poeta e professor Ariano Suassuna nasceu em 16 de junho de 1927 em Nossa Senhora das Neves, atual João Pessoa, e faleceu recentemente, em 23 de julho de 2014, no Recife. O sexto ocupante da Cadeira nº 32 da Academia Brasileira de Letras de 1990 até o ano de sua morte era uma figura muito carismática e de natureza simples.

O primeiro escrito de Suassuna a ser publicado foi o poema chamado “Noturno” e saiu pelo *Jornal do Commercio* em 7 de outubro de 1945. Em 1947, Ariano escreveu sua primeira peça, *Uma Mulher Vestida de Sol*, que foi premiada, e ele seguiu por muitos anos lançando

²⁸ Disponível em: <http://www.em.com.br/app/noticia/politica/2014/08/14/interna_politica,558412/desde-epoca-da-faculdade-o-neto-de-arraes-sabia-que-seguiria-os-passos-do-avo.shtml>. Acesso em: 14 fev. 2015.

²⁹ Disponível em: <http://www.psb40.org.br/not_det.asp?det=4901>. Acesso em: 14 fev. 2015.

³⁰ Disponível em: <http://www.diariodepernambuco.com.br/app/noticia/politica/2013/12/16/interna_politica,479879/ariano-suassuna-eduardo-campos-e-o-politico-mais-capacitado-que-conheci.shtml>. Acesso em: 18 dez. 2014.

³¹ Disponível em: <<http://www.academia.org.br/abl/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=226&sid=305>>. Acesso em: 5 fev. 2015.

³² Disponível em: <<http://ultimosegundo.ig.com.br/revolucao1930/joao-urbano-pessoa-de-vasconcelos-suassuna/n1237772419195.html>>. Acesso em: 14 fev. 2015.

³³ Disponível em: <<http://www.eleicoes.com.br/funcoes.php>>. Acesso em: 14 fev. 2015.

novos trabalhos (e durante um período o fez praticamente de ano em ano), entre peças, romances e poesias. Podemos destacar alguns, como *Torturas de um Coração* (1951), *O Castigo da Soberba* (1953), *O Santo e a Porca* (1957), *A Pena e a Lei* (1959) e *Romance d'A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta* (1971).

Em 1959, em companhia de Hermilo Borba Filho, fundou o Teatro Popular do Nordeste (TPN), cujas diretrizes eram: a busca por uma maneira nordestina de interpretar e de encenar, e a determinação de oferecer ao público recifense um teatro profissional pautado pela qualidade artística.³⁴ O movimento teatral atuou entre 1958 e 1976 e realizou montagens inspiradas em autos (representações) como o *Bumba-meu-boi*, o *Pastoril* e o *Mamulengo*. Seus espetáculos eram apresentados ao ar livre em fábricas, cidades do interior e centros operários. Em texto publicado no Facebook, o compositor pernambucano Alceu Valença prestou homenagem a Ariano Suassuna logo após o falecimento do escritor. Falou, entre outros assuntos, sobre o TPN, resumindo muito bem do que se tratavam as peças do grupo, e também de um dos principais legados de Suassuna, junto a seus livros: o Movimento Armorial.

Quando ingressei na faculdade, passei a frequentar o Teatro Popular do Nordeste, do qual ele foi um dos fundadores ao lado de Leda Alves e Hermilo Borba Filho. Assisti às gargalhadas *O santo e a porca*, entre outras peças do autor paraibano. Ali descobri que o regional podia ser universal. Do figurino à interpretação dos atores, tudo representava o sertão profundo num contexto abrangente e contemporâneo. Seus tipos, suas histórias, seus cantadores remetiam a Taperoá dele e a minha São Bento do Una, ambas povoadas por aboiadores, cordelistas, violeiros, loucos sonhadores e contadores de histórias. Era o surrealismo ibérico, brasileiro e nordestino in natura. Posteriormente, Ariano criou o Movimento Armorial, que parte das mesmas premissas – o regional como universal, e que reivindicava o direito de vilas, cidades e aldeias se expressarem sem a obrigatoriedade de ser hollywoodiano ou anglófono. Como ele mesmo gostava de dizer, não troco meu oxente pelo OK de ninguém. Ariano jamais sofreu do complexo de cachorro vira-latas que parte da nossa intelectualidade comunga.³⁵

Lançado em 18 de outubro de 1970 na Igreja de São Pedro dos Clérigos, no Recife, o movimento teve como norte principal a busca de uma arte erudita que plasmasse a nossa identidade cultural. Contou com a participação de representantes das áreas da pintura, gravura, escultura, cerâmica, tapeçaria, literatura, cinema, teatro, dança e música, sendo esta última

³⁴ Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo404786/teatro-popular-do-nordeste>>. Acesso em: 05 fev. 2015.

³⁵ Disponível em: <http://www.diariodepernambuco.com.br/app/noticia/viver/2014/07/24/internas_viver,518014/alceu-valenca-ariano-e-eterno-em-sua-irreverencia-e-universalidade.shtml>. Acesso em 05 fev. 2015.

a área que mais se destacou na trajetória do Armorial (CAMPOS *apud* FIGUEIRÔA e FECHINE, 2008, p. 262).

A Arte Armorial Brasileira é aquela que tem como traço comum principal a ligação com o espírito mágico dos "folhetos" do Romanceiro Popular do Nordeste (Literatura de Cordel), com a música de viola, rabeca 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.³⁶

No princípio, Suassuna temia e evitava que os trabalhos do grupo se tornassem produtos "das massas", pois, como afirmou certa vez, "Não tenho nada contra a cultura universal, mas não posso admitir que se considere sinônimo de universal a cultura de massa. Ela é o contrário da universalidade, é a uniformização".³⁷ Com o passar dos anos, porém, houve um enorme crescimento no que se refere, por exemplo, à valorização das manifestações culturais pernambucanas no Recife, com a base das propostas sendo sempre o popular. E algumas delas foram fortemente influenciadas pelos ideais Armoriais; portanto, no fim das contas, a fuga de Suassuna do seio da cultura de massa não deu certo, mas acabou servindo a propósitos positivos, disseminando o ideário do movimento.

Como já mencionado, Guel Arraes conviveu com o escritor paraibano desde a juventude por intermédio de seu pai, que era amigo de Suassuna. O cunhado de Guel, Maximiano Campos, integrou o Movimento Armorial e teve também peso ao influenciar o cineasta quanto às propostas do grupo, além de tê-lo apresentado às obras suassunianas. Portanto, não é à toa que Guel se preocupe em estabelecer no Brasil um cinema de qualidade, de valor cultural reconhecido e que, ao mesmo tempo, seja popular.

Com o êxito, enfim, de *O Auto da Compadecida* na TV e no cinema, o Movimento Armorial recebeu grande visibilidade justamente a partir da socialização das propostas e obra de Ariano em programas de televisão (CAMPOS *apud* FIGUEIRÔA e FECHINE, 2008, p. 265). Apesar disso, o Movimento Armorial não foi decisivo para que Arraes levasse a história às telas de televisão e cinema. A justificativa do diretor para suas adaptações é bastante simples: "No fundo, o que fazemos na TV tem tudo a ver com o espírito da comédia antiga: entretemos

³⁶ SUASSUNA, Ariano. (1974) *O Movimento Armorial*. Recife: Ed. Universitária da UFPE, p. 7. Disponível em: <http://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/9879/9879_2.PDF>. Acesso em: 05 fev. 2015.

³⁷ Disponível em: <<http://g1.globo.com/pernambuco/ariano-suassuna/platb/>>. Acesso em: 05 fev. 2015.

o povo. Para isso, precisamos de uma boa trama, e é isso o que determina a escolha dos textos a serem adaptados” (FIGUEIRÔA e FECHINE, 2008, p. 301).

Como diretor de comédia, ele se baseou muito mais no que tinha potencial para fazer o público rir (mantendo o foco também na comercialidade de seus produtos) e no fato da peça de Suassuna ser, acima de tudo, popular. E Guel certamente se saiu vitorioso: fez uma peça popular tornar-se um filme popular.

Uma vez que o objetivo deste trabalho é discutir se a visão que o filme *O Auto da Compadecida* veicula sobre o sertão do Nordeste e o sertanejo é estereotipada, o fato de Guel ter escolhido uma obra tão popular está intimamente relacionado à pergunta que buscamos responder, pois quanto mais pessoas assistirem ao filme, sobre ele pensarem e a ele se referirem, mais perpetuarão as formas de se ver e dizer o Nordeste e seu povo dentro desse universo ficcional. Portanto, no item que se segue, nosso objetivo será analisar, a partir do tratamento que se dá aos temas da história, se o filme (em contraste com o livro, no que é diferente) nos apresenta seus personagens e sua região sob uma ótica estereotipada.

4. ANÁLISE DOS ESTEREÓTIPOS NOS “AUTOS” DE SUASSUNA E ARRAES

Neste item, verificaremos se o filme *O Auto da Compadecida*, de Guel Arraes, em contraste com o livro no qual se baseou, de Ariano Suassuna, apresenta uma visão estereotipada no que diz respeito ao sertão nordestino e seus habitantes, procurando debater se as obras reforçam ou subvertem esses estereótipos e por quê. Para isso, pretendemos sugerir, a partir de alguns exemplos, de que forma os estereótipos podem funcionar nesses ramos da arte – cinematografia e literatura – e com que fins seus criadores os utilizam. Analisaremos, a seguir, os trabalhos do escritor e do diretor tendo como foco o comportamento dos personagens, seus perfis, o relacionamento que estabelecem entre si – levando em conta o segmento da sociedade ao qual eles pertencem – e, vez por outra, alguns detalhes de figurino e cenografia que sejam pertinentes à análise. Pensaremos, sempre, sobre suas intenções artísticas, pois ambos tinham propósitos com o lançamento dos dois trabalhos, e isso influenciou as decisões que tomaram quanto ao rumo das narrativas.

4.1 A função narrativa do estereótipo

Até pouco tempo atrás, psicólogos acreditavam que somente pessoas preconceituosas utilizavam estereótipos; entretanto, estudos científicos recentes descobriram que eles estão muito mais sutilmente fixados às nossas percepções de mundo do que se imaginava. A psicóloga indiana Mahzarin Banaji, da Universidade de Harvard (EUA), é criadora de um dos testes para identificar o que chama de “preconceito inconsciente”. E, mesmo fazendo parte de grupos historicamente discriminados – por ser mulher e, ao mesmo tempo, pertencer a uma minoria étnica –, quando se submeteu ao próprio teste, descobriu que ela também, indo contra todas as expectativas, era intolerante (e num nível considerado alto). Agora, o que se sabe, portanto, é que todos usamos, o tempo todo, estereótipos – e sem termos ciência disso.³⁸

Não fugindo à regra, diversos dos mais importantes artistas mundo afora certamente se utilizam e se utilizaram de estereótipos, em maior ou menor grau, ao longo de suas carreiras. O interessante aqui é se considerar aqueles que, num esforço consciente, tenham buscado contribuir através de seus trabalhos para que esse quadro mudasse – ainda que eles mesmos, criadores, tivessem, lá no fundo, ímpetos discriminatórios –, com o intuito de que notemos o seguinte: nada mais eficaz para destruir um estereótipo do que este mesmo.

³⁸ Disponível em: <<https://www.psychologytoday.com/articles/199805/where-bias-begins-the-truth-about-stereotypes>>. Acesso em: 21 jan. 2015.

Para evocar de modo conciso o *ethos* de um lugar, povo ou grupo, o estereótipo é vital devido à sua natureza icônica, à sua pretensão de apresentar o real com fidelidade. Sendo assim, caso um artista queira desconstruir um estereótipo com sua obra, a melhor ferramenta da qual ele dispõe é o próprio estereótipo.

Ao criar um personagem, por exemplo, basta que se dê a ele uma ou duas determinadas características e isso possivelmente já evocará uma expectativa no leitor/espectador a respeito do personagem como um todo. A partir daí, se for a intenção do artista, a obra pode se dedicar a subverter essa expectativa. Vamos supor que esse personagem fosse um homem musculoso; o que se esperaria é que o público, seguindo um raciocínio lógico, o imaginasse como alguém mais focado em sua forma física e, portanto, menos dedicado à parte intelectual. A fim de subverter essa expectativa, poderiam fazê-lo ter um Q.I. alto e ser formado em Engenharia Química.

Com isso, um artista conta com toda uma gama de artifícios à sua disposição a fim de transformar o previsível em imprevisível; tem em suas mãos a possibilidade de introduzir um estereótipo reconhecível de imediato para, depois, comentar sobre ele, explorando as raízes das características que o compõem. No filme *Temporário 12* (2013), somos apresentados a um jovem negro americano de natureza agressiva, o que naturalmente traria à mente do espectador uma série de estereótipos negativos. Em certo momento, este jovem pergunta a outro personagem se quer ouvir uma letra de rap que ele escreveu, momento no qual um estereótipo parece se firmar (o jovem negro que canta rap). Porém, ao ouvirmos a letra da música, passamos a saber de seu histórico familiar: ele sofria abusos de sua mãe, que batia nele. Com isso, a agressividade do personagem ganha uma explicação. Ele ainda é um rapaz negro que canta rap, o que é um estereótipo por si só, mas, ao compreendermos a razão dele ter recorrido ao rap como forma de expressar sua difícil realidade, notamos que o que se tentou foi mostrar ao público que não se pode julgar ninguém à primeira vista. Um estereótipo negativo é transformado em positivo: quem assistir ao filme provavelmente ficará alerta, pelo menos por um tempo, às próprias tendências de julgar o outro a partir apenas de algumas rasas informações.

O fato do jovem negro ser abusado fisicamente pela mãe remete a outro estereótipo racial: pais negros abusivos. *Temporário 12* é um filme sobre diversos jovens – brancos, negros e hispânicos – que sofreram abuso de suas famílias. Graças a isso, o estereótipo racial não se destaca neste filme em específico. No entanto, ele existe na cultura em geral, e é um dos principais temas do romance *The Bluest Eye* (1970), no qual a escritora negra Toni Morrison explora as raízes do estereótipo e traça os danos psicológicos sofridos por afro-americanos

numa sociedade que valoriza a aparência e costumes de pessoas brancas acima de todas as outras.

Estereótipos, portanto, podem ser o ponto de partida através do qual uma obra artística inspire discussões acerca do tema, revelando as verdadeiras raízes da questão, em vez de simplesmente reproduzi-los. Se o papel dos estereótipos, normalmente, é apontar a percepção geral de uma sociedade acerca de determinado grupo ou objeto, conhecê-los permite ao artista prever e manipular as expectativas do público – positivamente ou negativamente, diga-se de passagem – a fim de expressar sua mensagem de maneira eficaz. Em *The Bluest Eye*, Toni Morrison não negou o estereótipo de pais negros abusivos; o propósito não era mentir para o público, como se o assunto não fosse real. Ao contrário, a autora explorou o motivo da agressividade familiar em comunidades afro-americanas, procurando achar as origens do problema (que, na visão dela, parecem vir da opressão histórica dos brancos contra os negros) e acabar com a noção de que essa é uma característica inerente às pessoas negras – provavelmente motivada a falar do que deve ter sofrido ela mesma, por ser negra.

Da mesma forma que as obras acima citadas e tantas outras, o *Auto da Compadecida* e sua adaptação se utilizam de estereótipos para atingir seus objetivos artísticos, dos quais trataremos a seguir. A peça e sua adaptação, embora semelhantes em essência, possuem várias diferenças: o filme e a minissérie aumentam a participação de diversos personagens, como da esposa do padeiro (que na adaptação se chama Dora) e do major Antônio Moraes, mas livram-se de outros, como o Sacristão, o Frade e o Demônio (este é servo do Encourado, que, por sua vez, no filme é o Diabo), além de introduzirem novas caras, como Rosinha, o Cabo Setenta e Vicentão. Dessa forma, torna-se mais simples analisar as obras separadamente. Mas o que se disse no item 4.2, sobre o livro de Suassuna, pode ser aplicado também ao item 4.3, no que diz respeito ao filme de Guel Arraes; quando não for esse o caso, ou seja, havendo diferenças, deixaremos isso explícito na análise.

4.2 Os estereótipos de Suassuna

O Nordeste de Suassuna é apresentado de acordo com os princípios do próprio escritor. Suassuna foi um homem inteligente, letrado, e, no entanto, era uma figura simples, e que viveu de forma simples. Ao defender uma cultura tradicional, baseada na memória, no passado, em tempos do “reino encantado do sertão”, do cordel, do folclore e das expressões culturais, jamais deixou a erudição de lado; dedicou-se a manter viva sua arte “sertaneja e popular pelo espírito

e não pela forma, já que o artista deve elevar o povo até ele e não se rebaixar até o povo” (In ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p. 193).

E a distinção de Ariano fazer um trabalho ficcional, não documental, tem impacto ao analisamos seu trabalho, pois não existiu, da parte dele, um compromisso estrito com a realidade. Ele tem, de fato, intenção de fazer o público se questionar sobre as semelhanças entre o que vê diante de si (seja na peça escrita, seja ao vivo) e a vida real, mas a sua posição é muito mais próxima da arte do que de afirmar uma verdade. Pensar se o trabalho do escritor fortalece determinados modos de se ver a região e o povo nordestinos passa também por essa questão. Conforme explica Albuquerque Júnior,

Ele (Ariano) participa como um dos inventores do Nordeste como o espaço da saudade e da tradição, mas o assume como um trabalho ficcional, e não como um trabalho documental, como haviam feito os tradicionalistas do romance de trinta e da sociologia. [...] Seu Nordeste popular, medievalizado, se junta àquela produção sociológica e literária anterior, bem como à pintura regionalista e tradicionalista e à música de Luiz Gonzaga, na invenção, reinvenção e atualização da série de temas, conceitos, imagens, enunciados e estratégias que instituem o Nordeste como o espaço oposto ao moderno, ao burguês, ao urbano, ao industrial (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2008, p. 194).

Não que o autor, imerso na magia das histórias que instituíram o Nordeste, negasse, por exemplo, as mazelas pelas quais o povo e a região passavam – pelo contrário, utilizava-se delas em suas obras, e no próprio *Auto*, como denúncia e crítica à politicagem das classes dominantes em detrimento da dignidade do povo –, mas ao mesmo tempo não lhe agradava que só se mostrasse o lado negativo do Nordeste (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2008, p. 190-1).

Portanto, no *Auto da Compadecida*, Suassuna representa, sim, o nordestino da forma como este vinha sendo tratado no âmbito nacional: a imagem do “amarelo” João Grilo, feio, ignorante, franzino e subalterno; a imagem do Severino de Aracaju, cangaceiro violento, sanguinário e sem misericórdia. A do major Antônio Moraes, parte da aristocracia latifundiária, coronel autoritário, egocêntrico, interessado apenas em manter seu status e poder, e aquela da burguesia comercial, como o Padeiro e a Mulher, hipócritas e insensíveis, que exploram seus funcionários, mas cuidam de sua cadela de estimação com um cuidado desmedido. Mas o autor primeiro nos apresenta esses e outros personagens com seus respectivos estereótipos, nessas figuras caricaturais, para em seguida colocá-los todos em situações de apuros, buscando sempre a sátira, e o destino desses personagens termina de forma inesperada, de que trataremos a seguir.

O *Auto* de Suassuna foi publicado em 1955 e por isso deve ser avaliado o máximo possível no contexto histórico da época. Como apontado no item 2, o cangaço já era nesse

período um tema definidor do Nordeste, e o sertanejo pobre era visto como ser inferior pelas classes mais abastadas e até por intelectuais, que os consideravam uma raça menor, biologicamente subdesenvolvida. Logo, para plateias da época, tanto o franzino João Grilo quanto o ameaçador Severino eram figuras facilmente reconhecíveis.

No caso do cangaceiro, a maior parte do tempo ele faz referências ao santo do qual é devoto, a quem chama pelo apelido de Padim Ciço, mas sente prazer ao matar ou ordenar que matem suas vítimas. Ele é o retrato mais caricatural possível do cangaço, que já era visto como símbolo de violência perpetuada por facínoras bem antes de 1955. E Suassuna não nega o apelo ao estereótipo, mas nos revela suas raízes: na cena do julgamento, após os personagens morrerem, vê-se que Severino enlouqueceu quando sua família, pobre, foi massacrada pela polícia (que nos remete inclusive ao abuso de poder policial apresentado em *Vidas Secas*). Com isso, Suassuna mostra o cangaço como resultado da tirania da república, e surpreende ao retratar o cruel Severino como uma vítima, apenas parte do ciclo de violência que se estabeleceu bem antes de seu nascimento.

Já o major Antônio Moraes surge como o estereótipo (e arquétipo) de uma aristocracia indiferente às dificuldades pelas quais passam aqueles que a cercam, adaptado para sua versão regional, como o dono de terras sertanejo. Este é o único estereótipo que é apresentado sem que ocorram subversões ao final. Antônio Moraes se gaba de não trabalhar e defende o *status quo*, revelando-se uma figura egoísta e orgulhosa de pertencer à alta classe. Porém, na peça, ele conta apenas com uma cena, na qual o Padre confunde o filho dele com um cachorro. E é justamente o poder que dele emana que torna o desrespeito (não intencional) do Padre a ele mais engraçado – pois o eclesiástico acaba xingando, sem saber, a esposa do major de cachorra. Com isso, Suassuna retrata a aristocracia negativamente, sem procurar desenvolver ou subverter esse quadro.

Chicó, coprotagonista da história e fiel escudeiro de João Grilo, é extremamente medroso e ocupa a posição de personagem mais passivo da trama, agindo sempre a partir do apelo de outros. Ele não possui a esperteza nem a lábia do amigo para convencer as pessoas a fazerem o que ele quer, portanto lida de maneira diferente com as dificuldades por que passa. Tão pobre quanto João, leva a vida mais devagar; está sempre fumando seu cigarro e contando as histórias mais inacreditáveis (impossíveis, na verdade) como uma fuga da realidade. Ele é um grande inventor de histórias (todas sem pé nem cabeça), as quais arremata com seu bordão “Não sei, só sei que foi assim” para escapar de explicações mais aprofundadas sobre suas supostas aventuras. Poderíamos pensar que ele corresponde, nesse caso, ao estereótipo do sertanejo preguiçoso, desinteressado, e no livro isso poderia ser verdade, mas não totalmente

no filme, pois ele se apaixona por Rosinha e, com a ajuda de João, começa a aceitar alguns embates mais diretos com outras pessoas. O trecho abaixo resume muito bem a figura de Chicó:

Assim como João Grilo, Chicó também encontra um jeito de driblar as dificuldades. Chicó não usa artimanhas, mas usa sua imaginação para fugir de sua dura realidade. Suassuna, na concepção de Albuquerque Jr (2006, p. 85), representa um sujeito refugiado de sua própria história num "reino dos mistérios, onde o maravilhoso se mistura à mais cruel realidade e lhe dá sentido". Chicó se transforma em um exímio contador de histórias fantásticas, fantasiosa, mentirosas para camuflar sua vida difícil.³⁹

É João Grilo, porém, o grande foco de Suassuna. Com um olhar à frente de seu tempo, o autor evitou uma tendência que viria a se tornar comum até hoje: a santificação ou mistificação de indivíduos de grupos injustiçados, como negros, homossexuais e índios. Existem vários termos que descrevem esses estereótipos bem-intencionados: o “Bom Selvagem”, por exemplo, é o nome dado a personagens indígenas (ou que a eles remetem) retratados como seres puros e belos que não foram corrompidos pela civilização. *Avatar* (2009) e *Dança com Lobos* (1990) são filmes frequentemente citados como exemplos deste estereótipo. Personagens homossexuais são tipicamente o “Melhor Amigo Gay”, que, com seus conselhos recheados de piadas, ajudam o(a) protagonista heterossexual em suas conquistas amorosas, como é o caso do Anthony, do seriado *Sex and the City* (1998-2004). Personagens negros, como apontado de forma muito pertinente por Spike Lee,⁴⁰ são estereotipados como o “Super Negro Mágico” que, assim como o “Melhor Amigo Gay”, parece não ter função na vida que não seja dar ao protagonista branco conselhos, mas enquanto o “Melhor Amigo Gay” é piadista, o “Super Negro Mágico” emana sua sabedoria adquirida em sua vasta experiência.

A motivação bem-intencionada por trás desses estereótipos é óbvia: mostrar pessoas brancas heterossexuais (frequentemente, ricas e/ou poderosas) aprendendo com as minorias, que foram oprimidas por outros com o mesmo perfil dominante por tanto tempo. Com isso, porém, novos estereótipos são criados, e ironicamente continuam denotando inferioridade, já que as minorias continuam a serviço dessas mesmas pessoas. Com isso, o que ocorre é que, através dessas obras, constantemente se insinua que o mundo depende de pessoas brancas, heterossexuais e ricas para continuar funcionando; que elas são o centro de tudo.

³⁹ Disponível em: <<http://www4.fsnet.com.br/revista/index.php/fsa/article/view/517/361>>. Acesso em: 15 fev. 2015.

⁴⁰ O cineasta Spike Lee criticou o modo como afro-americanos são retratados nos filmes e na televisão durante uma visita feita à universidade de Yale, nos Estados Unidos, em 2001. Disponível em: <<http://www.yale.edu/opa/arc-ybc/v29.n21/story3.html>>. Acesso em: 31 jan. 2015.

No *Auto*, Suassuna evita isso ao transformar João Grilo, o sertanejo pobre, no protagonista e centro da história. Teria sido fácil transformá-lo num ícone de simplicidade e bondade (desconfortavelmente próximo de um “Bom Selvagem” brasileiro), um coadjuvante na história, por exemplo, do padeiro e sua esposa, que aprendessem com ele importantes lições de vida. No entanto, o autor, dotado de um progressismo prematuro para a época (semelhante à Mário de Andrade ao escrever *Macunaíma*, de 1928), cria um João Grilo falho, definido principalmente por sua astúcia.

As características de João Grilo o encaixam na definição de “anti-herói”. Segundo o Houaiss, “herói” é o “indivíduo capaz de suportar exemplarmente uma sorte incomum” (por exemplo, “infortúnios”, “sofrimentos”) “ou que arrisca a vida pelo dever ou em benefício de outrem”. Já “anti-herói”, de acordo com o mesmo dicionário, é o “oposto do herói”, especificamente “personagem de ficção a quem faltam atributos físicos e/ou morais característicos do herói clássico”.⁴¹ Nesse sentido, João atende perfeitamente a segunda definição: é oportunista, esperto, e se utiliza de mentiras para conseguir o que deseja; além disso, para os padrões dessa sociedade, não é um homem atraente.

O público, mesmo se divertindo com João, também teria problemas em confiar nele, algo que o próprio Severino evoca quando diz: “Aponte o rifle para esse amarelo, que é desse povo que eu tenho medo” (SUASSUNA, 1999, p. 122). Ele associa João a um “povo”, enfatizando-o como um estereótipo. Porém, na cena do julgamento, Suassuna mostra Grilo utilizando sua esperteza em prol do bem de todas as pessoas que, em vida, enganou, salvando-as. O próprio João, entretanto, parece irremediavelmente condenado, e Jesus não vê forma de salvá-lo. Porém, a Compadecida intercede por ele, argumentando que fora pobre desde que nascera, aprendendo artimanhas para conseguir sobreviver em sua condição miserável. Jesus esclarece que, diante de todas as acusações, não poderia deixá-lo seguir para o Céu, então Nossa Senhora pede a seu filho que dê a ele outra chance, que é concedida.

A própria cena do julgamento é a subversão de um “estereótipo”; no caso, das características que compõem o gênero teatral chamado de auto, uma peça de tema religioso que faz julgamentos morais através da sátira social. Uma das obras que melhor o definem chama-se *O Auto da Barca do Inferno*, escrita por Gil Vicente e encenada pela primeira vez em 1517. No texto, o diabo e um anjo aguardam diante de suas barcas, prontas para zarpar para o Inferno ou para o Paraíso. Um por um, representantes de diversas classes da sociedade portuguesa no século XVI chegam para serem julgados: o fidalgo (nobre), um onzeneiro

⁴¹ Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009. Versão 3.0. 1 CD-ROM.

(agiota), um parvo (tolo) e outros personagens que ficam entre estereótipos e arquétipos. O anjo e o diabo decidem o destino de cada uma das almas, de acordo com as ações destas pessoas em vida, sem que importem os motivos delas ou outros detalhes. A maior parte dos personagens vai para o Inferno.

Gil Vicente é considerado o dramaturgo pioneiro do teatro português – e uma das maiores inspirações de Suassuna para escrever o *Auto da Compadecida*. O valor histórico de *O Auto da Barca do Inferno* é inestimável, servindo de relato do que era a sociedade portuguesa na época e também dos valores que ainda reinavam. Por exemplo: quando um judeu se aproxima das barcas, não só o anjo o recusa como até o diabo não quer levá-lo. E o judeu, de maneira estereotipada, tenta suborná-lo. O fato era que Portugal era extremamente antisemita neste período.⁴²

O *Auto da Compadecida* de Suassuna não é, como um todo, um auto; somente a cena do julgamento se classifica como tal. E apesar de se ater à premissa tradicional de um auto (um subgênero medieval, na verdade, surgido na Espanha por volta do século XII, período no qual o escritor paraibano se inspira largamente),⁴³ Suassuna subverte o seu conteúdo. Se a moralidade estrita de *O Auto da Barca do Inferno* se mantivesse, todos os personagens da obra de Suassuna teriam sido condenados. Porém, o autor rejeita o conservadorismo da religião e prega, em vez disso, a compreensão e o perdão, mergulhando na complexidade da psique humana – a qual Gil Vicente, inserido na fase em que os dogmas da Igreja estavam muito mais em voga, não levou em conta.

A intenção de Suassuna não parece ser condenar o catolicismo, e sim renová-lo. Em vez de contrastar as ações dos personagens às leis de Deus, ele expõe os contextos de suas vidas. Com isso, ao contrário do que acontece na obra de Gil Vicente, as ações dos personagens são menos importantes do que as circunstâncias que guiaram seus caminhos.

As subversões que Suassuna faz com estereótipos vão além dos regionais. O Padre e o Bispo, longe de serem dignos representantes da Igreja, são homens mundanos, que mostram mais reverência ao major Antônio Morais do que a Deus, e preocupam-se mais em reformar a paróquia e a diocese do que em ajudar os pobres habitantes de Taperoá. Suas personalidades não são nada palatáveis e eles mostram uma falta de compreensão acerca do que deveriam ser suas prioridades; o Bispo, em particular, parece ser mais um político do que um líder religioso.

⁴² Disponível em: <http://www.bbc.co.uk/portuguese/noticias/2015/01/150130_clicavel_judeus_europa_cc>. Acesso em: 22 fev. 2015.

⁴³ ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p. 99.

Só o Frade parece representar a bondade que a Igreja deveria ter, e os outros dois riem dele ou destratam-no, pois o consideram um tolo.

A religiosidade faz parte do estereótipo do nordestino. Sua representação artística varia, ganhando uma conotação positiva, como em *Vidas Secas* (enquanto a mulher reza na missa, o marido perde dinheiro no jogo, e são as consequências do que acontece a ele que prejudicam o casal), ou negativa, caso tanto de *Central do Brasil* (quando Isadora se vê perdida num mar de pessoas que rezam, indiferentes a quem está em volta, e não reparam quando ela desmaia a seus pés) quanto de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (o profeta Sebastião assassina um bebê como sacrifício a Deus). No *Auto*, Suassuna reforça o estereótipo da religiosidade sertaneja através de João Grilo, que se apega à Nossa Senhora para ajudá-lo no julgamento. Mas outro personagem parece ser ainda mais devoto do que todos, contrariando todas as expectativas: Severino de Aracaju, o cangaceiro sanguinário, é, talvez, o mais religioso dentre todos os personagens, sem que se atenha, no entanto, às proibições dos dogmas do catolicismo. Isso fica claro tanto por suas constantes referências ao Padre Cícero quanto pelo fato de ele defender a Compadecida do Diabo numa cena em que este critica a santa (“Você só fala assim porque nunca teve mãe”).⁴⁴ Faria sentido pensar que Severino se tornou religioso assim pela ausência dos pais, substituindo inconscientemente duas figuras reais e importantes para sua constituição por outras com o mesmo potencial de ensinar e acolher na hora da dificuldade, só que divinas.

Outra subversão interessante é aquela representada pelo Padeiro e a Mulher. Em obras como *Vidas Secas* e *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, as mulheres sertanejas surgem subjugadas ou relegadas ao segundo plano. Em *Vidas Secas*, o cineasta Nelson Pereira dos Santos mostra estar ciente disso, fazendo questão de enfatizar os esforços da mulher para manter a família, os quais o marido não parece perceber, acreditando ser o “homem da casa”, o único que merece crédito, já que trabalha fora. Depois de perder o seu salário no jogo, ele se defende, perguntando “Quem trabalha aqui?”, como se isso justificasse seus erros. Porém, quando a família está viajando, quem carrega mais peso é a mulher, chegando a levar um imenso baú equilibrado no topo da cabeça. Assim, de maneira sutil, o diretor critica o homem sertanejo por não valorizar os esforços de sua parceira. Já em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, as mulheres são constantemente maltratadas ou ignoradas, enquanto os homens dominam a narrativa, sem que o cineasta Glauber Rocha demonstre clara inclinação artística a favor delas. Mas isto não é um problema puramente regional: mulheres são historicamente subjugadas pelos homens, que se baseiam em falsos estereótipos de gênero para perpetuar essa condição.

⁴⁴ SUASSUNA, 1999, p. 172.

No *Auto*, o Padeiro é praticamente tratado como um animal por sua esposa; ela toma as decisões e domina as conversas nas quais ele se limita a repetir tudo o que ela diz. Nesse caso, o estereótipo do macho dominador é invertido, e ainda culmina em mais uma crítica progressista do autor: a Mulher tem fama de ser adúltera, e isso é usado contra ela no julgamento, quando Jesus pergunta à Compadecida de que forma poderia defendê-la. O Encourado acusa a esposa do Padeiro, dizendo que ela enganava o marido com todo mundo, ao que a Mulher responde, falando à Nossa Senhora: “Porque era maltratada por ele. Logo no começo de nosso casamento, começou a me enganar. A senhora não sabe o que eu passei, porque nunca foi moça pobre casada com homem rico, como eu. Amor com amor se paga.” A Compadecida concorda: “[...] Sei o que as mulheres passam no mundo [...]” (SUASSUNA, 1999, p. 178). Assim, mais uma vez Suassuna usa o preconceito da plateia contra ela mesma: insinua ao longo do livro que a Mulher é adúltera, levando-a à antipatia dos espectadores/leitores machistas, mas puxa o tapete de todos ao revelar que o Padeiro a maltratava.

Mas a subversão mais marcante que Suassuna faz é com relação a Jesus, que surge negro e sendo chamado de Manuel. Novamente, mostrando um progressismo temático bem à frente de seu tempo, ele consegue a proeza de evitar que Jesus seja o típico “Super Negro Mágico” citado acima, fazendo com que até ele surja falho. Quando o Encourado nega que as motivações e traumas dos personagens sejam justificativas para seus atos, Jesus parece concordar. Então a Compadecida e os acusados falam do medo que leva o ser humano a agir de forma errada, ao que Jesus responde: “E é a mim que vocês vem dizer isso, a mim que morri abandonado até por meu pai!” (SUASSUNA, 1999, p. 176). Ele vê o sofrimento dos outros como inferior ao que ele próprio passou, e se não agiu de maneira reprovável depois de sofrer tanto, que direito outros têm de errar? É preciso que a Compadecida construa uma ponte entre ele e os réus para fazê-lo compreender a condição única de cada uma daquelas pessoas. Ela precisa lembrá-lo da noite no jardim de Getsêmani, na véspera da crucificação, quando Jesus se apavorou com a iminência de sua morte e fraquejou, pedindo a Deus que o libertasse do horror que estava por vir. O medo quase o impediu de cumprir seu destino

É preciso mencionar, porém, que em certo momento Manuel diz: “Eu Jesus, nasci branco e quis nascer judeu, como podia ter nascido preto” (SUASSUNA, 1999, p. 149). Em seguida, ele declara que assumiu a aparência de um homem negro para provocar controvérsia e apontar aos personagens o preconceito deles. E João Grilo leva bronca, num momento em que Jesus (e, indiretamente, o autor) o critica com severidade por ser “cheio de preconceitos

de raça”. O progressismo de Suassuna é notável por isso: o humor era o que guiava seus trabalhos, mas sem que ele deixasse a crítica social de lado.⁴⁵

O Encourado (Diabo) é uma subversão mais estética de expectativas: em vez de surgir em sua típica caracterização, dotado de chifres e cauda, ele aparece como um vaqueiro, versão do personagem mais de acordo com a cultura nordestina. Por outro lado, Suassuna se diverte ao revestir o Encourado com o estereótipo do promotor antiético. Ele retrata um lado da Justiça que age em benefício próprio, pois o personagem tem interesse em que o cordão de condenados sob seu jugo aumente. Assim, no discurso dele há uma forte tendência ao alarde como maneira de chamar a atenção para seus argumentos, de modo a tornar suas exposições marcantes e fazer os pecados dos réus soarem ainda piores com a solenidade da retórica que adota.

Com isso, o *Auto* de Suassuna se revela uma obra meticulosamente considerada em seus artifícios narrativos, na qual usa estereótipos com cuidado e precisão a fim de passar suas mensagens. A peça transcende o regionalismo e ganha dimensão humanista ao retratar as pessoas como sendo, em geral, fundamentalmente boas, mas transformadas pelas dificuldades de suas vidas. Porém, faz isso no microcosmo do sertão nordestino, que Suassuna conheceu tão bem e cuja bela cultura ele quis difundir sem, com isso, cair no erro de romantizá-la.

4.3 Os estereótipos de Arraes

4.3.1 O pitoresco e o estereótipo

Antes que possamos continuar a análise, agora com o foco no que estritamente o filme de Arraes trouxe de novo para a nossa discussão, precisamos investigar a relação entre os estereótipos inseridos na obra sob a ótica do diretor e o pitoresco.

⁴⁵ Na coluna que escrevia para o jornal *Folha de S. Paulo*, Suassuna esclareceu a escolha feita por um Cristo negro em sua obra. “Naquela época (em 1955), [...] os movimentos negros não se tinham, ainda, organizado no Brasil. Brasileiro branco e privilegiado que sou, os poucos acertos que, naquele tempo, me ocorriam ao refletir sobre o racismo originavam-se apenas de uma apaixonada busca da verdade e da justiça - coisa que, graças a Deus, desde muito moço nunca me faltou (às vezes acompanhada por uma indignação nem sempre medida e justa). [...] Durante os dias em que escrevia a peça estava acontecendo, nos Estados Unidos, uma campanha destinada a impor legalmente a presença de crianças negras nas escolas brancas. Em revidé, os brancos racistas organizavam manifestações contra a integração; e eu vi, na revista ‘Life’, a fotografia de um desses comícios: na frente do grupo de ‘brancos, anglo-saxões e protestantes’, uma mulher [...] exibia um cartaz no qual se lia: ‘Ao criar raças diferentes, Deus foi o primeiro segregacionista’. Foi nesse momento que, movido por uma daquelas indignações a que me referi a princípio, resolvi apresentar como um negro a figura de ‘Manuel’, isto é, a imagem popular do Cristo que iria aparecer em minha peça.” Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/opiniao/fz0703200006.htm>>. Acesso em: 22 fev. 2015.

Tal conceito, trazido para discussão no livro *Guel Arraes: um inventor no audiovisual brasileiro* por Alexandre Figueirôa, fala da conexão entre o pitoresco e o sucesso de público que seus trabalhos alcançaram.

Basicamente, o estrondoso sucesso de bilheterias (e de audiência, quando o *Auto* foi exibido na TV) tem a ver com o sentido contemporâneo do que é “popular” nas obras artísticas, ou seja: que quanto mais pessoas virem a obra, mais popular ela é. E o fato de Guel ter obtido esse êxito não se deveu ao mero acaso, segundo Figueirôa. Para ele, Guel se utilizou de recursos da tradição popular, elementos pitorescos, como forma de obter prestígio com o espectador.

O pitoresco é uma categoria estética que, na pintura, para alguns autores, está associada à paisagem, à reprodução de cenas da natureza. Esse conceito se expandiu ao longo do tempo e passou a designar todo tratamento de uma cena que insista sobre motivos típicos, chame a atenção sobre um aspecto original e provoque o deleite de quem a aprecie. (FIGUEIRÔA *apud* FIGUEIRÔA E FECHINE, 2008, p. 174).

Desse modo, Figueirôa argumenta que o uso do pitoresco nas obras foi um uso deliberado; Guel, tal qual Suassuna e o Movimento Armorial, propõe modelos de rearticulação da cultura popular – como o permanente cruzamento entre passado e presente, tradição e contemporaneidade, folclore e erudição –, porém mediados pelos novos dispositivos narrativos proporcionados pelos equipamentos de reprodução audiovisual (FIGUEIRÔA *apud* FIGUEIRÔA E FECHINE, 2008, p. 175).

Não pretendemos nos aprofundar nas técnicas adotadas por Guel quanto à imagem (que era um híbrido entre a imagem eletrônica e formas tradicionais de captação), mas nos centrar brevemente na importância do pitoresco a fim de que o *Auto* fosse sucesso de público – e que, como argumentamos ao final do item 3, tem profunda relação com o fato de determinadas formas de se dizer e visualizar o sertão do Nordeste e seu povo terem tido o potencial de se calcar ainda mais no inconsciente coletivo.

Em *O Auto da Compadecida*, explica Figueirôa, o investimento do pitoresco está mais concentrado num outro tipo de paisagem: na paisagem interior dos espaços onde a trama se desenrola e também nos tipos humanos.

Para a pesquisa de direção de arte e definição do espírito da interpretação do elenco, a equipe registrou, com uma câmera de vídeo, as moradias de diversos habitantes do interior do Nordeste e realizou entrevistas com tipos da região, pedindo para que eles contassem histórias de modo a captar o jeito deles se comportarem. Assim, todo o filme (e, também, a minissérie) é marcado por uma caracterização que retoma o mesmo espírito dos dramaturgos e pintores do século XIX, os quais representavam o homem distante da corte como tipos

beirando o patético e o anedótico. Há, nele (em *O Auto da Compadecida*), na interpretação do elenco, uma exacerbação da representação do homem do interior e de seus costumes, em que a ênfase ingênua do pitoresco do regionalismo é potencializada por atitudes que possam provocar o riso. A montagem privilegia o uso de planos médios para que o olhar possa se deter nas figuras, nos seus gestos histriônicos. Também não há muitos planos longos, ou panorâmicas, procedimento mais útil para o registro da paisagem. Aqui, a apreensão do que está sendo representado deve ser captado facilmente não só no gestual dos personagens, mas nos objetos cenográficos ou no figurino, ou seja, elementos com significados assegurados para remeter quem observa a um terreno seguro de identificação e que ganham valor de índice. Evidentemente, para obter tal efeito, eles obedecem a um repertório que explora uma visão folclórica da região e reforçam estereótipos largamente reconhecidos, consolidando uma visão pitoresca do Nordeste, ao mesmo tempo próximo e distante do que ele realmente é (FIGUEIRÔA *apud* FIGUEIRÔA E FECHINE, 2008, p. 184-5).

Desse modo, já começamos a nossa discussão sobre os estereótipos do filme tendo certeza de que eles existem na obra e não de forma fortuita. Existem porque Arraes, talvez inspirado pelos ideais do Movimento Armorial, se interessava em estabelecer um cinema popular de qualidade no país.

4.3.2 Os estereótipos do filme

Como explicado no item 3, a adaptação do *Auto* foi pensada para televisão e cinema já na pré-produção. Devido a isso, não só dá maior destaque aos coadjuvantes da peça como introduz novos personagens: Rosinha, o Cabo Setenta e Vicentão.

Os dois últimos representam o mesmo estereótipo em contextos diferentes: do macho alfa. Vicentão é o estereótipo universal do valentão, a tal ponto que o próprio nome dele remete à palavra que o descreve. Porém, é um estereótipo que Arraes satiriza desde a primeira vez em que ele aparece: o ator que vive o personagem, Bruno Garcia, investe numa interpretação divertidamente caricatural, endurecendo o queixo, estufando o peito e engrossando a voz a tal nível que o simples ato do personagem falar qualquer coisa já é engraçado. E como toque final, Garcia consegue, só com o olhar, deixar claro que Vicentão não tem a inteligência como ponto forte. Tudo isso se adequa ao estereótipo do valentão, do macho alfa, exagerado para satisfazer uma exigência do gênero do filme, uma comédia. Porém, Vicentão não é tão corajoso quanto parece, o que fica claro no “duelo” travado contra o Cabo Setenta, que não acontece de fato, pois ambos fogem um do outro.

Já o Cabo Setenta é o militar autoritário e solene. Em sua primeira cena, ele está marchando junto ao seu pelotão; ao parar, vira-se para os personagens principais e bate

continência em vez de desejar um boa-noite. Quando, em outro momento, João Grilo vai falar com ele a sós, o Cabo Setenta se irrita com a “intimidade” com que o pobretão o trata, como se sua patente exigisse que uma permissão formal fosse emitida antes de “ousarem” lhe dirigir a palavra. E quando João usa um vício de linguagem que o Cabo despreza (“É ou não é?”), este o agarra pela gola da camisa e ameaça prendê-lo, o que remete ao abuso de autoridade policial visto de maneira muito mais dramática em *Vidas Secas*, discutido no item 2. Porém o Cabo, assim como Vicentão, é um falso macho alfa. Quando Rosinha é mencionada na conversa por João, ele se entrega ao choro e aceita a (falsa) ajuda que o outro lhe oferece para ganhar o coração da moça.

O que os roteiristas Guel Arraes, João e Adriana Falcão estão declarando ao subverter a “macheza” desses personagens? Pode-se dizer que estão expondo a natureza patética daqueles que utilizam a força física ou a patente a fim de intimidar os outros. Estão satirizando o próprio conceito do macho alfa, destruindo qualquer resquício de dignidade que possa ter. Neste caso, o estereótipo é usado como forma de criar rapidamente uma figura reconhecível a fim de rechaçar o que ela representa. No caso de Vicentão, a figura do “macho alfa” não é estritamente regional (ele poderia ser o valentão de qualquer outro lugar), mas no caso do Cabo Setenta há um certo fator regional catártico ao vê-lo sendo ridicularizado, já que pessoas de sua posição, que representavam não só o exército como a polícia, oprimiram o sertanejo por muito tempo.

A personagem de Rosinha surge como um estereótipo que, mesmo não sendo regional, se encaixa com perfeição no contexto da princesa. Filha do major Antônio Morais (que, na peça, tinha um filho ao invés de uma filha), Rosinha é forçada a se casar com quem o pai quiser. Poderíamos facilmente imaginar a garota como uma princesa em tempos medievais sendo ordenada pelo rei a casar com um membro de outra família nobre. Tal é a falta de importância do amor nesse contexto que, quando Rosinha diz que “não gosta de ninguém”, o major responde: “Besteira! Com o tempo ‘cê se acostuma e acaba gostando.”

Com uma participação bem maior na narrativa da minissérie e do filme, Antônio Morais é mais autoritário do que nunca, cercado pelas paredes de seu casarão enquanto diz à filha o que fazer. É o icônico patriarcalismo ainda tão presente no nordeste da época, mostrado através da clássica história do amor proibido na qual uma moça quer casar com um homem que o pai desaprova.

Porém, aqui, Arraes e sua equipe de roteiristas fazem uma subversão digna do que Suassuna fez em 1955 com a Mulher e o Padeiro: o homem pelo qual Rosinha se apaixona, no caso, Chicó, é o passivo do casal. Portanto, é a dupla Rosinha e João Grilo que precisa pensar em formas de enganar o major, a fim de que os dois jovens possam ficar juntos. É verdade que

João, com a pouca ajuda que o medroso Chicó consegue oferecer, pensa ter enganado também Rosinha, fazendo-a pensar que seu pretendente é corajoso. Porém, já no fim do filme, Rosinha revela que percebeu a verdade sozinha, mas que continuava querendo casar com Chicó. E a partir daí, ela toma duas iniciativas que tipicamente viriam de João Grilo (este, contudo, pelo resto da história, se limita a seguir as deixas dela): é Rosinha que pensa na porca cheia de dinheiro, que eles receberiam como dote do casamento, como forma de pagar o empréstimo que Chicó tomara do major para fazer a reforma da igreja. Quando isso dá errado porque as moedas já não tinham valor, é ela que percebe o furo no contrato que impede que o major “corte uma tira do couro de Chicó”.⁴⁶ Logo, Arraes e seus roteiristas colocam Rosinha como uma personagem feminina ativa, evitando o típico clichê da donzela que espera os homens para salvarem-na.

No que diz respeito ao Padeiro e à Mulher, porém, a equipe criativa toma decisões que vão de encontro às de Suassuna. Enquanto o escritor apenas aludia às traições dela na peça, estas viraram motivo de piada constante no filme. Cenas inteiras são dedicadas à Dora (nome dela na adaptação) enganando o marido. É uma subtrama que faz parte do folclore nordestino: como o próprio João aponta, a figura do corno é comum na literatura de cordel, como visto, por exemplo, em “Os Vários Tipos de Corno”:

“Há também o Corno Abelha
 Vai pra rua fazer cera
 E volta cheio de mé
 Depois duma bebedeira
 É um corno consolado
 Pela cachaça matreira.

Corno Banana é aquele
 Quando a mulher vai embora
 Deixa uma penca de filhos
 Quando ele sabe, ele chora
 Chama a mulher de volta
 E fica contando a história.

⁴⁶ Quando Antônio Moraes concorda em casar a filha com Chicó, o padre surge e pede ajuda financeira para a reforma da paróquia. O major diz ao padre que Chicó pagaria pelo serviço, imaginando que este fosse rico. Chicó obviamente não possuía a quantia, então Antônio Moraes realiza um empréstimo a ele. Chicó não tinha provas de sua riqueza para garantir que o major lhe emprestasse o dinheiro, então eles acabam firmando um contrato no qual uma tira do “couro” de Chicó seria arrancada à faca pelo major se a dívida não fosse honrada.

Corno trucado é aquele
 Eu vou falar, não se espante
 Leva gaia da mulher
 E também de sua amante
 Esse corno não tem sorte
 Não passa de um errante.”⁴⁷

Logo, é uma adição que pode ser justificada como comédia e regionalismo, mas que torna Dora uma personagem menos querida, já que ela não apenas maltrata Eurico o tempo todo como também o trai sem qualquer sinal de arrependimento. No filme, o padeiro se mantém tão submisso quanto na peça.

Mas se na peça é esclarecido que Dora estava apenas reagindo aos maus-tratos que recebeu do padeiro no início do casamento, no filme Arraes e seus roteiristas optam por uma catarse emocional que soa muito falsa: na versão deles, Eurico sempre foi mesmo um marido fiel e submisso. Quando os dois se encontram diante do paredão de fuzilamento, prestes a serem mortos pelo capanga de Severino, Dora diz para o marido: “Eu não ia aguentar ver você morrer. Eu quero morrer primeiro, Eurico.” Esta é a mesma mulher que, mais cedo no filme, ouviu João dizer que “aconteceu uma coisa muito desagradável com um ente querido seu” e respondeu, sem saber que João se referia à cachorra de estimação: “Pois eu quero que Eurico se dane”.

A cena do paredão continua com o padeiro dizendo: “Ô, Dora. Por que que você me traiu esse tempo todo?” E ela responde: “Acho que foi por isso mermo. Trair você era lhe matar um pouquinho dentro do meu coração. Eu tenho tanto medo de lhe perder de vez, que vim tentando lhe perder aos pouquinhos!” Basta voltar a qualquer uma das cenas em que Dora estava “tentando perder Eurico aos pouquinhos” (ela se insinua até mesmo para Severino e para o Diabo) a fim de notar que essa desculpa não faz o mínimo sentido, e soa como uma catarse emocional barata, que ainda deixa toda a culpa sobre os ombros da mulher. Mais tarde, na cena do julgamento, o perdão que Eurico deu à mulher antes que morressem é usado como motivo para salvar os dois da condenação. O mérito é única e exclusivamente dele, deixando Dora marcada como o estereótipo da “mulher sonsa”.

Há outro momento em que Arraes diverge da visão artística de Suassuna: enquanto, na peça, o “tribunal divino” é vazio a não ser pelos personagens, na adaptação este é cheio de outras pessoas, aparentemente sertanejos pobres, carregando velas enquanto caminham e entoam uma reza para Ave Maria. Eles não são mera decoração de cena: Arraes dedica closes

⁴⁷ Disponível em: <<http://www.recantodasletras.com.br/cordel/2164705>>. Acesso em: 01 fev. 2015.

de câmera a eles, e mostra João sorrindo ao observá-los, já dando indicação de sua reverência à Compadecida, a quem pedirá ajuda mais tarde. Com essa cena (que inexiste na peça), Arraes dá muito mais ênfase que Suassuna ao estereótipo do sertanejo religioso, o que deixa sua decisão seguinte ainda mais estranha.

Pouco depois da procissão ser apresentada, o Diabo surge e se dirige aos presentes, medindo suas reações. João, como é típico dele, provoca e irrita a criatura demoníaca, que decide, então, mandar todos direto para o Inferno. Em seguida, um forte vento começa a arrastar os personagens ali presentes – tanto os principais quanto os figurantes que rezavam na procissão –, mas apenas os últimos são levados para o Inferno antes que João peça ajuda a Jesus. E a partir daí, essas pessoas todas que rezavam devotadamente para Ave Maria são esquecidas e abandonadas no terreno do Diabo. Nunca são mencionados novamente. Nem mesmo por Nossa Senhora, para quem eles rezavam.

Tudo isso foi feito para que Arraes “limpasse” a cena, deixando apenas os personagens mais importantes na narrativa. É uma decisão aparentemente casual, mas que carrega conotações bem mais graves do que os realizadores parecem perceber. Teria feito sentido se o Diabo enviasse os sertanejos para o Inferno (numa representação do lado punitivo do catolicismo) e Nossa Senhora os trouxesse de volta (numa representação do oposto), entretanto eles são simplesmente esquecidos apesar de toda a fé que demonstraram antes de serem casualmente condenados ao sofrimento eterno.

Na maior parte do tempo, a adaptação preserva a essência do texto de Suassuna, chegando à mesma conclusão temática. Entretanto, sua maior complexidade narrativa, com mais personagens e subtramas, parece ter levado a um cabo de guerra entre os elementos novos e os temas originais de Suassuna. O adultério compulsivo de Dora deixa a adaptação mais divertida, mas o exagero humorístico acaba privando a mulher de sua justificativa para agir como agiu. E a necessidade que Arraes teve de preencher a cena do julgamento com uma procissão e em seguida “limpá-la” acaba prejudicando a mensagem de tolerância e compreensão que a religião deveria ter, já que esta só parece ser válida para o elenco principal. A conotação positiva que a religiosidade de João tem na peça, na adaptação fica confusa, pois ele se salva, mas outros como ele são condenados e esquecidos.

Como obra audiovisual, a adaptação conta com algumas ferramentas diferentes do teatro para evocar estereótipos que vão além dos personagens. A própria cidadezinha de Taperoá – que na peça é representada apenas pelo pátio da igreja e por esta mesma – parece, na adaptação, localizada no meio de um deserto, com apenas alguns arbustos sobrevivendo na imensidão. O lugar é coberto de areia, carruagens, cavalos, casas simplórias e barracas. A pobreza e a aridez

(estereo)típicas do sertão nordestino são constantemente reforçadas. A aridez, em particular, é especialmente enfatizada pela fotografia: nas cenas externas sob o forte sol do sertão, possivelmente alteraram o ângulo do obturador da câmera para eliminar o borrão de movimento, que costuma suavizar a transição entre imagens na projeção comum de 24 quadros por segundo. Nessas cenas, os personagens podem fazer gestos rápidos com um borrão de movimento mínimo ou inexistente,⁴⁸ o que cria um efeito estroboscópico, uma “secura” na projeção que se adequa perfeitamente à aridez do ambiente retratado. Pode ter sido, também, uma forma de ajustar a exposição da câmera: para capturar imagens dessa forma, a câmera capta menos luz, o que é útil para que a imagem não fique superexposta sob o forte sol. Essa técnica é comum hoje em dia, tendo sido popularizada pelo diretor de fotografia Janusz Kaminski, em *O Resgate do Soldado Ryan* (1998).

As histórias fantasiosas de Chicó ganham uma encenação cheia de ilustrações que remetem a xilogravuras e também, pode-se dizer, a uma tradição de pintores nordestinos, transformando Chicó num conduto para o rico folclore nordestino que Suassuna tanto queria difundir na cultura brasileira. Chicó é o único cuja caracterização conta com elementos de composição visual gráficos: são animações ilustradas e movidas como se fossem recortes de papel, técnica difundida pelo filme *Uma Cilada Para Roger Rabbit* (1988).

As subtramas extras também permitem que Arraes mostre um lado menos desolado e mais animado de Taperoá, já que é no Dia da Padroeira que Rosinha aparece pela primeira vez no filme e o romance entre ela e Chicó é estabelecido. Os personagens surgem cercados por barracas de jogos, carrosséis e rodas gigantes, com a igreja decorada com belas luzes, num momento de serenidade e leveza que quebra o estereótipo do sertão nordestino que vinha sendo mantido até então.

Há também uma diferença de tom entre a obra original e a adaptação: no *Auto* de Suassuna, a peça é apresentada pelo Palhaço, que não só fala diretamente ao público como também aos personagens, instruindo os atores a mudar o cenário entre atos e solicitando à plateia que imagine o cenário por ele indicado. O Palhaço inclusive comenta os acontecimentos da trama e, em determinado ponto, pede desculpas ao público pela carnificina dos cangaceiros, justificando que era necessária para o desenrolar da história. Há sempre um tom de ironia nos monólogos do personagem, como se considerasse outros dignos de escárnio.

⁴⁸ Disponível em: <<http://cinemashock.org/2012/07/30/45-degree-shutter-in-saving-private-ryan/>>. Acesso em: 17 fev. 2015.

Além disso, Suassuna sugere no livro que o cenário lembre um picadeiro de circo. Na vida real, o autor é fascinado pelas lonas desde a infância e se considera um palhaço frustrado.⁴⁹ Porém, a escolha do uso do picadeiro e do palhaço não são mero capricho de Suassuna; pelo contrário, possuem uma finalidade: a ambientação circense estimula um tom leve que dissocia a peça de um realismo; é abertamente um espetáculo e incentiva o público a ver os personagens como as caricaturas que são, constantemente lembrando a todos que estão assistindo uma peça. Isso evita que o tom da narrativa se altere de forma abrupta mesmo quando Severino começa a assassinar os personagens – e remete ao que falamos no começo do item: Suassuna assume que o que realiza é ficção. E faz questão de que o público pense o mesmo.

O filme abre mão desses aspectos e abraça por completo a linguagem cinematográfica, sem utilizar recursos metalinguísticos. Ao mesmo tempo, mantém-se uma leveza na narrativa graças à *mise-en-scène*:⁵⁰ os atores estão sempre em movimento, tratando os sets de filmagem com a mesma energia que tratariam um palco, e suas atuações trazem uma solenidade teatral adaptada para a proximidade intimista das câmeras. Quando Severino de Aracaju começa a assassinar personagens, o impacto é mais forte do que na peça, mas Guel Arraes consegue manter controle do tom e realizar uma eficiente transição para uma carga mais dramática, que depois confere peso à cena do julgamento.

A influência circense da peça, portanto, resulta em mais do que o personagem extra do Palhaço; a adaptação cinematográfica ganha um tom notadamente diferente da obra original, e ambos os trabalhos dominam com maestria as respectivas maneiras de afetar o público, adequando-as às mídias através das quais se apresentam.

A liberdade da adaptação em alternar entre locações também permite uma interligação mais forte entre as forças arquetípicas da narrativa: a aristocracia representada pelo major Antônio Moraes em sua fazenda, o clero representado pelo padre e pelo bispo no espaçoso interior da igreja, e a pequena burguesia representada por Dora e por Eurico em sua padaria. Apropriadamente, vemos João e Chicó, representantes do proletariado, do camponês, servindo alternadamente todas as três classes para poder sobreviver, indo da padaria para igreja, da igreja para fazenda, da fazenda para padaria, presos no embate entre três forças de um jeito que, com sua única locação, a peça de Suassuna não pode representar tão enfaticamente.

⁴⁹ Disponível em: <http://www.brasilpost.com.br/2014/07/23/ariano-suassuna_n_5610287.html>. Acesso em: 22 fev. 2015.

⁵⁰ Este termo está sendo utilizado para se referir primordialmente aos aspectos visuais da cena, mas também à performance dos atores.

Isso contribui para o final da adaptação, que consegue manter a essência de Suassuna ao valorizar a identidade do sertanejo pobre. Teria sido fácil fazer com que João, Chicó e Rosinha ficassem ricos às custas do major, mas os realizadores colocam diversos obstáculos que culminam nos três precisando abrir mão do dinheiro. Com isso, tudo o que lhes resta são eles próprios, com João tendo aprendido a lição que Nossa Senhora lhe deu. “Eu estive pensando se não é melhor assim,” ele diz. “Quem sabe se eu ficando rico não terminava como o padeiro? E depois, com a desgraça, a gente tá acostumado.” João, mesmo pobre, não queria a vida do padeiro para si, e a ganância que o moveu ao longo de toda a história se desfaz. O dinheiro não deixa de ser algo que deseja, mas ele percebe a importância de outras coisas e fica mais sábio.

Na última cena, porém, Jesus aparece disfarçado de mendigo e pede uma esmola aos personagens, que estão agachados dividindo um pequeno pedaço de bolo. João justifica que eles próprios são miseráveis e não podem ajudar, mas Rosinha dá ao mendigo um pedaço. Grilo, então, reclama que a comida deles acabou, e Rosinha responde que, às vezes, Jesus se veste de mendigo para testar a bondade dos homens. E João, dando a entender que percebeu a artimanha, diz, “Jesus? Pretinho daquele jeito?”. Vemos Jesus sorrindo ao ouvir isso, como se reconhecendo que João pode até ter virado uma pessoa melhor, mas não deixou de ser quem ele sempre foi.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir da análise dos personagens e de seus relacionamentos, assim como dos recursos narrativos adotados pelos dois artistas, foi possível notarmos que existem, sim, estereótipos no filme de Arraes, inclusive herdados do livro de Suassuna. Tais estereótipos, como consequência, tanto reforçaram, de fato, determinadas visões já estabelecidas no tocante ao sertão nordestino e ao sertanejo quanto as subverteram (ainda que, em alguns casos, de uma forma reducionista, conforme discutido em relação aos personagens de João Grilo, Vicentão e o Cabo Setenta, Dora e Rosinha.

Não é o propósito desta conclusão abarcar o que todas as pessoas da audiência (variadíssima, dado o volume de pessoas que assistiram ao filme e leram o livro) pensam, sentem, percebem na obra; busca-se apenas indicar algumas interpretações dos trabalhos, baseadas no que se observou ao longo da análise, e que acredita-se que outras pessoas possam sentir e perceber da mesma maneira.

A mensagem de misericórdia que pode permanecer em quem assiste ao trabalho do diretor (e lê a peça do escritor) faria com que, ao final, passássemos por cima de certos estereótipos e admirássemos alguns desses personagens e/ou sentíssemos pesar por suas realidades. Por mais oportunista que seja João Grilo, por exemplo, o seu carisma, a sua bravura e a inteligência peculiar de que se utiliza para sobreviver, numa existência de constantes adversidades, têm capacidade de despertar no espectador uma admiração e um carinho por ele, e seus estereótipos negativos terminariam relegados a segundo plano, portanto. No Céu ou na Terra, João mostra a que veio: o simples fato de um pobre, feio e faminto sertanejo conseguir convencer desde o influente e poderoso major de Taperoá até uma divindade, Nossa Senhora, a fazerem o que ele deseja, já tem potencial para transformá-lo no maior dos estereótipos subvertidos da narrativa.

O mesmo ocorre com Severino de Aracaju, Eurico e Dora, o padre e o bispo: seus estereótipos são variados, e seus pecados, todos de certa forma graves; no entanto, sua redenção final, antes da morte, mostra o lado bom deles, e é difícil que não os compreendamos dentro de suas imperfeições humanas. É fato que todos cometem erros e muitos raramente reconhecem isso, mas, conforme diz a Compadecida ao defender no julgamento esses homens: “começam com medo, coitados, e terminam por fazer o que não presta, quase sem querer. É medo” (SUASSUNA, 1999, p. 175).

No caso de Vicentão e o Cabo Setenta, que não acabam mortos e têm uma participação restrita na história, é diferente; eles de fato serviram a propósitos de comédia. O estereótipo deles de valentão logo é subvertido, e eles podem permanecer em nossas mentes apenas como figuras pivôs de situações cômicas. O major, por outro lado, parece dotado de um potencial preponderante para gerar descontentamento (quando não, raiva) no espectador, diante de sua natureza estereotipicamente paternalista, autoritária e desagradável, que se mantém a mesma do começo ao fim.

Já Chicó e Rosinha terminam melhores do que iniciaram suas participações, tanto por suas qualidades – Chicó demonstra ser, acima de tudo, um amigo leal, e Rosinha uma moça corajosa e determinada – quanto por seu relacionamento amoroso – provando ser um casal que atravessa qualquer desafio para ficar junto, passando por cima do medo que tinham do major e de ficar sem dinheiro. O resultado é que tendemos a torcer por eles e a ficar felizes de ver que se superaram em nome do amor. É um final digno de contos de fadas – só que ao avesso, numa perspectiva realista, de que nem tudo é perfeito, o que o público em geral, a princípio acostumado às histórias de amor onde nada resta fora do lugar, não esperava.

Por último, o Diabo, Jesus e Nossa Senhora se apresentam também como subversões de estereótipos quanto ao que se espera de suas posições. Jesus começa menos piedoso do que a própria mãe, mesmo ela sendo mais humana (e, por isso, supostamente mais suscetível à falha) do que ele. O Diabo se vê desmoralizado por João Grilo e por outros personagens, que fazem troça dele (chamam-no de “filho de chocadeira” e falam de seu cheiro de enxofre), perdendo boa parte de sua “aura maligna”. E a Compadecida serve de mediadora/advogada da situação dos acusados no julgamento quanto porque ganha as causas usando de seus argumentos compreensivos e sábios – sua figura feminina sobressaindo-se em relação às figuras masculinas de Jesus e do Diabo.

Definitivamente o recurso do humor do qual os dois artistas se utilizam mostrou o seu poder: ainda ressoam os bordões e as frases dos personagens de Suassuna sessenta anos após o dia em que sua obra começou a se espalhar pelo país e desde que os cinemas exibiram pela primeira vez o filme de Arraes – frases como “Sei não, só sei que foi assim” de Chicó, ou “Ai, que eu adoro um homem brabo!” de Dora. A fama que *O Auto da Compadecida* adquiriu é merecida e, se não foi por inteiro politicamente correta quanto a alguns estereótipos, pelo menos deu o primeiro passo ao subverter uma série deles – os principais sendo o do sertanejo ignorante, através da esperteza infinita de João Grilo, o do homem valente sertanejo, já que Vicentão e o Cabo Setenta, apesar de todo teatrinho ao qual se dedicam, esforçando-se para transmitir uma imagem de homens fortes e que tudo enfrentam, na hora de provar a que vieram,

não passam de grandes covardes (Eurico e Chicó também tentam parecer corajosos, mas com muito menos desenvoltura que os outros dois, enganando muito mal os moradores de Taperoá quanto a essa fama), e, por fim, o da mulher submissa, com as figuras de Dora e Rosinha sendo donas das próprias vidas e seguras de seus desejos (este estereótipo se fortalece mais ainda com a importância oferecida à Nossa Senhora na história, que torna-se a maior responsável pelo destino dos personagens que morreram).

Esperamos que a experiência do *Auto* sirva para que se considere cada vez mais o sertão do Nordeste e o sertanejo sob uma ótica mais plural, complexa, fazendo jus às décadas que já se passaram desde o surgimento geopolítico dessa região e aos anos de estudos acumulados quanto aos estereótipos, instituindo novas formas de se analisar e novos elementos a se observar quando da análise de uma região e seu povo, no caso o Nordeste. O ato de aproximar-se de uma verdade quanto a um conjunto de pessoas e seu local de vivência – mesmo que este processo jamais se conclua – é dar a eles uma voz mais clara e alta e uma representatividade mais fiel frente à imensidão de individualidades que constituem as regiões, os países e o mundo.

REFERÊNCIAS

- ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *A Invenção do Nordeste e Outras Artes*. São Paulo: Cortez, 2011.
- ANDRADE, Mário de. (1928) *Macunaíma*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1986.
- ARRAES, Guel. *O Auto da Compadecida*. Minissérie da TV Globo. Brasil, 1999. 157 min.
- _____. *O Auto da Compadecida*. São Paulo: Globo Filmes, 2000. 104 min.
- _____. *Caramuru – A Invenção do Brasil*. Brasil, 2001. 85 min.
- _____. *Lisbela e o Prisioneiro*. Brasil, 2003. 106 min.
- _____. *O Bem Amado*. Brasil, 2010. 107 min.
- ARRAES, Guel; FURTADO, Jorge. *A Invenção do Brasil*. Minissérie da TV Globo. Brasil, 2000.
- ASSIS, Machado de. (1882) *O Alienista*. In: *Obra Completa*. Vol. II, Conto e Teatro. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- AZEVEDO, Artur; PIZA, José. (1959) *O Mambembe*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- BARRETO, BRUNO. *O Beijo no Asfalto*. Brasil, 1981. 80 min.
- CAFFÉ, Eliane. *Narradores de Javé*. Brasil, 2003. 100 min.
- CAMERON, James. *Avatar*. Estados Unidos/Reino Unido, 2009. 162 min.
- CARVALHO, Luiz Fernando. *A Pedra do Reino*. Brasil, 2007. 228 min.
- COELHO, Claudio Marcio. *Gilberto Freyre: indiciarismo, emoção e política na casa-grande e na senzala*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Ciências Humanas e Naturais. Vitória, 2007.
- CORDOVIL, Hervé; NASCIMENTO, Luiz Gonzaga do. (1953) “A vida do viajante”. Do LP *A Vida do Viajante - Luiz Gonzaga & Gonzaguinha*. EMI-Odeon, 1981.
- COSTNER, Kevin. *Dança com Lobos*. Estados Unidos/Reino Unido, 1990. 181 min.
- COUTINHO, Eduardo. *Cabra Marcado Para Morrer*. Brasil, 1985. 119 min.
- CRETTON, Destin Daniel. *Temporário 12*. Estados Unidos, 2013. 96 min.
- DYER, Richard. “Stereotyping”. In *Gays and Film*. New York: Zoetrope, 1984, pp. 27-39. Disponível em: <<http://www.surfacenoise.info/neu/1220b/readings/DyerStereotyping.pdf>>. Acesso em 02 nov. 2014.

- FALCÃO, João. *A Máquina*. Brasil, 2006. 90 min.
- FIENNES, Ralph. *Coriolano*. Reino Unido, 2011. 123 min.
- FIGUEIRÔA, Alexandre; FECHINE, Yvana (ed.). *Guel Arraes: um inventor no audiovisual brasileiro*. Recife: CEPE, 2008.
- FORMAN, Milos. *Amadeus*. Estados Unidos, 1984. 160 min.
- GARDENBERG, Monique. *Ó Paí, Ó*. Brasil, 2007. 96 min.
- GOMES, Halder. *Cine Holliúdy*. Brasil, 2013. 91 min.
- HALL, Stuart (ed.). *Representation: cultural representations and signifying practices*. Londres: Sage/The Open University, 1997. Disponível em: <http://www.pf.jcu.cz/stru/katedry/spol_vedy/emmirreader/03Stuart%20Hall_the%20spectacle%20of%20the%20other.pdf>. Acesso em: 01 nov. 2014.
- LUHRMANN, Baz. *Romeo + Julieta*. Estados Unidos, 1996. 120 min.
- MACIEL, Katia Augusta. Paisagem, música popular e o imaginário do sertão em filmes recentes. In: MACIEL, C. A. A. (org.). *Entre a Geografia e a Geosofia: abordagens culturais do espaço*. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2009, pp. 215-29.
- MORELLI, Paulo. *Cidade dos Homens*. Brasil, 2007. 106 min.
- MORRISON, Toni. *The Bluest Eye*. Holt. Rinehart and Winston, 1970.
- PATELLIÈRE, Alexandre de La; DELAPORTE, Matthieu. *Qual é o Nome do Bebê?*. França, 2012. 109 min.
- POLANSKI, Roman. *Deus da Carnificina*. Alemanha, 2011. 80 min.
- ROCHA, Glauber. *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. Brasil, 1964. 120 min.
- RODRIGUES, Raimundo Nina. *As Raças Humanas e a Responsabilidade Penal no Brazil*. Bahia: Editora Progresso, 1894. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bd000060.pdf>>. Acesso em: 20 nov. 2014.
- SALLES, Walter. *Central do Brasil*. Brasil, 1998. 113 min.
- SANTOS, Nelson Pereira dos. *Vidas Secas*. Brasil, 1963. 103 min.
- SPIELBERG, Steven. *O Resgate do Soldado Ryan*. Estados Unidos, 1998. 169 min.
- STAR, Darren. *Sex and the City*. Série da HBO. Estados Unidos, 1998-2004.
- SUASSUNA, Ariano. (1951) *Torturas de um Coração*. In: SANTIAGO, Silviano. (org.) *Seleção em Prosa e Verso – Ariano Suassuna*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2014.

_____. (1953) *O Castigo da Soberba*. In: SANTIAGO, Silviano. (org.) *Seleção em Prosa e Verso – Ariano Suassuna*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2014.

_____. (1955) *Auto da Compadecida*. Rio de Janeiro: Agir, 1999.

_____. (1957) *O Santo e a Porca*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.

_____. (1959) *A Pena e a Lei*. Rio de Janeiro: Agir, 1994.

_____. (1971) *Romance d'A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2004.

VICENTE, Gil. (1516) *Auto da Barca do Inferno*. Crawfordsville: Klick, 1997.

ZEMECKIS, Robert. *Uma Cilada Para Roger Rabbit*. Estados Unidos, 1988. 104 min.