

UFRRJ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS SOCIAIS

DISSERTAÇÃO

O NORDESTINO NA GLOBO FILMES:

uma análise dos signos presentes em *O Auto da Compadecida* e *O Bem-Amado*

JULIANO MARQUES DA COSTA

2019



**UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DO RIO DE JANEIRO
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS SOCIAIS**

O NORDESTINO NA GLOBO FILMES:

uma análise dos signos presentes em *O Auto da Compadecida* e *O Bem-Amado*

JULIANO MARQUES DA COSTA

Sob a orientação da Professora

Eliska Altmann

Dissertação submetida como requisito parcial para obtenção do grau de **Mestre em Ciências Sociais**, no Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais. Área de concentração em Ciências Sociais.

Seropédica, RJ
Junho de 2019

Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro
Biblioteca Central / Seção de Processamento Técnico

Ficha catalográfica elaborada
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

C837n Costa, Juliano Marques da, 1985-
O nordestino na Globo Filmes: uma análise dos
signos presentes em O Auto da Compadecida e O Bem
Amado / Juliano Marques da Costa. - Rio de Janeiro,
2019.
146 f.

Orientadora: Eliska Altmann.
Dissertação(Mestrado). -- Universidade Federal Rural
do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em
Ciências Sociais, 2019.

1. Nordeste. 2. identidade. 3. cinema. 4. Guel
Arraes. 5. Sociologia. I. Altmann, Eliska, 1973-,
orient. II Universidade Federal Rural do Rio de
Janeiro. Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais
III. Título.

UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DO RIO DE JANEIRO
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS SOCIAIS

JULIANO MARQUES DA COSTA

Dissertação submetida como requisito parcial para obtenção do grau de **Mestre em Ciências Sociais**, no Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais. Área de Concentração em Ciências Sociais.

DISSERTAÇÃO APROVADA EM 19/06/2019

Dra. Eliska Altmann. UFRRJ
(Orientadora)

Dra. Moema Guedes. UFRRJ

Dra. Debora Breder. UCP

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus pais, Elenita e Boanerges, e ao meu irmão, Giordano, pelo amor incondicional e apoio nessas poucas mais de três décadas que tenho de vida.

À professora Eliska Altmann, pela imensa solicitude e lucidez nas orientações para a realização deste trabalho. O corpo docente do PPGCS da UFRRJ também merece consideração por causa das excelentes aulas e amabilidade apresentadas durante esses mais de dois anos em que cursei o mestrado.

Meus amigos Rafaela, Diabão, Dudu, Rafael, Faustino, Utanaan, Tiago, Dylan, Iuri, Wneverton, Shaolin, Damaris, Bianca, Letícia, Luiz, Rodolfo, Jadna, Joice, Marcelo, Tilé, Vinícius, Jamile, Nana Kojo, Luan, Alexandre, Chad, Jhonata, Magno, “Trash”, Renan, Coyote, Danilo, Amanda, Francisco, Dayane, Diogo, Rato, Josué, além da galera do 425 (Soneca, João Pedro, Gabriel, Júlio César, Luciano e André) pela amizade e compreensão com o homem difícil e pessimista que eu sou.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de financiamento 001

This study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Finance Code 001

Muito obrigado!

RESUMO

COSTA, Juliano Marques da. **O nordestino na Globo Filmes: uma análise dos signos presentes em *O Auto da Compadecida* e *O Bem-Amado***. 2019. 147 p. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em Ciências Humanas e Sociais). Instituto de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Seropédica, RJ.

Esta dissertação tem seu enfoque na análise de significados associados ao nordestino e a sua região de origem a partir dos filmes *O Auto da Compadecida* e *O Bem-Amado*, cujos textos originais, do teatro e da literatura, foram adaptados e dirigidos por Guel Arraes. Assim, o interesse é entender quais os caminhos percorridos pelo diretor, igualmente nordestino, em suas representações de personagens, bem como da região. Do contexto, vale notar que ambas as obras são produções da Globo Filmes, que pode ser considerada a maior representante do cinema comercial no Brasil.

Palavras-chave: Nordeste, identidade, cinema, Guel Arraes, sociologia.

ABSTRACT

COSTA, Juliano Marques da. **O nordestino na Globo Filmes: uma análise dos signos presentes em *O Auto da Compadecida* e *O Bem-Amado***. 2019. 147 p. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em Ciências Humanas e Sociais). Instituto de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Seropédica, RJ.

This work focuses on the analysis of the meanings associated with the Northeast and its region of origin from the films *O Auto da Compadecida* e *O Bem-Amado*, whose original texts, from the theater and literature, were adapted and directed by Guel Arraes. Thus, the interest is to understand the paths taken by the director, who's from Northeast as well, in his representations of characters, as well as the region. From the context, we point out that both films are productions of Globo Filmes, which can be considered the largest representative of commercial cinema in Brazil.

Keywords: Northeast, identity, cinema, Guel Arraes, sociology.

SUMÁRIO

| | |
|---|-------|
| Introdução | p.9 |
| Capítulo I – Globo Filmes, Guel Arraes e a questão da adaptação | p.15 |
| Capítulo II – <i>O Auto da Compadecida</i> – decupagem comentada | p.30 |
| Capítulo III – <i>O Bem-Amado</i> – decupagem comentada | p.73 |
| Capítulo IV – A recepção das adaptações de Guel Arraes pela imprensa nacional | p.112 |
| 4.1 – A crítica e o público de <i>O Auto da Compadecida</i> | p.113 |
| 4.2 – A imprensa nacional e a atualização do enredo de <i>O Bem-Amado</i> | p.126 |
| Considerações finais | p.137 |
| Referências bibliográficas | p.142 |

INTRODUÇÃO

O tema desta dissertação baseia-se na compreensão de como “o” nordestino e a região Nordeste são representados em produções cinematográficas da Globo Filmes – produtora brasileira de cinema integrante do Grupo Globo. Meu interesse por esse eixo temático está relacionado diretamente a minha identidade e vida pessoal, pois, apesar de ter nascido no Rio de Janeiro, sou filho de imigrantes nordestinos que vieram para a ex-capital fugindo da situação de pobreza de sua terra de origem. Minha predileção pelo cinema também foi um fator que me levou ao desejo de pesquisar como determinado grupo social – “o nordestino” –, impregnado de imagens estereotipadas, é representado no cinema comercial, a utilizar signos geralmente depreciativos para se referir a segmentos sociais historicamente alvos de certa imposição imagética. Sendo assim, minha ascendência nordestina e minha paixão por filmes foram dois catalisadores que me orientaram a realizar este trabalho. Nesse sentido, invoco a afirmação de Wright Mills (1974) de que o ofício do sociólogo é indissociável de sua vida pessoal. A meu ver, essa sentença certamente não pode ser ignorada quando penso nas razões e nos caminhos que me levaram à pesquisa aqui elaborada.

Wright Mills (1974) também recomenda que o pesquisador não pode ter uma conclusão definitiva enquanto o material existente não for retrabalhado, e forem estabelecidas formulações gerais hipotéticas. Desta maneira, eu só poderia dar uma declaração definitiva sobre a maneira com que o nordestino é representado nas produções da Globo Filmes após analisar sua filmografia. Minha desconfiança quanto à imposição de estereótipos que depreciam o nordestino consiste no entendimento de que o cinema comercial tende a rotular segmentos sociais tidos como marginalizados (ou “estigmatizados”). Ademais, pode-se considerar que a própria história da dramaturgia das Organizações Globo apresenta certa disposição em rotular grupos que se afastam de imposições normativas. Entretanto, caso o exame aponte para a pluralidade de características nordestinas, deverei reformular as hipóteses iniciais destacando a surpresa em ver o maior expoente de modelo industrial de cinema no Brasil apresentar um grupo supostamente estigmatizado de maneira mais relativizada e plural.

A escolha em utilizar apenas os filmes produzidos pela Globo Filmes se deve ao fato de essa produtora ser o maior representante do que pode ser entendido como cinema comercial no Brasil, pois praticamente detém o monopólio do mercado cinematográfico nacional e, ainda, suas produções têm a vantagem de possuir um

alcance publicitário maior quando comparadas a outras produtoras e cineastas independentes, devido ao poderio econômico que as organizações Globo possuem nos veículos midiáticos do Brasil. Assim, para a compreensão do modo como atua esta produtora cinematográfica será imperativo utilizar ao longo da dissertação o conceito de Indústria Cultural cunhado por Max Adorno e Theodor Horkheimer. De acordo com os pensadores da Escola de Frankfurt, os progressos técnicos advindos com a Revolução Industrial passaram a se estender para outras camadas da sociedade capitalista, atingindo inclusive a produção artística, que se tornou padronizada e em escala industrial, assim como ocorre na fabricação de automóveis, eletrodomésticos e demais bens materiais. Adorno e Horkheimer chamam atenção para o caráter alienante das artes, pois sua transformação em mercadoria acaba por conferir a manutenção da ordem social vigente, reforçando os laços que mantêm a autoridade daqueles que estão do topo da pirâmide social. Assim, o verdadeiro valor da arte industrial não seria de ordem estética, mas da propagação de certa “ideologia dominante” ao mesmo tempo em que oferece o lucro para aqueles que a produzem.

Os referidos frankfurtianos atentam ainda para o esquematismo da Indústria Cultural que, a despeito do valor orçamentário de cada obra, apresentaria as mesmas fórmulas, mascaradas de tendências objetivas, que teriam como consequência a obliteração do pensamento crítico do indivíduo que consome o produto. O esquematismo seria responsável pela previsibilidade do que é apresentado. No caso do filme sonoro, os clichês presentes nas películas seriam um corolário de como o esquema fechado atua de modo que se atenda às “necessidades” do consumidor, reduzido a um mero material estatístico. Ou seja, a produção artística também passa a estar sob o domínio da administração, assim como outros ramos industriais no novo modelo da sociedade capitalista.

O conceito de Indústria Cultural tem a atenção da sociologia brasileira. Em sua obra que discute essa consideração, Teixeira Coelho (1980) indica que os produtos pertencentes a esse modelo apresentam a tendência ao não questionamento e à falta de contestação ao *status quo*. Funções narcotizantes eram um dos alvos dos críticos da Indústria Cultural, acusada de carregar a ideologia capitalista, caracterizada pela eficiência em reificar e alienar. Para analisar de maneira eficaz esse conceito, devemos prestar menos atenção às suas características técnicas, e mais como as mesmas operam na produção de significados. Assim, a necessidade de uma análise semiótica é destacada

pelo autor. Ele apresenta a distinção entre três tipos de signos (ícone, índice e símbolo) em que cada um tem a tarefa de construir um determinado tipo de interpretação na mente dos receptores de seu conteúdo. Tais signos teriam o objetivo de não permitir o exame lógico do que é apresentado na tela, “a tônica consiste apenas em mostrar, indicar, constatar” (COELHO, 1980, p.30).

Entretanto, no caso do Brasil, o cinema comercial nacional – assim como livros e o teatro – podem não ser entendidos como veículos de comunicação de massa, uma vez que filmes estrangeiros ainda são dominantes no mercado. Essa afirmação pode ser contestada com a apresentação de estudos posteriores, dos quais destaco a obra de Sidney Ferreira Leite, *Cinema brasileiro: das origens à retomada*. O autor sugere que, apesar da liderança de películas estrangeiras (principalmente norte-americanas) no público consumidor de cinema no país, a Globo Filmes teria adotado um modelo análogo daquele utilizado pelas grandes produtoras hollywoodianas – sobretudo devido à infraestrutura que as Organizações Globo possuem para suas novelas, séries e programas humorísticos –, além de seu grande alcance de publicidade. Desta forma, os filmes da produtora têm um alcance exponencialmente maior, pois recebem apoio maciço de outros tentáculos da organização, como a TV Globo (líder do mercado televisivo) e o jornal *O Globo*. O mesmo não pode ser observado na divulgação de películas de produtoras menores e no cinema independente, na medida em que, para conseguirem um espaço de publicidade na mídia, necessitam de um capital que muitas das vezes não possuem – fato que torna a prática do cinema nacional uma tarefa muitas vezes deficitária. Nesse sentido, é interesse desta pesquisa entender se há uma padronização dos signos produzidos pela Globo Filmes, com recorte nos dois filmes, como algo que perpetue estereótipos associados ao nordestino. Pretendo, assim, compreender de quais formas a produtora atua como agente nas permanências (ou não) de símbolos relacionados aos naturais do Nordeste.

A Globo Filmes possui mais de 200 filmes em seu acervo filmográfico, sendo que 21 desses, até o presente momento, compreendem a temática nordestina. A análise de todos esses filmes seria uma proposta demasiado ambiciosa para uma dissertação de mestrado, sem contar com os riscos que poderiam levar a um estudo vago e facilmente questionável. Por isso, foi necessário realizar uma delimitação em torno das obras. Como sempre tive na comédia o meu gênero favorito, optei por separar as comédias com a temática nordestina – que normalmente fazem referência ao “natural” bom humor

do nordestino. A fim de reduzir o campo de estudos, igualmente optei por fazer uma análise sociológica somente das comédias adaptadas de textos originais do teatro e da literatura. Assim, inicialmente seriam discutidos três filmes: *O Auto da Compadecida*, *O Bem-Amado* e *O homem que desafiou o diabo*. Entretanto, o terceiro foi excluído da pesquisa pelo fato de os dois primeiros terem sido dirigidos pelo mesmo diretor: Guel Arraes. Isto posto, minha pesquisa está concentrada em destrinchar sociologicamente *O Auto da Compadecida*, cujo texto original é de autoria de Ariano Suassuna, e *O Bem-Amado*, escrito por Dias Gomes. Destaco que, embora meu propósito na dissertação seja compreender a maneira com que Guel Arraes apresenta o nordestino nas películas, a questão da adaptação de um texto original não será desconsiderada na análise. Vale notar que o diretor em questão é natural do Nordeste, e trabalha numa empresa cuja matriz está localizada no eixo Rio-São Paulo, que historicamente colocou o nordestino e sua cultura em certa posição de inferioridade na comparação com os grandes centros.

No que tange à construção da imagem do Nordeste, o livro de Albuquerque Jr., *A invenção do Nordeste e outras artes*, elucida os processos envolvidos. O autor afirma que a cobertura da imprensa paulista e carioca nas primeiras décadas do século XX sobre determinadas expressões artísticas teria determinado uma imagem única para a região nordestina, carregada de mitos e estereótipos. Contudo, chama atenção para o fato de que, para a superação do discurso que rotula o Nordeste e seus habitantes, é necessário que tenhamos a compreensão das relações de poder responsáveis na construção de tais imagens. Levando em consideração que o padrão cultural normativo muitas vezes é imposto por aqueles que detêm o poder econômico, será interessante investigar como (e se) a região mais rica do país impõe determinados referenciais para as regiões com menos recursos, se colocando como o padrão de referência para as demais regiões do país.

O trabalho de Albuquerque Jr. foi influenciado pelo livro *Orientalismo*, de Edward Said. A argumentação de Said gira em torno da criação e autoridade ocidental no que diz respeito à representação do Oriente. Isso traria como consequência a antagonização entre Ocidente e Oriente, numa perspectiva a desconsiderar fenômenos causados por hibridismos culturais gerados pela interação entre diferentes grupos sociais.

A metodologia usada por Said para explicar o processo de dominação exercida pelo Ocidente foi uma influência decisiva para o trabalho de Durval Muniz, quando este

autor trabalha com a imposição de uma imagem sobre o Nordeste feita a partir do olhar do Sudeste. Nesse sentido, Muniz entende que a imprensa teria exercido papel fundamental, principalmente em relação ao reforço de estereótipos.

Quanto ao cinema, mais especificamente, não podemos acusar unicamente a Globo Filmes da rotulação pejorativa de segmentos e grupos – como mulheres, negros, LGBTs –, pois isso já esteve presente em outros momentos do cinema nacional, seja em produções realizadas por grandes companhias – como a Cinédia, a Atlântida e a Vera Cruz – seja em produções de caráter mais independente e contestador – como o Cinema Novo e o Cinema Marginal. Com isso, pode-se afirmar que signos associados ao nordestino e ao Nordeste, como seca, miséria, banditismo (cangaço), messianismo, entre outros estiveram fortemente presentes no cinema nacional, mesmo que a intenção fosse denunciar as mazelas sociais da região, e não necessariamente fazer “chacota”.

Uma das referências para a realização deste trabalho – Ismail Xavier (2003) – atenta ao diálogo que o cinema exerceu com a cultura popular, a música e o teatro. O papel de Glauber Rocha na representação do Nordeste e dos nordestinos teria contribuído para que o cineasta também fosse entendido como um “inventor de tradições”. Assim, é possível compreender que o papel do Cinema Novo foi, também, deixar uma espécie de “legado” sobre determinados símbolos relacionados ao Nordeste (como fanatismo religioso, violência, seca, ignorância) utilizados, em outra roupagem, por filmes comerciais. O objetivo da presente pesquisa é, então, perceber se a Globo Filmes seria um agente de permanências de símbolos relacionados aos nordestinos.

Em vista disso, a dissertação foi estruturada em quatro capítulos. No primeiro, serão analisadas as relações entre Guel Arraes e a Rede Globo, bem como a construção das adaptações a partir dos trabalhos do diretor. Veremos também a autonomia do diretor no momento em que realiza a pesquisa para a adaptação, e como Arraes construiu um espaço dentro da Rede Globo, conseguindo maior autonomia para introduzir inovações a partir de suas influências, como o uso da metalinguagem na televisão e posicionamentos mais alinhados à vanguarda artística.

No mesmo capítulo ainda serão apontadas a formação, as influências de Guel Arraes em sua formação cinematográfica (Glauber Rocha e Jean Rouch, especialmente), além dos motivos que levaram o diretor a apostar no modelo de transposição de uma mesma narrativa no cinema e na televisão, a partir de uma técnica de montagem em

módulos, que consiste em retirar determinadas partes de um mesmo enredo sem perda da sequência narrativa. Na visão do diretor, a televisão possui um papel fundamental para o avanço cinematográfico no Brasil devido a seu poder de propagação no contexto nacional.

Para os capítulos 2 e 3 realizei decupagens – descrições dos filmes cena por cena – comentadas a partir dos autores da antropologia, da sociologia e da teoria do cinema e da literatura, que podem ser relacionados com os temas tratados – seja de maneira tácita ou explícita. Análises das decupagens de *O Auto da Compadecida* são o tema do segundo capítulo desta dissertação. Nele, conceitos como o de “estigma” presentes nas personagens da trama serão mencionados, assim como o histórico da construção da imagem do Nordeste e do nordestino na dramaturgia nacional. Além disso, indicarei influências que o autor do texto original, Ariano Suassuna, teve ao criar o universo presente na sua obra (adaptada por Guel Arraes).

O terceiro capítulo também será dedicado à decupagem comentada, mas dessa vez discutirei os signos presentes em *O Bem-Amado*. A questão do coronelismo, a partir das indicações de Victor Nunes Leal (2012), assim como a estética mais voltada para o *pop* e as modificações feitas por Arraes, a partir de inclusões e exclusões de personagens e situações, serão debatidas ao longo do capítulo. A exposição de temas abordados pela academia, como coronelismo, cangaço e messianismo (principalmente por causa de Padre Cícero, tão adorado pelos vilões das duas tramas: Severino, em *O Auto da Compadecida*, e Zeca Diabo, o matador da cidade de Sucupira, em *O Bem-Amado*), será mencionada durante os comentários da decupagem do filme adaptado do texto clássico de Dias Gomes, além de outras matérias debatidas por autores das ciências sociais, como Norberto Bobbio e a discussão sobre os rumos da democracia. A noção de “poder simbólico”, desenvolvida por Pierre Bourdieu, também será abordada.

O quarto (e último) capítulo será dedicado às fontes primárias a partir de publicações na imprensa sobre os objetos destacados para esta dissertação: Guel Arraes, *O Auto da Compadecida* e *O Bem-Amado*. Elas consistem em entrevistas, críticas e notícias sobre os filmes com base no recorte temático da dissertação. No que diz respeito à adaptação do texto de Suassuna, noto que os comentários dos periódicos *Jornal do Brasil* e *Correio Brasiliense* foram elogiosos, enquanto que a transposição da obra de Dias Gomes foi lida mais negativamente em algumas das publicações

selecionadas, como fontes que afirmaram que Guel Arraes não soube atualizar a obra ao contexto contemporâneo.

Finalmente, reitero que a proposta do presente trabalho consiste na investigação de signos associados a personagens nordestinos, revelados a partir das decupagens comentadas, de modo que seja realizada uma “descrição densa”, de acordo com a proposta de Clifford Geertz, a partir das falas, ações e comportamentos dos mesmos. Acredito que, assim, seja possível identificar como um diretor nordestino constrói representações acerca do Nordeste ao trabalhar com textos clássicos do teatro e da literatura nacional em seu intuito de dirigir filmes voltados para o mercado.

GLOBO FILMES, GUEL ARRAES E A QUESTÃO DA ADAPTAÇÃO

Para uma compreensão satisfatória dos filmes – *O Auto da Compadecida* e *O Bem-Amado* – destacados como objetos de estudo nesta dissertação, faz-se necessária uma reconstituição da trajetória pessoal e profissional do diretor responsável pelas duas produções, Guel Arraes, a fim de entender os caminhos que o levaram a seguir a carreira artística, que envolve as adaptações dos clássicos da literatura e do teatro para meios como o cinema e a televisão. A partir de entendimentos sobre a trajetória pessoal do diretor, que possui prestígio nas Organizações Globo, principalmente devido a seus trabalhos na TV, creio ser possível compreender suas escolhas utilizadas na representação do nordestino no cinema comercial.

Criado em Casa Forte, reduto pernambucano de intelectuais e artistas, pode-se dizer que Guel Arraes sempre esteve envolvido com personagens dos campos artístico e político, além de ser filho de Miguel Arraes, ex-governador de Pernambuco, que teve mandato cassado e fora exilado após o golpe civil-militar de 1964. No período do exílio, primeiramente na Argélia, o diretor teve contato com filmes do Cinema Novo, mais especificamente Glauber Rocha, uma de suas influências.

Após sua estada na Argélia, Arraes morou na França, onde cursou Antropologia na Universidade de Paris VII. Durante essa época, o que lhe chamou atenção no curso foram menos as matérias ligadas ao ofício do antropólogo, do que aquelas ligadas ao cinema e aos filmes etnográficos. Cursando disciplinas afins, Arraes teve um contato inicial com as produções realizadas por Jean Rouch.¹ Posteriormente, conseguiu um emprego no Comitê do Filme Etnográfico, dirigido pelo próprio etnólogo-cineasta, e lá aprendeu o processo de montagem e realização de uma produção fílmica. Apesar de não ter trabalhado diretamente com o etnodocumentarista francês, o próprio Guel Arraes comenta a sua experiência na academia francesa em uma entrevista realizada por Alexandre Figueirôa e Yvana Fechine (2002):

Eu entrei em cinema no começo dos anos 1970, bem por acaso. Na época, todo mundo fazia um pouco de Super-8, que corresponde ao vídeo de hoje em dia. Na Universidade de Paris VII, eu fazia um curso de antropologia e havia umas cadeiras de cinema. Como eu já fazia filme em Super-8, optei por cadeiras relacionadas a cinema, etnologia e etnofilmes. Foi quando comecei a ver os filmes de Jean Rouch e fiquei fascinado. Eu me sentia um pouco

¹ Jean Rouch é considerado o “pai” do cinema-verdade. Suas obras consistem em uma síntese entre os trabalhos do documentarista e do antropólogo. Para mais detalhes, ver Gonçalves (2008).

obrigado a fazer aquele tipo de filme documentário porque aquilo era muito político, muito ligado a realidades como a do Brasil. Aquela era uma época de grande empolgação política por causa do meu pai, por causa de todo o contexto. Também por acaso eu terminei indo parar no Comitê do Filme Etnográfico, que era dirigido por Jean Rouch. Conheci o pessoal e fiquei sete anos lá como projetorista, arquivista, montador. Eu não trabalhava diretamente com o Rouch, mas assistia às aulas dele, limpava os filmes dele, remixava, guardava. Eu varri até sala de montagem antes de começar a editar um pouco e a fazer os primeiros filmes por lá. A minha primeira ideologia cinematográfica foi essa, a de um cinema verdade. Eu achava que esse era um cinema para um país subdesenvolvido como o Brasil. Ou um país em desenvolvimento. Eu achava que aprendendo isso eu iria me fazer útil no Brasil. (FIGUEIRÓA e FECHINE, 2002, p.223).

A despeito de não possuir uma formação em cinema propriamente, Arraes aprendeu a realizar uma película a partir de sua convivência no Comitê do Filme Etnográfico. Nessa instituição, aprendeu diversas funções próprias ao meio cinematográfico, como a montagem e edição de vídeos, além das técnicas e características presentes no cinema-verdade (pautado pela desestabilização de opostos como realidade/ficção, objetividade/subjetividade), que basicamente mesclava os pressupostos da antropologia com os do cinema. Arraes acabou utilizando as habilidades adquiridas nessa experiência ao realizar suas produções para a televisão, especialmente como diretor dos programas da Globo.²

Seus trabalhos, tanto no cinema quanto na TV, já foram analisados como tema de pesquisa na academia nacional, especialmente nos estudos de cinema e mídia. Na dissertação de mestrado de Carla Patrícia Oliveira de Souza (2013), a autora aponta a contradição, reconhecida por Guel Arraes, do fato de ter como suas maiores referências – como Glauber Rocha e Jean Rouch – artistas com propostas estéticas anticomerciais, e ter construído sua carreira dentro das Organizações Globo, que têm seu interesse voltado para o mercado. O diretor começou a trabalhar na Rede Globo por indicação do ator Tarcísio Meira, com quem já havia trabalhado antes no filme *O beijo no Asfalto*, que o indicou para o diretor de novelas Paulo Ubiratan que, por sua vez, conseguiu um contrato como estagiário para Guel Arraes, em 1981. Nesse mesmo ano, o diretor de *O Auto da Compadecida* e *O Bem-Amado* trabalhou na direção da novela *Jogo da Vida*. Durante boa parte da década de 1980, dirigiu novelas – *Sétimo Sentido* (1982), *Sol de Verão* (1982) *Guerra dos Sexos* (1983) e *Vereda Tropical* (1984) – e seriados – *Armação Ilimitada* (1985). No caso de *Armação Ilimitada*, o perfil de Arraes no site institucional da emissora (Memória Globo) aponta que este programa apostava na mistura de comédia, aventura e linguagem de videoclipes, e foi responsável pelo novo

² Até o ano de 2013, Guel Arraes contabilizou mais de 30 trabalhos realizados na Rede Globo de Televisão.

formato no qual a emissora passou a apostar em sua dramaturgia semanal. Uma das principais características dos programas produzidos por Arraes consiste no uso da metalinguagem. Esse método começou a se fazer presente no programa *TV Pirata* (1988), que parodiava a própria TV Globo. Comentando sobre a sua participação na direção deste programa, o diretor faz alguns apontamentos sobre os procedimentos utilizados nos episódios:

O *TV Pirata* era organizado em esquetes concebidos como se o programa fosse um dia de programação. Tinha jornal, tinha vinheta, tinha comercial, tinha novela. Os quadros paródicos das novelas, por exemplo, nós gravávamos como se fossem uma novelinha. Na produção de uma novela, você ensaia quatro cenas de uma vez e grava com quatro câmeras; no programa, eu também ensaiava as quatro cenas e, já na gravação, ia lá pra dentro do *switcher* para cortar as quatro cenas. Em duas horas eu fazia 15 minutos de programa. Já para gravar a paródia de um comercial de sabonete, eu perdia mais de uma hora pra fazer 30 segundos porque, nesse caso, tinha que ter uma luz mais trabalhada, tinha que fazer uma espuma bonita, tudo pra ficar bem parecido com a linguagem do comercial. Era uma brincadeira de gênero o tempo inteiro durante os dois dias, de 12 horas de trabalho duro, consumidos na gravação do programa. O processo de produção era também uma grande performance. Os atores não tinham personagem fixo, todo mundo fazia figuração pra todo mundo. A ideia era fazer uma troca de papéis, como no teatro. Como não tinham papel muito fixo, os atores também participavam muito da caracterização desses vários personagens, eles iam para o camarim, escolhiam bigode, peruca, inventavam à vontade. Enquanto os atores trocavam de roupa, a técnica entrava e remontava o cenário; havia cenários montados dentro de outros...Muito movimento, muita gente envolvida. Parecia um formigueiro. Foi realmente um programa lendário.

A grande bronca do *TV Pirata* foi a paródia dos comerciais. Brincar com novela não tinha problema, o público assimilou rapidamente isso, até hoje se faz esse tipo de coisa. Mas a gente era muito abusado e queria ter o direito de brincar até com o nome do produto. O pau quebrava muitas vezes, e dizia-se assim: “não, não, não pode fazer nada com o produto, vocês não podem fazer piada com o comercial”. Mas se a gente não esculhambasse também com os comerciais não seria uma *TV Pirata*...Deu muito bode, mas depois de um certo tempo virou até um charme ter um comercial de sucesso parodiado no programa. Mas, por causa disso, o programa não podia ter *merchandising*, por exemplo. (FIGUEIRÔA e FEFCHINE, 2002, p. 231).

Na década de 1990, Guel Arraes trabalhou em programas como o *Programa Legal* (1991), que misturava humor e documentário, e também em seriados, como *Terça Nobre Especial* (intitulada posteriormente de *Brasil Especial*), que geralmente tratavam de adaptações de clássicos da literatura nacional. Ele também trabalhou na série *A Comédia da Vida Privada* (1995-1997), baseada em adaptações dos textos escritos por Luiz Fernando Verissimo. No final daquela década, Arraes foi responsável pela criação, direção e produção de programas como *Muvuca*, *Casseta e Planeta* e da minissérie *Dona Flor e seus dois maridos* (1998), baseada na obra original de Jorge Amado. Em 1999, a obra *O Auto da Compadecida*, escrita por Ariano Suassuna, foi adaptada para a

televisão, tendo sido filmada em câmera de 35mm, mais adequada para o cinema, o que facilitou a transposição da microssérie de quatro episódios para a tela grande no ano seguinte. Em 1999 e 2000, o Núcleo de produção liderado por Guel Arraes foi responsável pelas minisséries *Luna* (1999) e *A Invenção do Brasil* (2000). O mesmo Núcleo também produziu seriados como *A Grande Família* e *Os Normais*, que trouxeram como novidade o conceito de temporada tradicionalmente utilizado nas produções televisivas norte-americanas, além de outros programas como *Brava Gente*, *Ó Paí Ó* (que também teve uma versão para o cinema) e *Decamerão*.

Assim, a experiência que Guel Arraes já possuía nos programas em que dirigiu na TV Globo, aliada ao que aprendera trabalhando no Comitê do Filme Etnográfico, pode ter facilitado seu trabalho de adaptação de obras originárias da literatura e do teatro para o cinema. A dissertação de mestrado de Carla Patrícia Oliveira de Souza, *O figurino na narrativa dos filmes de Guel Arraes: O Auto da Compadecida (2000) e O Bem-Amado (2010)*, apesar de dar maior atenção para a questão de como o figurino e o cenário podem ser utilizados como indicadores da condição socioeconômica ou até mesmo psicológica de um personagem, a autora acaba por abordar o modo como Arraes trabalha em uma adaptação. Souza nota que, quando pensamos em adaptação fílmica, entendemos que o filme deveria primeiramente conservar sua própria autonomia, ou seja, antes de ser analisada como uma adaptação, a obra deveria ser vista como filme. Outros pontos destacados pela autora quanto ao modelo de adaptação adotado por Guel Arraes dizem respeito à liberdade de criação e à necessidade de se conhecer todas as obras do autor, método que facilita o conhecimento de determinados padrões e características dos personagens presentes nas obras.

Nas duas adaptações destacadas como objetos de estudo, o diretor acrescentou, suprimiu e alterou personagens e situações. No original de *O Auto da Compadecida*, por exemplo, Rosinha e Vicentão não aparecem (eles estão presentes em outro texto de Ariano Suassuna) enquanto que na obra original de Dias Gomes não havia o personagem Vladimir (dono do jornal “A trombeta”). Ações deste personagem na obra original de Dias Gomes cabiam a Neco, que na adaptação fílmica tornou-se um jovem jornalista com ideais mais progressistas, embora a trama tenha dado um maior destaque para o seu romance com Violeta, filha de Odorico Paraguaçu. Foi o próprio Guel Arraes que resolveu introduzir mais um personagem enquanto desenvolvia a adaptação.

Para a composição da estética das duas adaptações, Souza (2015) aponta que as cores utilizadas no figurino de *O Auto da Compadecida* tiveram forte inspiração nos pressupostos do *Movimento Armorial*, que desenvolveu uma espécie de “Nordeste medieval” a partir de referências de origem ibérica. O *Movimento Armorial*, uma das principais referências de Guel Arraes na construção da adaptação de *O Auto da Compadecida* para a televisão, foi fundado por Ariano Suassuna no final da década de 1960. A iniciativa, surgida a partir da criação do Departamento de Extensão e Cultura (DEC) da Universidade Federal de Pernambuco, reunia artistas de áreas como arquitetura, cinema, música, literatura, artes plásticas e teatro com o objetivo de construir uma “arte erudita” utilizando elementos populares da cultura nacional.

O Bem-Amado, novela datada de 1973 e adaptada para o cinema em 2010, que posteriormente foi transportada para a televisão em formato de minissérie, tem na estética *kitsch* – elemento predominante no visual adotado pelo figurino das irmãs Cajazeiras. Nesse modelo estético, predomina a imitação, o exagero e certa perda da função original. A indumentária utilizada pelas irmãs Cajazeiras, de acordo com a exposição de Souza (2015), pode ser percebida como *kitsch* na medida em que elas se vestem de maneira exagerada, enfatizando seu consumo, e também no uso de tecidos inapropriados para o clima da cidade em que vivem. Nota-se que o *kitsch* está também presente em manifestações artísticas e estéticas apoiadas pela indústria cultural e os meios e a cultura de massa. Essa estética, muitas vezes retratada como uma espécie de “antiarte” pode ser observada em vários aspectos da vida social, como a moda, a música e a culinária, sendo considerada muitas vezes como sinônimo de brega ou de mau gosto. De acordo com a pesquisadora Christina Maria Sêga (2010), esse tipo estético possui quatro características principais: 1) a imitação; 2) o exagero na linguagem visual ou verbal; 3) a ocupação do espaço errado; e 4) a perda da função original. Apesar do *kitsch* não ser original em sua essência, Sêga (2010) aponta que este estilo pode ser criativo no que diz respeito à economia e à funcionalidade.

Sendo assim, a trajetória pessoal e profissional de Guel Arraes permitiu que fosse possível construir uma determinada imagem do Nordeste baseada tanto em sua identidade nordestina quanto nos meios de comunicação de massa. Desta maneira, entende-se que o cinema e a televisão têm sua importância no que tange à representação nordestina do diretor, já que a mídia pode contribuir de maneira positiva ou negativa na representação de determinados grupos sociais assim como na construção da imagem de

um espaço social. Se nas produções do Cinema Novo o Nordeste era marcado pela terra rachada, cactos e casas de barro, nos dois filmes dirigidos por Guel Arraes o cenário ganha contornos mais plurais, por vezes apostando no antinaturalismo – como na cena do julgamento em *O Auto da Compadecida* ou na abordagem mais voltada para o *pop*, que pode ser percebida em *O Bem-Amado*.

Em artigo que discute a proposta estética do Núcleo Guel Arraes, Yvana Fachine (2007) procura apresentar os caminhos adotados pela equipe liderada pelo diretor na produção dos programas televisivos. A autora afirma que nessas produções há uma preocupação em romper com o naturalismo na representação audiovisual. Assim, o Núcleo Guel Arraes seria responsável pela experimentação do departamento artístico da Rede Globo, ao mesmo tempo procurando estar alinhado ao “padrão Globo de qualidade”, que pode ser entendido como um apreço pela ética e estética das produções, seguindo a expressão “TV de qualidade” surgida no cenário britânico na década de 1980.

A própria emissora, informa Fachine (2007), afirma que sua dramaturgia, independentemente do formato, busca refletir os costumes e a cultura nacional. Nos projetos do Núcleo Guel Arraes, muitos dos quais adaptações literárias para a televisão, há uma presença central em trabalhar com a cultura nacional, especialmente regiões “periféricas”, buscando sua valorização. Apesar de suas adaptações terem sido sucesso de público e crítica, os filmes aqui destacados não passaram incólumes pelas críticas. As opiniões contrárias a *O Auto da Compadecida*, segundo a exposição de Fachine (2007), afirmavam que esse filme – assim como *Caramuru* (2000) – possuía uma linguagem televisiva imprópria para o cinema. A autora expõe a resposta de Arraes para essas críticas, em que afirma que a televisão, no contexto nacional, pode ser importante para a retomada e a constância da produção cinematográfica no Brasil. Desta maneira, o uso da intertextualidade, própria a uma adaptação, aliada à “adoção de estratégias que, em última instância, revelassem algo do funcionamento da própria linguagem” (FACHINE, 2007, p.10), indica a valorização que este diretor/cineasta dá ao rompimento de barreiras discursivas.

Outro ponto que pode ser indicado como uma característica presente nas adaptações fílmicas de Guel Arraes que tratam da temática nordestina, segundo Souza, é a forte religiosidade presente nos personagens cangaceiros. Se na adaptação do original de Suassuna é o “capitão” Severino que comete as maiores atrocidades contra a

população de Taperoá (mesmo sendo temente a Deus e devoto do Padre Cícero) em *O Bem-Amado* é o personagem Zeca Diabo que, apesar de ser um assassino, também demonstra sua devoção ao Padre Cícero. Albuquerque Jr., em sua análise sobre a construção da imagem do Nordeste e do nordestino na imprensa e nas artes, aponta a importância dos tipos do cangaceiro e do fanático religioso quando se imagina o sujeito do Nordeste. Tais referências poderiam ser percebidas tanto nos relatos jornalísticos da imprensa do Sudeste, que cobriam os períodos de seca, nas revoltas messiânicas do final do século XIX e começo do XX, e também na literatura regionalista e de cordel, oriundas da região.

A influência de Jean Rouch nos trabalhos de Guel Arraes pode ser percebida nas duas adaptações a partir dos traços documentais utilizados nos dois filmes, que utilizavam fotografias em preto e branco para uma contextualização sócio-histórica. A mescla de imagens e depoimentos reais e o que é apresentado como ficção são elementos elaborados entre os métodos do cinema etnográfico elaborado pelo fundador do cinema verdade. Na acepção de José da Silva Ribeiro (2007), os filmes etnográficos possuem uma metodologia variada, incluindo desde o estudo onde serão feitas as filmagens e a valorização da opinião das pessoas envolvidas na pesquisa – que também devem aparecer no filme – são considerados pontos fundamentais dessa proposta. Deste modo, o modelo adotado pelos filmes etnográficos (cinema verdade) se assemelha com o fazer antropológico, mas sem hierarquizar as visões entre o pesquisador e o objeto. Ou seja, a interação do cineasta/antropólogo com o nativo não deve seguir uma suposta autoridade etnográfica, mas sim apostar nas relações intersubjetivas.

Tais indicações da relação entre quem filma e quem é filmado podem ser observadas nos trabalhos de Guel Arraes. Foi em suas experiências televisivas que o diretor pode utilizar vários métodos de filmagem, montagem e edição – de maneira experimental – na realização dos programas. Se, nos anos 1980, Arraes introduziu na televisão brasileira o uso da metalinguagem e da paródia, como nos programas *Armação Ilimitada* e *TV Pirata*, na década seguinte e nos anos 2000 o experimentalismo, que já era uma das marcas registradas dos trabalhos do diretor, continuou como uma das características do Núcleo que leva seu nome. Nesse sentido, programas como o *Central da Periferia* e o *Programa Legal* tinham como principal proposta apresentar para a audiência elementos culturais pertencentes às camadas sociais localizadas na base da hierarquia social, historicamente estigmatizadas. Porém, na visão de Bezerra, apenas o

Programa Legal estava mais próximo das ideias defendidas por Jean Rouch. No caso do *Central da Periferia*, a proposta da produção era mais fechada, em que apenas os apresentadores discutiam os problemas concernentes aos “oprimidos”:

Do *Programa legal* ao *Central da Periferia* tem-se, portanto, a passagem de uma obra aberta para uma fechada, de uma visão política mais anárquica e crítica para um discurso militante proselitista e redutor da causa dos ‘oprimidos’. Portanto, muito distante daquele que é o propósito do ‘cinema verdade’ de Jean Rouch: a intervenção ativa e interativa do realizador como forma de provocar falas espontâneas e reveladoras. (BEZERRA, 2008, p. 146).

Assim, pode-se dizer que o Núcleo Guel Arraes (NGA) procura desconstruir paradigmas que fazem distinções entre “alta” e “baixa” culturas. Um fator que permite que haja esse esforço em apresentar para a audiência fenômenos culturais próprios da periferia é o fato de que o NGA atua como uma espécie de porta de entrada para artistas e intelectuais oriundos de círculos mais alternativos. É comum que a equipe liderada pelo realizador tenha recrutado para as suas produções atores e atrizes de grupos teatrais como o *Asdrúbal Trouxe o Trombone* e, também, intelectuais, como o antropólogo Hermano Vianna. De acordo com Rocha (2013), membros do NGA estariam ligados segundo estruturas de sentimentos, conforme fora proposto por Raymond Williams. A ideia de Williams diz respeito ao que permite a aliança entre membros de um determinado grupo e seu reconhecimento com tal – esta seria a disposição de seus integrantes em se “contrapor a certos modelos e representações, princípios e práticas da própria classe social a que pertencem” (FECHINE, 2008, p. 26). Em outras palavras, o compromisso com a representação social de camadas consideradas periféricas, o uso da experimentação que desafia os formatos institucionalizados na produção televisiva, e referências artísticas de cunho mais independente e anticomercial são pontos que unem os integrantes do NGA como um tipo de, segundo Fachine (2008), “fração rebelde” dentro da TV Globo.

No entanto, apesar das inovações estéticas propostas nos trabalhos televisivos de Guel Arraes à frente de seu Núcleo, seu grupo não estaria livre de pressões por necessidade de audiência, pois seus programas são transmitidos na maior emissora do país. Assim, o experimentalismo presente nas produções do NGA estaria assimilado à racionalização própria da lógica da indústria cultural, em que a arte, embora inovadora, deve render lucros, devidamente traduzidos nos números da audiência. O incentivo da TV Globo para o experimentalismo em alguns de seus programas poderia se dever à mesma necessidade econômica e política de manter distinção frente às emissoras

concorrentes, de modo que o “padrão Globo de qualidade”, que diz respeito a sua supremacia técnica, econômica e estética, possa manter vantagem em comparação com as outras emissoras de televisão. Desta maneira, mais do que a simples cooptação de um quadro de artistas mais alternativos para integrar seus quadros, há uma relação de influência recíproca entre a TV Globo e a Globo Filmes, Guel Arraes e seu Núcleo.

O interesse da Globo nos projetos do NGA também pode estar ligado ao esforço da emissora em se distanciar, aparentemente, de sua antiga associação com o regime militar após a redemocratização do Brasil. A abertura que a líder de audiência televisiva no Brasil dá para que sejam produzidos programas voltados para a cultura da periferia não significa necessariamente que esses segmentos marginalizados tenham, de fato, voz ativa dentro de sua programação.

A contradição está em que as iniciativas da Globo sensíveis aos penalizados pela distribuição de poder e riqueza no Brasil servem para justificar sua atuação como uma força que ajuda a produzir aquela assimetria, na medida em que concentra enorme poder e riqueza e ainda legitima os interesses de outros que fazem o mesmo. Um passo muito mais largo seria dado se a emissora se dispusesse a permitir a divisão do espectro eletromagnético dentro do qual viajam os sinais de TV. Esse espectro pode ser muito aplicado com a tecnologia; e a Abert, que representa os interesses da Globo nesse quesito, lutou ferozmente para a adoção de um modelo de TV digital que não alterasse esse quadro de enorme concentração da audiência. Novos canais poderiam ser usados para que a periferia falasse de si, sem precisar da intermediação de uma grande emissora. Enquanto lutar pela manutenção do seu monopólio, a cada vez que a Globo falar em nome dos dominados, ela está estará reproduzindo dominação. (ROCHA, p. 109).

A atuação de Guel Arraes no cinema, a partir de seu vínculo com as Organizações Globo, ocorreu a partir das adaptações das minisséries que foram ao ar. Quanto às adaptações com a temática do Nordeste, seu primeiro trabalho dentro da TV Globo foi a releitura de *O Auto da Compadecida*, escrito por Ariano Suassuna na década de 1950. O sucesso de público e crítica da minissérie não foi um impeditivo para que o diretor não utilizasse o mesmo material filmado na transposição para o cinema. No caso de *O Bem-Amado*, o caminho foi o inverso. Primeiro foi lançado o filme, no ano de 2010, para logo em seguida ser exibida a versão em minissérie.

A questão da convergência ente cinema e televisão na obra de Guel Arraes é um dos temas já expostos no meio acadêmico por Alexandre Figueirôa. No que diz respeito à adaptação de *O Auto da Compadecida* da TV para o cinema, o autor aponta que, com o mesmo material da série, cuja duração total é de pouco mais de duas horas e meia, foi realizada uma versão para o cinema de 1h e 24 min. Em depoimento concedido a

Figueirôa e Fechine, que organizaram um livro sobre a obra do diretor, o próprio Guel Arraes aponta para a sua intenção de unir cinema e televisão e como é realizado o processo de gravação e edição do mesmo material para diferentes mídias:

Assim como os especiais, as séries possuem muita audiência. Não chega a ser do tamanho da novela, mas é uma audiência bastante alta. O que muda, nesse formato, é a estratégia de produção. Porque esse tipo de produto exige mais trabalho de criação, mais trabalho de texto, mais preparação. Na novela, isso é inviável porque não há tempo, você tem que fazer um capítulo por dia, não pode fazer um trabalho mais elaborado. São tipos de estratégia de produção muito diferenciados. Para realizar *O Auto*, eu levei uns nove meses do dia em que eu comecei a fazer o projeto até o dia em que entreguei a minissérie. Com *O Auto*, abriu-se a possibilidade de fazer esse trabalho render mais. Caramuru, por exemplo, não teve muitos espectadores e muita audiência na televisão, mas levamos para o cinema, o que agregou mais prestígio. Como minissérie, Caramuru, que ficou quatro dias no ar, teve apenas uma aceitação média, provavelmente ninguém mais ouviria falar do trabalho. Mas, terminou indo para o cinema e, depois disso, já retornou duas vezes como telefilme. Assim, esse trabalho de seis a sete meses acaba rendendo mais. Isso não é ainda contabilizado pelos produtores da televisão, mas vai chegar a hora em que isso vai ser colocado no papel e pode ser que, nesse momento, a gente ganhe mais espaço. Afinal, vamos fazer um produto de quatro capítulos por oito meses, por exemplo, mas isso vai virar um filme, ou, quem sabe, o inverso, aquele filme vai virar depois uma minissérie. O importante é já trabalhar com essa perspectiva de unir cinema e televisão. (FIGUEIRÔA e FECHINE, 2002, p. 316).

Embora as duas adaptações aqui analisadas tenham tido uma boa aceitação por parte de público e crítica, especialmente *O Auto da Compadecida*, os filmes de Arraes não passaram incólumes às opiniões contrárias a esse modelo, sendo acusados de possuir uma linguagem “televisiva”. Além disso, seus críticos afirmam que os filmes apresentaram uma montagem rápida e o uso de planos curtos e enquadramentos que são comumente utilizados na dramaturgia televisiva. Porém, na acepção de Figueirôa (2008), estamos em uma era em que as fronteiras entre diferentes mídias, como o cinema e a televisão, estão sendo diluídas cada vez mais, especialmente com o advento da televisão e do cinema digital.

Um dos tópicos de discussão levantados pelo pesquisador diz respeito à influência que a televisão possa ter exercido sobre o cinema no contexto nacional, pois, aqui no Brasil, a TV já está estabelecida como um dos veículos da Indústria Cultural há décadas, enquanto a produção cinematográfica é marcada por tentativas de se estabelecer nas produções de cunho mercadológico, sendo seguida por grandes hiatos, especialmente se considerarmos a década de 1980 até meados da seguinte, quando houve a “retomada” da produção cinematográfica – período em que as Organizações Globo, a partir da Globo Filmes, uma de suas ramificações, passou a exercer liderança

no mercado cinematográfico. Note-se, assim, que o papel exercido pela televisão para a continuidade das produções fílmicas no Brasil não é algo desconsiderado, principalmente quando se pensa na própria estrutura das Organizações Globo que, quando do lançamento de alguma produção, conta com todo um aparato publicitário na mídia, o que acaba, por consequência, contribuindo para que haja público, a despeito da qualidade artística do filme lançado. Mesmo que a lucratividade seja o principal motivador de alguma produção artística criada no seio da Indústria Cultural, Guel Arraes também mostra preocupação quanto ao valor cultural de suas produções, como podemos ver na seguinte citação:

A poderosa exposição de seus filmes no principal conglomerado de comunicação do país, especialmente a TV Globo, confere à produtora grande poder, num mercado altamente competitivo. A exibição, por exemplo, do trailer de um filme no intervalo do Jornal Nacional, o telejornal de maior audiência, custa aproximadamente 400 mil reais. Assim, apoiados em ótimo esquema de divulgação, como matérias especiais nos jornais do conglomerado e nos programas da TV Globo, as produções lançadas pela Globo Filmes alcançam uma bilheteria muito superior à dos filmes lançados pelas produtoras independentes. (LEITE, 2005, p. 136).

A preocupação com a contribuição artística presente nas adaptações cinematográficas de Guel Arraes é um ponto que merece atenção. Dissertando sobre o modo como foram feitas as filmagens por este diretor, Figueirôa indica o uso de técnicas próprias dos primórdios do cinema em algumas cenas de *O Auto da Compadecida*. Essa opção é compreensível na medida em que a estética do filme foi baseada no cinema popular do início da história do cinema.

Na verdade, *O Auto* é repleto de citações visuais ao cinema dos primeiros tempos. A Paixão utilizada foi muito bem escolhida, pois, visualmente, mostra alguns dos truques mais comuns dos filmes desse período, entre eles, a colorização aplicada na própria película e os efeitos cinematográficos usados em espetáculos teatrais do século 19 e início do século 20. Ela serve também para fazer ligação com a sequência do julgamento que ocorre mais tarde em *O Auto*, envolvendo vários personagens do enredo. Eles comparecem diante de um tribunal celeste formado por Jesus Cristo (Maurício Gonçalves), o Diabo (Luís Melo) e Nossa Senhora, a *Compadecida* (Fernanda Montenegro). Essa sequência mescla efeitos cenográficos, de computação gráfica, cujo modelo são também esses filmes antigos, lembrando, mesmo indiretamente, as produções do ilusionista Méliès, um dos pioneiros da utilização da narrativa ficcional para a então recente invenção do cinematógrafo dos irmãos Lumière. (FIGUEIRÔA, 2008, p. 156)

Efeitos do burlesco também podem ser observados nos usos que os intérpretes fazem do corpo nas representações. Os procedimentos característicos do cinema verdade podem ser observados na cena do julgamento, ao serem utilizadas fotografias de pessoas reais que sofrem com seca no interior do Nordeste. Em *O Bem-Amado*, os

traços de reconstituição documental próprios ao modelo do cinema de Jean Rouch também estão presentes, especialmente nas cenas em que aparecem reportagens relacionadas a acontecimentos políticos da época, em que Arraes procura relacionar eventos históricos do contexto político nacional e internacional com o desenvolvimento da trama.

Mas mais importante do que o uso de determinadas referências artísticas que marcaram a vida do diretor em questão é atentarmos para o fato de que as filmagens são realizadas visando facilitar a adaptação do meio televisivo para o cinematográfico e vice-versa. Outras adaptações realizadas por Guel Arraes na TV Globo/Globo Filmes seguiram este modelo – *Lisbela e o Prisioneiro* e *Caramuru: A invenção do Brasil*³–, que utiliza todo o material filmado na construção de sua narrativa, formatando as sequências de modo diferente, ora suprimindo ora adicionando, dependendo da mídia com a qual está trabalhando no momento. Assim, Figueirôa sugere que a intenção do diretor em adaptar obras para o cinema não seria apenas uma de suas influências, mas um fim. Desta maneira, os procedimentos operacionais das filmagens são realizados objetivando facilitar a leitura de uma mesma obra em diferentes meios, no caso das minisséries televisivas e suas respectivas versões exibidas no cinema.

Os modos de articulação do cinema, dessa forma, permanecem a fonte essencial de sua produção audiovisual e, por si sós, ainda demarcam o domínio sintático de um veículo sobre o outro. A inexistência de distinção entre linguagem cinematográfica e televisiva, nesse caso, não se constitui um problema, simplesmente pelo fato de ele conseguir estabelecer uma interação harmoniosa entre os dois meios, ao menos nos produtos audiovisuais aqui analisados. (FIGUEIRÔA, 2008, p. 164).

Com o devido domínio das operações de filmagens, torna-se possível exercer um cinema de qualidade artística e ao mesmo tempo exitoso em bilheteria, com um aparato tecnológico acima daquele que geralmente é produzido no Brasil. Portanto, o modelo industrial da televisão parece, neste caso, contribuir para a continuidade da produção cinematográfica.

O sucesso de *O Auto da Compadecida* nos cinemas contribuiu para a consolidação da Globo Filmes no mercado nacional. Em depoimento concedido a

³ Esses filmes apresentam algumas semelhanças com os filmes que nós destacamos como objeto de estudo. Todos se tratam de adaptações cujo texto original é oriundo da literatura ou teatro e cujos enredos se passam no Nordeste brasileiro. No entanto, o visual mais suburbano de *Lisbela e o Prisioneiro* e a época em que se passa o enredo de *A invenção do Brasil*, datado do período em que os portugueses fizeram os primeiros contatos com os nativos do território que hoje é o Brasil, acabou por afastar dos filmes em que destacamos como objeto de análise. Ademais, realizar uma análise sociológica dos signos apresentados em quatro filmes seria um recorte muito amplo. Assim, optou-se em destacar como objeto de estudo apenas os filmes retratados no sertão nordestino e cujo texto original é do teatro.

Figueirôa e Fechine, Arraes afirma que o filme teve o mérito de iniciar o debate sobre as possíveis contribuições culturais da televisão, e também como a produção televisiva pode ajudar a alavancar o mercado cinematográfico.

Deste modo, observa-se que o investimento da Globo Filmes nos produtos da emissora está estreitamente ligado com a convergência de mídias, especialmente no que tange às produções dirigidas por Guel Arraes. Na acepção de Fechine, o diretor realiza um tipo de montagem feita em “módulos”, que permite a “organização geral das unidades audiovisuais” (FECHINE, 2008, p. 195). A autora afirma que a transformação da minissérie *O Auto da Compadecida* em filme não pode ser pensada da mesma maneira que o texto original de Suassuna, pois a adaptação da TV para o cinema é feita com o mesmo material gravado, mas sendo utilizado um processo de remontagem em módulos. A montagem, segundo Fechine, está presente não apenas nas filmagens, mas também no roteiro e na edição:

De acordo com o objeto da montagem e os objetivos de quem monta, os módulos disponíveis podem ou não ser aproveitados, e é a partir desse aproveitamento e ajustamento de módulos, dos seus (re) arranjos, que surgem configurações diferentes. (FECHINE, 2008, p. 202).

Tal método é possível a partir da existência de narrativas secundárias dentro da história, que na transposição de mídias podem ser mantidas ou excluídas sem que haja prejuízo no que diz respeito ao desenvolvimento do enredo. Dos trabalhos de Guel Arraes, *O Auto da Compadecida* e *A invenção do Brasil* são dois exemplos dessa montagem em módulos:

Ora, se a narrativa principal de *O Auto da Compadecida* é, desde o texto original, estruturada na forma de episódios (em atos), a sua transmutação para a TV e, desta, para o cinema, vai beneficiar-se ainda mais dessa sua lógica. Na adaptação do texto para a TV, Guel Arraes recriou e incluiu na história de João Grilo e Chicó episódios baseados em outras peças e personagens do próprio Ariano. Na transformação da minissérie em filme, Guel, ao contrário, suprimiu vários desses episódios, explorando ao máximo as possibilidades do que aqui estamos chamando de montagem “em módulos”. (FECHINE, 2008, p. 208-9).

Em entrevista para a Folha de São Paulo, Guel Arraes comenta como deu um “golpe” na televisão com o intuito de aproximar cinema e televisão a partir do seu trabalho na direção de *O Auto da Compadecida*. Ele explica que o fato de ter realizado as filmagens da minissérie com uma câmera de 35 mm o ajudou na tarefa de levar a minissérie para o cinema. Seu interesse foi motivado por sua convicção, conforme o próprio indica na entrevista, de acreditar que vários de seus projetos na TV poderiam ser exibidos no cinema. A tarefa de transformar a minissérie em filme foi facilitada, de

acordo com Arraes, devido à própria estrutura da trama, pautada em pequenas aventuras centradas em dois personagens principais. Na exibição de *O Auto da Compadecida* no cinema foi excluído o episódio do gato que “descome” dinheiro, o que fez com que o filme ficasse com uma hora a menos do que fora exibido na televisão.

Na época do lançamento de *O Bem-Amado*, Guel Arraes concedeu entrevista para a versão *online* da revista *Veja*, em que comenta suas expectativas e intenções com esse trabalho. Segundo ele, o fato de ter feito uma sátira política foi motivado por sua própria experiência pessoal nos bastidores da política (lembro que o diretor é filho do ex-governador de Pernambuco Miguel Arraes), aliado ao seu interesse em fazer uma comédia sobre o poder. A opção pela sátira política atenderia uma demanda social. Entretanto, ele diz nessa mesma entrevista que enxerga seu filme como uma tentativa de se fazer rir com a política, “não por causa da conjuntura imediata, eleitoral, mas pelo interesse pela política que acredito que a democracia tenha devolvido as pessoas”.

Respondendo sobre as dificuldades na atualização da trama (a peça de Dias Gomes é datada de 1962), o diretor aponta a sua preocupação em torno da existência das ideologias de esquerda e direita. Segundo Guel Arraes, a peça original de 1962 não criticou a esquerda talvez porque ainda existisse uma utopia em torno de um ideal. Mas, na adaptação, foi necessário inserir um personagem – Vladimir – alinhado às ideias mais à esquerda. Apesar disso, ele afirma que não aprovou o final do filme, que indicava que tanto os políticos de direita quanto os de esquerda não prestam, e criou um salto temporal para o movimento das Diretas Já, aproveitando o personagem Neco, um jovem idealista para narrar o processo de redemocratização do Brasil.

Concluindo, a proposta de Guel Arraes de unir cinema e televisão tem suas vantagens e desvantagens quando pensamos no desenvolvimento do cinema nacional. Se, por um lado, as adaptações do diretor têm o mérito de levar para uma audiência massiva clássicos da nossa literatura e do teatro, por outro, a construção dessas obras pode apresentar uma leitura um tanto distanciada da proposta original, especialmente na falta de uma leitura mais atenta que fazem das relações de poder entre os personagens. Em *O Auto da Compadecida*, por exemplo, é mais evidenciada a brutalidade dos cangaceiros do que seu desafio frente às autoridades oficiais. Por sua vez, a adaptação de *O Bem-Amado* desconsidera a proposta original de Dias Gomes de criticar os políticos nacionais e a prática do coronelismo, na medida em que parece nivelar a corrupção entre o personagem principal e seus opositores.

Se os filmes/minisséries adaptados tiveram liberdade artística durante a construção, respeitando a contribuição cultural dos originais, as adaptações de Arraes apresentam uma nova tendência sobre o contexto histórico da época, suavizando a crítica política e social presente nas tramas. Não deixa de ser interessante notar que as críticas à esquerda nos dois filmes tenham sido feitas em produções financiadas por uma organização detentora de monopólio. Se o próprio diretor indica a necessidade de audiência em suas obras, nota-se que elas não seguem determinado caminho que poderia desagradar instâncias superiores dentro da organização. Portanto, a leitura feita nas adaptações, seja na versão cinematográfica ou televisiva, parece seguir um padrão em que se tenta desvincular os poderosos da trama como responsáveis pelas mazelas políticas e sociais. A indagação que fica é se o nivelamento na direção das críticas tanto para a direita quanto para a esquerda é uma convicção do próprio Guel Arraes ou uma imposição, mesmo que implícita, da empresa para a qual trabalha, que construiu seu poderio econômico nos governos militares e geralmente apoia políticos e candidatos não progressistas e de tendências neoliberais.

O AUTO DA COMPADECIDA - DECUPAGEM COMENTADA

O propósito deste capítulo é apresentar a decupagem da obra *O Auto da Compadecida* produzida pela Globo Filmes e dirigida por Guel Arraes, de modo que seja possível realizar uma análise das falas e dos comportamentos dos personagens no intuito de realizar uma espécie de descrição densa, conforme exposto por Geertz, do que representado na tela segundo algumas cenas destacadas para análise. A obra é uma adaptação de um texto feito originalmente para o teatro escrito por Ariano Suassuna e foi adaptada para o cinema e a televisão (em formato de minissérie) dirigida por Guel Arraes. A diferença entre a versão exibida primeiramente na televisão, em quatro capítulos, e a cinematográfica é que, na segunda, o episódio do gato que “descome” dinheiro foi suprimido. Como já dito, isso foi possível devido ao modelo difundido pela Globo Filmes, em que um mesmo produto é exibido nas duas mídias a partir de um jogo de montagem em módulos, que exclui – ou inclui – determinadas partes da trama sem maiores prejuízos na narrativa. Para um melhor entendimento da imagem que o diretor faz do Nordeste e do sertão, optei por descrever todas as cenas de *O Auto da Compadecida*, cuja duração total é de pouco mais de 2 horas e meia. Na trama, dois amigos pobres naturais do sertão nordestino, Chicó e João Grilo, vivem de pequenas trapanças na cidade de Taperoá, de modo a driblar a miséria em que vivem. Os outros moradores da cidade, como o padeiro Eurico e sua esposa Dora, os membros do clero (o padre João e o Bispo) e o líder do bando dos cangaceiros, Severino de Aracajú, que atacam a cidade são as principais vítimas das artimanhas da dupla. O principal aporte teórico deste capítulo – assim como no seguinte em que será feita a decupagem de *O Bem-Amado* – será baseado no trabalho de Marco Antonio Gonçalves, *O real imaginado: etnografia, cinema e surrealismo em Jean Rouch*, em que o autor realiza uma descrição densa acerca da trilogia migratória de Jean Rouch, considerado o pai do *cinema vérité* (cinema verdade) e do etnodocumentário, uma das principais influências de Guel Arraes. Desse modo, tentaremos realizar um diálogo entre os autores da sociologia e da antropologia, assim como de outros campos das humanidades, para comentar a descrição das cenas que merecem destaque.

O problema da adaptação de um texto literário ou teatral para o cinema é um tópico de discussão recorrente, sobretudo, no campo da crítica literária e nos estudos de cinema. O crítico francês André Bazin (1991) afirma que o cinema utiliza o patrimônio artístico em seu proveito, algo que ocorre com os filmes aqui destacados, pois se tratam

de releituras de obras canônicas da literatura e do teatro nacional. De acordo com o autor, existe uma influência recíproca das artes e da adaptação em geral, ou seja, uma releitura baseada numa obra anterior proveniente de outra mídia não seria monopólio do cinema, pois a adaptação sempre esteve presente na história da arte. Bazin (1991) também afirma a peculiaridade do desenvolvimento da arte cinematográfica em comparação com as outras artes, no que diz respeito às condições sociológicas. O próprio contexto do surgimento do cinema, durante a Revolução Industrial, exigiu que seu desenvolvimento transcorresse de maneira mais rápida se comparado a outras artes. Outra discussão levantada pelo crítico, que auxiliará na compreensão sobre as adaptações de Guel Arraes, gira em torno do que seria a “arte pura” e aquelas que pegam emprestado técnicas de outras artes. Sobre essa questão, o autor afirma que a “mistura” pode ser bem ou malsucedida dependendo da forma como é feita. Um exemplo citado por Bazin é a influência do cinema exerceu sobre os romances contemporâneos. Entretanto, o autor aponta às dificuldades da pesquisa sobre as estruturas estéticas e de construção, o que dificulta a procura da equivalência e o resgate do “espírito” do texto original. Assim, “longe da conquista do repertório teatral pelo cinema ser um sinal de decadência, ela é, ao contrário, uma prova de maturidade. Adaptar, enfim, não é mais trair, mas respeitar” (BAZIN, 1991, p. 98).

Desta maneira, Bazin indica que seria mais proveitoso, na análise das adaptações no cinema, reconsiderar sua evolução não em função dos títulos, mas sim em como determinado diretor estrutura o roteiro e a atuação empregada pelos atores. Fazendo uma comparação entre o cinema e o teatro, o autor considera as diferenças estruturais existentes entre as duas artes:

Se por cinema entende-se a liberdade de ação em relação ao espaço, e a liberdade do ponto de vista em relação à ação, levar para o cinema uma peça de teatro será dar a seu cenário o tamanho e a realidade que o palco não podia lhe oferecer. (BAZIN, 1991, p. 131).

O papel da atuação do ator também é discutido pelo autor. Em sua acepção, o ator seria o foco da trama e da atenção dos espectadores. No cinema, por sua vez, ele não goza de nenhum privilégio frente ao cenário (natural) e os animais que se mostram presentes na imagem. Desta forma, o cenário e a decupagem seriam os principais fatores para o sucesso de uma adaptação fílmica, e não a carga dramática.

A história dos fracassos e dos recentes êxitos do teatro filmado será, portanto, a da habilidade dos diretores quanto aos meios de reter a energia dramática num ambiente que a reflita ou, pelo menos, lhe dê bastante

ressonância para que ela seja ainda percebida pelo espectador de cinema. Quer dizer, de uma estética, não tanto do ator, mas do cenário e da decupagem. (BAZIN, 1991, p. 149).

A decupagem fílmica tem seu valor como um tipo de discurso na medida em que a análise de um filme, destacado cena por cena, trabalha com o verbal e com o não verbal simultaneamente, de modo que cada aspecto do fazer fílmico – o enquadramento da câmera, as falas dos atores, a música, o jogo de planos etc. – possui um significado. Com isso, o presente capítulo tem como objetivo entender como Guel Arraes enxerga a obra e quais os significados que o Nordeste e o nordestino possuem em sua leitura sobre o clássico escrito por Ariano Suassuna. No dicionário teórico e crítico de cinema, Jacques Aumont dá a definição do que seria uma decupagem:

A decupagem é, antes de tudo, um instrumento de trabalho. O termo surgiu no curso da década de 1910 com a padronização da realização dos filmes e designa a “decupagem” em cenas de roteiro, primeiro estágio, portanto, da preparação do filme sobre o papel; ela serve de referência para a equipe técnica.

Como muitas outras, a palavra passa do campo da realização ao da crítica. Ela designa, então, de modo metafórico, a estrutura do filme como seguimento de planos e sequências, tal como o espectador atento pode perceber. É nesse sentido que André Bazin utiliza a noção de “decupagem clássica” para opô-la ao cinema fundado na montagem; encontraremos a mesma posição em Jean-Luc Godard.

A definição é retrabalhada (e tornada mais abstrata) por Noel Burch (1969) e a corrente “neoforalista”. O conceito de decupagem, oposto ao sentido técnico e prático, é definido então como “a feitura mais íntima da obra acabada, a resultante, a convergência de uma decupagem no espaço e de uma decupagem no tempo”. (AUMONT, 2001, p. 71).

O artigo de Manuela Penafria, *Análise de filmes – conceitos e metodologia*, afirma que em qualquer discurso comentando sobre qualquer filme será realizada alguma forma de análise. No entanto, devem-se perceber as diferenças existentes entre uma crítica de cinema e uma análise fílmica. Enquanto a primeira possui um discurso imbuído de algum tipo de juízo de valor e possui um discurso mais generalizante, a segunda está preocupada em descrever e interpretar. No que diz respeito a como analisar um filme, Penafria (2009) aponta quatro tipos existentes de análise: a primeira seria a textual, ou seja, considera o filme como um texto. Essa maneira de examinar a obra seria influenciada pela vertente estruturalista das décadas de 1960 e 1970. Um dos autores dessa corrente teórica, Christian Metz, considerava que os filmes possuíam três tipos de códigos: os perceptivos, os culturais e os códigos específicos. O segundo tipo de análise fílmica seria aquele preocupado com o conteúdo apresentado. A autora considera o filme como um relato, e tem em conta o tema do filme. É deste tipo de

leitura que tentarei realizar nesse e no próximo capítulos, ao comentar as cenas selecionadas para a decupagem. O terceiro tipo de análise apresentado por Penafria (2009) é a poética, que entende o filme como uma programação e/ou criação de efeitos. O último tipo exposto pela autora é a análise da imagem e do som, entendendo o filme como um meio de expressão. Fazer a distinção entre uma análise superficial, semelhante a uma resenha jornalística ou opinativa, e uma investigação sociológica sobre determinado filme, que é o caso em questão, é importante na medida em que descrevemos todas as cenas do filme, mas tecendo comentários relacionando-os a ações e comportamentos dos personagens com questões e conceitos elaborados por autores da sociologia e da antropologia.

Relacionar os problemas e a interação entre antropologia e cinema a partir da obra de Jean Rouch e seu papel nas discussões que suscitam entre os antropólogos é a ideia central do livro de Marco Antônio Gonçalves (2008). A forma ética e estética da filmografia do diretor francês, tido como um mestre por Guel Arraes, se baseava na interface entre antropologia e cinema. Assim, o que Gonçalves (2008) realiza – e pretendo seguir o seu modelo – é uma etnografia da etnografia fílmica da trilogia migratória de Jean Rouch.

De acordo com o autor, empreender a autorreflexão dos trabalhos de Jean Rouch permitiu entender as múltiplas possibilidades de sua obra. Os filmes analisados no livro sobre a trilogia migratória do diretor-etnólogo francês envolvem uma série de questões que são caras às ciências sociais: o lugar do sujeito, do objeto, da subjetividade, da objetividade, do real, do ficcional, da alteridade, do trabalho de campo e da produção do conhecimento. A trilogia migratória de Jean Rouch – cujo modelo será a base para a decupagem deste e do próximo capítulos – tem como tema central a migração dos nativos do Níger. Gonçalves indica que os filmes pesquisados foram filmados com a mesma câmera (Bell&Howell 16mm) que restringe a duração dos planos (no máximo 25 segundos) e a captação do som, obtido apenas na pós-produção. Em *Os mestres loucos*, por exemplo, foi realizada uma reflexão sobre o colonialismo em que é debatida a alteridade nós/outros e a produção do conhecimento na antropologia baseada na relação nativo/antropólogo. Analisando *Eu, um negro*, o autor procura demonstrar como Jean Rouch abordou a imaginação como um tipo de função cognitiva. Em *Jaguar*, é abordado o lugar conceitual dos acontecimentos, dos eventos e das relações engendradas entre os personagens.

Embora a preocupação deste capítulo seja realizar uma análise a partir das falas, comportamentos, interações e ações dos personagens de *O Auto da Compadecida*, apresentar um pouco das discussões presentes na antropologia e na sociologia, a partir da obra de Jean Rouch, partindo da descrição apresentada por Marco Antônio Gonçalves, poderá nos indicar os caminhos para uma descrição densa satisfatória dos filmes, que são o objeto desta dissertação.

Seguindo o raciocínio de Clifford Geertz (2008), uma descrição densa seria entendida como o objeto da etnografia, consistindo em uma hierarquia estruturada por estruturas significantes. Cada gesto ou ato é passível de ser estudado, produzido e interpretado. Assim, na realização de um estudo da cultura, na acepção do autor, deve-se entender este conceito como um grande mecanismo de significados. Na medida em que boa parte da obra é marcada pelas ações e comportamentos dos personagens – a esposa adúltera (Dora), as mentiras de Chicó, e as trapaças formuladas por João Grilo – o clássico estudo de Geertz se mostra ainda vivo como referência devido à busca dos mínimos significados presentes, mesmo se tratando de uma representação dramática.

Segundo a exposição do autor, no que tange ao estudo da cultura, o etnógrafo deve primeiro apreender as estruturas conceituais e depois apresentá-las. No caso da decupagem dos filmes tentarei relacionar o comportamento e as ações dos personagens com a forma que o diretor imaginou cada participante da trama. Sendo assim, será presumível que a tarefa de compreender como o nordestino é representado no cinema comercial nas adaptações seja possível de ser cumprida. Digo isso, pois a mensagem e os significados de uma mesma obra de arte variam de acordo com a recepção, ou seja, cada leitor ou espectador faz sua leitura acerca da percepção de determinado produto artístico. Portanto, aqui, farei a minha leitura particular.

Outro autor que utilizarei no exame da decupagem de *O Auto da Compadecida* é Erving Goffman e seu conceito de estigma. Sua inclusão é justificada pela forma com que discute o problema da interação entre pessoas estigmatizadas – como no exemplo dos dois protagonistas do *Auto* – com aquelas tidas como “normais”, em um mesmo espaço físico, no caso, a cidade de Taperoá. Durante todo o filme, é apontado aos dois protagonistas um juízo de valor, por parte dos demais personagens, tanto em relação às características físicas e de personalidade quanto sobre a origem e posição social, de modo a diminuí-los. Em sua pesquisa, Goffman (2004) aponta para os problemas

causados na psique de indivíduos que sofrem o estigma, bem como o convívio dos estigmatizados na luta pela aceitação.

A preocupação de Guel Arraes em recriar o universo de Suassuna a partir do uso de elementos medievais de origem ibérica presente no *Movimento Armorial*, liderado pelo teatrólogo paraibano, é algo que pode ser observado na versão de *O Auto da Compadecida* exibida nos meios audiovisuais. A construção dos cenários e a vestimenta dos personagens, assim como alguns aspectos comportamentais, remetem a características medievais recuperadas na adaptação produzida pela Globo Filmes. Um dos autores que mais influenciaram o autor do texto original, Ariano Suassuna, foi Rabelais, considerado o maior expoente do humor medieval. Desta maneira, faz-se necessário entender como se estruturava a comicidade desse período. O estudo de Mikhail Bakhtin sobre a cultura popular na Idade Média e no Renascimento a partir do legado de Rabelais é mais um aporte teórico utilizado neste capítulo. Neste livro, Bakhtin (1987) comenta sobre as formas populares da cultura cômica da Idade Média e como suas manifestações procuravam ironizar ou ridicularizar os poderes da época, como a Igreja e os senhores feudais. As obras cômicas verbais eram uma das grandes categorias da cultura cômica popular. Nela, era comum parodiar as rezas e orações do catolicismo como forma de humor. Essa forma humorística que apostava na duplicidade paródica de todos os elementos do culto e dogma religioso foi denominada de Paródia Sacra. Dela contavam textos em que a liturgia era parodiada, assim como as orações e passagens do evangelho. Na versão de Arraes, esse estilo de humor pode ser visto na cena do julgamento, em que João Grilo “invoca” a Compadecida usando versos “engraçadinhos” buscando o auxílio desta para não ir ao inferno.

A importância da obra de Ariano Suassuna e a adaptação realizada por Guel Arraes não passou despercebida pela academia. A tese de Marly Camargo de Barros Vidal, *Do passado arcaico ao presente global na microssérie O Auto da Compadecida. Apropriação e recriação: do teatro de Suassuna à televisão de Guel Arraes*, discute o legado do texto original a partir do sucesso da adaptação produzida pela Globo Filmes. Vidal expõe que *O Auto da Compadecida* tem nos romances e histórias populares as suas raízes. Os antigos autos vicentinos e a *comedia dell'arte* seriam uma das fontes que inspiraram o texto da peça. Os romances populares nordestinos, assim como a literatura de cordel, as músicas de viola e a xilogravura também influenciaram a construção de uma arte armorial defendida por Suassuna. Vidal (2006) considera a produção cultural

televisiva uma das beneficiárias da herança deste movimento, apesar da rejeição que Suassuna nutria contra a televisão na época do lançamento das bases dos caminhos armoriais. Sendo assim, a autora considera que os artistas do movimento, incluindo Guel Arraes, apropriam-se do material popular e o recriam em uma nova linguagem, de forma em que são abolidas as hierarquias entre o erudito e o popular em sua recriação.

Neste contexto, os conceitos de *habitus* e *campo* elaborados por Pierre Bourdieu também podem ter serventia. Em *As regras da arte*, o sociólogo francês problematiza a reivindicação da literatura frente à análise sociológica das obras, pois, segundo o autor, o conhecimento racional não poderia ser rebaixado de maneira prévia. A irredutibilidade da arte é algo rebatido por Bourdieu, que afirma que não se pode impor limites a busca pelo conhecimento. Analisar a experiência literária, segundo ele, possibilitaria uma liberdade real em relação a suas determinações. O uso de referenciais históricos permitiria o entendimento sobre o mundo social em que a obra fora produzida. Assim, ao analisar a versão de Guel Arraes de *O Auto da Compadecida*, compreendo que o *habitus* seria o conjunto das possibilidades existentes nas práticas dos personagens, considerando que essas possibilidades seriam fruto da interiorização das complexas estruturas objetivas presentes em uma sociedade. Utilizando este conceito, por exemplo, pode ser possível explicar o comportamento dos eclesiásticos da trama, inseridos no contexto de uma instituição que certamente não passa incólume quando se trata de esquemas de corrupção, a Igreja Católica. O *habitus* também poderia ser entendido na forma como o casal de padeiros age ao explorar os empregados. Igualmente pode ser utilizado para a compreensão da maneira com que a dupla de protagonistas da trama atua para driblar a fome e a miséria.

No caso do conceito de *campo*, este seria o espaço social que coloca no mesmo conjunto diversos tipos de grupos de artistas (escritores, romancistas, poetas, entre outros) que se relacionam entre si, seja no convívio pessoal ou profissional, e também com o campo de poder (os financiadores, mecenas, editoras etc.). Desta maneira, o campo do poder seria o espaço das relações de força entre agentes ou instituições que possuem o capital necessário para ocupar posições dominantes nos diferentes campos. Segundo Bourdieu,

muitas das práticas e representações dos artistas e dos escritores (por exemplo, sua ambivalência tanto em relação ao “povo” quanto em relação aos “burgueses”) não se deixam explicar senão por referência ao campo do poder, no interior do qual o próprio campo literário (etc.) ocupa uma posição

dominada. O campo do poder é o espaço das relações de força entre agentes e instituições que têm em comum possuir o capital necessário para ocupar posições dominantes nos diferentes campos (econômico ou cultural, especialmente). Ele é o lugar de lutas entre detentores de poderes (ou de espécies de capital) diferentes que, como as lutas simbólicas entre os artistas e os “burgueses” do século XIX, têm por aposta a transformação ou a conservação do valor relativo das diferentes espécies de capital que determina, ele próprio, a cada momento, as forças suscetíveis de ser lançadas nessas lutas. (BOURDIEU, 1996, p. 244).

Com isso, algumas questões são levantadas: a supressão e/ou inclusão de determinados eventos na narrativa teriam sido impostas ao diretor pela empresa que o financia, que, por sua vez, depende de anunciantes para se manter? Conforme exposto no capítulo anterior, Guel Arraes fez uma intensa pesquisa no intuito de recriar o universo elaborado por Suassuna no texto original. No entanto, o universo social em que se passa o filme é bastante diferente daquele vivido pelo diretor, pois, apesar de também ser nordestino, Arraes nunca viveu no sertão e é proveniente de uma família de classe média alta. Nesse sentido, até que ponto a pesquisa da obra de Suassuna e da região em que se passam suas histórias se teria se sobreposto se comparadas com as possíveis imagens que o diretor tinha do Nordeste a partir de sua memória afetiva?

Em relação a tais imagens, noto que a existência de permanências no cinema contemporâneo, com significados associados ao Nordeste que apareceram nos filmes do Cinema Novo, por exemplo, (principalmente em Glauber Rocha) e o seu impacto na recepção latino-americana, é o tema da tese de Eliska Altmann. A autora realiza uma sociologia das práticas de representação em que linguagens utilizadas no cinema são usadas como (mais) um meio para a reflexão em torno dos “referenciais identitários historicamente mutáveis (ou não)” (ALTMANN, 2010, p. 8).

A autora procurou trabalhar a “constância temática” presente na influência que o maior expoente do Cinema Novo teria exercido em filmes dirigidos por Walter Salles, e como os filmes dirigidos pelos dois cineastas foram recepcionados na crítica latino-americana em três países: Argentina, Cuba e México. A inspiração da tese de Altmann (2010) como mais um norteador teórico desta dissertação se justifica na medida em que a pesquisadora trabalha com a suposta cristalização de imagens do Nordeste e seus habitantes a partir da “herança” de Walter Salles relativa à filmografia de Glauber Rocha. No caso do presente trabalho, minha tentativa será a de investigar a possibilidade de existência de significados cristalizados sobre a imagem do interior do Nordeste e seus habitantes nas adaptações dirigidas por Guel Arraes.

A construção da ideia de Nordeste devido a cobertura da seca e das revoltas populares pela imprensa do eixo Rio-São Paulo e o modo como a região e seus habitantes eram retratados na literatura e na sociologia é a abordagem empreendida por Durval Muniz de Albuquerque Jr., em *A invenção do Nordeste e outras artes*. O autor comenta como as artes e a imprensa em geral contribuíram para a carga de significados estáticos, geralmente utilizados para diminuir a região, presenciados atualmente quando se pensa o Nordeste. O seu estudo é útil para os propósitos deste capítulo na medida em que o autor sugere que o trabalho de Ariano Suassuna e os filmes do Cinema Novo são duas influências decisivas na construção das versões de *O Auto da Compadecida* dirigida por Guel Arraes.⁴

A decupagem realizada nas páginas abaixo será utilizada para mapear o andamento da trama. Devido aos limites desta dissertação, apenas algumas cenas serão comentadas, pois analisar cena por cena tornaria a tarefa um tanto exaustiva. Noto que, no trabalho não foi definido um padrão pré-determinado para a descrição das cenas, mas sim um diálogo com aquelas em que percebi a possibilidade de interação com diferentes autores das humanidades, como os citados acima. Deste modo, eles serão utilizados no auxílio da descrição, que se inicia.

0:00-1:40

João e Chicó, dois sertanejos amigos que vivem de pequenas falcatruas, anunciam a exibição do filme “A paixão de Cristo” na igreja de Taperoá. Eles vestem roupas gastas e o cenário da cidade é marcado pela seca e o chão rachado sob o sol. As casas do local, todas elas construções simples, retratam a precariedade do município.

Nesse sentido, o estudo de Goffman (2004) sobre o estigma parece fundamental para a compreensão do modo com que determinado grupo – no caso o nordestino – é enxergado por aqueles que são enquadrados por padrões normativos, embora todos os personagens da versão televisiva/cinematográfica sejam naturais do Nordeste. O preconceito contra o estigmatizado em *O Auto da Compadecida* pode ser observado quando personagens de origem social menos abastada (como Chicó e João Grilo) ou de características físicas visíveis (como a falta da visão de um olho de Severino) interagem com os personagens de características burguesas (o padeiro Eurico e sua esposa Dora),

⁴ Conforme mencionado na parte sobre a trajetória do diretor, noto que Guel Arraes teve no Cinema Novo uma de suas primeiras influências durante o período em que esteve acompanhando o pai no exílio na Argélia por causa da perseguição da ditadura militar no Brasil.

aristocráticas (o Major Antônio Moraes) ou pertencentes ao clero (o Bispo e o Padre João). De acordo com o autor, o ambiente social estabelece as categorias de pessoas que têm a probabilidade de frequentá-los, assim como a tendência em que as preconceções têm de ser transformadas em expectativas normativas. Ao interagirem nos mesmos espaços enquadrados nos padrões normativos, é comum que aquele que carrega o estigma sofra com o preconceito, que pode ser implícito ou explícito, principalmente quando os protagonistas interagem com personagens eclesiásticos ou com patrões que, ao longo da trama, fazem questão de expor os estigmas relacionados a origem social, de personalidade (no caso de Chicó) e física (no caso de João Grilo). A cena em questão se utiliza do vestuário para anunciar condição econômica e social, relacionando os protagonistas à ideia de que o Nordeste é uma região composta por pessoas pobres. Desta forma, a miséria presente no sertão nordestino permite que tenhamos uma imagem da região. Embora o sertão do Nordeste seja marcado historicamente por problemas econômicos causados pela seca e falta de investimentos federais, no filme apenas os personagens Chicó e João Grilo vestem a “carapuça” da pobreza. Os demais personagens centrais da trama (o padeiro Eurico e sua esposa Dora, o padre João, o Bispo, Vicentão, Cabo 70, Major Antônio Moraes e sua filha Rosinha, Severino e o bando de cangaceiros) possuem características mais alinhadas a outras classes e possuem seus próprios recursos, ou seja, não necessitam arquitetar diferentes artimanhas para garantir a sobrevivência, como no caso da dupla de amigos.

Um dos principais pontos levantados por Goffman (2004) no primeiro capítulo de *Estigma* é o conflito existente entre a identidade social virtual e a identidade social real. Enquanto a primeira está ligada aos estereótipos e categorias que os outros esperam do indivíduo estigmatizado, a segunda diz respeito à categoria e os atributos da pessoa detentora do estigma. Embora o estigma do “nordestino” possa ser apontado para todos os personagens da trama, é no espaço em que ela se desenrola, a cidade de Taperoá, que envolve os dois dos personagens da trama: Chicó (taxado de mentiroso e covarde) e João Grilo (considerado um estelionatário que vive de pequenos golpes). O conflito entre a identidade social virtual e a identidade social real apresentada por Goffman pode ser percebido nos protagonistas, especialmente nas partes do filme em que os demais personagens os subestimam. De acordo com o cientista social, o estigma está relacionado a determinadas características que diminuem o indivíduo e “constitui uma discrepância específica entre a identidade social virtual e a identidade social real”

(GOFFMAN, 2004, p. 6). Assim, esse conflito definido por Goffman pode ser lido na adaptação visual de *O Auto da Compadecida* através de Chicó e João Grilo, que não possuem um capital econômico ou social, sem contar com seu nível de escolaridade, inferior ao de seus alvos.

01:40 – 04:49

O filme *A paixão de cristo* é exibido na modesta paróquia de Taperoá. Enquanto as pessoas assistem, João Grilo vai de cadeira em cadeira recolhendo o dinheiro do ingresso (no meio da apresentação). Demonstrando a falta de estrutura (todo cinema tem uma bilheteria) e planejamento, revelando a improvisação dos protagonistas no empreendimento. João Grilo conversa com o padre. A exibição é interrompida no momento em que Jesus seria crucificado no filme, por causa de problemas técnicos. João Grilo discute com Chicó por este motivo. Para acalmar o público, João Grilo diz que o padre irá rezar a missa, como uma forma de passar a mensagem de maneira correta, tentando convencer a população e se livrar de devolver o dinheiro do ingresso. O padre concorda em rezar a missa contanto que João Grilo “doe” parte do dinheiro arrecadado.

No texto de Albuquerque Junior (2011), que discute a construção da imagem do Nordeste a partir do que fora produzido nas artes e o que era divulgado pela imprensa sobre os problemas da região, entendemos que Ariano Suassuna entendia que a Igreja e o Exército eram as instituições fundamentais para conter os avanços do capitalismo moderno e ordenar a sociedade brasileira. Ao longo do filme, os eclesiásticos cometem atos que vão contra os dogmas e liturgias religiosas sempre buscando alguma vantagem financeira. Talvez até por isso acabem como vítimas das falcatruas empreendidas pela dupla Chicó e João Grilo.

A obra de Suassuna, na acepção de Albuquerque Jr. (2011), é marcada pelo teocentrismo, tornando a visibilidade do Nordeste, em que aspectos medievais de matriz ibérica permanecem na região, de modo a fazer um contraponto com as regiões mais industrializadas do país. O teatrólogo criticava tanto a esquerda, por buscar destruir as permanências da sociedade açucareira que admirava, quanto a direita, que lutava por legitimar uma ordem capitalista injusta cuja consequência seria a manutenção dos abismos sociais. O cenário utilizado em suas obras é o sertão nordestino acrescido de signos medievais de forma a criar toda uma estética singular. A citação de um trecho de

“A invenção do Nordeste e outras artes” explica melhor como Albuquerque Junior enxerga o teatro de Ariano Suassuna e a cosmovisão presente em suas obras:

[...] o sertão surge, em sua obra, como um espaço ainda sagrado, místico, que lembra a sociedade de corte e cavalaria. Sertão dos profetas, dos peregrinos, dos cavaleiros andantes, defensores da honra das donzelas, dos duelos mortais. Sertão das bandeiras, das insígnias e dos brasões, das lanças e mastros, das armaduras pobres de couro. Sertão em que todos são iguais diante de Deus, o que não significa reivindicar o mesmo aqui na vida terrena, condenada a ser sempre imperfeita, por ser “provação”, mas em que a igualdade divina permite manter a esperança e a resignação diante das condições mais adversas. O Nordeste de Ariano luta contra o mundanismo, aceita a imperfeição das instituições terrenas e não acredita na criação de um novo mundo. É um espaço e um povo em busca de misericórdia. (ALBUQUERQUE JUNIOR, 2011, p. 188-9).

Desta maneira, o sertão imaginado por Ariano Suassuna no texto original se afasta um pouco do cenário estabelecido pela imprensa, literatura e sociologia na descrição comum do Nordeste durante o final do século XIX até a década de 1930 ao introduzir elementos medievais de matriz ibérica – até por causa da influência que o catolicismo exerceu na sua vida. A adaptação fílmica/televisiva também apostou na inclusão de determinadas características medievais. A própria flâmula que João Grilo carrega enquanto Chicó vai anunciando a exibição do filme para as pessoas da cidade é um pequeno exemplo do alcance que a inclusão de pequenos detalhes presentes na cultura medieval foi sendo incluídas na transposição midiática financiada pela Globo Filmes.

A cena da exibição de *A paixão de Cristo* na modesta paróquia é um indicativo da presença da fé religiosa entre os taperoenses que acabou por ser responsável por “salvar mais um dia” na luta contra a fome e a miséria imposta aos personagens principais da trama. A participação do padre João para rezar uma missa com o objetivo de passar a mensagem correta do filme – que tinha sido impossibilitado de continuar devido a falhas técnicas – só foi possível graças à concordância de Chicó e João Grilo em “doarem” parte do dinheiro arrecadado pela Igreja. Assim, o padre também se beneficia da fé dos seus conterrâneos a partir da falha do plano original elaborado por João Grilo e se apresentando como um personagem com falhas de caráter que aproveita o curso das situações para o proveito próprio. Deste modo, as críticas empregadas por Ariano Suassuna no texto original tiveram sequência na adaptação.

Chicó regressa de uma caçada frustrada. Ele usa como indumentária uma roupa típica de caça – calça, blusa de manga comprida e um colete – usa um chapéu e também porta uma espingarda. João Grilo se queixa dos resultados e Chicó retruca que “quase pegou quinze pacas” e começa a contar uma das muitas estórias mentirosas que narra ao longo do filme. Se João Grilo é marcado pela sua habilidade em armar estratégias e falcatruas, Chicó se destaca pelas mentiras que costuma falar para as pessoas. Os protagonistas, ao longo do filme, fazem do uso da esperteza a maior arma para driblar a miséria e combater a fome no contexto social em que estão inseridos.

06:06 – 07:48

Eles resolvem pedir emprego ao padeiro enquanto andam pelo cenário semiárido filmado em ambiente natural. Eles são recebidos pelo próprio, que resolve empregá-los. A padaria, cujos produtos vendidos restringem-se basicamente ao pão e ao leite, também é um retrato da simplicidade rudimentar de Taperoá. Dora – a esposa do padeiro – também os aceita como empregados, mas diz que o salário é pouco e o serviço é muito. João Grilo observa Dora dando comida para sua cadela de estimação enquanto sofre com a própria fome.

07:49-10:30

Dora chega tarde da noite em casa e é mal recebida pelo marido, que afirma estar sendo traído. O padeiro ordena que Chicó e João Grilo (que dormem no local de trabalho) chamem o padre para visitar a casa, de modo que possa anular o casamento com o flagrante. Dora afirma que irá se matar se Eurico (o padeiro) não a deixar entrar. No entanto, tratava-se de uma armação para que ela pudesse entrar em casa e deixar Eurico do lado de fora, ficando em apuros com o padre, que ordena que se desculpe com Dora. Chicó e João Grilo conversam entre si debochando da condição de traído do padeiro.

10:32- 12:12

Chicó retira uma leva de pães da fornada e conversa com João Grilo sobre o desperdício de pães e a avareza dos patrões, que limitam a quantidade de pães, apenas dois, que os empregados podem comer durante o dia. A cozinha da padaria é básica e consiste em duas mesas, um forno de barro e um objeto, tipo um cortador de frios. Dora começa a flertar com Chicó na cozinha da padaria.

Novamente podem ser observadas características medievais na adaptação fílmica/televisiva. O cenário utilizado na cena é uma espécie de cozinha e dormitório no mesmo espaço, algo comum nas residências medievais, que determina, mesmo que de maneira implícita, o local que é permitida aos dois protagonistas, na condição de empregados da padaria, a circulação dentro da propriedade dos patrões, tal como as oficinas existentes no medievo, em que aprendizes trabalhavam e dormiam na mesma repartição. A tese de Vidal (2006), que estuda a versão original e a adaptação televisiva de *O Auto da Compadecida*, também aponta a essa particularidade na versão de Arraes, em que a padaria e a casa dos patrões funcionam em um mesmo espaço, dando-lhe um caráter coletivo. No entanto, apesar da propriedade possuir essa característica, a locomoção dos empregados (Chicó e João Grilo no caso do texto) é limitada aos locais em que lhe cabem. A eles, por exemplo, não é permitido circular nos locais reservados aos patrões, a não ser que sejam requisitados. A autora descreve como foi configurada a residência/padaria de propriedade de Eurico e Dora:

A padaria funciona no mesmo espaço da casa dos donos, daí a convivência dos mesmos com seus empregados, que circulam por ali, como se a casa fosse um ambiente público, de caráter um tanto coletivo, como acontecia com a moradia medieval. A especialização, ou seja, cômodos feitos para uma determinada função, é precária, embora a casa como um todo apresente uma divisão de ambientes: o quarto do casal, uma espécie de antessala, pintados com cores muito fortes, e a cozinha seriam a parte íntima da casa. Um salão, que se mistura ao restante da casa pela extrema proximidade, faz às vezes da padaria. Uma tosca mesa e um forno de barro, nos moldes de antanho, são os equipamentos essenciais ao estabelecimento, que tem também um balcão de atendimento. Uma gamela grande serve de recipiente no qual a massa de pão, manualmente sovada, é deixada para crescer. Pás de madeira, de longos cabos, servem para colocar os pães, que mais parecem bolachas, no forno, os quais, depois de prontos ficam numa espécie de tabuleiro de madeira. Réstias de alho pendem das paredes da padaria e se espalham pelo corredor da casa. Enquanto Dora cozinha em um fogão de lenha e panelas de ferro, João Grilo e Chicó armam uma trempe no quintal e cozinham sua gororoba. A comida dos dois é colocada em vasilhas que aparentam ser de barro e criam contraste com a que Dora usa para o bife da cachorra, um utensílio moderno, próprio para o animal. Os dois rapazes dormem em uma espécie de beliche que fica como que encaixado na parede, a uma certa altura do chão, no fundo do salão em que funciona a padaria. Mas tudo é interligado. Empregados e patrões, cachorro e namorados circulam livremente. A simplicidade e austeridade, diríamos melhor, a precariedade ambiental, fazem parte do medieval. Em contraste com o ambiente, a aparência, as roupas do casal de padeiros, o que se relaciona aos empregados, apresenta-se numa cor de terra. Há uma predominância de cores terrosas, ocres, inclusive nas vestes, especialmente da dupla central. É como se tudo fosse já velho, gasto pelo tempo. Em determinadas tomadas, é possível a um espectador mais atento perceber a textura dos tecidos usados nas roupas, as costuras e cerzidas. (VIDAL, 2006, p. 166-7).

Assim, a simplicidade do local fora projetada pelos cenógrafos de maneira que transparecesse não apenas a precariedade de um estabelecimento comercial de uma cidade do sertão nordestino, mas também o modo com que os personagens da trama circulam pelo local. Apesar de sua afirmação de que o espaço é livre para as pessoas circularem, os protagonistas só adentram o quarto principal da casa, pertencente ao casal de patrões, quando solicitados. Ademais, a forma como Vidal (2006) expõe a forma como os personagens se vestem, indica que o figurino foi elaborado de maneira em que o espectador pudesse entender a condição social dos personagens, a partir do uso de cores “terrosas” a fim de indicar que Chicó e João Grilo pertencem as camadas mais baixas de uma região que sofre com problemas econômicos e sociais. Analisando uma das fontes sobre o filme, o próprio cenógrafo da trama relata o modo em que confeccionou a roupa dos personagens protagonistas de modo em que elas aparentassem estar desgastadas devido ao tempo de uso, uma maneira de mostrar que a dupla central tivesse uma condição social inferior aos demais personagens da adaptação. No tocante à questão de como os personagens da trama se vestem pode ser considerado um indício da posição social que ocupam. Aqui, os apontamentos de Pierre Bourdieu em *A distinção* poderão nos apresentar uma melhor compreensão acerca da relação existente na equação entre o capital econômico e cultural de um indivíduo com as suas preferências quanto a alimentação e vestuário. Mas esse é um ponto que será discutido nas cenas subsequentes.

12:13-12:34

Chicó comenta com João Grilo sobre como foi o desenrolar da conversa que teve com a mulher do padeiro, enquanto penteia o cabelo, demonstrando possuir alguma vaidade. João Grilo alerta o amigo sobre os problemas que podem vir a surgir (“onde ganha o pão, não se come a carne”) caso Eurico (o padeiro) descubra que um de seus empregados está tendo um caso com sua mulher. Eles conversam no quintal da padaria, cujo terreno é demarcado com cercas simples. O chão seco e rachado do sertão também está presente na trama.

Em *A distinção*, Pierre Bourdieu discute as práticas culturais e o poder de consumo das diferentes frações de classes sociais. O autor elabora o conceito de *habitus* compreendido como um “princípio gerador de práticas objetivamente classificáveis e, ao mesmo tempo, sistema de classificação (*principium divisionis*) de tais práticas” (BOURDIEU, 2007, p.162). O autor cita como exemplos de *habitus* o ascetismo

aristocrático dos professores e a pretensão da pequena burguesia (que dizem sobre as atitudes do padeiro Eurico e sua esposa Dora durante sua participação na trama). No caso de João Grilo e Chicó, as falcatruas empreendidas pela dupla para enganar aqueles em melhor situação podem ser observadas como uma determinada forma de *habitus*. De acordo com Bourdieu, o *habitus* organiza as práticas e a percepção das mesmas. Além disso, a divisão de classes que organiza o pensamento acerca do mundo social é produto do reconhecimento da existência de classes sociais. Assim, os estilos de vida são produtos sistemáticos do *habitus*.

12:35-14:10

O padeiro Eurico questiona Dora o motivo de ela estar se arrumando e ela diz que está indo para a missa, mas na verdade está indo encontrar-se com Chicó. O quarto do casal é mais rico em mobília se comparado com a precariedade da cozinha. O padeiro segue Dora que, possuindo ciência do fato, avisa a Chicó, através de sinais, que o marido está por perto. Porém, Chicó só realmente percebe o que está acontecendo quando vê o padeiro no local. Sua sorte é que o padeiro realmente é um corno que é o último a saber. Com o insucesso do encontro, Dora resolve ir à Igreja para se confessar com Padre João.

14:10-15:08

Eurico se disfarça de padre e entra no confessionário para ouvir as confissões da mulher que, achando se tratar de Padre João, afirma ter o costume de trair o marido. Enquanto ouve a mulher, Eurico vai colocando munição em um revólver, enquanto pede que Dora diga onde ocorrerá o próximo encontro. Sua mulher não diz, pois tocou o sino da Igreja e é hora da missa.

15:09-16:10

Dora e Chicó se encontram. Eles se relacionam no próprio quarto que divide com o marido. Chicó fica com medo ao saber que o padeiro quer matar o amante da mulher, mas Dora diz que conseguiu despistá-lo, pois indicou outro local de encontro, no meio do sertão, fazendo com que o padeiro fique toda a noite no local esperando por uma traição que ocorre em sua casa.

16:11-17:06

Chicó e João Grilo dormem no armazém da padaria. O local parece possuir pouca ventilação e é cercado pelos produtos que são guardados no local. Chicó, que está sonhando com Dora, abraça João Grilo que acorda assustado, e desperta o amigo.

17:07- 18:20

O padeiro questiona a mulher sobre onde ela passou a última noite. Dora, cinicamente afirma que o esperou dentro de casa a noite inteira.

18:21- 21: 42

João Grilo questiona Dora sobre os motivos que a levam a conversar com sua cadela de estimação. Ele e Chicó se ressentem dela oferecer carne para o animal enquanto tem a dieta composta por pão e água. João Grilo e Chicó roubam a comida da cachorra no afã de aproveitar a carne, mas são interrompidos pelo padeiro. A cachorra começa a passar mal. João Grilo avisa a patroa que o bicho não está bem. Dora acode Dorinha (seu bicho de estimação) e manda os protagonistas irem buscar o padre João para benzer a cadela. Eurico tenta consolar a esposa.

21:43-23:35

Os protagonistas caminham até a igreja. O caminho é composto pela falta de pavimentação, o chão é composto em quase sua totalidade por terra seca. Eles passam por algumas construções de casas abandonadas, que retrata o abandono do lugar. O mesmo chão de terra seca compõe a praça central de Taperoá. Algumas barracas ocupam o espaço. Chicó e João Grilo pegam carona em uma carroça e o primeiro começa a contar mais uma de suas histórias mentirosas antes de chegarem à Igreja.

23:26- 24:59

Chicó e João Grilo pedem para o Padre João benzer a cachorra. Com a recusa do padre, João Grilo diz que o bicho de estimação pertence a Antônio Moraes, que volta atrás e diz que irá benzer a cachorra. A mentira contada por João Grilo ao padre é feita objetivando um benefício futuro.

25:00-25:30

Os protagonistas criticam o padre por ter medo de Antônio Moraes. O cenário é em ambiente externo e natural, representando o quintal do terreno onde está localizada a padaria. Logo após João Grilo afirmar a impossibilidade do “Major” Antônio Moraes

sair da fazenda, Chicó avisa ao amigo que o próprio acabou de aparecer no portão da padaria sendo recebido por Eurico.

25:31-27:50

Eurico e Antônio Moraes conversam de maneira que deixa claro para o espectador a força que o segundo exerce sobre o restante da cidade. Antônio Moraes afirma que está em busca de um noivo para sua filha, Rosinha. Chicó se recusa a ajudar João Grilo em desfazer o desentendimento por causa da cachorra. Enquanto caminha rumo à Igreja, Antônio Moraes é interpelado por um mendigo que está lhe pedindo esmola. Ele se recusa em ajudar e ainda debocha do fato do pedinte ter apenas um olho.

No caso de Severino, a discussão empreendida por Goffman (2004) quanto ao conceito de estigma pode novamente ser utilizada na discussão sobre o personagem. O embaraço causado na interação entre aquele que sofre com o estigma e os “normais” geralmente é algo tratado de maneira diplomática em que ambas as partes, especialmente os normais, tentam agir de forma que o desvio apresentado pelo estigmatizado não seja mencionado. No entanto, no caso do personagem Severino, ele sofre com o rechaço e o deboche dos outros personagens que sempre é direcionado ao fato de ser um mendigo e não possuir a visão de um olho. Esse fato indica a crueldade presente na personalidade dos personagens de *O Auto da Compadecida* que possuem algum tipo de prestígio da sociedade taperoense, pois se na cena em que o líder dos cangaceiros é tratado de forma desumana pelo “coronel” da cidade, o mesmo ocorre quando Severino tem que interagir com os outros personagens, como o padeiro Eurico e o padre João. A seguir foram separadas duas citações do livro de Goffman em que duas pessoas cegas relatam o problema de sua experiência de conviver com o estigma da cegueira e a interação com as pessoas “normais”:

Isso levaria imediatamente a se pensar que há muitos acontecimentos que podem diminuir a satisfação de viver de maneira muito mais efetiva do que a cegueira. Esse pensamento é inteiramente saudável. Desse ponto de vista, podemos perceber, por exemplo, que a cegueira. Esse pensamento é inteiramente saudável. Desse ponto de vista, podemos perceber, por exemplo, que um defeito como a incapacidade de aceitar amor humano, que pode diminuir o prazer de viver até quase esgotá-lo, é muito mais trágico do que a cegueira. Mas é pouco comum que o homem com tal doença chegue a aperceber-se dela e, portanto, a ter pena de si mesmo. (GOFFMAN, 2004, p. 13).

Creio que a primeira vez que realmente me dei conta de minha situação e a primeira dor profunda que ela me causou foi num dia, casualmente, quando estava na praia com o meu grupo de amigos do início da adolescência. Eu estava deitada na areia e acho que os rapazes e moças pensaram que eu estava

dormindo. Um deles disse, então: ‘Gosto muito de Domenica, mas nunca sairia com uma garota cega’. Não conheço nenhum preconceito que rejeite uma pessoa de maneira tão absoluta. (Idem, p. 31).

Apesar dos relatos citados acima dizerem respeito à vivência de duas pessoas com total ausência de visão, eles nos servem para embasar a problemática da experiência pessoal do líder dos cangaceiros na trama, pois, apesar do estigma da cegueira atingir apenas um de seus olhos, o choque da deformidade facial causada pela falta de visão em um dos olhos é suficiente para causar embaraço nos demais personagens. Além disso, é necessário acrescentar que o líder dos cangaceiros sofre um preconceito duplo por causa dos estigmas que carrega em sua experiência de vida: a cegueira parcial e o banditismo.

27:51-29:52

O padre João tece vários elogios bajuladores a Antônio Moraes ao recebê-lo na Igreja. O padre, referindo-se à cachorra começa a falar de maneira que acaba por enfurecer o rico fazendeiro, pois este acredita que o padre está falando de sua filha, o verdadeiro motivo da visita. Antônio Moraes diz que só não mata o padre porque ele é um homem da Igreja, mas que irá se queixar ao Bispo. Assim, a confusão não foi desfeita e o padre ficou sem entender o motivo da revolta de Antônio Moraes.

29:53-31:21

Do lado de fora da Igreja, o padre diz a João Grilo não entender o motivo de Antônio Moraes estar furioso. Padre João confessa a João Grilo o medo de acabar sendo suspenso das atividades paroquiais pelo Bispo. Dentro da Igreja, João Grilo pede ao padre para benzer a cachorra de Dora, pois o padre disse que o faria. O padre João diz que não irá benzer e manda João Grilo avisar isso à patroa. Antes de fechar a porta da Igreja é interrompido pelo mesmo mendigo que tinha pedido esmola para Antônio Moraes. Novamente o mendigo tem a recusa de outro personagem em ajudá-lo.

31:22-34:52

Dora está cuidando de sua cachorra em seu quarto. Ela fica furiosa ao saber que o padre aceitou benzer a cachorra de Antônio Moraes e se recusou a fazer o mesmo pelo seu bicho de estimação. Dora, Eurico, Chicó e João Grilo vão até a Igreja falar com o padre. Mesmo com insistentes pedidos, o padre João mantém a sua posição. O padeiro e a sua mulher elencam as formas em que já ajudaram a Igreja. Chicó e João Grilo

conversam e o primeiro conta mais uma de suas mentiras, desta vez sobre quando foi capturado por um pirarucu.

34: 53-36:36

Dora chora a morte de seu bicho de estimação em seu quarto. Ela é observada por Chicó e João Grilo, que fingem estar comovidos. O padre tenta consolar Dora, que diz que ele vai ter que rezar o funeral da cachorra em latim. Eurico apoia a esposa nas exigências de modo desastrado, enquanto o padre diz que não irá fazer o que lhe pedem. Em retaliação, Dora ameaça pegar de volta a vaca que ela e o marido emprestaram para a paróquia. O padre, receoso de perder o leite que a vaca fornece para a paróquia, afirma que por sua vontade realizava o funeral, mas não pode porque o Bispo não iria aprovar. Dora e Eurico voltam para casa, afirmando que depois irão à paróquia para pegar a vaca de volta. No caminho, antes de entrarem em casa, eles são interrompidos pelo mesmo mendigo das vezes anteriores, que novamente tem a ajuda recusava pelos habitantes de Taperoá.

36:37-37:04

Dora ainda chora a morte da cachorra no quarto enquanto Eurico tenta consolar. Ele diz a esposa que devem enterrar logo a cachorra, pois o cadáver da cadela de estimação está fedendo. Com raiva, Dora diz que é Eurico que está fedendo e o expulsa do quarto. Enquanto apoiam a discussão dos patrões, João Grilo diz que dará um jeito da cachorra ser enterrada em latim, de modo que ele e o amigo ainda possam ser recompensados.

37:05- 37:56

O mendigo que tinha sido rechaçado pelos habitantes de Taperoá caminha pelo sertão. A paisagem apresenta umas árvores secas e algumas rochas, mas o que predomina no ambiente natural é o céu limpo e o chão seco e rachado. O mendigo é revelado na trama como sendo o líder dos cangaceiros, cujo bando estava esperando seu líder voltar e determinar os planos de ataque à cidade de Taperoá.

37:57 – 39:31

João Grilo vai buscar a vaca que a patroa tinha emprestado para a paróquia. O padre diz que não enterra a cachorra por causa do bispo. João Grilo mente para o padre

afirmando que a cachorra deixou um testamento em que o padre é um dos beneficiados. Assim, ele aceita realizar o funeral do bicho.

39:32- 41:00

O bispo visita Antônio Moraes em sua fazenda. Ele fica tecendo elogios ao major, que o interrompe para reclamar do padre João. O interior da casa é repleto de móveis de madeira bem-acabada, destoando das demais habitações de Taperoá. O Bispo diz que irá tomar as devidas providências.

41: 01- 42:38

João Grilo diz a patroa que o padre aceitou enterrar a cachorra. O padre confirma o que João Grilo acabou de dizer e avisa que irá enterrar a cachorra. João Grilo e Chicó caminham por Taperoá carregando o cadáver da cachorra até o cemitério enquanto Dora e Eurico, vestidos com roupas de luto, vão logo atrás. Os protagonistas da película fingem estarem tristes por causa da morte do bicho de estimação. No cemitério, João Grilo dá ao padre o dinheiro que lhe cabe no “testamento” da cachorra. Ao final do enterro, João Grilo diz aos patrões que eles estão livres de serem perseguidos pelo espírito do animal. Eurico afirma que nunca ouviu falar sobre a existência de almas caninas. Chicó não concorda e diz conhecer uma cadela que possuía alma, mas é apenas mais um de seus “causos”.

42:39-48:15

O padre conta o dinheiro que recebeu como pagamento (propina) para realizar o funeral da cachorra enquanto caminha pela igreja. Ao entrar em seu escritório, ele demonstra surpresa ao ver o bispo. O Bispo começa a brigar com o padre por causa da forma como Antônio Moraes tinha sido desrespeitado, ao ter sua filha chamada de cachorra. O Bispo confronta padre João, que afirma que não queria ofender ninguém da família de Antônio Moraes, mas pensava realmente que se tratava de uma cachorra porque João Grilo lhe disse que o coronel da região (Antônio Moraes) queria benzer a cadela. O padre vai ao encontro de João Grilo furioso, xingando um dos protagonistas de “amarelo safado”. João Grilo pede para Chicó defendê-lo, mas este se recusa, afirmando ser “frouxo”. Enquanto é ofendido pelo padre, João Grilo responde que safadeza é realizar um funeral em latim para uma cachorra por causa de dinheiro. O padre leva João Grilo ao encontro do Bispo. Ao contar o que o padre tinha feito, este

começa a fingir que está passando mal e desmaia. O Bispo afirma que o que padre fez é proibido pela Igreja e ele será suspenso. Ele também fala que irá informar ao próprio Antônio Moraes o que João Grilo andou aprontando. Para se livrar, João Grilo diz que o Bispo também foi mencionado no testamento da cachorra. Ao ser informado, o bispo demonstra interesse e confronta o padre.

“Amarelo Safado” é o termo utilizado por algumas das vítimas, até mesmo pelo amigo quando este chora por sua morte, de João Grilo quando este os engana. No que tange a esse assunto, volto novamente ao debate em torno do conceito de estigma levantado por Goffman (2004). De acordo com o autor, o estigma pode ser associado à relação existente entre atributo e estereótipo. A miscigenação do protagonista do *Auto* é sempre mencionada quando este provoca a fúria daqueles que foram enganados, o que traz à tona uma discussão em torno do preconceito contra aqueles de pele parda, que se não sofreram com a escravidão, o racismo e demais tipos de preconceitos sofridos por outros grupos no contexto nacional, na medida em que também não estão circunscritos a padrões caucasianos idealizados por certa hegemonia, podem acabar sendo alvo de ofensas, sobretudo se forem desprovidos de capital (não importando o tipo).

O termo estigma e seus sinônimos podem ocultar uma dupla paradoxal: ao assumir estigmatizado, cuja característica distintiva já é conhecida, ou não ser imediatamente perceptível. O primeiro caso lida com a condição do desacreditado, e, no segundo, do “desacreditável”. Tal diferença é importante, mesmo que um indivíduo estigmatizado tenha, provavelmente, experimentado ambas as situações. Na situação da cena acima mencionada, João Grilo é reconhecido como estigmatizado tanto como desacreditado quanto desacreditável, pois lhe é jogada na cara a sua miscigenação, que o classifica no primeiro caso, como também é descoberto o seu lado de pequeno estelionatário (vigariista ou trapaceiro), algo que não foi possível de se perceber no primeiro contato.

O estigma pode ser associado à relação existente entre atributo e estereótipo. Goffman aponta a existência de três tipos de estigma: 1) abominações no corpo; 2) desonestidade/falhas de caráter/fracassos individuais; 3) relacionado à origem, religião ou etnia. No caso de João Grilo, o estigma que lhe atribuem durante a exibição de *O Auto da Compadecida* pode ser dos três tipos mencionados acima, pois ele rejeitado pelas abominações do corpo, especialmente os dentes (seu intérprete, Matheus Nachtergaele utilizou uma prótese dentária na representação do personagem). Ele

também é estigmatizado pelos demais personagens da trama devido à sua desonestidade e também sofre um rechaço por ser de origem pobre e miscigenada.

Em todos os tipos de estigma apresentados por Goffman (2004) apresentam a característica sociológica de que determinado traço negativo que o indivíduo possa apresentar (ou lhe ser atribuído) acaba por afastar aqueles com quem encontra ou tem a obrigação de se relacionar. A cena do julgamento é um exemplo do afastamento do estigmatizado para com aqueles que se encaixam no padrão de normatividade imposta, vide o comportamento de João Grilo para com os outros personagens que estão sendo julgados. O protagonista do *Auto* se apresenta deslocado dos demais personagens no espaço em que suas almas estão confinadas, além de fazer uso do deboche como forma de se distanciar dos seus conterrâneos que também foram vítimas dos cangaceiros. Assim, o termo “Amarelo” que alguns personagens da trama, como o Padre João e o Padeiro Eurico, é utilizado para estigmatizar o personagem João Grilo. No entanto, o personagem interpretado por Matheus Nachtergaele parece pouco se importar com a maneira que é enxergado pelos outros durante a trama, parecendo fazer das ofensas que sofre um motivador a mais para não sentir culpa enquanto planeja suas falcatuas com a finalidade de sobreviver. Nesse sentido, João Grilo acaba por ser afastar um pouco do conceito de estigma de Goffman no que diz respeito a aceitação do estigmatizado e a sua luta para se enquadrar no padrão normativo. Entretanto, João Grilo flerta com este conceito tanto pelo modo que é visto pelos personagens da trama com os quais interage como também pelo seu auto isolamento (o único realmente próximo é Chicó, pois é seu amigo e com uma identidade social igual) típico da pessoa estigmatizada.

O livro de Goffman (2004) tem como uma de suas principais preocupações a questão da interação entre estigmatizados e os “normais” quando interagem em um mesmo espaço físico. O auto isolamento das pessoas que sofrem discriminação pode levá-las a se tornarem desconfiadas, deprimidas, ansiosas e confusas. A desconfiança e a hostilidade apresentadas por João Grilo, assim como a depressão, ansiedade e confusão apresentadas por Chicó durante a trama são aspectos que os estigmatizados carregam consigo durante a vida. Embora tenhamos dado um maior destaque à maneira como João Grilo é estigmatizado pelos demais personagens, isso não significa que ele seja o único a sofrer com as consequências de carregar um estigma. Seu melhor amigo, Chicó, também sofre represálias dos habitantes de Taperoá por ser visto como covarde e estar em pior situação financeira. O líder dos cangaceiros, Severino, também sofre com o

estigma quando os demais zombam do fato dele não possuir a visão de um olho, sendo chamado de “caolho” em mais de uma situação ao longo da trama. Dora é estigmatizada pelo fato de ser adúltera. Seu marido, por sua vez, sofre com a estigmatização de ser o “corno” da cidade. Os eclesiásticos também lidam com o estigma na medida em que são vistos como desonestos. Mesmo os personagens sobrenaturais de *O Auto da Compadecida* não conseguem fugir dessa situação. Jesus Cristo é visto com espanto pelos personagens que morreram pelo fato de ser negro. O Diabo é desconsiderado não apenas pela condição de acusador, mas principalmente por causa de sua feiura. Como exemplo, evoco novamente Goffman (2004). O estigmatizado, na acepção do autor, pode agir tanto de maneira retraída quanto agressiva nas interações sociais que lhes são impostas.

No filme em questão, ao ser inquirido de maneira desrespeitosa por parte do padre João por causa de sua miscigenação, e confrontá-lo questionando sua honestidade ao cobrar dos fiéis para realizar um funeral em latim para uma cadela de estimação, João Grilo rompe com a barreira invisível existente na relação entre “normal” e estigmatizado ao também encaixar o eclesiástico na segunda categoria, expondo o estigma da desonestidade que o Padre João também carrega.

Sendo assim, na cena em questão, ao ser confrontado pelo padre que o xinga de “amarelo safado”, por causa do tom miscigenado de sua pele e por ter armado uma falcatrua contra o eclesiástico, João Grilo também utiliza uma linguagem estigmatizadora contra o padre, na medida em que este realizou um ato que lhe é permitido – rezar o funeral em homenagem a uma cadela de estimação em latim – atraído por vantagens financeiras.

48:16- 49:39

João Grilo entra na casa de Dora, que está cozinhando e diz que ela também terá que dar uma quantia (seis contos de réis) para a diocese. Ela não concorda. João Grilo diz que conseguiu um gato e Dora se mostra interessada, mas que não quer mais sofrer mais por causa de bichos de estimação. Para convencer a patroa, João Grilo diz que o gato “bota” moedas, assim como uma galinha bota um ovo. Convencida, Dora diz que quer ver o gato.

49:40-55:21

O Bispo e o padre se reúnem na paróquia. O bispo fala que não há ilegalidade alguma em enterrar uma cachorra (código canônico art. 368 parágrafo 3º letra B). O padre João demonstra alívio. João Grilo interrompe e entrega o dinheiro para o Bispo. Do lado de fora de sua casa, Dora conversa com Chicó, que começa a contar mais uma mentira, dessa vez sobre um papagaio inteligente que tinha decorado todas as passagens da bíblia. Ao entrarem em casa, Dora e Chicó começam a flertar. Chicó fica receoso de Eurico chegar, mas ela retruca perguntando se ele tem medo. Quando os dois já estão na cama são interrompidos por Vicentão, outro amante de Dora. Ela começa a flertar com Vicentão, situação em que os dois personagens procuram reforçar a virilidade do valentão da cidade. Os amantes acabam sendo interrompidos, desta vez por Eurico. Para despistar o marido, Dora arma um plano em que Vicentão teria jurado Chicó de morte e queria resolver essa situação dentro da casa do casal. Eurico debocha de Chicó afirmando que o empregado é um “frouxo”.

55:22-56:41

Ao acordar, Chicó fica lembrando da noite anterior e comenta com João Grilo, que, por sua vez, mostra o gato que irá vender para Dora. Eles estão na cozinha da padaria preparando os pães. Chicó pergunta ao amigo como o gato “descome” o dinheiro e João Grilo diz que ele deve introduzir as moedas dentro do ânus do gato.

56:42-1:01:23

João Grilo apresenta o gato para Dora. Ela ordena que o empregado retire o dinheiro do gato. Ele tenta convencer a patroa mesmo de tirar de modo a se acostumar, mas Dora ordena que João Grilo faça. Ele recolhe uma moeda que estava escondida dentro do gato e entrega para Dora. Ela pede para João Grilo refazer o processo. Ele tenta vender o animal por um conto, mas Dora diz que só paga metade e que se ele não aceitar será demitido da padaria. João Grilo aceita e pega o dinheiro. No armazém, ele diz ao amigo para se preparar para fugir. Chicó não aceita a sua parte do dinheiro da venda e tenta convencer o amigo a desistir do plano, mas João Grilo se mantém firme e diz que já estava com muita vontade de se vingar dos patrões. Ele faz a comparação da forma em que ele e a cachorra eram tratados. Dora e Eurico acabam descobrindo que foram enganados. Os patrões vão até o armazém da padaria para tirar satisfação, mas, para enganar os patrões, Chicó diz que o amigo está morrendo por causa da peste bubônica, pois o armazém é cheio de ratos e o contaminou. O patrão insiste dizendo que

João Grilo deve dizer onde escondeu o dinheiro antes de morrer, por assim sua alma obterá a salvação. Ele finge que está morto. Eurico pede para Chicó revistar os bolsos do “morto” para recuperar o dinheiro. Chicó entrega o montante para os patrões, mas diz que o dinheiro também está contaminado. Assim, Dora diz que ele pode ficar com o dinheiro como um adiantamento do salário, e Eurico acrescenta para ele separar um pouco do montante para o enterro.

1:01:24-1:02:22

Padre João prepara o enterro de João grilo. Quando o padre se retira da paróquia, Chicó e João Grilo começam a conversar sobre como irão conseguir escapar da situação em que se encontram. Chicó começa a contar mais uma de suas mentiras, mas João Grilo o interrompe de maneira impaciente e começa a elaborar o plano. Ele consiste em realizar o desejo do morto de ser enterrado em sua cidade natal. Conforme o cortejo fosse avançando, caberia a Chicó informar que ainda faltava para chegar ao destino. Dessa maneira, muitas pessoas que acompanhariam o enterro iriam desistir, pois João Grilo não é muito querido pela população.

1:02:23-1:05:50

O “corpo” de João Grilo é carregado por uma carroça rumo ao cemitério. Durante o cortejo a cidade de Taperoá começa a ser atacada pelos cangaceiros do bando de Severino. Chicó e Padre João tentam fugir do ataque, mas são capturados pelo capitão do bando. As pessoas de Taperoá são trancadas dentro da Igreja enquanto Padre João tenta convencer Severino a parar com a violência. Severino diz que só está sendo respeitado porque está portando uma arma. Ele pede para um de seus subordinados furar o corpo de João Grilo para conferir se não tem nada de valioso escondido. O subordinado diz que vai obedecer de modo contrariado. Antes de ser furado, João Grilo “ressuscita” e diz que tem um recado de Padre Cícero para o Capitão Severino. O recado diz que Capitão Severino (que ficou lisonjeado por ter sido chamado pela patente pelo homem santo que adora) deve encerrar imediatamente o ataque.

1:05:51-1:07:14

Após a retirada dos cangaceiros em Taperoá, Chicó e João Grilo são tratados como heróis pela população, mas Dora e Eurico aparecem querendo o dinheiro de volta. João Grilo debocha dos ex-patrões. Eurico aponta uma arma para Chicó enquanto a

mulher confere os bolsos, revistando-o. Ele diz a João Grilo que se não fosse pelo fato de ter salvo a cidade o expulsaria da padaria a pontapés. João Grilo rebate falando que não foi demitido antes porque trabalhava muito e recebia pouco e volta para a comemoração que está ocorrendo na cidade no momento.

A relação entre o casal de padeiros e a dupla central da trama remete às ideias expostas na obra clássica de Max Weber, *A Ética Protestante e o Espírito do Capitalismo*. O autor afirma que, para entender o espírito presente na lógica capitalista, é imperativo apreender práticas e relações ocidentais. No caso de *O Auto da Compadecida*, a filosofia da avareza – presente nos padrões de Chicó e João Grilo – não seria apenas uma simples tática de negócios, mas quase um *ethos*, uma vez que buscam ganhar e juntar a maior quantidade de dinheiro possível, mesmo que isso signifique se afastar da possibilidade de usufruir do prazer em viver, enquanto exploram a capacidade produtiva dos empregados. De acordo com Weber,

o *summum bonum* dessa ética, o ganhar mais e mais dinheiro, combinado com o afastamento estrito de todo prazer espontâneo de viver é, acima de tudo, completamente isento de qualquer mistura eudomonista, para não dizer hedonista; é pensado tão puramente como um fim em si mesmo, que do ponto de vista da felicidade ou da utilidade para o indivíduo parece algo transcendental e completamente irracional. O homem é dominado pela geração de dinheiro, pela aquisição como propósito final da vida. A aquisição econômica não está subordinada ao homem como um meio para a satisfação de suas necessidades materiais. Essa invenção daquilo que chamamos de relação natural, tão irracional de um ponto de vista ingênuo, é evidentemente um princípio guia do capitalismo, tanto quanto soa estranha para todas as pessoas que não estão sob a influência capitalista. Ela expressa ao mesmo tempo um tipo de sentimento que está intimamente ligado com certas ideias religiosas. Se, pois, formularmos a pergunta por que devemos fazer dinheiro às custas dos homens, o próprio Benjamin Franklin, embora não fosse um deísta convicto, responde em sua autobiografia com uma citação da Bíblia que lhe fora inculcada pelo pai, rígido calvinista, em sua juventude: “Vês um homem diligente em seus afazeres? Ele estará acima dos reis”. (Provérbios 22:29). O ganho de dinheiro na moderna ordem econômica é, desde que feito legalmente, o resultado e a expressão da virtude e da eficiência em certo caminho; e essas eficiência e virtude são, como agora se tornou fácil de ver, o alfa e o ômega da verdadeira ética de Franklin, como foi expressa nos trechos citados, tanto quanto em todos os seus escritos, sem exceção. (WEBER, 2006, p. 21).

Desta forma, a avareza dos padrões de Chicó e João Grilo, que pagam baixos salários aliados ao peso do trabalho difícil, poderia ser lida como um modelo presente no estilo de vida capitalista, não podendo apenas individualizar o comportamento do casal de padeiros como algo inerente a eles, mas sim como algo adotado a partir do estabelecimento do modo de vida capitalista, como uma característica de diversos grupos humanos. Ou seja, de acordo com Weber (2006), o espírito do capitalismo

acabou se estabelecendo, “à revelia”, antes mesmo da institucionalização da ordem capitalista nas relações comerciais entre as pessoas e os diferentes Estados. Desta maneira, a devoção dos sujeitos para o acúmulo de dinheiro está diretamente associada ao estabelecimento do sistema capitalista. A própria maneira com que Dora informa à dupla que “o trabalho é muito e o salário é pouco” (ou a permissão de Chicó e João Grilo poderem comer apenas dois pães cada um por dia) parece um sinal de que o “espírito capitalista” se faz presente na maneira de enxergar a vida por parte do casal.

1:07:15-1:08:00

No interior da residência de Antônio Moraes, o Bispo e o major conversam. O clérigo tenta desfazer o mal-entendido sobre a cachorra/Rosinha. Desfeita a confusão, o major diz que agora não quer mais que o padre benza a sua filha, já que benzeu uma cachorra. O Bispo fala para ele não se preocupar porque ele mesmo irá realizar essa tarefa. Ele também diz que como no dia seguinte é aniversário da padroeira da cidade, irá rezar a missa na igreja de Taperoá.

1:08:01-1:08:39

Vicentão conversa com Dora e Eurico enquanto caminham pelo parque montado na cidade. O valentão diz que se ele estivesse no momento do ataque não teria acontecido, pois teria botado os cangaceiros para correr. Dora se excita com a valentia de Vicentão. Eurico informa que um destacamento da polícia vai reforçar a segurança na cidade.

1:08:40-1:09:46

João Grilo vai até a fazenda de Antônio Moraes para pedir emprego. O “major” resolve fazer um teste para ver se ele é apto ao emprego. Se João Grilo passar no teste, ganha o emprego. Mas se perder, o major irá tirar um pedaço da pele de suas costas. João Grilo consegue passar no teste e ganha o emprego.

1:09:47

Os policiais marcham no centro de Taperoá liderados pelo Cabo 70. Dora olha admirada e joga charme para o militar enquanto Eurico e Vicentão desdenham. Dora apresenta o cabo 70 para Vicentão e seu marido, mas eles têm sua atenção somente para Rosinha que acabara de chegar na cidade. Eurico faz vários elogios à Rosinha, que demonstra modéstia. Dora se incomoda com a presença da filha de Antônio Moraes.

Rosinha informa que só está visitando a cidade por uns dias e que no momento está indo para missa. Cabo 70 e Vicentão a seguem, Eurico também tenta ir, mas é impedido por Dora.

1:18:13- 1:19:28

João Grilo vai até o bar onde Vicentão se encontra e tenta colocá-lo contra Chicó, afirmando que este quer duelar. Vicentão diz que sempre tem raiva, mas João Grilo diz que não é para ele ter esse sentimento no momento, pois é aniversário de Rosinha, que disse estar apaixonada. O valentão dá um par de brincos para João Grilo entregar à filha do major Antônio Moraes.

1:19:29-1:20:29

Chicó entrega as joias para Rosinha. Eles estão em um local afastado. Chicó confessa estar apaixonado. Ela diz que não pode aceitar porque Chicó não é rico e nem valente. Ele retruca falando que é o homem mais valente da cidade. Assim, Rosinha aceita as joias.

1:20:30-1:22:36

João Grilo vai até a delegacia e é bem recebido pelo cabo 70. O militar está curioso em saber se Rosinha gostou do presente. João Grilo diz que é impossível ela não ter gostado, pois ganhou dois presentes. Cabo 70 não gosta dessa informação e quer saber quem foi que deu o outro presente e de qual Rosinha gostou mais. João Grilo responde dizendo que ela não se decidiu, pois ela só gosta de homem valente e que vai ficar com aquele que for o mais forte. Cabo 70 se arma e diz que vai matar o concorrente. João Grilo diz que Chicó quer se encontrar com o Cabo 70 em frente à igreja as 19 horas. Ele vai até onde Vicentão está e dá o mesmo recado.

1:22:37-1:26:07

Chicó está com medo do plano, mas João Grilo diz que tudo vai dar certo se ele fizer o combinado. Cabo 70 está em frente à igreja e Dora chega perto dele querendo flertar, mas ele a dispensa. O mesmo ocorre quando ela tenta seduzir Vicentão. Chicó reza dentro da igreja pedindo que sua morte seja rápida, mas que se o plano der certo ele só irá se deitar com Rosinha. Ele e Rosinha conversam na saída da missa. Os dois valentões estão esperando por Chicó. Ele diz que está ali para mediar um duelo entre

eles a mando de Rosinha. Vicentão e Cabo 70 ficam com medo um do outro e fogem. Rosinha diz pra Chicó que seu pedido para Nossa Senhora foi atendido e eles se beijam.

1:26:08-1:31:13

O sino da igreja toca. As pessoas vão entrando para assistir à missa. Na sala do padre, Eurico, que está auxiliando padre João, conta sobre o ocorrido entre os valentões. No armazém, João Grilo diz pra Chicó que ele está pronto para pedir a mão de Rosinha. Ele leva o amigo até a fazenda de Antônio Moraes para se apresentar como pretendente. Eles mentem para o fazendeiro afirmando que Chicó é “doutor” e fala alemão. Contente, Antônio Moraes chama Rosinha para conhecer o candidato a noivo e, apesar da recusa inicial, ela se anima ao ver que o pretendente é o próprio Chicó. O major diz que o dote é a caixa em formato de porca cheia de dinheiro que a avó de Rosinha deixou como herança. Padre João entra na residência e o major “apresenta” Chicó ao padre. Apesar da surpresa inicial, o padre se anima com a promessa de que a igreja será reformada para o casamento. Antônio Moraes fala que será o noivo quem irá pagar a reforma, mas concorda em emprestar o dinheiro para o futuro genro, desde que possa arrancar um pedaço de pele das costas de Chicó no caso dele não quitar dívida. João Grilo força o amigo a assinar e também assina como testemunha.

1:31:14-1:32:30

No caminho de volta para casa, Chicó se lamenta com João Grilo por causa do medo de perder um pedaço das costas. Este conforta o amigo dizendo que vai dar tudo certo. Dora aparece no local e se insinua para Chicó, mas é dispensada. Ela comenta ressentida com João Grilo que não entende o que os homens enxergam em Rosinha. Ela oferece dinheiro para o trapaceiro a convencer o amigo a ficar com ela. João Grilo diz que Chicó só tem olhos para Rosinha, porém aceita a oferta quando ela chega a dez contos de réis.

1:32:31- 1:35:40

Na padaria, Chicó continua com medo de perder o “couro”. João Grilo diz que tem um plano para pagar a dívida com Antônio Moraes. Ao ser informado pelo amigo que teria que dormir com Dora para receber o dinheiro, Chicó diz que não pode fazer isso por causa da promessa que fez para Nossa Senhora (para afugentar os valentões e ficar com Rosinha). João Grilo, entretanto, diz para ele ir que vai dar um jeito de

interromper. Chicó vai até a casa de Dora e é recebido com abraços. Ele tenta se desvencilhar ao mesmo tempo em que ela insiste. Na cidade, durante a noite, João Grilo tenta conversar com Eurico que caminha apressado e impaciente até um bar. Enquanto Eurico joga sinuca, João Grilo pergunta, de maneira dissimulada, se ele está com pressa e o padeiro, apesar de ter dito que não estava, muda de opinião e resolve voltar para casa, pois ficou desconfiado de estar sendo traído. João Grilo finge tentar impedir Eurico de voltar, mas o padeiro está decidido em dar o flagra na esposa.

1:35:41-1:39:36

Dentro da casa, Dora continua tentando seduzir Chicó. Ela se despe e Chicó se finge de cego para não quebrar a promessa. Eurico entra na casa aos gritos. Para despistá-lo, Chicó entra no armário para se esconder. Ao entrar no quarto, Eurico é recebido por Dora, que já está vestida. Eurico fica procurando pelo amante. Sem querer, João Grilo acaba revelando que o amante é Chicó e Eurico dá um tiro para cima, furioso. Mas João Grilo livra Dora afirmando que Chicó é quem procurava ela. Dora se finge de vítima enquanto o marido tenta consolá-la. João Grilo acrescenta mais uma “informação” contando para Eurico que Chicó quer se encontrar com Dora atrás da igreja. João Grilo diz para Eurico ir até lá disfarçado de mulher. Enquanto retira Chicó da casa, João Grilo vai contando detalhes do plano. Ao chegar ao local marcado, Chicó agride Eurico (que está disfarçado de mulher) a pauladas, dizendo que o patrão não merece ser traído. Eurico tira o disfarce para que as agressões contra ele cessem. O padre João chega ao local assustado com a confusão. O padre dá um esporro em Eurico porque ele está vestido de mulher.

A relação entre Eurico e Dora é marcada pelas constantes traições cometidas pela esposa. Conforme a tese de Vidal (2006), as cenas em que Dora escapa dos flagrantes do marido tem o mesmo caráter das chanchadas brasileiras na década de 1950. Esse tipo de filme foi a marca principal da Atlântida – companhia cinematográfica sediada no rio de Janeiro fundada na década de 1940 – que apostava nas comédias carnavalescas e paródias de sucessos hollywoodianos. Ao mesmo tempo em que os filmes produzidos por esta companhia foram duramente criticados por críticos nacionais, o sucesso de público foi algo recorrente nessas produções, como vemos na análise de Leite:

Se a crítica da época desqualificava as chanchadas, a partir dos anos 1980 começou a ser elaborada, principalmente no campo acadêmico, uma releitura

dessas produções. De tal releitura emergiu uma nova perspectiva analítica, isto é, filmes como *Nem Sansão, nem Dalila* ou *Este mundo é um pandeiro* passaram a ser definidos como o redescobrimento do Brasil no cinema. Nesse aspecto, tanto *Grande Otelo* como *Oscarito* são considerados os melhores representantes do humor que, apesar de ingênuo, expressava os hábitos e valores populares. Todavia, sem entrar em considerações mais profundas sobre as deficiências de produção e as fragilidades estéticas dos filmes lançados pela Atlântida, pode-se sustentar, sem maiores contestações, que a produção constante e o sucesso de bilheteria das chanchadas entre o período que vai de meados de 1940 até o início dos anos 1960 representaram o primeiro movimento prolongado e significativo de produção e exibição de filmes nacionais no país.

Assistidos por muitos espectadores, esses filmes levavam para as telas das salas de cinema do país personagens e tramas provocadoras do riso e reproduziam, à sua maneira, aspectos, valores e concepções de mundo de grupos sociais subalternos, principalmente da cidade do Rio de Janeiro. Ocupavam um espaço não preenchido pelas produções norte-americanas, com bases populares, valendo-se das tradições do circo, do mambembe, do teatro de revista, do rádio, do anedotário, da crônica dos costumes e do “espírito carioca”. Desse modo, a Atlântida foi, de fato, a primeira indústria cinematográfica que o cinema brasileiro conheceu.

O esgotamento da fórmula de sucesso, descoberta nos anos 1940, começou a ser sentido em fins dos anos 1950. O período foi marcado por rápidas mudanças no país e na sociedade. A industrialização acelerada, especialmente durante o governo Juscelino Kubitschek, e a rápida urbanização contribuíram para deixar as chanchadas anacrônicas. As piadas ingênuas e as performances circenses dos atores não conseguiam os efeitos do passado. Além desses aspectos, deve ser levado em consideração que os filmes da Atlântida foram perdendo, pouco a pouco, espectadores para a grande novidade dos anos 1950: a televisão. A necessidade de formar quadros artísticos levou as emissoras a recrutar as principais estrelas do cinema e do rádio brasileiro. (LEITE, 2005, p. 74).

Embora as chanchadas tenham sido desqualificadas por longos períodos, criticadas sobretudo por causa do abuso nas cenas de conotação sexual e de sua comicidade, algumas de suas características foram reaproveitadas por Guel Arraes na construção da trama, conforme o exemplo da infidelidade de Dora para com o marido.

1:39:37-1:44:15

Na casa, João Grilo tenta convencer Dora a lhe dar o pagamento, mas ela se recusa (o trato era para dormir com Chicó) e o expulsa de casa. No armazém, os amigos se lamentam da situação em que se encontram. João Grilo diz que a culpa é de Chicó, por negar fogo. Ele responde que não podia quebrar a promessa com a santa. O plano corta para a paróquia. Em uma sala, o padre conta o dinheiro observado pelo bispo. Os eclesiásticos começam a discutir por dinheiro. O Bispo faz valer sua autoridade e diz que vai ficar com a maior parte do dinheiro. João Grilo e Chicó entram na sala rapidamente e pegam a quantia, pois eles terão que desfazer o trato. João Grilo explica a situação e os padres tentam demovê-los da desistência. O trapaceiro diz que tem um

plano, mas os eclesiásticos devem confirmar se uma promessa pode ser desfeita. O padre cita os códigos canônicos da Igreja para dizer que isso é impossível. O Bispo ainda insiste falando que tem como uma promessa ser quebrada, mas Chicó diz que seu amor é só para Rosinha.

1:44:16-1:46:00

Chicó conta para Rosinha o acontecido na igreja. Eles ficam se declarando apaixonados um para o outro e se beijam. No armazém da padaria, João Grilo explica para o amigo os detalhes do plano – que envolve uma falsa morte – e diz que o padre e o bispo também sabem do plano. João Grilo diz que vai se disfarçar de cangaceiro e “matar” Chicó.

A personagem Rosinha não está presente no texto original de *O Auto da Compadecida*. Ela foi incluída na versão dirigida por Guel Arraes. O diretor, ao realizar o trabalho de pesquisa para a adaptação financiada pela Globo Filmes, procurou incluir, ou excluir, alguns personagens para a sua versão do *Auto*. Os personagens incluídos nessa versão, como Rosinha, Vicentão e Cabo 70, foram retirados de outras obras de Ariano Suassuna, de modo que o universo criado pelo teatrólogo paraibano fizesse parte da adaptação fílmica/televisiva de sua principal criação.

1:46:01- 1:50:00

A cidade de Taperoá sofre um ataque. Eurico, Dora e Chicó estão dentro da padaria. Chicó fica se fingindo de valente enquanto Dora diz que a polícia fugiu. Dentro da igreja, os eclesiásticos conversam. O bispo pergunta se todo o barulho vindo do lado de fora são tiros, mas o padre responde que são “bombinhas” de São João que João Grilo espalhou pela cidade para simular o ataque. O bispo então pergunta por que o reboco da paróquia está caindo. Nesse momento, Severino entra no local e cumprimenta o padre de maneira ameaçadora. Ele toma o anel do bispo e rouba o dinheiro dos eclesiásticos. Na praça central, Chicó continua bancando o valente, mas é interrompido por Severino que acaba de sair da igreja. Chico se ajoelha com medo e diz que não estava falando com ele. O cangaceiro diz que se ele estivesse iria deixá-lo viver por causa da coragem. Severino, então, pega Chicó e o coloca dentro da igreja e vai atrás de mais reféns. Ele vai até a padaria e é recebido por Dora, que se mostra excitada com a valentia do cangaceiro, mas Severino a dispensa, pois não gosta de mulheres infiéis. Dora responde que só gosta de homem valente e o seu marido é frouxo e aponta para

Eurico, que está escondido dentro do armário. O cangaceiro responde que vergonha é trair o marido. Ele diz que mata as mulheres com esse costume e Dora fica assustada. O cangaceiro diz que roubou o cofre da padaria.

1:50:01-1:59:15

Na igreja, o cangaceiro conta os reféns. Eles estão em cinco: Chicó, Dora, Eurico, o padre e o bispo. Severino pergunta quem quer morrer primeiro e os personagens discutem, pois ninguém quer ser o primeiro. Nesse momento, João Grilo entra na igreja disfarçado de Severino. O subordinado de Severino fica confuso e o chefe dos cangaceiros vai tirar satisfação com João Grilo, que pega Chicó para saírem da igreja, mas aproveita para dizer que Dora realmente estava traindo Eurico. O padre fica furioso e começa a perseguir a mulher dentro da igreja. O cangaceiro impede que a dupla de amigos saia do local e ordena que seu subordinado vá para fora da igreja para matar Dora e Eurico primeiro. Os eclesiásticos são os próximos. O subordinado diz que não gosta de matar eclesiásticos, mas vai obedecer. Severino pergunta os nomes de Chicó e João Grilo e também os leva para fora da igreja. Antes de ser morto, João Grilo diz que tem um presente para Severino. Trata-se de uma gaita “benzida” por Padre Cícero que pode ressuscitar os mortos. Severino diz para ele provar o que diz e João Grilo “apunhala” Chicó, que logo após ser “morto” acaba sendo ressuscitado pelo som da gaita. Severino fica abismado ao ver Chicó vivo. O cangaceiro pergunta para Chicó como é o outro mundo e este responde que viu o “Padim Ciço” no além. Severino quer saber o qual era a mensagem do santo. Chicó diz que o santo disse para dar a gaita benzida para Severino. O cangaceiro quer se encontrar com Padre Cícero e João Grilo diz que para isso ele deve morrer e depois que depois irá tocar a gaita para ressuscitá-lo. Mesmo relutante, o subordinado de Severino acata as ordens do chefe e acaba por assassiná-lo. A polícia chega na cidade ao mesmo tempo em que o subordinado tenta ressuscitar o líder com a gaita, mas em vão. Enfurecido, ele atira em João Grilo, que estava quase conseguindo escapar ao buscar abrigo dentro da igreja. Chicó tenta ajudar o amigo, mas ele morre.

1:59:16-2:05:05

Chicó acende uma vela para o amigo. Após ele sair da igreja, João Grilo acorda no outro mundo (purgatório). As pessoas de Taperoá assassinadas no ataque dos cangaceiros estão presentes vagando pelo cenário, que é uma espécie de réplica da

igreja. Os homens vestem branco, em sua maioria, enquanto a maior parte das mulheres usam véus. Apenas João Grilo e Severino estão com as mesmas roupas que usavam quando vivos. Eles se encontram. O cangaceiro começa a inquirir João Grilo sobre a presença de Padre Cícero, mas ele diz que tem muitas pessoas querendo ver o santo. João Grilo aponta para Dora, Eurico, o padre e o bispo dizendo que chegaram mais pessoas para serem atendidas. O cangaceiro pergunta por que João Grilo está ali e não no mundo dos homens. Ele responde afirmando que também está morto, assim como o “capitão”. Severino diz que vai voltar a vida por causa da gaita, mas João Grilo debocha confessando que era armação. Todas as almas do local começam a debochar de Severino, que tenta ameaçá-los, mas sem nenhum efeito. Os personagens da trama se perguntam sobre o paradeiro de Chicó, e João Grilo informa que ele foi o único sobrevivente do ataque. Severino ofende e ameaça João Grilo com uma faca por causa da trapaça envolvendo a gaita. Ele se desvencilha do cangaceiro e diz que não tem mais medo dele, pois já estão todos mortos. Ele diz que agora todo mundo é igual, seja diante de Deus ou do Diabo. Nesse momento, o Diabo aparece na frente de todos. Ele pergunta de maneira irônica por que todos estão assustados. Os personagens começam a bajular o Diabo, afirmando que ele é bonito. João Grilo, por sua vez, o chama de fedorento. O Diabo se irrita – Dora fica excitada com a braveza – e fala que irá levar todos para o inferno. As pessoas tentam fugir. No portal aberto para o inferno, localizado no que seria o portão de entrada da igreja, as almas dos taperoenses vão entrando, forçadas pelo poder do Diabo. João Grilo, em desespero, grita que as almas devem ser julgadas antes de condenadas e chama Jesus Cristo, que aparece.

2:05:04- 2:22:01

O Diabo pergunta se Emanuel (Jesus) chegou. A divindade confirma e fala para o Diabo parar de imitar copiar sua face. Os personagens se mostram surpresos pelo fato de Jesus Cristo ser negro, mas apenas João Grilo faz questão de demonstrar. Jesus Cristo pede para o Diabo começar o relatório para o início do julgamento. O primeiro a ser acusado é o bispo. O Diabo acusa o eclesiástico de praticar simonia, arrogância para com os pequenos e subserviência para com os poderosos. O mesmo se aplica ao padre. Na vez do padeiro, o Diabo o acusa de ter sido, junto da mulher, os piores padrões possíveis. Dora tenta se defender, mas João Grilo lembra da história de quando ficou doente e não recebeu um mísero copo d’água, mas Jesus o corta dizendo que todo mundo já sabe desse ocorrido. O Diabo continua a acusação, chamando atenção para a

avareza do marido e o adultério da mulher. Na vez de Severino, o Diabo diz que ele já matou mais de trinta. João Grilo debocha, mas o demônio ameaça lembrando que ele é o que está em pior situação. Jesus concorda com a afirmação. O Diabo faz um truque em que João Grilo fica tremendo ininterruptamente. Jesus Cristo interrompe a magia feita para que João Grilo pudesse se recuperar. Jesus pede para João Grilo se defender, mas ele diz que ainda não foi acusado. O Diabo concorda e começa a acusação, lembrando todas as falcatruas feitas por João Grilo. O Diabo quer condená-lo por antecipação, mas João Grilo apela pedindo ajuda para Nossa Senhora. O Diabo reclama da chegada da Compadecida. Jesus beija a mão de sua mãe, em sinal de respeito. João Grilo pergunta se a santa está zangada por causa dos versos que ele usou para chamá-la. Ela diz que não, pois achou até graça. Ela diz que quem gosta de tristeza é o Diabo, que reclama. Severino e João Grilo chamam o demônio de filho de “chocadeira”. João Grilo conta para Nossa Senhora os motivos que o levaram a chamá-la. A mãe de Jesus Cristo começa a sua defesa para salvar a alma dos personagens. Ela fala sobre o medo que eles sentiram em vida por causa da violência, porém, o Diabo responde que ter medo não fez com que Dora e Eurico se tornassem pessoas melhores. A virgem continua sua defesa e a cena corta para o momento da morte do casal, que se reconciliaram antes de serem assassinados. No momento da morte, Eurico pediu para o cangaceiro matar os dois juntos. A virgem pede pelo perdão do casal e Jesus aceita a alegação. Nossa Senhora começa a defender os eclesiásticos, afirmando que eles se redimiram no momento da morte ao rezar pela alma do cangaceiro que os matou. Assim, Jesus Cristo também os perdoa. Antes de começar a defender Severino, Nossa Senhora é interrompida pelo filho que diz conhecer a história de vida do líder dos cangaceiros e que ele está perdoado, mesmo sob os protestos do Diabo. Eurico, Dora, o padre e o bispo estão ansiosos pela sentença, mas Jesus lembra que nada é pior do que sofrer no inferno. João Grilo pede pela absolvição dos outros quatro personagens. A virgem e Jesus Cristo concordam e eles são absolvidos. João Grilo se recusa a formular sua defesa ao mesmo tempo em que a Virgem não desiste da sua alma e começa a defendê-lo. Jesus Cristo diz que a alma dele não tem mais jeito. Entretanto, é feito um acordo para que João Grilo tenha uma segunda chance em vida e ele fica agradecido. Ele se despede de Jesus e da Virgem.

Com a descrição, verificamos que *O Auto da Compadecida* não é uma simples adaptação das influências de Ariano Suassuna (romances nordestinos, autos vicentinos e teatro espanhol), mas uma recriação tanto pela ambientação (sertão nordestino com

aspectos medievais) quanto pela estruturação. De acordo com Vidal (2006), o mesmo ocorre na adaptação televisiva. A autora aponta em sua tese que na adaptação houve tanto aproximações quanto afastamentos do texto original. Ela afirma que as características peculiares formaram um produto cultural diferente da peça original. Um exemplo da liberdade criativa utilizada por Arraes na sua versão foi a inclusão e exclusão de personagens da peça original. O diretor introduziu personagens de outras obras de Ariano Suassuna na adaptação. Um exemplo de inclusão utilizado foi a adição da personagem Rosinha, assim como a disputa pelo seu amor, que não estava presente no original. Assim, segundo a autora, o universo amoroso criado pelo diretor segue o padrão ficcional que praticamente exige a existência de um núcleo amoroso. Outra inclusão feita na adaptação televisiva/fílmica de *O Auto da Compadecida* foi o episódio do encontro de João grilo com Cristo na estrada, logo após o primeiro receber uma segunda chance para voltar à vida.

A adaptação televisiva/cinematográfica da obra não se apropria apenas das influências do teatro de Suassuna na formação de Guel Arraes, mas também de outras fontes, como o cinema antigo e as chanchadas brasileiras. Um exemplo que pode ser relacionado a essas extensões adicionais diz respeito à pompa e à incompetência transparecidas pelo personagem Cabo 70 (um dos postulantes ao amor de Rosinha) e a tropa que liderava. Segundo Vidal (2006), a inclusão deste personagem, assim como a inclusão de Vicentão, teria sido inspiração das chanchadas brasileiras. Igualmente, os gestos corporais dos personagens, conforme a exposição da autora, remetem ao cinema norte-americano dos anos 1940 e aos filmes de Carlos Manga. É necessário destacar, mais uma vez, que os personagens incluídos na versão de Arraes de *O Auto da Compadecida* são oriundos de outros escritos. Além disso, no texto original o casal de padeiros não era nomeado. O nome do padeiro, Eurico, foi retirado de outra obra de Suassuna, “O santo e a porca”. A nomeação dos personagens é uma exigência própria do formato televisivo, assim como a inclusão de um núcleo romântico.

Quanto à exclusão de personagens do texto original, os auxiliares dos eclesiásticos foram retirados da adaptação televisiva/fílmica, cabendo ao padre e ao bispo os atos praticados por seus subordinados na peça. O demônio, assistente do Diabo, também foi retirado. Assim como o palhaço, que era responsável pela passagem dos atos. Em substituição a este personagem, foram utilizados procedimentos dramaturgicos próprios a televisão, como o gancho.

Na cena do julgamento, a interação entre João Grilo e a Compadecida é outro tópico de discussão que merece destaque. O texto original escrito por Suassuna tem o seu sentido teocêntrico exposto na fé que os personagens possuem pelo o que é divino e sobrenatural, especialmente no que tange aos dogmas católicos, tais como os Santos, Jesus Cristo e a própria Virgem Maria, a Compadecida. A religiosidade não foi excluída da adaptação. Os símbolos católicos com características medievais que são apresentadas na trama remetem a influência que estas exerceram no Movimento liderado por Suassuna. Uma das principais fontes medievais da comicidade presente no texto original se situa em torno dos escritos de Rabelais. Segundo Mikhail Bakhtin, a obra do autor de *Gargantua e Pantagruel* teria um caráter democrático e apresentava influência de fontes populares, além de procurar se desvencilhar do formalismo acadêmico. Características essas utilizadas na construção do *Movimento Armorial*, pois pregava a construção de uma arte popular oposta ao academicismo, mas sem se afastar da erudição.

De acordo com Mikhail Bakhtin (1987), existiriam três grandes categorias da cultura cômica popular: 1) as formas dos ritos e espetáculos (que podem ser exemplificados nos festejos carnavalescos e nas obras cômicas representadas nas praças públicas); 2) obras cômicas verbais (inclusive as paródicas) de diversos tipos, seja de natureza oral e escrita, ou em latim, como nas línguas vernáculas; 3) diferentes tipos e gêneros do vocabulário familiar e grosseiro, tais como insultos, juramentos etc.

No caso da cultura popular medieval, um dos referenciais estéticos da adaptação tinha o intuito de fugir do oficial, mas assumindo um caráter paródico em que este mundo convivia lado a lado com o mundo oficial. Sobre o tema, Bakhtin (1987) pondera que, apesar de o carnaval medieval possuir certa influência teatral, ele não se situaria totalmente no domínio da arte, se colocando na intersecção existente entre a arte e a vida, pois as pessoas não interpretam o carnaval, elas o vivem. Exceção que poderia ser feita aos bufões e aos bobos da corte que tinham que representar esse papel em todos os aspectos de sua vida e não apenas no palco. No caso das festas oficiais patrocinadas pela Igreja ou pelos senhores feudais (que representavam um papel análogo ao do Estado) não era observado a ridicularização da ordem – como no carnaval e festas populares – mas procuravam reafirmar o regime em vigor. Desta maneira, a libertação temporária da ordem oficial era algo proporcionado pelo carnaval medieval (a cena em que os taperoenses comemoram a retirada dos cangaceiros devido ao sucesso da

falcatrua empreendida pela dupla central da trama pode ser entendida como um exemplo de libertação da ordem oficial, pois foram os próprios cidadãos que a organizaram de maneira espontânea, apesar da comemoração não estivesse estabelecida no calendário oficial, como no caso do carnaval). Uma das consequências da abolição das hierarquias que aconteciam no carnaval medieval, de acordo com Mikhail Bakhtin (1987), foi o aparecimento de uma linguagem carnavalesca, desprovida das amarras da etiqueta e decência (como pôde ser observada na cena em que João Grilo debocha do casal de padeiros que desejavam recuperar o dinheiro investido na gata que defecava dinheiro). Essa linguagem, indica Bakhtin, era presente na obra rabelaisiana. Assim, a linguagem utilizada no carnaval medieval se opunha a qualquer ideia de perfeição.

Uma das características presentes na cultura popular medieval era a presença do grotesco. Este seria o princípio material e corporal entendido de modo universal e idealizado, segundo afirmação de Bakhtin (1987). A degradação presente no realismo grosseiro possui o significado de comunhão. Possui caráter ambivalente, pois ao mesmo tempo que rebaixa também eleva. O grotesco aparecia no humor do medievo a partir das degradações corporais. No filme de Guel Arraes, a feiura do Diabo, cegueira de Severino e os dentes de João Grilo são alguns exemplos da presença do realismo grotesco. No caso do personagem Diabo, em particular, o realismo grotesco descrevia o Diabo (Lúcifer; o anjo caído) como uma espécie de santidade ao avesso.

Assim, a influência medieval é um dos elementos presentes no preceito de arte armorial defendido por Ariano Suassuna. No texto da obra original, o teatrólogo se apropriou de aspectos da linguagem popular medieval, sobretudo Rabelais, nas falas dos personagens. A cultura popular medieval era responsável pela criação de uma “segunda vida” que tinha o intuito de parodiar a vida comum, no livro de Bakhtin (1987), é indicado que a falta de compreensão em torno da obra de Rabelais nos séculos seguintes a suas obras deve-se a falta de conhecimento dos comentadores em relação os matizes da linguagem popular medieval. O humor medieval, na acepção de Bakhtin (1987), teria a peculiaridade de possuir um caráter universal. Como a Idade Média foi um longo período da história ocidental – cerca de dez séculos – o surgimento de novos gêneros e variações estilísticas foram surgindo conforme o tempo foi passando. Era comum, na literatura paródica ou semi paródica, ridicularizar a ideologia oficial da Igreja, sempre descrita do ponto de vista cômico. Cenas anteriores como o enterro da cachorra, a discussão do Bispo e padre João contra João Grilo, e a invocação que este faz visando o

aparecimento da Compadecida são exemplos da influência que esta literatura cômica do medievo está presente na adaptação. No caso dos personagens eclesiásticos, eles foram retratados de maneira em que se pudesse satirizar o comportamento dos membros da Igreja Católica enfatizando a desonestidade de pessoas que deveriam ser entendidas como aqueles que fazem a ponte entre o mundo material e espiritual. Um dos estilos mais representativos da literatura cômica medieval foi denominada como Paródia Sacra. Eram textos em que a liturgia era parodiada, assim como as orações e passagens do evangelho. Neste sentido, o momento em que João Grilo faz o uso de versos “engraçadinhos” para invocar a Compadecida é um exemplo da influência do humor medieval no texto original, algo que permaneceu na versão dirigida por Guel Arraes.

2:22:02- 2:26:12

A alma de João Grilo retorna para o corpo. Chicó fica com medo pensando se tratar de um fantasma. Ele fica feliz ao constatar que o amigo está, de fato, vivo. Eles começam a andar de carroça e planejam ficar com a padaria que antes pertencia a Eurico e Dora. Chicó se lamenta ao lembrar que iria dar todo o dinheiro que tinha para Nossa Senhora se o amigo sobrevivesse. Eles se lamentam. João Grilo não quer pagar a promessa e quer ficar com metade do dinheiro, mas ele desiste e resolve pagar a promessa com o amigo. Chicó lembra que ainda falta pagar Antônio Moraes.

2:26:13-2:27:45

Na fazenda, o major pergunta se Chicó tem o dinheiro e ele diz que tinha, mas não possui mais a quantia porque prometerá a Nossa Senhora que doaria o dinheiro caso João Grilo sobrevivesse. Antônio Moraes diz que não tem problema, pois é só tirar uma lasca de couro das costas do genro. Rosinha diz que o casamento pode ser marcado para o dia seguinte porque Chicó não irá fraquejar. Depois que o “major” se retira, Chicó confessa que é covarde, mas Rosinha diz que sempre soube disso e que não se importa. Os três começam a planejar sobre como irão livrar Chicó de perder uma "tira" das costas.

2:27:46-2:32:15

Antônio Moraes leva a filha em direção ao altar. Após o casamento, Chicó, Rosinha e João Grilo quebram a porca e constatarem o dinheiro que estava dentro não vale mais. Eles se lamentam. O major chega e diz que é hora de cumprir o contrato. No

desespero, Rosinha e João Grilo afirmam que o sangue de Chicó não pode ser derramado, pois não está no contrato. Antônio Moraes se enfurece e expulsa os três da fazenda, além de renegar Rosinha. Já na estrada, eles conversam sobre o fato de serem pobres. A esposa de Chicó diz que guardou um pão. Um mendigo, que na verdade é Jesus Cristo disfarçado, se aproxima e pede um pouco de comida. Apesar da recusa de João Grilo, Rosinha divide a comida com o pedinte. Ela diz que as vezes Deus (Jesus) se disfarça de mendigo para testar a bondade dos homens. João Grilo responde afirmando que este não é o caso, pois o mendigo era negro. Chicó questiona o amigo falando que ele não sabe disso. E começa a contar sobre um sujeito que conheceu Cristo, em Cabaceiras. Chicó e Rosinha começam a dançar acompanhados pela gaita que João Grilo está tocando e o filme termina.

*

À guisa de conclusão, volto às ideias elaboradas por Goffman (2004) no que tange o controle de informação e a identidade pessoal. De acordo com sua afirmação, é possível que aqueles que venham a interagir com uma pessoa estigmatizada já tenham um conhecimento prévio da discrepância existente entre a identidade social real e a identidade social virtual. No caso do filme analisado nas páginas anteriores, os eclesiásticos, o casal de padeiros, Severino e até mesmo o major Antônio Moraes (personagem que não participa do julgamento, pois não foi vítima do ataque do bando de cangaceiros) puderam perceber as diferenças existentes entre a identidade social virtual (aquela construída a partir de concepções) e a identidade social real (condizentes com a percepção que o indivíduo faz de si) da dupla de protagonistas. Segundo o autor, a informação mais relevante sobre determinado estigma de uma pessoa é dada pelo próprio estigmatizado, através da expressão corporal quando em presença de outras pessoas. Assim, na versão de Arraes de *O Auto da Compadecida*, os demais personagens só reconheceram o valor intelectual da dupla de trapaceiros conforme a interação entre eles foi se desenrolando. Ou seja, se, a princípio, Chicó era visto como um mentiroso e covarde, enquanto João Grilo passava despercebido, por causa de sua origem social e capital intelectual formal, conforme a trama avança e a dupla continua a “passar a perna” nos demais personagens, eles irritam os demais e, ao mesmo tempo, são reconhecidos como pessoas que não deveriam ser subestimadas, especialmente João Grilo, responsável por arquitetar as trapaças realizadas pela dupla.

Um ponto levantado por Goffman (2004) que também precisa ser mencionado na é a noção de desidentificadores, que lançam sérias dúvidas sobre a validade da identidade virtual. Neste caso, Chicó e João Grilo atuam como agentes desidentificadores um do outro, pois cada um reconhece no melhor amigo sua verdadeira identidade, desconsiderando a forma como são vistos pelos outros personagens da trama. Mesmo Rosinha, que acaba se casando com Chicó, acaba por reconhecer tanto a coragem de seu marido, muitas vezes taxado de covarde na trama, que apesar de não ser uma coragem de enfrentamento físico, é demonstrada nas cenas em que a dupla age para enganar suas vítimas. João Grilo, por sua vez, é reconhecido pela sua alta capacidade intelectual, a despeito da falta de formação escolar.

No que diz respeito à construção da adaptação televisiva/cinematográfica de *O Auto da Compadecida*, é necessário mencionar a legitimidade do valor artístico da obra de Guel Arraes a partir das premiações e indicações recebidas com a adaptação do texto de Suassuna. Destarte, invoco novamente Bourdieu (1996) para compreender a adaptação dirigida por Arraes, no que diz respeito à autonomia do diretor nordestino na construção de sua versão de *O Auto da Compadecida*. Segundo Bourdieu, em *As regras da arte*, as lutas ocorridas entre agentes (no caso o diretor Guel Arraes) e instituições (Organizações Globo e Globo Filmes) podem fazer prevalecer a questão econômica. Aqui esse ponto pode ser verificado, principalmente devido às possibilidades de financiamento da Globo Filmes e aos lucros reais e simbólicos (elogios da crítica, prêmios e indicações). Nesse exemplo, o campo cultural depende do econômico, de forma que os mais próximos das posições dominantes são os mais suscetíveis às solicitações daqueles que os abastecem. Assim, há que se questionar se o grau de autonomia do diretor depende do campo econômico que o financia.

Os caminhos escolhidos por Guel Arraes enquanto criava a sua versão do texto de Suassuna podem ter sido influenciados por sua dependência com relação de quem o emprega e financia os seus filmes, as Organizações Globo. A inclusão do romance entre Chicó e Rosinha, que atende a uma exigência de um casal romântico que faz parte do padrão comum da dramaturgia nacional, assim como a ausência de um embate entre a tropa de cangaceiros liderados por Severino contra a propriedade de Antonio Moraes podem ser sinais de que o diretor optou por um caminho mais seguro, no que concerne as demandas dos patrocinadores, na feitura de sua obra.

Desta maneira, ao procurarmos pesquisar o comportamento e as ações dos personagens de *O Auto da Compadecida*, seguimos a indicação de Geertz (2008) de que na função etnográfica se deve primeiro apreender as estruturas conceituais e depois apresentá-las. Por isso a necessidade de introduzir a discussão sobre o estigma levantada por Goffman (2013) preocupado em investigar o comportamento entre indivíduos enquadrados como “normais” e aqueles que possuem algum tipo de desvio das normas impostas pela sociedade ao compartilhar o mesmo espaço, algo que pode ser observado nas relações interpessoais dos personagens do filme.

A dificuldade da tarefa do pesquisador consiste em tentar compreender as estruturas conceituais, muitas delas vistas como irregulares e sobrepostas umas às outras, de modo que a rotina e os hábitos do grupo possam ser identificados. Relacionando com o objeto do estudo em questão, a descrição do que ocorre cena por cena, através da decupagem, permitiu que fosse possível entrelaçar o conceito de estigma, a comicidade medieval, a noção de campo e de *habitus* com *O Auto da Compadecida*. Se na adaptação o preconceito contra o nordestino passa despercebido, outros signos depreciativos referentes ao Nordeste e seus habitantes, presentes na história do cinema nacional, seguem em destaque, como a miséria e a fome. A exploração presente na região é representada na relação entre a dupla de protagonistas e o casal dono da padaria em que trabalham. Ao utilizar as ideias presentes no estudo de Mikhail Bakhtin (1987) sobre a cultura cômica popular da idade média, permitiu a possibilidade de uma melhor inteligibilidade acerca de uma das principais influências do autor do texto original, Ariano Suassuna, aproveitadas na construção na adaptação.

O BEM-AMADO - DECUPAGEM COMENTADA

Este capítulo tem como objetivo tecer comentários de temas relacionados a sociologia, antropologia, comunicação e outras áreas do conhecimento a partir das cenas decupadas de *O Bem-Amado*, filme dirigido por Guel Arraes adaptado do texto original de Dias Gomes escrito originalmente para o teatro. Deste modo, será possível identificar os signos associados aos personagens nordestinos da trama a partir da leitura feita por Arraes. Da mesma maneira que no capítulo anterior, a tentativa será a de realizar uma descrição densa do filme destacado. A versão da Globo Filmes não é a primeira releitura do texto original, adaptado para diversas mídias e formatos no rádio e na televisão, em formato de novela e minissérie, inclusive na própria Rede Globo que exibiu uma telenovela de sucesso na década de 1970 e uma série na década seguinte baseadas na mesma obra que narra a saga de Odorico Paraguaçu, prefeito da fictícia cidade de Sucupira, em inaugurar um cemitério na cidade. O legado da obra de Dias Gomes, que era tido como um escritor subversivo e simpático a ideais de esquerda, não foi algo que passou despercebido pela academia, sendo objeto de estudo de artigos, teses e dissertações nos mais diversos campos das ciências humanas. Uma breve exposição de algumas pesquisas sobre o texto do dramaturgo em que o filme se baseou é necessária para um melhor entendimento sobre a trama, e a intenção de Dias Gomes em criticar certas práticas políticas tradicionais no Brasil, principalmente no interior do Nordeste.

O primeiro estudo que aponto como relevante é a dissertação de mestrado de Ana Maria de Medeiros (2001), *Uma metáfora do Brasil: O Bem-Amado e a teledramaturgia de Dias Gomes*, em que o objetivo do trabalho é procurar compreender e analisar a rede de signos e símbolos característicos de Dias Gomes no tocante à questão da identidade nacional brasileira. De acordo com a autora, *O Bem-Amado* é uma tentativa de retratar a realidade brasileira, especialmente a política, em forma de sátira. Na versão em formato de telenovela, alguns pontos se assemelham a releitura dirigida por Guel Arraes enquanto outros se afastam das leituras anteriores, exatamente como fora feita na versão de *O Auto da Compadecida*. Se tanto na peça quanto no formato televisivo, assim como no filme, vemos a obsessão de Odorico em inaugurar o cemitério e o apoio que este recebe das irmãs, além de seu vocabulário recheado de neologismos alguns pontos que apresentam uma convergência entre as diferentes versões do texto de Dias Gomes, os pontos que afastam a versão de Arraes das anteriores dizem respeito mais ao visual presente nos personagens da trama.

O cangaço, muito representado na história do cinema nacional, se faz presente em *O Bem-Amado* através das ações do personagem Zeca Diabo, o assassino do prefeito Odorico e de seu antecessor. Outro ponto frequentemente abordado sobre os signos associados ao Nordeste são as práticas coronelistas. Medeiros (2001) cita autores como Oliveira Vianna e Victor Nunes Leal para apresentar uma definição acerca do que é o coronelismo. Ambos os autores apontam para o clã parental e a força do poder privado como permanências do período colonial em nossa sociedade. Como consequência, as instituições políticas, no Brasil, são marcadas pelo personalismo. Embora a dissertação de Medeiros não trate da versão fílmica da Globo Filmes, é relevante a leitura deste estudo na medida em que aponta para o perfil social e cultural dos personagens pertencentes à telenovela dos anos 1970 transpostos para a versão dirigida por Guel Arraes. Na conclusão de sua dissertação, a autora expõe como o coronel – entendido como chefe político local – era retratado na obra de Dias Gomes.

Fazendo uso de linguagem metafórica, Dias Gomes desvenda um símbolo da cultura política brasileira, o sistema coronelista, caracterizado pelos clãs parentais e por suas disputas pelo poder local. O perfil do coronel aqui definido pelo autor é o de um homem, que embora apresentando um baixo nível de escolaridade, é rico, poderoso e vingativo, detentor de força e que não está habituado a ser desobedecido. (MEDEIROS, 2001, p. 111).

Outro estudo que corrobora a ideia de que o texto original de Dias Gomes e suas diferentes adaptações são relevantes na discussão sobre temas como identidade, relações políticas e de poder no Brasil, especialmente no interior nordestino, é o artigo de Dislene Cardoso de Brito (s/d), *O Bem-Amado: Povo, meios de comunicação de massa e relações de poder na adaptação do texto original para o cinema*. Nele, a autora apresenta um estudo sobre como o povo de Sucupira, na releitura dirigida por Guel Arraes, pode ser entendido como mais um personagem presente na trama, diferentemente do que ocorre na versão do teatro. A autora afirma que Dias Gomes buscava apresentar a diversidade cultural nordestina – esse raciocínio pode ser justificado na medida em que a trama se passa em uma cidade de veraneio, e não no sertão, como na maioria das obras artísticas que tem o Nordeste como tema –, mas também os seus problemas, de modo a tentar conscientizar aqueles que tivessem contato com sua obra. Brito (s/d) expõe como tanto Vladimir – proprietário do jornal “A trombeta” – e o prefeito Odorico Paraguaçu tem em suas ações o povo como elemento central (um aliado) na disputa política que se desenrola na cidade de Sucupira. A relação entre a mídia e o público no filme é peça chave na exposição da autora, que citando nomes como Bourdieu e Foucault aponta a existência de práticas de poder

existentes na maneira em que a imprensa pode atuar tanto na alienação do seu público quanto revelando verdades que antes se passavam por despercebidas. “No filme, as relações de poder estão presentes nos embates da tríade formada na trama: o povo, Odorico (situação) e Vladimir (oposição)” (BRITO, s/d, p. 13).

A dissertação de mestrado de Carla Patrícia de Souza (2015), já citada no capítulo anterior, *O figurino na narrativa dos filmes de Guel Arraes: O Auto da Compadecida (2000) e O Bem-Amado (2010)*, é um estudo que contribui na discussão sobre a obra de Dias Gomes, pois aborda os significados presentes nas duas tramas a partir do figurino dos personagens. Comentando especificamente sobre a adaptação feita por Arraes sobre o texto escrito por Dias Gomes, Souza (2015) apresenta como a estética *kitsch* predomina na nova roupa dada as três irmãs Cajazeiras. O vestuário utilizado por elas é utilizado como um indicador de status, seguindo o raciocínio de Pierre Bourdieu em *A distinção*. Se nas versões anteriores apresentadas pela Rede Globo as correligionárias de Odorico Paraguaçu eram retratadas como beatas puritanas, na versão de Guel Arraes elas são apresentadas como *socialites*. No entanto, a autora pondera que o cinema, como um tipo de linguagem, não permite que o figurino exerça uma autonomia sobre o que se pretende passar para o espectador. O figurino, afirma Souza, pode apenas ser analisado como um sistema semiológico e não possui autonomia para sozinho representar um tipo de linguagem.

Comentando mais especificamente sobre o protagonista, Odorico Paraguaçu, ela informa que o personagem é apresentado com uma roupa mais urbana, bem diferente da versão televisiva anterior em que o prefeito de Sucupira, interpretado na época por Paulo Gracindo, era retratado como um fazendeiro rude e bronco. A única característica deste personagem que se manteve em todas as versões apresentadas é o discurso recheado de metáforas, neologismos e tergiversações, utilizadas por Dias Gomes como uma forma de satirizar os políticos nacionais. Embora sua dissertação de mestrado tenha os mesmos objetos de estudo que esta investigação pretende analisar, as pesquisas se distanciam na medida em que o foco de Souza (2015) é analisar os significados presentes nas roupas dos personagens. Este estudo tem a direção de tentar compreender quais signos e associações podem ser identificados a partir das ações, falas e comportamentos dos personagens dos enredos utilizados neste recorte baseando-se na proposta de tentar realizar um tipo de descrição densa, conforme elaborada por Geertz (2008).

No tocante a questão da adaptação, se no capítulo anterior autores como Bazin (1991) e Aumont (2008) foram citados de modo a dar uma fundamentação teórica para esta dissertação, neste capítulo as ideias de Robert Stam (2006) sobre a adaptação de um texto de uma mídia para outra é algo que não poderíamos deixar de mencionar, pois o autor discute como a linguagem cinematográfica pode ser afastar da proposta do criador de um texto escrito para outra mídia ou tipo de arte (como o teatro e a literatura). *Em teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade*, Robert Stam (2006) aponta que a suposta inferioridade do cinema frente à literatura foi gradativamente perdendo espaço, sobretudo no que se refere à adaptação de um texto da literatura. As raízes desse preconceito, de acordo com o autor, estariam relacionadas a fatores como antiguidade, iconofobia, pensamento dicotômico, logofilia, anti-corporalidade e carga de parasitismo. A proposta de Stam (2006) é desconstruir essa visão para então apontar novas alternativas. Apenas com o impacto epistemológico promovido por correntes teóricas como o estruturalismo e o pós-estruturalismo que a suposta superioridade da literatura frente ao cinema foi colocada em cheque. Neste sentido, autores como Derrida – que aboliu a hierarquia entre o original e a cópia – e Bakhtin – uma das influências de Ariano Suassuna, criador do texto original cujo filme foi decupado e comentado no capítulo anterior – que afirmava que a criação artística sempre tem algum tipo de influência anterior, ou seja, ela nunca surge do nada, foram fundamentais para a quebra deste paradigma.

Os estudos culturais também tiveram sua parcela de contribuição no nivelamento hierárquico entre o cinema e literatura. Os teóricos desta corrente, aponta Stam, indicam que um mesmo texto é passível de inúmeras interpretações. Essa afirmação converge com a proposta deste capítulo, que tenta compreender a leitura do diretor acerca da obra de Dias Gomes a partir das falas, comportamentos e ações dos personagens presentes em sua versão.

O termo para adaptação enquanto ‘leitura’ da fonte do romance, sugere que assim como qualquer texto pode gerar uma infinidade de leituras, qualquer romance pode gerar um número infinito de leituras para adaptação, que serão inevitavelmente parciais, pessoais, conjunturais, com interesses específicos. (STAM, 2006, p. 27).

Assim como no capítulo anterior, o interesse aqui diz respeito à forma como Guel Arraes entende a obra de Dias Gomes e em qual contexto as mudanças realizadas em comparação com o texto original se fazem a partir das percepções do diretor acerca do seu imaginário sobre o Nordeste. Sobre o diálogo existente entre a adaptação e o

texto original, Robert Stam cita a contribuição de Bakhtin, que apostava no dialogismo existente na transposição de mídias, de forma que o intuito da adaptação seria apresentar o que não fora dito ou estava presente no texto original. Derrida, por sua vez, considerava que, ao divulgar o texto original, a adaptação estaria disseminando o texto fonte para um novo tipo de público. No caso do objeto de estudo deste capítulo, a versão de *O Bem-Amado* dirigida por Arraes, é interessante apontar como o interesse da Globo Filmes em produzir versões de obras clássicas na literatura e teatro nacional pode ter como uma de suas consequências positivas o interesse daqueles que assistiram ao filme em conhecer os autores originais do texto fonte.

A decupagem comentada de *O Bem-Amado* permite que sejam debatidas tanto questões que poderiam passar despercebidas (como permanências de certos despotismos em regimes democráticos) quanto aquelas que podem ser observadas à primeira vista, como a questão do coronelismo – em que o estudo clássico de Victor Nunes Leal, *Coronelismo, Enxada e Voto* ainda se mostra relevante para o debate em torno da opressão imposta pelos mais poderosos do interior. Na obra, o autor expõe os mecanismos presentes na manutenção do poder político dos chefes locais e como o poder público tem sua responsabilidade nos desmandos dos “coronéis”. A importância desses “coronéis” na continuidade do poder local nas mãos de seu grupo político na arregimentação dos “votos de cabresto” também é apontada pelo autor. Victor Nunes Leal (2012) mostra certas características presentes na prática coronelista fazem parte da vida política no Brasil desde o período colonial, como o acúmulo de atribuições das autoridades municipais independentemente se elas são de ordem normativa, executiva e judiciária. Na adaptação de Guel Arraes, essa concentração de poder pode ser percebida nas ações do prefeito Odorico Paraguaçu, pois ele contrata quem será o funcionário do cemitério municipal (o bêbado da cidade, Seu Moleza), indica o novo delegado da cidade (o cangaceiro Zeca Diabo, assassino do prefeito anterior), além de cometer outras práticas típicas dos coronéis do interior do país.

Mas existem outros pontos que merecem atenção. O primeiro é o debate em torno da democracia e os seus rumos a partir das disputas ideológicas entre Odorico Paraguaçu e Vladimir (personagem exclusivamente criado por Guel Arraes para a sua versão). Bobbio (1986) é o autor clássico das ciências sociais utilizado neste capítulo para a discussão desse ponto que nos é apresentado na trama. A escolha deve-se, sobretudo, por seu entendimento sobre democracia. Um dos pontos mais importantes do

texto de Norberto Bobbio (1986) são as diferenças entre a democracia ideal e a democracia real, em que a primeira não é capaz de cumprir promessas em sua pretensão – sobrevivência do poder invisível, permanência das oligarquias, supressão dos corpos intermediários, revanche da representação dos interesses, participação interrompida e cidadão não educado/mal educado – o que tem como consequência a existência (persistência) de certas características que não são condizentes com o ideal democrático em regimes que se declaram como tal.

Pierre Bourdieu, assim como na decupagem de *O Auto da Compadecida*, será utilizado para uma melhor inteligibilidade de como a invisibilidade do poder simbólico trabalha em seu propósito de dominação de classes sobre as frações que são dominadas. “Nesta tradição idealista, a objetividade do sentido do mundo define-se pela concordância das subjetividades estruturantes (senso=consenso)” (BOURDIEU, 1989, p. 8). Sendo assim, símbolos e sistemas simbólicos possuem uma função política ao produzir um consenso em torno da reprodução da ordem social, considerando as hierarquias presentes na classificação entre diferentes frações da sociedade como algo natural. As produções simbólicas, aponta Bourdieu, estão diretamente relacionadas aos interesses da classe dominante.

A classe dominante é o lugar de uma luta pela hierarquia dos princípios de hierarquização: as frações dominantes, cujo poder assenta no capital econômico, têm em vista impor a legitimidade da sua dominação quer por meio da própria produção simbólica, quer por intermédio dos ideólogos conservadores os quais só servem os interesses dos dominantes *por acréscimo*, ameaçando sempre desviar em seu proveito o poder de definição do mundo social que detêm por delegação; a fração dominada (letrados ou “intelectuais” e “artistas”, segundo a época) tende sempre a colocar o capital específico a que ela deve a sua posição, no topo da hierarquia dos princípios de hierarquização. (BOURDIEU, 1989, p. 12).

As ideologias seriam duplamente determinadas, segundo Bourdieu. Elas exprimem tanto os interesses de classe como também aos interesses dos produtores e a “lógica específica de seu campo de produção” (BOURDIEU, 1989, p. 13). Seguindo o raciocínio exposto por autores como Robert Stam (2006, 2008) e Edward Said (1990), que defendem que uma adaptação não pode ser separada do contexto do qual faz parte, é um dos objetivos deste capítulo procurar observar se as mudanças ocorridas no roteiro do filme de Guel Arraes convergem com as posições adotadas ou que possuem simpatia de seu empregador, as Organizações Globo, cuja aliança com setores e governos mais conservadores, especialmente durante a ditadura civil-militar, são de conhecimento comum.

A obra de Dias Gomes é pautada pelo seu caráter político que tem como objetivo satirizar a política nacional, criticando a corrupção e a dominação exercida pelos “coronéis” no interior do Nordeste brasileiro. Considerando que o roteiro de um filme é uma produção simbólica que pode estar associado aos interesses de uma classe dominante será imperativo averiguar nas cenas decupadas nas páginas seguintes as mudanças presentes na versão de Arraes procuram atender a certa tradição presente no cinema comercial cuja uma de suas características negativas é o uso de estereótipos na representação de certos segmentos que sofrem, cada um à sua maneira, com o preconceito e a estigmatização. No contexto do cinema comercial brasileiro, o nordestino sempre fora associado a certas distinções que o rebaixava frente ao restante do país, especialmente quando comparado ao eixo Rio-São Paulo e a região Sul.⁵ Sendo assim, a proposta deste capítulo em identificar os signos que são associados aos personagens de *O Bem-Amado* terá seu foco na percepção de certas permanências e possíveis afastamentos no que tange a representação desse grupo social a partir do que nos é apresentado no filme.

00:00-05:14

A população de Sucupira protesta contra o governo da cidade em frente à prefeitura. Há um confronto entre os populares e os guardas enquanto Zeca Diabo observa a cena e aproveita a distração para entrar sorrateiramente no prédio da prefeitura. Dentro da repartição, Zeca Diabo é interrompido por Dirceu Borboleta, que pergunta sobre os dados pessoais do “visitante”, mas o bandido se recusa a falar seu verdadeiro nome de batismo e que está na prefeitura para resolver um assunto de ordem pessoal com o prefeito. Dirceu tenta impedir que Zeca Diabo entre na sala do chefe do poder executivo de Sucupira em vão. São disparados dois tiros dentro do recinto, ao mesmo tempo em que a população consegue invadir a prefeitura. Dirceu e a população observam o corpo do prefeito Lidário de Gouveia. Apesar do fato estampar a capa do jornal da cidade, “A trombeta”, o narrador – o personagem Neco – diz que no restante do país (quase) ninguém ficou sabendo, pois Jânio Quadros tinha renunciado à presidência do Brasil.

O Bem-Amado é um tema que já foi discutido na academia nacional, independentemente do formato (peça, novela, série, filme e minissérie) analisado. Para iniciar os comentários acerca da adaptação dirigida por Guel Arraes, o artigo de Dislene

⁵ Para mais detalhes, conferir LOBO (2013) e SOUZA (2008).

Cardoso de Brito, *O Bem-Amado: Povo, meios de comunicação e relações de poder na adaptação do texto teatral para o cinema*, é o mais indicado, especialmente por causa de sua investigação sobre o papel da população de Sucupira na trama que, na cena inicial, protesta contra o governo do prefeito Lidário de Gouveia, antecessor de Odorico Paraguaçu, em frente à prefeitura. A cena inicial já apresenta ao espectador que a população se mostrará bastante participativa durante o filme, pois aparece em alguns momentos na narrativa, tanto para protestar contra o governo municipal quanto para apoiar o prefeito dependendo do momento. Durante o filme, o povo se faz presente e é objeto de manipulação tanto por parte de Odorico quanto de Vladimir, proprietário do jornal da cidade “A trombeta”. O descontentamento popular é bastante presente na trama, tanto nos protestos contra as decisões de Odorico durante seu mandato quanto na cena final em que o político é ovacionado em seu enterro pelos mesmos que o criticavam.

O enredo do filme gira em torno da construção e inauguração de um cemitério na cidade de veraneio de Sucupira, localizada no litoral baiano. Os textos das peças de Dias tiveram diversas adaptações no teatro, cinema, rádio e televisão. Ou seja, o filme dirigido por Guel Arraes é apenas mais uma das inúmeras leituras do texto original e realizar uma descrição densa desta versão é a proposta deste capítulo. No artigo em questão, Brito afirma que Dias Gomes buscava apresentar a diversidade cultural nordestina, mas também os seus problemas, de modo a tentar conscientizar aqueles que tivessem contato com a sua obra. O texto da peça original é datado do ano de 1962. Sua adaptação cinematográfica surge meio século depois. Apesar do humor presente no texto, a sátira política escrita por Dias Gomes tinha o intuito de criticar os políticos brasileiros e a tradição da prática coronelista presente no interior do país, em especial no Nordeste.

Diferentemente da peça original, no filme o povo se faz presente, atuando como um dos personagens da trama, afirma Brito (s/d). No entanto, ao mesmo tempo em que representa o poder popular através dos protestos, talvez até como uma forma de dar continuidade ao caráter contestador do autor do texto original, o mesmo povo também representa a alienação na medida em que as ações dos personagens antagonistas, Odorico Paraguaçu e Vladimir, visam a reação popular contra o lado inimigo. Se Odorico se elegeu por causa do apoio dos meios de comunicação e de seu aparato publicitário, Vladimir utiliza o jornal do qual é proprietário para atacar a reputação e o

governo do prefeito eleito, mesmo que tenha que fazer uso de publicações mentirosas. Desta forma, a autora aponta a função da linguagem na construção da sociedade. Na trama em questão, o povo de Sucupira é tomado como um microcosmo da nação que procura refletir o contexto político nacional – a posse e a queda de Jânio Quadros para o estabelecimento da ditadura civil militar – e internacional – A Guerra Fria marcada pela polarização entre U.R.S.S. e Estados Unidos – através da inimizade política entre Odorico Paraguaçu e Vladimir.

O uso dos meios de comunicação para atingir os objetivos, por parte dos dois lados antagônicos da trama, através da manipulação popular por causa do discurso empreendido, remete a ideia de poder simbólico estabelecida por Pierre Bourdieu (1989). Este poder, defende o sociólogo francês, é um tipo de opressão invisível, diferente da opressão econômica e política que se fazem visíveis, em que a dominação acaba por passar despercebida. Ou seja, são essas formas de preponderância mascarada de discurso legítimo, que reafirma a ordem existente como algo natural, é denominada de poder simbólico. São os discursos empregados pelos lados rivais da trama que procuram manipular a população de Sucupira de acordo com seus próprios interesses.

05:15-06:36

Com a morte do prefeito Lidário de Gouveia, há uma corrida política para a sucessão do cargo. Odorico discursa no velório fazendo uso de metáforas e neologismos. Ele tem seu discurso interrompido por Seu Moleza (o alcoólatra da cidade) que é expulso do velório com uso de força. Do lado de fora da prefeitura, o dono do jornal “A trombeta”, Vladimir, discursa contra os políticos da cidade e se apresenta como candidato de oposição. Seu Moleza também interrompe a fala de Vladimir com suas gracinhas.

06:37-11:18

Durante o cortejo, as pessoas andam pelo cenário composto de uma rua pavimentada com pedras de paralelepípedo, e acabam por passar em frente a uma comemoração comandada por Vladimir. Ele e Odorico discutem. Neco diz (na narração) que a polarização política da cidadã é análoga a que acontece no cenário internacional com a disputa entre U.R.S.S. e Estados Unidos pela hegemonia econômica e política do globo. O cortejo avança pelo litoral da cidade de Sucupira. As pessoas vão até a cidade vizinha para enterrar o antigo prefeito. Odorico critica o fato da cidade de Sucupira não possuir um cemitério. Ele começa a discursar tendo o apoio das irmãs Cajazeiras. Odorico faz

como promessa de campanha a construção de um cemitério municipal de Sucupira. As cenas seguintes mostram a campanha de Odorico visando a eleição.

De acordo com o clássico estudo de Victor Nunes Leal, *Coronelismo, Enxada e Voto*, a prática do coronelismo não é apenas uma sobrevivência do poder privado, mas, na verdade, uma adaptação em que os resquícios do antigo poder privado coexistem com um regime político de base representativa. O cortejo para o enterro do antigo prefeito morto, liderado por Odorico Paraguaçu assessorado pelas irmãs Cajazeiras, é um exemplo de como uma liderança local utiliza de sua influência para unir as pessoas de sua região em torno de seus propósitos políticos e pessoais. Ao entender que o enterro de seu antigo correligionário deveria ser realizado em forma de cortejo para que o morto – membro de sua oligarquia – pudesse ser homenageado de um jeito apropriado, Odorico adota uma prática intimidadora, mesmo que tácita, contra a população local que, segundo sua convicção pessoal, deveria se fazer presente na despedida de uma grande personalidade política da cidade. Mas não é apenas isso. O protagonista da trama começa o plano de continuidade do domínio de Sucupira no ato enterro, fazendo dele um ato político. Seja com a homenagem feita ao prefeito assassinado, como também na discussão pública com Vladimir – seu opositor e principal inimigo político – e com o discurso de campanha em que promete a construção de um cemitério municipal para os habitantes de Sucupira. Ao utilizar sua influência local para arregimentar pessoas em torno do cortejo de seu finado aliado político, Odorico estaria fazendo das reminiscências existentes do personalismo para dar continuidade ao predomínio de sua oligarquia.

Falando mais a respeito do coronelismo, Victor Nunes Leal (2012) aponta que os chefes políticos locais não precisam ser necessariamente o “coronel” (a liderança econômica da cidade, geralmente o maior proprietário de terras da região). Nas versões anteriores do *O Bem-Amado*, Odorico Paraguaçu era retratado através do estereótipo do coronel bronco e ignorante, porém, na versão de Arraes, o personagem ganha uma roupagem mais urbana e com ares cosmopolitas, mas mantendo o uso de metáforas e neologismos quando emprega um discurso político. A ligação de Odorico com a definição de coronelismo defendida por Leal (2012), na cena em questão, é atendida na forma de como o líder da região possui uma capacidade de arregimentar os “votos de cabresto”, utilizando o funeral do antigo prefeito para começar a angariar os primeiros votos para a sua causa. Apesar de não ser possível ter uma inteligibilidade sobre o tema

do coronelismo sem fazer referência à estrutura agrária, tema que passa quase que despercebido no filme talvez até pelo fato de Sucupira ser uma cidade de veraneio cuja maior fonte de renda vem do turismo, as práticas utilizadas por Odorico Paraguaçu e seus aliados ao longo da trama podem ser associados as práticas desse sistema.

Segundo a exposição de Leal (2012), o coronelismo possuiria duas faces. A primeira que pode ser denominada de paternalismo consistiria nos favores pessoais que os chefes locais concedem aos seus aliados (como na parte da trama em que Odorico arranja um emprego para Seu Moleza como coveiro do cemitério municipal e no trecho em que “importa” um moribundo, primo das irmãs Cajazeiras, com o objetivo de inaugurar o cemitério). O outro lado do sistema coronelista, responsável pela perseguição política contra aqueles que são considerados inimigos políticos, é o mandonismo. Um exemplo dessa prática presente na trama que podemos destacar é quando Odorico resolve aumentar os impostos do Jornal “A trombeta”, que é propriedade de seu principal opositor, como uma forma de prejudicar diretamente aqueles que se posicionam contra o seu governo. Assim a cena em questão apresenta os dois lados do sistema coronelista. O paternalismo ocorre quando Odorico e as irmãs Cajazeiras fazem do cortejo do antigo prefeito um ato político visando as próximas eleições. O mandonismo, por sua vez, pode ser observado na cena em que Odorico Paraguaçu discute com Vladimir, que organizava uma comemoração para afrontar o grupo político do protagonista, pois considerava que apenas o cortejo deveria estar sendo realizado no momento, conforme sua vontade.

É necessário destacar que o coronelismo não tem sua eficácia apenas por causa da força política do “coronel”. Existe, na acepção de Leal (2012), uma interdependência nas relações entre o coronel e o poder público (sistema de reciprocidade). Nessa relação, por exemplo, os chefes políticos locais podem ser responsáveis por indicar os funcionários estaduais na região que exerce liderança (um exemplo que acontece no filme que pode ilustrar essa relação é a autoridade que o prefeito para colocar Zeca Diabo como delegado). É a dependência dos municípios frente aos governos estaduais, que por sua vez dependem do governo federal, um dos principais fatores que contribuem para a manutenção do coronelismo. Ou seja, ao lado da autonomia legal, os chefes municipais governistas sempre gozaram no Brasil, afirma Leal, de uma ampla autonomia extralegal para resolver os assuntos locais.

A primeira observação de quem estuda o “coronelismo” é, natural e acertadamente, atribuí-lo à hegemonia social do dono de terras. Mas é preciso entender essa hegemonia apenas em relação aos dependentes de sua propriedade, que constituem o seu maço de votos de cabresto. Não é possível empreender essa hegemonia em relação a todo o município. (LEAL, 2012, p. 38).

Desta maneira, a eficácia do sistema coronelista é amparada na fraqueza econômica e política dos coronéis, em comparação com o governo estadual, e da fraqueza da população que entende os chefes políticos locais como benfeitores. No filme, essa relação entre os níveis municipal, estadual e federal acaba passando despercebida, pois as ações de tomadas de decisão políticas no roteiro são monopolizadas por Odorico Paraguaçu.

11:19-12:45

Odorico é eleito e discursa para a população de Sucupira da sacada da prefeitura. Seu Moleza grita em favor de Odorico. Neco faz um paralelo entre as situações de Odorico e do presidente Jango.

12:46-13:07

Dentro da redação do jornal da cidade, Vladimir lamenta que Odorico tenha sido eleito. Neco diz que não foram eles que erraram, mas sim os gregos que inventaram a democracia.

Nesta cena, Neco coloca o péssimo resultado das eleições, segundo suas convicções políticas, como sendo culpa do próprio povo de Sucupira, que acabara de eleger Odorico. O tema da democracia tem sua importância na discussão empreendida por autores clássicos das ciências sociais, como Norberto Bobbio em *O futuro da democracia: uma defesa das regras do jogo*. O foco principal do texto de Bobbio (1986) é a defesa das regras e às instituições da democracia moderna como fatores determinantes para “a renovação progressiva da sociedade, inclusive em uma possível reorganização socialista” (BOBBIO, 1986, p.5). Desta maneira, o propósito do autor é apontar um diagnóstico sobre o estado dos regimes democráticos. A disputa eleitoral na cidade de Sucupira é marcada pela falta de ética de todos os lados envolvidos. Se Odorico Paraguaçu foi favorecido nesta disputa por ser parte da oligarquia local, possuindo maiores recursos organizacionais para ganhar a eleição e durante o mandato fazer uso da máquina pública em benefício próprio, além de contratar o assassino do prefeito anterior para intimidar seus opositores, a oposição, por sua vez, não se faz de

rogada, ao longo da trama, em publicar notícias falsas – as chamadas *Fake News* no contexto político e jornalístico atual – contra o seu adversário político no intuito de prejudicá-lo. Os embates entre os dois lados políticos da cidade de Sucupira – representados de forma a satirizar a polarização entre direita e esquerda no espectro ideológico da política – são marcados durante a trama pela forma com que os dois lados atropelam as regras institucionais, com o objetivo de fazerem valer seus interesses.

De acordo com Bobbio (1986), a democracia não corre o perigo de ser extinta, mas vive em processo de transformação. Um exemplo citado pelo autor é a diferença entre a democracia moderna (representativa) e a democracia dos antigos – os culpados pela chegada de Odorico ao poder, na visão do personagem Neco. O lamento dos jornalistas opositores à Odorico é contra a representatividade dos regimes democráticos modernos que acabou por eleger seu inimigo político, Odorico Paraguaçu, cuja tarefa de se eleger foi decisivamente facilitada pelo fato de ser membro da oligarquia local.

As diferenças entre a democracia ideal e a democracia real também é um ponto discutido por Bobbio (1986) na análise do regime democrático. Segundo o autor, a Democracia Real não cumpriria seis promessas em seu discurso: 1) sobrevivência do poder invisível; 2) Permanência das Oligarquias; 3) Supressão dos corpos intermediários; 4) Revanche da representação dos interesses; 5) Participação interrompida; 6) cidadão não educado/mal-educado.

Que a permanência das oligarquias, ou das elites, no poder esteja em contraste com os ideais democráticos é algo fora de discussão. Isso não impede que haja sempre uma diferença substancial entre um sistema político no qual existem diversas elites concorrendo entre si na arena eleitoral e um sistema no qual existe apenas um único grupo de poder que se renova por cooptação. Enquanto a presença de um poder invisível corrompe a democracia, a existência de grupos de poder que se sucedem mediante eleições livres permanece, ao menos até agora, como se a única forma na qual a democracia encontrou a sua concreta atuação. (BOBBIO, 1986, p. 11).

Desta forma, conforme explica na citação acima, Bobbio (1986) aponta que o sistema democrático é caracterizado por um conjunto de regras que estabelece quem está autorizado a tomar as decisões coletivas – os políticos dos poderes executivo e legislativo – e com quais procedimentos – emendas, decretos, discussões no âmbito legislativo, etc. O que o autor indica na discussão que empreende é a importância em definir as regras (escritas ou consuetudinárias) para determinar os indivíduos autorizados a tomar as decisões que afetam toda a coletividade.

A onicracia, entendida como governo de todos, é um ideal-limite, segundo Bobbio (1986). A evolução do processo democrático ocorre quando o número de indivíduos aptos a votar sofre um progressivo alargamento. Aqueles aptos ao voto devem estar “diante de alternativas reais e postos em condição de escolher entre uma e outra” (BOBBIO, 1986, p. 20). Para que isso ocorra é necessário que sejam garantidos os direitos de liberdade, opinião, expressão, reunião, associação (Estado liberal).⁶ As “alternativas reais” para a escolha do novo prefeito após a morte de Lidário no começo da trama para os votantes de Sucupira eram Odorico Paraguaçu (representante da situação) e Vladimir (que fazia oposição ao governo). A população de Sucupira apta a votar elege Odorico, cuja maior promessa de campanha era a construção de um cemitério municipal, pois assim os naturais de Sucupira poderiam ser enterrados em sua cidade natal. Os discursos empregados pelo personagem protagonista interpretado por Marco Nanini são marcados pelo excesso de metáforas e neologismos, uma forma de criticar as preleções marcadas pelas tergiversações e vocábulos rebuscados presentes nas falas dos políticos nacionais. É imperativo lembrar que o personagem principal de *O Bem-Amado*, Odorico Paraguaçu, não marcou presença no imaginário popular apenas no texto original de Dias Gomes, escrito para a encenação teatral, mas também nas duas adaptações televisivas – novela e série – exibidas na Rede Globo que atrelaram a figura de Odorico ao ator responsável por interpretá-lo, Paulo Gracindo. Após a derrota nas urnas, só restou ao seu opositor criticar as medidas do governo local e fazer propaganda contra o governo, utilizando a imprensa – Vladimir é dono do jornal municipal “A trombeta” – para manipular a opinião pública contra o mandato de Odorico, mesmo que tenha que fazer uso de publicações falsas contra o chefe do executivo local.

As diferenças entre a direita e a esquerda do espectro político não dizem respeito apenas às decisões de cunho econômico. Os dois lados da política divergem em suas respectivas interpretações da situação da democracia. Para aqueles simpatizantes à direita, o sistema democrático estaria se transformando em um regime semianárquico que acabaria por desmontar o Estado. Para os críticos mais à esquerda, o entendimento seria o de que a representatividade parlamentar está se tornando uma autocracia. No filme, enquanto Odorico Paraguaçu, interpretado por Marco Nanini, procura definir seus opositores como anarquistas e desqualificados defensores da desordem, seus opositores, em especial Vladimir e Neco, interpretados por Tunico Pereira e Caio Blat

⁶ De acordo com Norberto Bobbio, existe uma interdependência entre Estado liberal e Estado democrático, pois, “quando caem, caem juntos” (1986, p.21).

respectivamente, associam o governo de Odorico aos desmandos coronelistas e à corrupção política.

O nascimento da democracia, segundo afirmação de Bobbio (1986), surge de uma concepção individualista da sociedade. Três eventos que caracterizavam a filosofia social da idade moderna contribuíram para a concepção individual da sociedade: 1º) O contratualismo, que defende o estado de natureza; 2º) O nascimento da economia política; 3º) A filosofia utilitarista de Bentham a Mill. No que tange à vida política, os grupos de interesse prevaleceram sobre os indivíduos nos estados democráticos – exatamente como no desenrolar da trama de *O Bem-Amado*, em que os dois lados divergentes procuram manipular a população segundo seus próprios interesses e para prejudicar o lado inimigo. Na sociedade democrática, afirma Bobbio (1986), não existe apenas um centro de poder, mas vários grupos que disputam o poder entre si (sociedade policêntrica ou poliárquica). No contexto político da adaptação do texto original de Dias Gomes, apenas dois grupos se digladiam pelo domínio político: o grupo de Odorico e as irmãs Cajazeiras (suas correligionárias) e o grupo de Vladimir e Neco, aparentemente alinhados a premissas socialistas. Os dois lados opostos da trama desvirtuam as regras oficiais da legalidade política seja em benefício próprio, seja para prejudicar o inimigo ideológico. A democracia moderna (representativa) seria uma forma de representação na qual o representante defenderia os interesses da nação, não estando sujeito a um mandato vinculado. Bobbio (1986) aponta a existência do desrespeito a este princípio. No microcosmo da adaptação, Odorico desrespeita a vontade da população ao adiar a inauguração do cemitério municipal por entender que para que isso ocorra seria preciso um morto, mesmo que para isso tivesse que encomendar um defunto com o matador da cidade, Zeca Diabo. Assim, cada grupo tende a identificar seus interesses particulares com os da nação. Em *O Bem-Amado*, os dois lados envolvidos na disputa política tende a acreditar que está fazendo o bem para a população de Sucupira, mesmo passando por cima das regras democráticas.

Uma das características mais notáveis da democracia representativa, de acordo com Bobbio (1986), é a persistência das oligarquias no poder. De acordo com Gaetano Mosca, citado pelo autor, independente da forma de governo, essas elites nunca sairão do poder. Para Schumpeter, o predicado de um governo verdadeiramente democrático não é a ausência de elites, mas a presença de muitas elites que concorrem entre si pela conquista do voto popular. Na versão de Guel Arraes, são os grupos de Odorico e

Vladmir os postulantes ao domínio político de Sucupira, que não termina com as eleições em que o primeiro grupo sai vitorioso. Mesmo após o pleito as disputas em torno do apoio da opinião pública continuam. Os dois lados se utilizam de recursos nada democráticos (muitos deles desonestos e criminosos) para prejudicar seu inimigo político.

13:08-18:14

A cena começa com um dos empregados das irmãs Cajazeiras carregando sacolas de compras enquanto é orientado por Doroteia. Outra das irmãs cajazeiras, Juju, dança em frente ao espelho enquanto a terceira, Dulcineia, cuida flores. As três irmãs, separadamente, ficam se arrumando para receber a visita de Odorico. Elas vão recepcioná-lo na entrada da mansão. Os quatro personagens brindam em homenagem à Odorico. Quando Juju e Dulcineia vão buscar uns petiscos, Doroteia pergunta a Odorico se não está na hora dele se casar. Ele começa a flertar com Doroteia, que diz que só vai se relacionar com ele depois de se casarem. Odorico insiste, mas são interrompidos por Dulcineia. Eles disfarçam e Doroteia se retira da sala. Odorico aproveita que estão à sós e agarra Dulcineia, que tenta se afastar. Ela oferece um licor, mas o prefeito insiste em seduzi-la, mas são interrompidos, desta vez por Juju. Dulcineia se retira da sala e Odorico começa a dar em cima de Juju, que começa a gritar de empolgação, chamando atenção das irmãs que retornam para a sala. Odorico tenta explicar sobre o que levou Juju a ficar gritando. As irmãs dizem que a comemoração deve parar e Odorico se retira da mansão.

Uma das mudanças empregadas por Guel Arraes na construção de sua versão de *O Bem-Amado* é a nova roupagem utilizada na caracterização das correligionárias de Odorico Paraguaçu, as três irmãs Cajazeiras. Nas versões anteriores exibidas pela Rede Globo nas décadas de 1970 e 1980 elas tinham atitudes e um vestuário condizentes com as beatas. No entanto, na mais recente versão do texto de Dias Gomes, as irmãs Cajazeiras receberam uma nova roupagem, tanto na forma de se comportar, elas agem na trama como típicas *socialites* do interior e preocupadas em casar (com Odorico) e também apresentam uma nova maneira de se vestir e de decorar a casa, remetendo a estética *kitsch* na forma em que se configuram. Em artigo que debate esta manifestação cultural, Sêga (2010) aponta que ela pode ser encontrada em diversas manifestações artísticas e estéticas apoiadas pela indústria cultural e os meios de comunicação em massa. Se antes o *kitsch* era considerado um tipo de “antiarte”, atualmente se faz

presente na vida social a partir de inúmeros segmentos, como na moda, no trabalho, na escola entre diversas faixas etárias, informa Sêga (2010). Ainda assim, aponta a autora, o *kitsch* é interpretado como sinônimo de brega e de mau gosto. Definindo de uma maneira elementar, quatro características estariam presentes nesta estética: 1) a imitação; 2) o exagero; 3) a ocupação do espaço errado; 4) perda da função original. A Escola de Frankfurt criticava a estética *kitsch*, pois, de acordo com a exposição de Sêga, os teóricos “contestavam a apropriação que certas tendências faziam da verdadeira arte estética, única e autêntica” (SÊGA, 2010, p. 55).

Christina Maria Sêga (2010) também comenta sobre os diferentes modos como o *kitsch* se alicerça na mídia através das novelas, música e publicidade. A adaptação de Arraes visibiliza esta estética pela forma em que as irmãs Cajazeiras se vestem e decoram a casa. Sendo assim, seguindo o raciocínio da autora, o *kitsch* é sustentado pelo tripé composto pela indústria cultural, meios de comunicação de massa e cultura de massa. “Tratando-se de imitação o *kitsch* serve tanto à arte como aos objetos não artísticos. A satisfação em ter aquele objeto, mesmo sabendo muitas vezes que se trata de uma imitação, torna-se imensa por ele estar próximo do objeto real” (SÊGA, 2010, p. 58).

Mesmo com a infinidade de críticas existentes contra a estética *kitsch*, Christina Maria Pedrazza Sêga (2010) aponta que, apesar da falta de uma essência original, a criatividade dessa estética pode ser observada no que diz respeito a economia e funcionalidade empregada, pois um objeto pode ser *kitsch* em um lugar e funcional em outro.

Um estudo que não poderia deixar de ser citado nesta investigação é a dissertação de mestrado de Carla Patrícia Oliveira de Souza, *O figurino na narrativa dos filmes de Guel Arraes: O Auto da Compadecida e O Bem-Amado*, pois a autora trabalha com os dois filmes e o diretor selecionados como objeto de estudo, mas tendo como ponto nevrálgico o entendimento de como o figurino dos personagens podem ser utilizados para marcar socialmente os personagens. No caso das irmãs Cajazeiras, a presença do *kitsch* pode ser observada na forma como elas se vestem, como se morassem na Europa. O uso de roupas inadequadas em uma cidade de veraneio pode ser entendido como um exemplo da ocupação do espaço errado, uma das características da estética *kitsch*, por causa da “não adequação das roupas confeccionadas com tecidos pesados para a região litorânea” (SOUZA, 2015, p. 43).

Outra questão presente na caracterização das irmãs Cajazeiras diz respeito à personalidade própria a cada uma delas. O excesso do uso das cores do arco-íris, o consumismo e o exagero estão localizados na marcação das personagens. Comentando mais especificamente sobre o figurino de Judiceia em uma cena do filme, Souza aponta que

o significante do figurino de Judiceia corresponde às roupas e acessórios confeccionados com tecidos caros e inapropriados para um cortejo fúnebre a pé pela praia. O significado deste figurino representa uma mulher que gosta de ostentar, não tem bom senso para escolher a roupa indicada para a ocasião. (SOUZA, 2015, p. 76).

Assim, o uso de roupas sofisticadas que as irmãs Cajazeiras usam em excesso serve como uma forma das correligionárias de Odorico divulgarem a classe social que pertencem. No que diz respeito a esse ponto, Bourdieu (2007) nos dá um indicativo da maneira como a forma de se apresentar em público, através do vestuário e cuidados corporais, pode ser utilizado para demarcar a hierarquia social. Assim,

as diferenças de pura conformação são reduplicadas e, simbolicamente, acentuadas pelas diferenças de atitude, diferenças na maneira de portar o corpo, de apresentar-se, de comportar-se em que se exprime a relação com o mundo social. A esses itens, acrescentam-se todas as correções intencionalmente introduzidas no aspecto modificável do corpo, em particular, pelo conjunto das marcas relativas à cosmética – penteado, maquiagem, barba, bigode, suíças, etc. – ou ao vestuário que, dependendo dos meios econômicos e culturais suscetíveis de serem investidos aí, são outras tantas marcas sociais que recebem seu sentido e seu valor de sua posição no sistema de sinais distintivos que elas constituem, além de que ele próprio é homólogo do sistema de posições sociais. (BOURDIEU, 2007, p. 183).

Na cena em questão, a própria descrição apresentando como os quatro personagens (as três irmãs Cajazeiras e Odorico) se arrumam para o evento que será realizado na mansão das correligionárias do protagonista da trama, indica o uso de uma prática comum das frações de classe média e alta como (mais) um modo de se distanciarem das coisas e práticas populares, tentando caracterizar o “evento” como uma festa entre amigos íntimos, mesmo que na cabeça do convidado ele pudesse ser capaz de seduzir uma das irmãs.

18:15-21:00

Seu Moleza dorme em frente à prefeitura. Um segurança tenta retirá-lo quando Odorico chega ao local. O bêbado da cidade começa a bajular o prefeito, mas este começa a inquirir Seu Moleza sobre o fato de ter sido xingado, mas ele desconversa. Odorico lhe dá um dinheiro e entra na prefeitura. Ele começa a elaborar o planejamento da

construção do cemitério junto com Dirceu Borboleta. O interior do escritório do prefeito é bem-acabado e cheio de móveis e tapetes caros, além de uma mesa cheia de bebidas de boa qualidade. Odorico fica imaginando a inauguração ideal para o “seu” cemitério. Dirceu atenta para o alto custo da construção, mas Odorico afirma que isso não será problema porque em pouco tempo haverá muitos turistas na cidade.

2:01-21:52

Em frente à sede do jornal, Neco faz elogios a prosperidade da cidade. Vladimir critica Odorico, mas Neco diz que a população está gostando do governo de Odorico. Eles entram na redação enquanto continuam discutindo a situação política. Vladimir resolve publicar uma notícia falsa que afirma que tubarões estão circulando pelas águas do mar de Sucupira para prejudicar o turismo e, conseqüentemente, a gestão de Odorico.

Já foi comentado na decupagem do capítulo anterior que Guel Arraes fez uso da liberdade artística no momento de criar a sua adaptação. No caso de *O Bem-Amado*, ele optou por introduzir um personagem para ser o antagonista direto de Odorico, cujas ações no texto original eram de responsabilidade de Neco, que na releitura da Globo Filmes é apresentado como um jovem jornalista idealista, cabendo a Vladimir, interpretado por Tônico Pereira, as ações antiéticas até como uma forma do diretor apresentar a direita e a esquerda da política como sinônimos no que diz respeito a corrupção, segundo o entendimento subjetivo de Arraes no que diz respeito a política nacional.

21:53-22:53

Ao lerem a notícia falsa, as pessoas vão se retirando da praia rapidamente porque estão com medo. Odorico lê a notícia e fica furioso. Ele diz para as pessoas voltarem para praia, mas em vão.

22:54-24:16

Neco questiona Vladimir sobre a veracidade da notícia. A foto da capa do jornal foi retirada de uma enciclopédia. Vladimir confessa ter publicado uma mentira para prejudicar Odorico enquanto Neco o repreende.

Esta cena lembra uma questão presente no noticiário brasileiro dos últimos anos, em especial quando se trata de política e eleições: as *Fake News*. Na era da “pós-verdade”, as emoções e crenças pessoais se sobrepõem aos fatos objetivos. Essa é a

essência das *Fake News*, informam Santos e Spinelli (2017) em artigo publicado. A notoriedade do termo ganhou tanta força nesta década em que foi eleita a palavra do ano pelo Dicionário de Oxford em 2016. Alguns veículos de imprensa, como a revista *The Economist*, atribuem a internet e as redes sociais a responsabilidade pela disseminação das *Fake News*. A exposição seletiva pode ser um fator que explique o avanço da pós-verdade neste século. Assim, “a verdade passa a ser questionada, já que não existem motivos para não acreditar na verificação atual” (SANTOS e SPINELLI, 2017, p. 3). Os autores do artigo apontam que as *Fake News* se fizeram presentes na época do pleito eleitoral em três países – Estados Unidos, França e Brasil – sendo determinante para o resultado das eleições nesses locais. Na cena em questão, Vladimir se vale da posição de dono de jornal para publicar uma notícia falsa contra o seu desafeto político. Ou seja, é mais grave do que ocorre com as publicações mentirosas provenientes de blogs, sites sem credibilidade e perfis falsos nas redes sociais, pois é a própria imprensa oficial que publica uma mentira para defender seus interesses.

Segundo a exposição dos autores do artigo, o jornalismo tem sua parcela de culpa pela perda de credibilidade, o que permitiu a ascensão das agências de *fact-checking*, que são contratadas pelos veículos de imprensa tradicionais para corrigir as informações imprecisas e passar os dados concretos. Sem querer atenuar a corrupção presente no comportamento de Odorico Paraguaçu, é uma pena que os habitantes de Sucupira e, principalmente, a prefeitura não tivessem conhecimento sobre a existência dessas agências, pois a consequência da mentira publicada pelo jornal “A trombeta” foi a perda de investimentos no turismo, a principal fonte de renda da cidade. Desta maneira, o corolário da notícia falsa publicada converge com a afirmação dos autores do artigo que as *Fake News* são responsáveis por confundir as pessoas sobre o que é real e o que é falso nos eventos e questões atuais, principalmente no que diz respeito a política e disputas eleitorais e ideológicas. Embora o sistema de classificação acerca do que é falso, impreciso ou verdadeiro sobre um fato elaborado pelas agências de *fact-checking* não seja considerado uma espécie de modelo científico, mas sim de um editorial, de acordo com o estudo de Chloe Lim (2017), essas agências são fundamentais para o combate às *Fake News* e a retomada da credibilidade jornalística.

24:17-25:34

Odorico continua seu planejamento para construir o cemitério, mas Dirceu Borboleta alerta que o orçamento da prefeitura já está comprometido com outras demandas como

luz e água. O prefeito diz que a construção do cemitério é mais importante e que as outras necessidades terão que esperar.

25:35-26:07

Na redação do jornal “A trombeta”, Vladimir diz que irá faltar água e luz. Neco discute com o patrão, pois não concorda com suas falas.

No que diz respeito às ações e comportamentos dos dois personagens responsáveis por representar o entendimento de como age a esquerda, de acordo com Guel Arraes, o personagem Vladimir, especialmente criado para esta versão, é responsável pelas ações questionáveis e desonestas visando prejudicar o governo de Odorico, enquanto Neco representa uma esquerda utópica e idealista, se assemelhando a um jovem universitário. Esses dois personagens retratam dois lados da esquerda que se fazem presentes no imaginário do diretor: A mesma corrupção presente na política conservadora, a partir das ações de Vladimir, e o ideal de uma luta por um mundo mais justo, seguindo o comportamento adotado por Neco.

26:08-27:18

Uma das irmãs Cajazeiras, Dulcineia, visita Odorico na prefeitura. Ele começa a jogar charme para Dulcineia. Ela afirma que Odorico precisa de uma primeira dama e que já faz 10 anos que o prefeito está viúvo. Ela se oferece para o cargo, mas Odorico fala que tem que consultar sua filha antes.

27:19-29:10

A filha de Odorico está voltando para Sucupira em um ônibus. Ela chega na praia e vai mergulhar no mar. Neco a observa escondido. Ao sair da água, ela diz que Neco pode aparecer, pois ela já sabia da presença dele. Ela pergunta por que a praia está vazia, e Neco fala sobre a mentira contada pelo jornal.

O casal Violeta e Neco em *O Bem-Amado* apresenta uma característica presente nas obras de Shakespeare: a união de um casal que são membros de famílias rivais. Diferentemente do que ocorre em *Romeu e Julieta*, em que dois jovens que se apaixonam descobrem que fazem parte de famílias rivais, no filme a rivalidade é, sobretudo, política.

29:11-29:48

Juju entra na prefeitura sem permissão. Dirceu tenta impedir, mas Odorico chega e permite que ela fique. O prefeito fecha a porta na cara de Dirceu e diz que o assunto é particular. Dentro da sala do prefeito, Juju e Odorico começam a beber.

29:49-30:37

Neco e Violeta se beijam na praia. Eles fazem planos de se casar, mas a filha de Odorico diz que ele deve pedir a mão dela para o pai. Neco começa a se auto elogiar, mas Violeta diz que com as características citadas Odorico não vai aprovar o relacionamento.

30:38-32:51

Juju está bêbada e fica gritando da sacada da prefeitura. Ela atira uma garrafa de bebida na rua enquanto Odorico pede para ela parar de fazer escândalo. Juju tira a roupa e a joga na rua. Odorico a leva para dentro da prefeitura. Doroteia chega e começa a acudir a irmã. Ela diz que Juju sempre foi fraca para beber. Doroteia diz que precisa arranjar um marido para a irmã, pois só assim ela irá sossegar. Doroteia leva a irmã para casa e Odorico diz que Juju pode levar a bandeira da cidadã enrolada no corpo.

32:52-33:39

No dia seguinte, Odorico chega à prefeitura e é recepcionado por Seu Moleza que começa a bajulá-lo. O prefeito pergunta qual o interesse de seu Moleza. O bêbado fala para o prefeito que sua esposa está grávida novamente e que será seu oitavo filho. Seu Moleza diz que está precisando de dinheiro e Odorico lhe arruma um emprego como coveiro municipal.

33:40-35:29

Violeta e Odorico conversam. Ela diz que Odorico deveria se casar novamente, mas o prefeito tem a convicção de que só se apaixona uma vez na vida e que a companhia da filha basta para ele. Mas Violeta diz que ela pode se apaixonar, casar e sair de casa. Ela informa ao pai que está namorando com Neco e Odorico fica furioso. Ele diz que irá interromper as férias da filha e Violeta retruca afirmando que ele não faria algo do tipo, pois ele é um bom pai. Ela vai embora e Odorico continua furioso.

35:30-37:17

Violeta e Neco conversam em uma praia deserta. O jornalista fala mal de Odorico enquanto Violeta defende o pai. O casal briga e ela vai embora chateada. A cena corta para Violeta entrando no ônibus depois de se despedir do pai. Neco observa a amada indo embora do outro lado da rua. Quando o ônibus parte, os olhares de Neco e Odorico se cruzam e ambos viram as costas para o outro. O plano agora mostra Seu Moleza se embebedando tarde da noite. Neco se encontra com Seu Moleza também de embriaguez. Ambos adormecem na praça da cidade.

37:18-38:24

A cena começa com Odorico conferindo a planta da construção do cemitério. Ele se mostra otimista perguntando se seus detratores terão algo para comentar, mas Dirceu responde dizendo que eles vão acusar Odorico de superfaturar as obras. Odorico confessa que destinou parte dos recursos públicos para o fundo do partido (caixa 2). Dirceu diz que isso é ilegal, mas Odorico responde que sem eleição não há democracia. O funcionário insiste lembrando que o orçamento já está apertado, mas Odorico diz que é só economizar no material de construção e superfaturar. O prefeito bate à porta na cara de Dirceu perguntando, jocosamente, se é irregular poupar dinheiro público.

38:25-41:50

A cena inicia com umas filmagens em preto e branco registrando a construção do cemitério. O plano volta para a prefeitura. Odorico Paraguaçu e Dirceu Borboleta estão na sala do prefeito quando são surpreendidos pela chegada de Dulcineia. Odorico pergunta o motivo da visita e ela diz que está na prefeitura não para falar com ele, mas sim com Dirceu. Ela pergunta para o funcionário público se ele a acha bonita. Odorico debocha dizendo que Dirceu só entende de borboletas. Ela insiste querendo saber a opinião de Dirceu, que responde dizendo que a acha uma mulher bonita. Ela diz que se não consegue um marido em Sucupira então o problema não é com ela, mas sim com os homens da cidade. Dirceu diz que se a população souber que ela quer casar será formada uma longa fila de candidatos. Dulcineia, interpretada por Andréa Beltrão, pergunta para Dirceu se ele estaria nela e ele diz que sim. A irmã Cajazeira diz que irá pensar na proposta de Dirceu. Odorico diz que será o primeiro da fila dos cumprimentos e os parabeniza. Dulcineia se retira da sala magoada. Ela atira um de seus sapatos no retrato de Odorico. O plano corta para o quarto de Dulcineia, que está chorando enquanto olha para cartas antigas. Ela atira fogo nas cartas. Ela se deita e volta a chorar.

Uma das principais influências de Guel Arraes é o movimento do cinema verdade fundado por Jean Rouch. As premissas deste movimento eram pautadas pelo uso de cenas em preto e branco, mistura entre ficção e documentário, em que os que são objeto da descrição documentam encenam determinadas cenas e influência da antropologia contemporânea. Em artigo que disserta sobre a obra do diretor fundador do cinema verdade e a relação existente entre os filmes etnográficos, José da Silva Ribeiro (2007) afirma que estes filmes incluem

desde documentos improvisados (esboços, ensaios fílmicos) até produtos de investigação acabados e de construção muito elaborada. Os métodos do cinema etnográfico são muito variados e associados a tradições teóricas diferenciadas como a meios e procedimentos utilizados. (RIBEIRO, 2007, p. 7).

De acordo com Ribeiro (2007), o estudo do terreno onde serão feitas as filmagens e a valorização das pessoas envolvidas na pesquisa também são considerados pontos fundamentais. Apesar de sua importância na história do cinema e na antropologia, somente nos anos de 1950 que os filmes etnográficos foram institucionalizados como uma disciplina acadêmica, informa Ribeiro (2007). Sendo assim, Jean Rouch pode ser entendido como a síntese entre antropólogo e cineasta, pois tivera influência dos dois campos do saber. O olhar etnográfico é uma dupla construção: propõe-se ver e mostrar o mundo e a forma de o construir como linguagem e como processo de construção da linguagem” (RIBEIRO, 2007, p. 11). Comentando as confluências existentes entre ficção e realidade nos filmes de Rouch, Marco Antonio Gonçalves aponta que esse atributo presente em sua cinematografia, “certamente advém da antropologia, e a própria noção de ‘etnoficção’ parece mais referida à antropologia que ao cinema” (GONÇALVES, 2008, p.124).

No começo da cena em questão, a construção do cemitério fora filmada em preto e branco de modo a dar um ar documental dentro da narrativa ficcional realizada por Guel Arraes. Assim, da mesma maneira em que são utilizados fatos históricos reais na trama de *O Bem-Amado* – vide os paralelos que o personagem-narrador Neco faz entre a situação política de Sucupira com a do Brasil e até mesmo do contexto geopolítico internacional da época em que se passa a trama, a queda de Jânio Quadros e a instauração da ditadura civil-militar e a Guerra Fria – o diretor faz uso das influências oriundas em sua experiência no Comitê Etnográfico fundado por Rouch, em que estagiou durante os anos de sua estadia na França. Nos capítulos que tratam da trajetória pessoal e profissional do diretor e das fontes primárias utilizadas neste recorte, são

apresentadas a maneira como foram sendo engendradas essas influências e a forma em que Arraes tenta conciliar a sua formação de vanguarda com a necessidade de atrair audiência para os produtos das Organizações Globo.

41:51-43:59

Dulcineia desce as escadas vestida de noiva para se casar com Dirceu. Odorico aparenta estar aliviado com o casamento. Na hora do beijo, Dulcineia e Dirceu demonstram não possuir sincronia. Quando estão no quarto para a noite de núpcias, Dulcineia elogia o roupão de Dirceu, que diz ter herdado do pai que não conheceu. Ele acaba confessando para a irmã Cajazeira que é virgem. Dulcineia, que não é mais virgem, se anima, pois assim será mais fácil enganar Dirceu Borboleta. No entanto, ele a informa que é irmão oblato quem faz voto de castidade e Dulcineia fica chateada e pergunta o porquê de ele informar isso só depois de casados. Ela chora.

44:00-46:25

Odorico passeia de carro e fica furioso com a pichação feita contra ele. Ele entra na prefeitura revoltado e reclama com Dirceu o modo como o jornal “A trombeta” o retrata. O prefeito diz que vai cortar a verba publicitária do jornal, mas Dirceu lembra Odorico que o orçamento destinado a publicidade já se esgotou. A crítica do jornal é baseada no fato do cemitério da cidade – principal promessa de campanha – não ter sido inaugurado. Dirceu aconselha o prefeito a inaugurar a obra logo, mas Odorico, enquanto está deitado desanimado no sofá, responde que isso no momento é impossível, pois há um ano ninguém morre na cidade.

46:26-47:18

No cemitério de Sucupira, Seu Moleza diz que para Odorico que percorreu a cidade inteira perguntando se alguém está prestes a morrer, mas parece que todos os habitantes gozam de perfeita saúde. Eles reclamam da falta de defuntos. Seu Moleza reclama que está sem receber e Odorico replica falando que ele está sem receber porque não trabalha. O prefeito e Dirceu saem do cemitério reclamando do coveiro, acusando-o de não querer trabalhar.

47:19-50:07

Odorico e Dirceu voltam para a prefeitura. O funcionário pergunta por que não inaugurar logo o cemitério. Odorico insiste que o cemitério só deve ser inaugurado

assim que tiver um morto disponível. Eles entram no escritório do prefeito e Doroteia e Juju estão lá para falar com Odorico. Ele diz que não pode falar no momento, mas elas dizem que é assunto da prefeitura. Elas informam que o primo Ernesto, que está desenganado pelos médicos está vindo para a cidade. Ao saber da situação, Odorico se anima e diz que irá recepcionar Ernesto e destinar recursos para sua estadia em Sucupira.

50:08-51:14

Primo Ernesto chega de ônibus na rodoviária de Sucupira. Ele está encoberto e usando uma cadeira de rodas. Doroteia vai empurrando acompanhada das duas irmãs (o jingle de Odorico – acompanhada de uma banda presente na rodoviária – toca ao fundo). As pessoas aplaudem a passagem do prefeito com o moribundo. Há uma festa enquanto a comitiva do prefeito passa pela cidade. Em frente à sede do jornal, Vladimir e Neco conversam sobre os gastos da prefeitura. O dono do jornal critica o fato da gestão de Odorico Paraguaçu ter “importado” um morto da capital.

51:15-51:50

A cena começa apresentando a fachada da prefeitura. Dirceu lê a notícia que “A trombeta” publicou criticando a chegada do moribundo em Sucupira. A crítica do jornal consiste no uso do erário da cidade para trazer doentes para Sucupira, prejudicando ainda mais o sistema da saúde pública do município. Odorico alega que a notícia é falsa, pois a taxa de mortalidade de Sucupira é zero. O prefeito pergunta até quando vai continuar a perseguição contra seu governo e sua pessoa. Dirceu diz que já foi além, pois foi aprovado pela Câmara dos Vereadores o pedido para que o primo Ernesto seja retirado do hotel em que está hospedado com dinheiro público.

51:51-52:40

Odorico vai até a mansão das irmãs cajazeiras pedir para elas hospedarem o primo delas. Juju e Doroteia dizem não ser possível, pois iriam ficar mal faladas na cidade. Odorico insiste afirmando que é o momento de se fazer sacrifícios. Juju diz para o prefeito que não se importa de ter a reputação abalada se for para ajudar a gestão, mas Odorico diz que não é para tanto. As irmãs concordam em hospedar Ernesto. O prefeito volta para a sede do governo e ordena Dirceu a preparar o traslado do moribundo para a mansão das Cajazeiras. O prefeito fala para seu funcionário aproveitar e tirar as

medidas de Ernesto, de modo a conseguir um caixão adequado ao corpo. Dirceu questiona se não ficaria uma situação chata se fizer isso, mas Odorico responde, de maneira grosseira, que chato é ter um caixão incompatível com o corpo.

52:41-53:37

Odorico chega a mansão das irmãs Cajazeiras e pergunta para Doroteia como está o “morto”. Ela diz que ele ainda está agonizando. O prefeito fala que Ernesto é um “agonizante profissional” e Doroteia, que está segurando uma vela, responde que não gosta da presença do primo, pois ficou um clima de velório na casa. Odorico tenta flertar com Doroteia. Juju sai do banheiro. Odorico pergunta indignado se ela está cuidando do “morto” e Doroteia responde afirmando que Juju está cuidando muito bem do primo. Os dois demonstram estar preocupados com a reputação de Juju, que diz não se importar porque suas intenções são puras.

53:58-55:13

Em um ambiente externo, Doroteia e Dulcineia conversam apreensivas. A segunda se mostra mais apreensiva quanto a serem as portadoras da má notícia que irão informar ao prefeito, mas Doroteia diz que se não avisarem serão cúmplices. Elas entram na sala de Odorico, que está dormindo. Ele as convida a entrar. As irmãs o informam que o primo Ernesto (que estava agonizando durante três meses) está completamente reestabelecido.

55:14-57:22

Odorico vai até a mansão das irmãs cajazeiras. Ele é recebido por Juju. Ernesto entra na sala chamando Juju de “meu bem”. O prefeito não gosta da intimidade que parece existir entre os primos. Juju apresenta Ernesto a Odorico. Ernesto diz que o clima da cidade o clima da cidade o restabeleceu e toma um charuto da mão de Odorico. O primo de Juju agradece a ajuda recebida da prefeitura e o prefeito fala que se ele viesse a falecer tudo já estaria preparado. Ernesto não gosta de saber disso e pede um isqueiro acenando com as mãos de maneira agitada. Odorico cede um fósforo para Ernest acender o charuto.

57:23-58:02

A cena começa com Odorico em seu escritório na prefeitura apagando um charuto no cinzeiro enquanto lamenta o fato de Ernesto estar curado. O prefeito se preocupa com

sua situação política. Dirceu diz que Odorico Paraguaçu pode confiar nele, mas ele responde afirmando que precisa de um defunto.

58:03-1:00:15

Há um protesto organizado por Vladimir contra a gestão de Odorico. Nele, há uma simulação do enterro do prefeito. Dirceu Borboleta e o prefeito observam o protesto da sacada da prefeitura. Seu Moleza grita frases debochando de Odorico. Ele diz que vai demiti-lo, mas Dirceu fala para o prefeito não fazer isso porque quando está sóbrio, Seu Moleza é um de seus maiores defensores. Odorico diz não entender o motivo das críticas ao seu governo se a cidade é pacata e ele acabou de construir um cemitério. Dirceu responde que o problema é a falta de defuntos – o último homicídio ocorreu há mais de um ano – e o prefeito diz que irá encomendar um defunto com Zeca Diabo enquanto sai do prédio da prefeitura acompanhado do funcionário. Ele adverte o prefeito que não se pode acoitar o assassino do ex-prefeito. Odorico diz que Zeca Diabo atirou em legítima defesa. O funcionário avisa ao prefeito que o assassino está foragido e Odorico ordena que ele o encontre, colocando o funcionário dentro de um carro do exército.

1:00:16- 1:02:28

O carro onde Dirceu está passando por um caminho de dunas com uma parede de rochas ao fundo. É lá que está localizado o esconderijo de Zeca Diabo. Dirceu está acompanhado de dois soldados. Ele e os soldados seguem os passos de pegadas deixadas pensando que vão encontrar Zeca Diabo, mas trata-se de uma emboscada. Zeca Diabo rende os soldados e Dirceu diz que eles foram enviados pelo prefeito. O assassino fala que por mais que seja perdoado por Odorico, o juiz iria mandar prendê-lo. Mas Dirceu responde falando que eles têm um plano em que consiste na simulação da morte de Zeca Diabo.

1:02:29-1:05:42

Em seu escritório, Odorico pega uma caixa de charutos para comemorar o sucesso do plano. Ele e Zeca Diabo conversam sobre o que precisam fazer para que a estratégia dê certo. Odorico fala que precisa do nome completo do assassino para falsificar um atestado de óbito no cartório de Sucupira. Odorico diz que vai fazer isso para trazer segurança para a cidade e Zeca Diabo (que tem devoção por Padre Cícero) diz que já

matou seis parentes do antigo prefeito que buscavam vingança, e que ele só mata para se defender. Odorico pergunta se é verdade que ele já matou mais de trezentos. Zeca Diabo diz que é um número exagerado (ele confessa ter matado quase duas dúzias de pessoas). Odorico diz que vai nomeá-lo delegado, pois é o que a cidade precisa.

A devoção de Zeca Diabo por padre Cícero é um ponto que não poderia deixar de ser comentado, pois a religiosidade católica presente no Nordeste – um dos signos associados a essa região – é retratada historicamente nos filmes nacionais, tanto em grandes produtoras que tentaram o estabelecimento de uma indústria cinematográfica nos país quanto naqueles que tinham uma proposta anticomercial. A opção de correlacionar a devoção ao Padre Cícero apenas com Zeca Diabo nesta dissertação – poderíamos também relacionar com Severino, o líder dos cangaceiros em *O Auto da Compadecida*, mas foi dada preferência a discussão sobre o estigma no que diz respeito a este personagem – deve-se a recusa a recusa deste personagem em matar no desenrolar da trama, enquanto o líder dos cangaceiros não se importava em cometer atrocidades contra os devotos do mesmo Padre Cícero. Ou seja, a devoção ao padre cearense interfere nas ações praticadas pelo personagem Zeca Diabo. A relação dos cangaceiros com a religiosidade católica é algo presente no roteiro dos dois filmes do objeto de estudo. Mas quem foi Padre Cícero? Qual a sua relação com o cangaço e o porquê dos nordestinos o adorarem com um santo? Este personagem histórico dentro do contexto político e religioso nacional entre o final do século XIX e as primeiras décadas do século XX consegue ter sua visibilidade dentro do meio acadêmico nacional sendo temas de pesquisas de teses e dissertações. Uma dessas investigações que será destacada para o estabelecimento de alguns pontos acerca do Padre Cícero é o estudo de Antonio Mendes Costa Braga (2007), *Padre Cícero: Sociologia de um padre, Antropologia de um santo*. Nele, o autor afirma que seu objeto ainda é considerado santo mesmo após setenta anos de sua morte, sendo um personagem que suscita diversas interpretações no seio da Igreja Católica e na academia nacional. Esse personagem também exerceu uma forte presença nos campos político e religioso do país durante o seu período de vida. Na análise empreendida por Braga (2007) é enfatizado o caráter sacerdotal de Padre Cícero, de modo que possa apresentar as ações sociais do padre cearense a partir de sua atuação no “espaço dos possíveis” que ocupa, a sua representatividade dentro do clero cearense da segunda metade do século XIX.

As formas como os indivíduos agem nas situações prosaicas do cotidiano são relevantes para o pesquisador porque através dessas situações e ações ele pode se aproximar de certos sentidos sociais subjacentes às ações dos indivíduos que revelam suas origens e pertenças sociais. (BRAGA, 2007, p. 14).

É exposto pelo autor o conflito existente na psique deste ator histórico entre uma religiosidade romanizada e uma religiosidade luso-brasileira. Tal desordem era causada pelo embate em torno do suposto milagre em que ele estava presente, causando a objeção da hierarquia superior da Igreja ao mesmo tempo em que reunia populares ao seu redor. Nessa relação entre Padre Cícero e os romeiros, o primeiro exercia uma dominação de tipo carismático, afirma Braga (2007).

A reconstituição da vida de Padre Cícero a partir de estudos anteriores e outros registros é a proposta do quarto capítulo da tese de doutorado de Braga (2007), em que o autor procura entender como seria um dia comum na vida de Padre Cícero em Juazeiro. O seu papel basicamente era trazer conforto espiritual para com aqueles que sofriam com a seca. Ademais, o Padre Cícero mantinha relações sociais tanto com políticos locais quanto instâncias superiores do clero. Comentando sobre a sua relação com os devotos, é apontando pelo autor os sermões que o Padre Cícero aplicava contra os desviantes da moral.

Incomodava-lhe que em meio a toda aquela desgraça ainda existisse em Juazeiro muitos que se entregavam à farra, à festa, ao samba, à cachaça e à orgia. Mas ele não se intimidava. Ia lá onde isto estivesse acontecendo e acabava com a festa. Fazia um sermão para aqueles pecadores, oferecendo-lhes a chance do arrependimento mediante a confissão. Era aquilo ou o fogo do inferno, a danação eterna. (BRAGA, 2007, p. 163).

Desta maneira, segundo o entendimento de Braga (2007), Padre Cícero entendia os problemas sociais do sertão nordestino causados como uma consequência da seca e da falta de políticas públicas como um sinal de castigo divino. Embora já tivesse a admiração local antes do suposto milagre ocorrido em 1889 foi esse evento que marca um divisor de águas na vida de Padre Cícero, informa o autor. Foi apenas após o acontecimento do “milagre” que diversas romarias se dirigiram até Juazeiro. A relação dele com o cangaço já fora apresentada no cinema nacional. A tese de doutorado de Vieira (2007) aponta que no filme *Deus e Diabo na Terra do Sol*, de Glauber Rocha, Padre Cícero e outros personagens históricos como Lampião, Corisco e Maria Bonita apareciam na trama. Assim, a fé do cangaceiro no padre cearense é uma tradição presente no cinema nacional que teve continuidade no filme dirigido por Guel Arraes. Uma diferença entre Zeca Diabo e o típico cangaceiro retratado historicamente no

cinema nacional diz respeito às vestimentas utilizadas. O cangaceiro geralmente é retratado vestindo roupas e chapéu de couro, às vezes desgastados por causa do clima do sertão nordestino, enquanto Zeca Diabo utiliza ternos e calças para se vestir, até por causa da proposta do diretor de dar um visual mais voltado para o *pop* e o urbano em sua versão de *O Bem-Amado*.

1:05:43-1:08:00

No cemitério de Sucupira, Seu Moleza está dormindo apertado em uma cova (elas são curtas demais para receber um caixão) e acaba despertando devido ao barulho de um protesto liderado por Vladimir. Eles protestam pela reforma Agrária e invadem o cemitério, ignorando os pedidos de Seu Moleza para que não o fizessem. Ao receber a notícia, Odorico e Dirceu entram no carro oficial rumo ao cemitério. O prefeito diz que isso é coisa da oposição “esquerdista”. A tomada volta para o local ocupado pelos sem-terra e mostra Vladimir discursando para os manifestantes. Odorico chega e começa a discutir com o dono do jornal. O prefeito ordena que Zeca Diabo retire os manifestantes. Ele dá um tiro para o alto para assustá-los. Enquanto retorna ao carro, Dirceu repreende o prefeito, afirmando que ele perdeu a cabeça. Odorico torce para que haja uma morte, assim os manifestantes seriam expulsos e o cemitério poderia ser inaugurado.

1:08:01-1:12:00

Zeca Diabo entra no escritório de Odorico e é bem recebido. O prefeito pergunta se ele expulsou os manifestantes, mas ele diz que não expulsou ninguém, pois os manifestantes eram de origem humilde igual a ele. O assassino diz para Odorico que é um homem regenerado. O prefeito chama Zeca Diabo de “pamonha” e ele não gosta. Odorico Paraguaçu continua xingando e passa a ser ameaçado por Zeca Diabo. Dirceu chega com os oficiais, mas Zeca Diabo vai embora sem matar o prefeito. O funcionário público aconselha Odorico a afastar o cangaceiro do cargo de delegado, mas Odorico diz que isso só dará mais munição para o jornal da cidade criticá-lo. Ele diz a Dirceu que o momento é de contra-atacar seus inimigos e pede que ele consiga de aumentar os impostos que são cobrados do jornal.

Os cangaceiros é a versão nacional do banditismo social, fenômeno que pôde ser presenciado em diversos países ao redor do mundo. O imaginário acerca desses grupos, cujo maior expoente foi aquele liderado por Lampião, remete a violência e ao seu enfrentamento contra os coronéis e as autoridades públicas. O sertão do Nordeste

brasileiro foi palco desses movimentos rebeldes. Inicialmente, por volta da década de 1870, esses grupos serviam aos coronéis atuando como um tipo de milícia particular durante o período da grande seca ocorrida entre 1877 e 1879, informa Vieira (2007) em sua tese de doutorado, *O cangaço no cinema brasileiro*. O primeiro grupo de cangaço independente foi o de Calangro que atuou como força de polícia na região do período da grande seca. Na mesma época surge outro grupo de cangaceiros liderados por Jesuíno Brilhante. Comentando sobre os primeiros grupos de banditismo social presentes no sertão e a forma como atuavam, Vieira afirma que “diferentemente do grupo de Calangro, ligado aos grandes proprietários, o bando de Brilhante estava voltado para as famílias pobres” (VIEIRA, 2007, p. 8).

O advento da República Velha que tinha adotado o federalismo assegurava às oligarquias locais o poder político na região de origem, mas também o ponto inicial para disputar o controle político em nível nacional. Nos locais em que os coronéis tinham uma forte milícia sob seu comando o cangaço não conseguiu se sobressair. Porém, esses grupos vistos como heróis ou bandidos dependendo de quem define se desenvolveram na região do Polígono das Secas, onde a força dos senhores locais não se fazia presente. As décadas de 1920 e 1930 marcaram o período da crise da República Velha foi o período em que a força do cangaço mais se fez presente no interior, pois as forças militares estavam mais preocupadas em ocuparem as capitais para a manutenção da ordem. Somente com a Revolução de 1930 que esses grupos começaram a entrar em extinção.

No que diz respeito ao cinema, o cangaço é um tema bastante presente, mas o estudo de Vieira (2007) é um dos poucos estudos que abordam o recorte deste movimento como tema na cinematográfica nacional. Uma das influências de Guel Arraes admitida pelo próprio é o trabalho de Glauber Rocha. O diretor cinematovista realizou dois filmes com essa temática: 1) *Deus e o Diabo na Terra do Sol*; 2) *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro*. Nos dois filmes o cangaceiro era retratado como revolucionário, que utiliza da violência o meio para se fazer justiça social. O fanatismo religioso, através do messianismo, também pode ser considerado um sinal de revolta contra as injustiças sociais. Em *O Bem-Amado*, o cangaceiro é representado pelo personagem Zeca Diabo, interpretado por José Wilker, e apresenta essas mesmas permanências no que tange à imagem associada ao cangaço. Zeca Diabo é responsável pela morte de dois prefeitos de Sucupira (Lidário de Gouveia e Odorico)

entendidos como os coronéis locais e também é devoto de Padre Cícero, o que acaba por impedir o cangaceiro de cometer mais assassinatos, como ocorre na cena que está sendo comentada. Zeca Diabo, por causa da promessa feita ao Padre Cícero, só mata para se defender, conforme ele mesmo afirma diversas vezes ao longo do filme. Assim, percebe-se que tanto nos filmes de Glauber Rocha quanto na adaptação de *O Bem-Amado* o cangaceiro é apresentado como um homem que embora possa cometer as mais diversas atrocidades isso não significa que não seja um homem de fé e religiosidade.

Na parte final da cena, Odorico expressa o desejo de aumentar os impostos cobrados ao jornal “A trombeta” como uma forma de prejudicar seu principal inimigo político. Essa prática ditatorial feita pelo chefe da oligarquia local é uma persistência das promessas que não foram cumpridas pela democracia moderna, segundo Bobbio (1986). Ou seja, Odorico Paraguaçu utiliza a máquina pública à qual dispõe como mecanismo de defesa e para prejudicar seus desafetos.

1:12:01-1:12:41

Neco e Vladimir entram na redação do jornal. O segundo diz que a prefeitura está tentando impedir o livre exercício da imprensa. Neco diz que o jornal também soneca impostos e Vladimir retruca dizendo que a sonegação praticada é pelo bem do povo.

1:12:42-1:14:29

Na mansão das irmãs Cajazeiras, Ernesto, Dulcineia e Doroteia tomam café. Dulcineia pergunta quando ele irá voltar a trabalhar e o primo responde dizendo que está de licença médica. Juju entra em cena e busca Ernesto para irem à praia. Dulcineia reclama de Ernesto, acusando-o de não gostar de trabalhar. Ao mesmo tempo em que folheia uma revista, Doroteia diz que a irmã tem sorte de ter casado com Dirceu, mas Dulcineia reclama do marido e fala que a irmã que é sortuda por ser solteira. Doroteia responde confessando possuir um amor secreto. Ao ser informada que é Odorico, Dulcineia sobe para o seu quarto chateada. Ela diz para a irmã que o prefeito é seu amante.

1:14:30-1:15:55

Juju e Ernesto namoram na praia. Ele se interessa por outra moça e diz que vai nadar. As pessoas na praia começam a gritar por causa de um tubarão que está na água e Ernesto não volta a tempo. Odorico e Dirceu vão até a praia esvaziada e Seu Moleza diz

que o tubarão devorou Ernesto totalmente, ou seja, não há corpo para a inauguração do cemitério.

1:15:56-1:19:14

Neco e Vladimir estão no cemitério. Seu Moleza está dormindo em uma cova e assusta Neco. Os três personagens constatam que as covas são pequenas (Odorico economizou na compra do cimento, daí o tamanho inadequado das covas). Vladimir pede que Seu Moleza entre na cova para tirarem umas fotos em troca de dinheiro. O jornal publica a notícia criticando as obras do cemitério. Vladimir discursa no centro da cidade. Enquanto observa o protesto o protesto da sacada da prefeitura. Odorico é informado por Dirceu que a oposição entrou com um pedido de impeachment contra Odorico. Dirceu diz que Odorico tem que ir à Assembleia para se defender. O prefeito recusa a ideia e pede para Dirceu organizar uma reunião secreta com Vladimir. Enquanto tira fotos da manifestação, Neco não percebe a chegada de Violeta, que acabara de voltar para a cidade. Ela vai falar com ele e diz não se importar mais com as brigas políticas entre seu pai e Neco, pois ela é a favor da igualdade social. O casal reata o namoro.

1:19:15-1:21:32

Odorico recebe Vladimir na prefeitura. Enquanto o primeiro apresenta uma postura conciliadora, o segundo se mostra agressivo nas críticas e ameaças. Odorico oferece um acordo político com Vladimir (que furta alguns charutos). O dono do jornal recusa e diz que só aceita propina. Assim, eles chegam a um acordo.

1:21:33-1:22:34

Neco e Violeta estão namorando em uma praia deserta. O rapaz demonstra nervosismo. Violeta por sua vez está mais animada. O jornalista diz que eles só vão transar depois de casar. Violeta diz que o namorado está com a mentalidade atrasada por dar tanto valor a virgindade e Neco fica com raiva. Eles brigam.

O tema da virgindade pode ser alvo de estigma. Em uma sociedade de raízes patriarcais como a brasileira, dependendo do gênero da pessoa ela pode vir a ser alvo da estigmatização. No caso de um homem virgem, ele pode acabar sendo associado a homossexualidade ou a castidade. Se uma mulher não tiver tido relações sexuais, ela pode ficar marcada como beata ou “moça virgem”, digna de casar, dependendo da idade. Do contrário, caso tenha feito sexo antes de casar, ela pode acabar sendo taxada

como uma mulher “fácil” e de baixo valor, de acordo com o entendimento das práticas patriarcais. A questão de como a virgindade é um fator de interferência nas inúmeras imposições normativas da sociedade é explicitada pela briga entre o casal. Como a trama se passa durante a década de 1960 ainda era comum este tipo de pensamento quanto a virgindade de uma pessoa. A raiva de Neco quando Violeta “revela” que não é mais virgem (o que é uma mentira dita pela personagem, pois ainda se manteve casta neste momento do filme) é um exemplo de como o pensamento patriarcal acaba por determinar os sentimentos e as relações entre os casais.

1:22:35-1:23:34

Dirceu vai até a redação entregar a propina para Vladimir. Neco presencia o acontecido. Neco acusa Vladimir de ter se vendido para Odorico. O dono do jornal diz que aceitou o suborno para comprar os correligionários do prefeito a votar em favor do impeachment. Neco fala que é melhor para ele se fingir de cego.

1:23:35-1:25:26

Em seu escritório na prefeitura, Odorico lê a manchete publicada. Dulcineia entra na sala e diz que está grávida de Odorico. Ele fala que o filho pode ser de Dirceu, mas ela responde falando sobre o voto de castidade do marido. A cajazeira propõe que eles fujam. Com a recusa de Odorico, ela diz que vai contar essa história para o jornal.

1:25:27-1:26:32

Violeta e Neco voltam a se encontrar na praia. Ela diz para o namorado que é virgem. Neco também confessa sua virgindade. Eles se declaram um para o outro e reatam o namoro.

1:26:33-1:30:45

Odorico observa Dulcineia andando pela cidade após sair da prefeitura. Dirceu pergunta para Odorico se a esposa esteve lá. Ele confessa para Odorico que está desconfiado de estar sendo traído pela esposa, pois recebeu uma carta anônima que diz que ela tem um amante. Odorico tenta desconversar, mas mente dizendo que o homem que está tendo um caso com Dulcineia é Vladimir. Odorico oferece uma arma para Dirceu tirar satisfação. Na redação, Vladimir diz a Dulcineia que ela deve se esconder porque Odorico irá mandar matá-la. Dirceu entra com a arma na redação e atira na esposa. Assim que sai da sede do jornal, Dirceu se entrega para a polícia.

1:30:46-1:32:38

Zeca Diabo vai até a prefeitura informar sobre o ocorrido. Ele informa que foram disparados seis tiros. Odorico pergunta se pelo menos um dos tiros acertou Vladimir, mas é informado que todos os tiros acertaram Dulcineia. O corpo de Dulcineia é retirado da sede do jornal. Odorico prepara o enterro de sua correligionária. Ao chegar no velório, Odorico é bajulado por Seu Moleza. No salão onde o corpo seria velado, Odorico pergunta onde está o caixão, mas o coveiro diz que ainda não chegou.

1:32:39-1:33:42

Dirceu está prestando depoimento para Zeca Diabo, mas eles são interrompidos pela chegada de Doroteia que confessa ter escrito a carta que contava sobre a traição de Dulcineia. A mais velha das irmãs Cajazeiras diz para Zeca Diabo e Dirceu que o amante da irmã era Odorico.

1:33:43-1:36:05

Odorico está confabulando quando Doroteia entra no escritório e diz que a irmã será enterrada no mausoléu da família, em Santana. Ela fala para Odorico que escreveu a carta porque estava enciumada. O prefeito tenta seduzir Doroteia, mas ela resiste e diz que ele não vai tirar proveito da morte da irmã.

1:36:06-1:43:10

Dirceu continua o seu depoimento, arrependido. Ele diz que Odorico deu a arma e o incitou a matar. Zeca Diabo vai até a prefeitura informar Odorico do depoimento, mas ele mente afirmando não ser verdade. Uma pedra acerta a janela da prefeitura e Odorico vai confrontar os manifestantes da sacada e é atingido por outra. Ele diz que conseguiram fazer com que o povo ficasse contra ele. Zeca Diabo ouve o prefeito enquanto fuma um cigarro. Odorico Paraguaçu propõe simular um atentado contra ele mesmo, mas Zeca Diabo diz que eles vão duelar e que irá matar o prefeito. Odorico é assassinado e a culpa recai sobre um grupo extremista de esquerda. Na narração, Neco fala da situação política do país, em que os militares deram um golpe alegando o “perigo comunista”. O corpo do prefeito é velado acompanhado de uma marcha fúnebre. Doroteia e Juju lamentam sua morte e Seu Moleza discursa em favor do falecido prefeito. A cena é cortada para mostrar Neco e Violeta namorando na praia. O caixão de Odorico carregado pela cidade. Vladimir discursa no enterro, falando que o

finado é “o bem-amado” do povo de Sucupira. Há um salto temporal na narração, em que Neco aparece ao vivo na televisão para noticiar as manifestações pelas diretas já.

Para concluir a análise fílmica através da decupagem de *O Bem-Amado*, utilizarei o conceito elaborado por Bourdieu (1989) no que diz respeito ao poder simbólico para discutir as mudanças feitas por Arraes (quando comparadas ao texto original), ou até mesmo a outras versões das décadas de 1970 e 1980 da obra de Dias Gomes. Se originalmente a proposta de Dias Gomes buscava satirizar os políticos nacionais, sua corrupção e a prática do coronelismo, a versão do diretor parece enfatizar uma preocupação ideológica na medida em que cria um novo personagem, Vladimir, para se contrapor a Odorico, fazendo uso da mesma desonestidade presente na psique do protagonista. O diretor tenta colocar na releitura aqueles simpáticos à esquerda tão corruptos quanto um político de direita (apesar de o filme não mencionar diretamente o direcionamento ideológico do protagonista, a sua raiva pelos “esquerdistas” no momento em que a peça original foi escrita, 1962, e o fato de Odorico fazer parte da oligarquia local) mesmo que não estejam ocupando o cargo de chefe do executivo.

O roteiro do filme é uma situação em que a dominação pode acabar por passar despercebida, pois uma das principais críticas presentes no texto original diz respeito às práticas coronelistas e à opressão. O poder que os coronéis, os grandes proprietários de terra e/ou chefes políticos locais exercem sobre a população quase não é mencionada na trama – exceção à cena em que os sem-terra invadem o cemitério “improdutivo”, o que parece inverossímil, já que a militância dos pequenos agricultores geralmente ocupa terras improdutivas, e não locais inadequados para o plantio. Essa pode ter sido mais uma forma do diretor para retratar de forma caricata os movimentos sociais. Na versão de Guel Arraes o que ocorre é uma disputa entre direita (Odorico) e esquerda (Vladimir) para ver quem é o mais corrupto no afã de prejudicar o inimigo político, mesmo às custas de seus conterrâneos.

*

Na versão da Globo Filmes o tom presente na crítica contra o conservadorismo político parece suavizado, na medida em que o diretor descontextualiza aqueles que fazem oposição ao governo – proposta defendida no argumento original. Seguindo Bourdieu (1989), em *O poder simbólico*, a dominação pode ser observada nos momentos em que o diretor procura colocar aqueles, que no discurso se apresentam

como defensores do bem-estar e da justiça social – como no caso de Vladimir –, a agirem de maneira tão vil quanto aos ligados a práticas políticas conservadoras, mesmo que para isso seja necessário adicionar um personagem à trama. Considerando o contexto do ano da reeleitura – 2010 – o cinema comercial nacional (representado pela Globo Filmes) pode ter utilizado a reeleitura da peça de Dias Gomes e as mudanças realizadas por Arraes como uma forma de passar certa visão política mais alinhada aos interesses dos financiadores. Assim, o poder simbólico que tende a impor a ordem estabelecida como natural parece se mostrar presente no roteiro do filme.

Se a adaptação da obra de Dias Gomes se afasta de certas permanências associadas aos filmes de temática nordestina, como se percebe no visual e comportamento dos personagens, que buscam se distanciar da imagem de homem rude e bronco que o homem sertanejo sempre foi associado no cinema nacional, por outro lado, é retirado o caráter de contestação presente no enredo do texto original. Nesse contexto, o romance entre Neco e Violeta é enfocado, bem como a disputa não declarada pelas irmãs Cajazeiras pelo amor de Odorico e a compulsão deste em inaugurar o cemitério, o que ocorre apenas com a sua morte.

Concluindo, embora tenham sido retirados questionamentos sociais presentes na peça original, o filme tem o mérito de se afastar de significados pejorativos que são associados ao Nordeste, como a falta de escolaridade, a fome e a miséria. Assim, a miséria associada ao interior nordestino não é retratada em *O Bem-Amado*, fato que afasta Guel Arraes de certas “tradições” do cinema nacional, especialmente no caso do Cinema Novo, que buscava representar a situação da região como forma de denunciar as injustiças sociais.

A RECEPÇÃO DAS ADAPTAÇÕES DE GUEL ARRAES PELA IMPRENSA NACIONAL

No que tange as fontes selecionadas para a pesquisa foi dada preferência a notícias, críticas especializadas e entrevistas com Guel Arraes na época de lançamento das produções destacadas como objeto de estudo, independentemente de terem tido suas estreias na televisão (em formato de minissérie) ou no cinema. A filtragem das fontes foi feita utilizando o material disponível na hemeroteca da Biblioteca Nacional a partir das ocorrências encontradas em dois jornais de grande circulação: *Jornal do Brasil* e *Correio Brasiliense*. As informações mais relevantes sobre *O Auto da Compadecida* foram encontradas somente no primeiro jornal citado enquanto que as manchetes de maior destaque de *O Bem-Amado* foram encontradas nos dois periódicos de grande circulação. É necessário apontar a ausência do jornal *O Globo* – pertencente a mesma organização da Globo Filmes – no acervo da hemeroteca da Biblioteca Nacional, o que levou a excluir esse periódico da pesquisa das fontes primárias. Desta maneira, poderemos observar como a imprensa escrita trabalha ao comentar sobre as produções de uma empresa concorrente.

O primeiro ponto de destaque dessa seleção é que nos dois periódicos foram encontradas reportagens de divulgação sobre a estreia das duas obras. No caso de *O Auto da Compadecida*, o maior destaque não estava relacionado a mais uma produção dirigida por Arraes (que nessa época já tinha seu nome estabelecido na dramaturgia nacional), mas sim a empolgação em torno da adaptação do clássico escrito por Suassuna na década de 1950.⁷ As ocorrências comentando sobre a estreia de *O Bem-Amado* no cinema dão ênfase ao fato da adaptação da obra de Dias Gomes abrir a programação do 14º Cine PE. Assim, pode-se afirmar que o trabalho de divulgação das produções da Globo Filmes (que já contam com um aparato de publicidade maciço nos demais veículos das Organizações Globo) não ficam restritas as empresas pertencentes à Organização. Mesmo em jornais concorrentes é feita a “propaganda” anunciando, comentando, criticando ou elogiando a dramaturgia produzida pela Globo Filmes, evidenciando o destaque que ela possui na elaboração da pauta de veículos concorrentes considerando o que está sendo produzido no cinema e na televisão nacional.

⁷ É necessário lembrar que a adaptação de *O Auto da Compadecida* por Guel Arraes não foi a primeira a ser transmitida. *Os trapalhões e o Auto da Compadecida*, dirigido por Roberto Farias, foi uma versão do clássico de Suassuna lançado nos cinemas na década de 1980.

A CRÍTICA E O PÚBLICO DE *O AUTO DA COMPADECIDA*

De acordo com a investigação sobre a recepção de *O Auto da Compadecida* pela imprensa nacional, noto que o Jornal do Brasil publicou uma matéria no dia 5 de janeiro de 1999 anunciando a estreia da minissérie na Globo. A reportagem assinada por Carolina Arêas assinala a vontade do diretor Guel Arraes de trabalhar com o clássico de Ariano Suassuna, mas sem se deixar pressionar as exigências e modelos institucionalizados dentro da emissora, a ponto de ter adiado o projeto por sete anos. Na mesma reportagem, Matheus Nachtergaele – que interpreta um dos protagonistas, João Grilo - é apontado como um ator revelação por causa do seu trabalho interpretando o personagem Cintura Fina na minissérie *Hilda Furacão*, que fora ao ar no ano anterior. A empolgação do diretor com o personagem protagonista de *O Auto da Compadecida* também é mencionado no texto, assim como a satisfação de Fernanda Montenegro em voltar ao papel da Nossa Senhora, que tinha interpretado quarenta anos antes na extinta TV Tupi. A busca pelo local das filmagens e o motivo que levou a produção a escolher a cidade de Cabaceiras (PB) também são revelados a partir do depoimento do próprio Guel Arraes. A quantidade de informações mencionadas acerca da obra, desde a forma como fora filmada, escolha do elenco, localidade das filmagens, construção do figurino e fotografia, assim como a trilha sonora e a sinopse da trama são apresentadas no texto sobre a estreia do *Auto*.

Obra de Suassuna vira série na Globo

‘Auto da Compadecida’ estreia hoje, às 23h

Carolina Arêas

Mais uma adaptação de qualidade na Globo. A partir de hoje às 23h, a emissora aposta em Ariano Suassuna, autor de *Auto da Compadecida*, em quatro capítulos e todo filmado em película, com direção de Guel Arraes. “A ideia de adaptar o *Auto da Compadecida* para a televisão é antiga”, diz o diretor, que adiou este projeto por sete anos, com pena de reduzir a história para 45 minutos.

Situada em Taperoá, na Paraíba, a microssérie conta as aventuras de um sertanejo pobre, João Grilo – interpretado por Matheus Nachtergaele, revelação de 1998 como o Cintura Fina de *Hilda Furacão*. Ao lado do companheiro Chicó (Selton Mello), ele vive de trambiques até o dia do julgamento no Tribunal das Almas, por um Cristo negro (Maurício Gonçalves) e pelo Diabo (Luís Melo). Nesse momento, os dois trambiqueiros terão a ajuda de Nossa Senhora, a Compadecida, interpretada por Fernanda Montenegro.

Para compor João Grilo, Matheus usou uma prótese nos dentes, que ficaram amarelos e irregulares, e criou um olhar meio vesgo. “O que eu quis – e não sei se consegui – foi fazer com que o João Grilo parecesse desprovido

de qualquer qualidade, intelectual ou física, mas que fosse mais esperto e com mais condições de sobrevivência do que todos os outros”, conta o ator.

Guel Arraes define João Grilo como um personagem aparentado com Dom Quixote. “A dupla João Grilo e Chicó são uma interpretação do Suassuna das duplas nordestinas, como o palhaço e a besta”, diz Guel.

Quarenta anos depois de interpretar Nossa Senhora no *Auto de Natal*, na TV Tupi, Fernanda Montenegro comemora sua participação na obra de Suassuna. “*O Auto da Compadecida* é um clássico, não só do teatro brasileiro, mas do teatro universal. Não é sem tempo que chega ao grande público”, vibra ela.

Para encontrar o cenário ideal da história, o diretor visitou 38 cidades no sertão nordestino, inclusive Taperoá, onde se passa a ação, mas acabou descaracterizada. Acabou optando por filmar em Cabaceiras, situada a 200 quilômetros de João Pessoa. “O sertão deu ao trabalho o peso adequado. A gente acordava, abria a janela e os personagens já ganhavam vida, porque o lugar é muito forte”, lembra o diretor. Depois de 37 dias de filmagem, a equipe voltou ao Rio, onde foram gravadas algumas cenas de estúdio, como a da morte de João Grilo.

A adaptação foi feita a seis mãos, por Guel Arraes, Adriana Falcão e João Falcão. “Para mim, esse trabalho é pessoalmente muito importante, porque eu e o Ariano tínhamos uma espécie de acordo apalavrado de que, um dia, eu faria o *Auto*”, diz Guel, que considera a obra a melhor comédia da literatura brasileira.

Atualmente em evidência pelo sucesso de suas peças *A dona da história* e *Uma noite na lua*, ambas em cartaz, João Falcão também criou a trilha sonora da série. “Gosto de compor e já fiz muitas músicas para programas de televisão. Como sou de Recife, conheço o universo musical de lá”, explica Falcão. Uma faceta que ele considera inovadora nesta trilha sonora é o fato de ter usado apenas instrumentos acústicos e originais, como rabeça e pífano, resultado do trabalho com estudantes do Conservatório Pernambucano de Música.

No elenco estão ainda Diogo Vilela, no papel do padeiro Ernesto [na verdade é Eurico]; sua mulher Dora (Denise Fraga); o padre João, vivido por Rogério Cardoso; e o bispo, interpretado por Lima Duarte. Marco Nanini faz o cangaceiro Severino, sempre acompanhado do capanga (Enrique Diaz). Há ainda o major Antônio Moraes (Paulo Goulart) e sua filha Rosinha (Virgínia Cavendish).

A direção da fotografia ficou nas mãos de Félix Monti, que trabalhou em *O quatrilho*, *O que é isso, companheiro?* e *Bella Dona*. O figurino foi feito pelo experiente Cao Albuquerque, que o define como “arcaico, ao puro sabor do Nordeste”. Para isso, Cao jogou as roupas de todos os personagens em um caldeirão, tingiu-as e lixou-as várias vezes, até chegar ao tom ideal.

Jornal do Brasil, 5 de janeiro de 1999.

Embora programas produzidos pelas organizações Globo sejam pauta de interesse de veículos concorrentes, até por causa da liderança exercida pela emissora nos veículos de comunicação no Brasil, *O Auto da Compadecida* foi um tópico de interesse do Caderno de Cultura do Jornal do Brasil, não apenas por ser a obra de um diretor consagrado que leva novas fórmulas para a televisão, mas principalmente por se tratar de um clássico da literatura nacional, tanto que a reportagem citada acima procura

destacar vários profissionais envolvidos na produção da série, e não apenas o trabalho do diretor. Ademais, de acordo com as ocorrências encontradas sobre o *Auto* neste periódico, a interpretação de João Grilo realizada por Matheus Nachtergaele causou um profundo interesse do jornal, a ponto de ter sido feita uma extensa matéria – que será citada na íntegra logo abaixo – sobre o trabalho deste ator. Se antes da estreia de *O Auto da Compadecida* na TV a curiosidade estaria em torno da adaptação de um texto clássico, percebe-se que no período em que a série esteve no ar – e talvez mesmo após ser exibida – foi a atuação deste ator que acabou chamando a atenção do Caderno de Cultura do Jornal do Brasil, até pelo sucesso que ele tivera com o público, como é publicado na seção de cartas dos leitores, em que os espectadores comentam de maneira elogiosa esta interpretação em particular. Deste modo, a adaptação de um texto clássico do teatro (ou literatura) nacional é algo que chamou atenção do Caderno de Cultura do Jornal do Brasil, a ponto de ter sido mencionada durante o mês de janeiro enquanto estava no ar na TV Globo. A cobertura do Jornal do Brasil sobre *O Auto da Compadecida* é um indicativo dessa afirmação.

A atuação de Matheus Nachtergaele interpretando João Grilo foi outro fator de destaque nas fontes encontradas no Jornal do Brasil. Em 17 de janeiro de 1999 foi dedicada uma extensa matéria ocupando sete páginas no Caderno de Cultura do jornal que era publicado aos domingos. Nela, o interprete de João Grilo tem o seu perfil pessoal e profissional traçado, além de como foi a sua formação desde a faculdade de Belas Artes até a entrada em grupos teatrais, que segundo o próprio, o fez perceber os caminhos que desejava para a carreira. A mesma matéria aponta sua trajetória no cinema e no teatro, em que os artistas que trabalharam com ele apontam as suas qualidades. Além disso, a seção de cartas dos leitores foi marcada pela quantidade do público elogiando sua atuação em *O Auto da Compadecida*. Os depoimentos de artistas e diretores consagrados na dramaturgia acerca do trabalho deste ator são precedentes a interpretação presenciada no *Auto*, que destaca as ótimas atuações em filmes e peças anteriores, mas cujo reconhecimento do público só vieram com o sucesso da adaptação da obra de Ariano Suassuna.

SEM GRILO: A popularidade alcança Matheus Nachtergaele, mas ele quer continuar mantendo a vida como sempre foi.

Nayse Lópes, de Belo Horizonte

Com fotos de Marco Terranova

Na maioria dos casos, a paixão tem sido à primeira vista. Mas é com o tempo, tranquilamente, que Matheus Nachtergaele foi conquistando as pessoas para sempre. Amigos, diretores, fãs. No meio de uma enxurrada de elogios ele emerge como um sujeito doce, quieto, divertido, firme, imprevisível. O rapaz calado que atravessou a adolescência não sendo popular, não arrasando nas festas e não tendo uma vida amorosa das mais animadas, encontrou na dramaturgia um canal de comunicação com sua própria emoção. A reboque, acabou reconhecido como um dos melhores atores do país. O nome difícil herdado do pai belga virou sinônimo de grande ator brasileiro da noite para o dia, graças ao sucesso da versão para TV de *O Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna. Mas os elogios vêm de longa data. Para muitos, ele é o mais completo ator brasileiro da atualidade. Mas o cineasta Walter Salles discorda: “Matheus não é o melhor ator de sua geração no Brasil. Ele é o melhor de sua geração no mundo.”

Enquanto os globos de Ouro e Oscars não vêm para Central do Brasil, no qual dirigiu Matheus, Walter prepara o lançamento, em junho, de seu novo filme, co-dirigido por Daniela Thomas, *Meia-Noite/Primeiro dia*. No trio de protagonistas estão Fernanda Torres, Luiz Carlos Vasconcellos (o Lamião de *Baile Perfumado*) e Matheus Nachtergaele. Em *Meia-noite/Primeiro dia*, ele vive uma traficante carioca. “Colei com uma moça que estava ajudando nas filmagens que era nascida e criada no Chapéu Mangueira. Mostrava minhas falas para ele e ela me dizia a mesma coisa. Falei com o Walter e a Daniela Thomas e eles concordaram com a mudança”, conta. “Matheus é um ator que acredita em laboratório e isso para um diretor é um presente”, avalia Walter Salles. “Ele é um ator de latitude surpreendente, que permite personagens drasticamente diferentes.”

“Matheus é um ator sem nenhum preconceito, que se solidariza com o personagem. A gente olhava para ele e via mesmo aquele traficante carioca do morro. Mas, ao mesmo tempo em que ele mergulha no personagem com uma intensidade enorme, o dia-a-dia com ele no set delicioso, porque ele é companheiro, afetivo”, descreve Fernanda Torres. “Eu ficava pensando em como construir um traficante e olhava para aqueles meninos novinhos e sem nada a perder”, define Matheus. “Ele mergulha e redimensiona o personagem que o roteiro apenas sugere”, avalia Walter Salles.

“Ele é doido de falar uma coisa dessas”, se espanta Matheus, tomando café da manhã na mais charmosa padaria de Belo Horizonte. Paulistano, há quatro anos descobriu a calma e as ruas arborizadas da capital mineira. Mas mantém o quarto na casa dos pais. “São Paulo estava me entristecendo. Aqui tenho todos os confortos, os filmes e as peças chegam”, explica. O pai veio pequeno para o Brasil com os avós, fugindo da pobreza da Europa do pós-guerra. Matheus tem mãe brasileira e mais três irmãos. “Minha família é muito bacana. Mas como qualquer família, ficou desgostosa quando avisei que ia ser ator. Quando o pai imagina a vida de ator, é um pacote de coisas ruins. Eles ficaram muito preocupados”, lembra. Na verdade, ninguém naquele momento estava mais preocupado do que Matheus.

“Eu era um adolescente que não se encaixava. A Denise Fraga me falou uma vez e eu acredito que todo artista começa *gauche*. Foi esse posto de observação de fora de tudo que me ajudou na profissão. A adolescência foi de muitas horas sozinho, pensando, lendo, olhando. Eu cuidava dos meus bichos, cheguei a ter 50 gaiolas de passarinho. Quando fui fazer faculdade, entrei para Belas Artes, mas estava infeliz”, rememora. Foi então que uma amiga o convenceu a acompanhá-la num teste para atores da companhia do diretor Antunes Filho. “Basicamente ela queria alguém para pagar aquele mico junto”, se diverte. O caso foi que, etapa após etapa, Matheus foi sendo selecionado. “De repente eu me vi lutando para ser escolhido. Eu estava fazendo de tudo para passar. Então vi que tinha achado o que eu queria, porque lutar, até então, não era do meu feitio”, conta. A temporada com

Antunes deu, segundo Matheus, o contorno de sua carreira. “Ali aprendi a seriedade do que eu estava fazendo. Entendi que fazer teatro não podia ser um caminho para fazer novela de TV ou comerciais. Que mudava a minha vida e a das pessoas que vinham ao teatro”, define.

Um ano depois, em 1980, Matheus deixou o grupo de Antunes e de novo não teve dúvidas. Foi visitar a família na Bélgica e lá, durante um ano e meio, boa parte passado em Paris, viveu de música. “Eu sempre cantei para acompanhar meu pai, que era músico amador. Eu precisava me sustentar e um amigo me chamou para uns shows de MPB. Ganhava bem, até. Mas preferi ser ator e voltei para o Brasil. ” Alfabetizado em francês, Matheus podia ter tentado uma carreira na Europa. “Mas faltava uma intimidade com a língua que eu só tenho com o português. Eu quis voltar mesmo. ” Na volta encontra o grupo Teatro da Vertigem. “Foi fundamental, intenso e revelador”, reverencia. No grupo paulista dirigido por Antônio Araújo, Matheus mergulhou no teatro na montagem genial de *O livro de Jó*. A peça, encenada em hospitais desativados, ganhou prêmios e durante dois anos roda o Brasil e o mundo. Matheus passava quase toda a peça nu e ensanguentado, apanhava e era torturado. Quem estava entre os 100 felizardos em cada sessão, não esquece. “Era uma experiência incrível para todo mundo”, lembra a companheira de montagem Miriam Rinaldi. “Nos ensaios, a gente improvisava e ali ficou claro para mim que o Matheus era capaz de fazer qualquer sacrifício pela cena. Uma vez ele tinha que matar uma pomba e se a gente não para tudo ele ia matar mesmo. Claro que a loucura dele está sob controle, ele sabe até onde pode ir. Mas é assustador às vezes”, diz.

“Fazer o *Jó* era muito mais difícil do que parecia”, conta Matheus no sexto cigarro da manhã. “Mas me deu uma noção de enquadramento que depois facilitou muito minha entrada no cinema. Como a peça acontecia em espaços não convencionais e o público ficava ali ao lado, eu tinha que fazer a cena pensando no cara que estava no meu cangote e no que estava no fundo da sala. Só fui perceber a importância disso quando cheguei num set de filmagem”, confessa. O resultado do primeiro filme, como o guerrilheiro Jonas de *O que é isso, companheiro?*, foi parar no Oscar. “Eu tinha ouvido falar que havia um ator novo em São Paulo que era impressionante. Falei para o Bruno Barreto procurar o cara, porque o personagem pedia radicalidade”, conta a hoje amiga Fernanda Torres. “No primeiro dia a gente pensava que ele era aquele ator de teatro intelectualizado e seríssimo. De repente ele fez uma imitação da Lucélia Santos em *Água Viva*. Eu me apaixonei na hora. Ali eu pensei: ‘cara, ele é gente como a gente, ele vê novela’”, brinca Fernanda.

“Não acredito que a Nanda contou isso. Sabe o que é? Eu adoro a Lucélia Santos. É uma atriz maravilhosa”, elogia Matheus. As novelas eram uma paixão. “Eu via todas, até as reprises. Mas hoje quase não vejo. As novelas já foram melhores, eu acho”, justifica. Ver novela ficou no passado, mas fazer novela não está no futuro. “Até agora não tenho nenhuma vontade. Não é preconceito. É que eu só consigo trabalhar entendendo um personagem, vendo a parábola que ele desenha, do começo ao fim. Novela é uma nau desgovernada, me apavora”, diz. O mais próximo que Matheus chegou de uma novela foi a bem cuidada minissérie *Hilda Furacão*. Descontados dois pequenos papéis em episódios do *Comédia da Vida Privada*, era a estreia na TV para o grande público. “O Cintura Fina foi uma dádiva. Frequentei bares e avenidas para conhecer um pouco da vida de travesti e descobri que eles precisam defender a mulher que eles escolheram ser com uma macheza enorme”, lembra. “Nas gravações, às vezes eu e a Paloma Duarte ficávamos abobalhadas vendo o Matheus ensaiar uma cena. A gente sempre falava que ia embora, porque nós duas na cena só atrapalhávamos ele”, brinca o furacão em pessoa, Ana Paula Arósio. “Ele é um anjo como pessoa, não parece real”, se derrama a atriz.

Convites para comerciais, no entanto, já enchem a secretária eletrônica. “Não sei. Eu me sinto muito estranho, sei que aquilo não é meu trabalho. Mas é difícil avaliar como eu vou seguir diante de muito dinheiro. Sou uma pessoa barata de se manter, mas muito perdulário”, brinca. Matheus não ficou rico fazendo cinema nos últimos dois anos – um pampeiro em *Anahy de las misiones*, um trabalhador mineiro em *Kenoma*, um nordestino ingênuo em *Central do Brasil*, entre outros -, mas vive bem. “Fui remunerado pelo meu trabalho. Só isso”, diz. No passado, mergulhou em outra viagem suicida ao lado das Fernanda Torres e Montenegro, além de Antônio Abujamra e outros, na montagem *Da gaivota*, de Tchekov, de Daniela Thomas. Seu papel era o de um ator em crise que chega ao suicídio. “O Matheus, apesar de jovem, já tem um instrumental como ator impressionante. É realmente um talento imenso”, avalia Fernanda Montenegro.

Depois de Tchekov, Matheus se jogou no cordel. Para construir na TV o arquétipo imortalizado por Suassuna em *O Auto da Compadecida*, contou com o apoio do diretor Guel Arraes, que lhe deu vários cordéis sobre o personagem, e com a convivência com um menino nas filmagens de *Kenoma*. “Eu conheci em Minas um garoto feioso, vesgo, meio manco e que a princípio parecia um traste, mas tinha um QI altíssimo. O Grilo era aquilo, alguém que, contra negativa da sorte, fosse um sobrevivente”, explica. “Acho, numa imagem poética, que há personagens que ficam pairando e de tempos em tempos escolhem um ator para reencarnar. Eu me disponibilizei para ele e João Grilo desceu.”

João Grilo já cantou para subir, mas não no dia-a-dia de Matheus. “Eles vêm me dão parabéns ou pedem autógrafa”, conta, num passeio cheio de cumprimentos no Mercado Central de Belo Horizonte, onde vai tomar uma cervejinha, ver as barracas de passarinhos e papear. Atualmente está solteiro. “Com esse monte de viagem nos últimos dois anos, vamos dizer que minha vida amorosa não está nenhuma Brastemp.” Matheus só vai saber se vai estar no Oscar pela segunda vez em fevereiro, mas já está preparando seu próximo trabalho, o filme de estreia do co-roteirista de *Central*, o carioca João Emanuel Carneiro. “Não estou ansioso. Agora, depois dessa popularidade repentina, estou tirando um tempo para pensar nas coisas, observar. É difícil eu me achar bom fazendo alguma coisa. Mas ando orgulhoso dos brasileiros que tenho encarnado”, suspira. Matheus está a léguas do deslumbre com o sucesso. Não sabe nem explicar como as coisas aconteceram direito. “Não sei só sei que foi assim”, diz parafraseando seu João Grilo [nota-se um errado da reportagem, pois quem dizia esse bordão no filme do *Auto da Compadecida* é o personagem Chicó].

Jornal do Brasil, 17 de janeiro de 1999

Ao dedicar extensa reportagem sobre um dos atores participantes da microssérie, o jornal busca apresentar ao público uma faceta mais pessoal de Matheus Nachtergaele que, ao cativar o público interpretando João Grilo, levou o sentimento de curiosidade em relação a sua trajetória profissional e a preferências pessoais, além de seus planos para o futuro como ator. Na semana seguinte à publicação da reportagem especial sobre o trabalho de Matheus Nachtergaele, a seção de cartas dos leitores confirmou o sucesso que o personagem João Grilo exerceu sobre o público, levando as pessoas a comentarem sobre a curiosidade em relação ao trabalho deste ator. Não foram encontrados comentários criticando a performance na atuação de João Grilo. Os leitores do JB elogiaram o modo como Matheus Nachtergaele encarnou o papel na adaptação dirigida

por Guel Arraes. Embora já tivesse uma carreira de sucesso, tanto na TV quanto no teatro, foi interpretando João Grilo que Matheus Nachtergaele se tornou mais conhecido pelo grande público, mesmo já tendo atuado em uma minissérie de sucesso (*Hilda Furacão*) no ano anterior. As quatro cartas enviadas pelos leitores publicadas pelo jornal em 24 de janeiro de 1999 indicam a satisfação do público com o intérprete.

Ilustríssimo Domingo...

Sem Grilo

“Incrível! Vocês encontraram a palavra certa para definir um sentimento provocado pela bela interpretação de Matheus Nachtergaele no *Auto da Compadecida*. Eu também me apaixonei por ele. Pena que a TV responsável pela produção parece ainda não ter reconhecido o talento dele e de Guel Arraes (nenhuma entrevista com eles até o momento). Gostaria de ver o *Auto*, com os mesmos atores, transformado em cinema. Parabéns à revista Domingo pela matéria e a Matheus, que soube reproduzir a gente da minha terra.”

Verônica A. Silva, Recife, PE

Sem Grilo 2

“Gostaria de dizer sobre a excelente reportagem feita com o ator Matheus Nachtergaele que o JB, como sempre, não nos decepcionou. Um jornal que é acima de tudo atualíssimo e de muito bom gosto, prova que está sempre ligado aos acontecimentos; exemplo disso foi a reportagem que acabei de ler com o ator, que sem dúvida se não for o melhor, está entre os três melhores do Brasil, junto a Tarcísio Meira e Lima Duarte. Vocês são demais! Parabéns ao idealizador da entrevista!”

Heraldo Luiz Köetz, Rio de Janeiro

Sem Grilo 3

“É motivo de muita satisfação saber que o público está aprendendo a reconhecer o que vem a ser um ator [...] É ser um Matheus Nachtergaele. Nesse cara eu acredito, o sucesso não vai deslumbrá-lo, isso fica bem para os hollywoodianos da vênus platinada.”

Evaldo Chaves, Rio de Janeiro

Sem Grilo 4

“Matheus Nachtergaele engrandece nossa classe artística não só por seu grandioso e indiscutível talento, mas também por demonstrar ser a antítese do ator global que se deixa levar pelo sucesso na telinha. O teatro não lapidou apenas seu dom de interpretar, mas também um comportamento digno dos atores oriundos dos palcos. Tomara que ele não faça novela; seria o mesmo que contratar Ronaldinho pra (sic) jogar pelada em time do Aterro.”

Nilson Falcão Fontes, Rio de Janeiro

Jornal do Brasil, 24 de janeiro de 1999

O sucesso da versão televisiva de *O Auto da Compadecida* foi assunto de destaque no JB na época de seu lançamento. Em 31 de janeiro de 1999, foi publicada uma matéria de duas páginas no Caderno B dedicada às artes e cultura em geral, traçando os perfis e projetos anteriores e futuros de Guel Arraes e do roteirista João Falcão (Adriana Falcão, sua esposa, também assina o roteiro). Nesta matéria, são apresentadas as montagens de peças que realizaram quando trabalhavam no teatro e como entraram na TV Globo. Ademais, é mostrado o interesse de Arraes em transformar a minissérie em filme, pois, de acordo com a opinião exposta por ele na reportagem, não existiria uma cinematografia brasileira. Como a presente dissertação está preocupada em analisar o nordestino na Globo Filmes a partir da direção de Guel Arraes, é pertinente citar o trecho (longo) da matéria que descreve a participação do diretor na realização do filme.

Força da Imagem

Pedro Butcher

Quando *O Auto da Compadecida* estreou na TV, dia 5 de janeiro, correu um comentário unânime: “Isso tinha que estar no cinema”. Não é de se estranhar, Guel Arraes, responsável pela minissérie em quatro capítulos que deu novo alento à programação global, é cineasta dos pés à cabeça, com direito a formação francesa. Foi parar na televisão por circunstâncias do Brasil, “onde não há cinema” – provoca Guel.

Foi em Paris, em plena década de 70, que Guel Arraes aprendeu o beabá da sétima arte, trabalhando no Comitê do Filme Etnográfico de Jean Rouch – mestre do cinema-verdade e do documentário antropológico. “O comitê ficava bem em cima da Cinemateca Francesa. Eu comprava pão e queijo e ficava lá”, lembra o diretor, que passou bons anos almoçando e jantando filmes. Nas horas vagas, tomava na mão uma câmera super-8 e saía por Paris com um amigo, filmando uma alegoria política glauberiana nunca concluída: “Era um filme enorme, mudo e metafórico. Tinha um vampiro, símbolo do capitalismo, que morava na Notre Dame, e um cangaceiro caminhando pela avenida Champs Elysées”.

No tempo em que passou fora, foi alimentando um objetivo: voltar para o Brasil e se torna um curta-metragista – um vero autor na linha do Cinema Novo e da Nouvelle Vague. “Eu já estava seguindo um caminho tão diferente do de meu pai, que essa vontade de fazer cinema engajado era mais uma forma de me aproximar mais dele”, analisa Guel, que quando deixou o país, aos 15 anos, foi para acompanhar Guel Arraes no exílio político.

Na volta para o Brasil, em 1980, os planos do estudante começaram a dar errado. “Tinha trazido uma câmera e comprado uma moviola para fazer meus curtas. Aluguei uma casa em Santa Teresa onde ia montar uma pequena unidade de produção. Mas a moviola não chegou, porque levei um trambique, e a lei da obrigatoriedade do curta começou a dançar, por causa dos filminhos horríveis que os exibidores programavam”. Mesmo assim, Guel se empregou no cinema, ainda que por pouco tempo. Foi assistente de Bruno Barreto em *O beijo no asfalto* e no set conheceu Tarcísio Meira, na época ator da novela *Coração alado*. “Ele me apresentou ao Paulo Ubiratan, que trabalhava com o Roberto Talma, que me chamou para fazer um estágio na televisão”.

Guel aceitou na hora. “Eu estava meio em pânico, sentindo que, no cinema, atravessaria o mesmo aprendizado de Paris. Na TV, pelo menos, teria a prática, a agilidade”. A transição de meios não foi fácil. “Vi meus objetivos fugindo pelo espelho do carro, como diria Roberto Carlos. Era esquisito para os outros ver um filho de Arraes fazendo televisão, e para mim, que tinha a vontade inicial de fazer cinema documental, ligado à realidade, também. Fui parar na novela!”

Guel entrou na TV Globo junto com Jorge Fernando, um parceiro de temperamento oposto. “Jorginho tinha a comédia no sangue, sempre quis fazer aquilo. Eu não. Nunca tinha pensado em fazer TV, estar no showbiz, trabalhar com atores famosos”, conta, sem esconder o inevitável deslocamento. Mas a TV absorveu Guel instantaneamente e não demorou muito para que ele estivesse à vontade, pedindo para Glória Menezes repetir a cena.

‘Não sou bom de improviso’

“Resumindo, eu idealizava um país e uma carreira. A volta foi para o Brasil real. Comecei a ganhar novas referências, vi muita chanchada brasileira, comédia americana. E tinha a comédia italiana, que eu já adorava”. Aos poucos, ele foi se permitindo ser feliz nas comédias que dirigiu ao lado de Jorginho, a maior parte com autoria de Sílvio de Abreu. Destaca, principalmente, a genial *Guerra dos Sexos*.

Mesmo assim, Guel ainda não encontra um espaço definitivo. “No fundo, sofria demais. Não sou bom de improviso. Gosto de tudo muito preparadinho, com meu espírito *cdf*. Eu via o Jorginho muito mais livre, prestando atenção no geral, improvisando, impondo o estilo dele. E eu fazia, mas sofria”. Quando completou 30 anos, tirou as primeiras férias e veio a crise. “Não tinha mais idade para novelas”.

Voltou ao trabalho e lhe ofereceram o projeto de *Armação ilimitada*, uma série para o público pré-adolescente, com André Biasi, Kadu Molitermo e Andréa Beltrão. Não era propriamente um sonho. “Era aquele negócio carioca, de surfista, um tipo de humor que eu não sabia se gostava. Aceitei dirigir um ou dois episódios, sem o compromisso de continuar”. Cala-te boca. Não só continuou como adorou. “Depois de um tempo estava gostando tanto que até comecei a me identificar com esse negócio de surfista. Passei a fazer ginástica, também”.

Mais importante, no entanto, foi que *Armação* permitiu a Guel abrir brechas inéditas na Globo. “Era um programa totalmente familiar que trouxe de volta, para mim, o espírito coletivo do cinema. A gente se junta naquele carro de cena, todo pintado, para descobrir locação. Tinha um estúdio pequeno, disponível o tempo todo. Era uma produção artesanal, correndo no underground da Globo. Nesse programa comecei a usar uma câmera só”, lembra-se contando como foi trazendo, aos pouquinhos, a técnica do cinema para a frenética produção televisiva.

Depois veio um sucesso atrás do outro, sempre na área do humor, com um horário quase cativo terças-feiras à noite: *TV Pirata*, *Programa legal*, *Casseta e Planeta* – todas produções do “Núcleo Guel Arraes”. Sem falar nas adaptações literárias para a TV e o bem sucedido *Comédia da vida privada*, adaptação de textos de Luís Fernando Veríssimo (quando começou sua dobradinha com João Falcão). Nesse momento, mais do que nunca, o trabalho de Guel já apresentava uma coerência. “É difícil, mas não impossível, ter um trabalho perene na televisão”, atesta.

A produção industrial disciplinou Guel a dimensionar seu trabalho em relação ao público. “Hoje, não consigo deixar de pensar: ‘será que vão entender?’ Ou então o contrário: ‘será que está fácil demais?’ O que faço é

popular sem dúvida, mas com alguma inquietação, alguma preocupação com a linguagem”, preocupa-se.

A minissérie *O Auto da Compadecida*, adaptação de uma peça de Ariano Suassuna escrita por Guel e João e Adriana Falcão, representa a maturidade desta preocupação. É a segunda vez que o diretor realiza um trabalho em película na emissora (a primeira no Terça Nobre *O coronel e o lobisomem*) e, com ele, buscou um tema de dimensão popular, inteligente, dentro de um gênero favorito: a comédia lírica.

Mas Guel fecha o tempo quando ouve dizer que o *Auto* deveria ter sido feito no cinema, e não na TV. “Dizer que uma produção como a do *Auto* deveria estar no cinema – subentendendo aí que ela não merece a televisão – é uma pretensão do cinema brasileiro, que não tem esse tamanho de produção. Eu não poderia fazer o *Auto* no cinema!”, frisa. Guel acha que são poucos os filmes nacionais que se equiparam a bons programas de TV hoje em dia. “Às vezes só porque o filme está no cinema recebe um status que não tem. Na verdade, acho a maioria dos filmes produzidos no Brasil muito chata!”, critica.

Guel acredita que o cinema feito no Brasil não tem uma dimensão justa. “Fazer cinema aqui é um sofrimento. Você fica com o projeto dois anos e só consegue filmar no terceiro. E quando fica pronto, tem 50 mil pessoas para ver o seu filme. Se é para ter esse público, por que não fazer uma peça? O teatro é uma arte que, no Brasil, tem originalidade na sua sobrevivência, na sua maneira de produzir. Ele existe independentemente. O cinema não.”

Que fique claro, porém, a vontade de Guel ver uma cinematografia brasileira. “Um país que produz um filme como *Central do Brasil*, já merece um cinema”, defende. E que pode contar, muito brevemente, com o próprio Guel. Ainda não está certo, mas é bem possível que o próprio *Auto da Compadecida*, filmado em película, venha a estrear na tela grande. “A Globo Filmes está estudando o projeto. Acho que seria muito bom se o *Auto* fosse transformado em filme para reforçar essa batalha do Daniel Filho, que quer fazer, no Brasil, uma ligação sólida entre o cinema e a televisão. Mas o filme já passou na TV, e isso em termos mercadológicos não é lógico.”

Mas, se não for o *Auto*, será outro filme. A própria Globo Filmes já tem o projeto de um longa baseado na Comédia da vida privada. Mais um sinal de que falta pouco para Guel começar mais uma etapa na sua carreira. (P.B)

Jornal do Brasil, 31 de janeiro de 1999.

O sucesso de *O Auto da Compadecida* entre a crítica e o público, na época de seu lançamento na televisão, foi um tópico constante de discussão nas páginas do Caderno B responsável pela parte artística e cultural do Jornal do Brasil. A extensa reportagem citada anteriormente que destrincha a carreira e a trajetória de Guel Arraes é um indicativo deste ponto. Segundo o texto, a formação de cinema do diretor durante sua estadia na França, por causa do exílio de seu pai, não teria sido suficiente para, na volta ao Brasil, tentar se aventurar no meio cinematográfico, pois, segundo sua própria afirmação, “não existe cinema no Brasil”, sendo a televisão o caminho mais indicado para começar sua trajetória profissional no audiovisual. A ideia da Globo Filmes de levar uma adaptação da minissérie *O Auto da Compadecida* para o cinema também

merece ser destacada, pois foi o sucesso da adaptação da obra de Suassuna que certamente foi um dos motivadores para esta tomada de decisão, o que conseqüentemente levou a Globo Filmes a adotar o modelo de transposição de mídias em suas produções.

A adaptação da obra dirigida por Guel Arraes foi considerada unanimidade tanto pela crítica quanto pelo público (seja na versão televisiva ou apresentada no cinema) ficando difícil encontrar alguma crítica que questionasse qualquer aspecto desta adaptação. O trabalho bem feito exercido por Arraes na adaptação rendeu o prêmio de melhor série televisiva no Grande Prêmio de Cinema Brasil no ano seguinte. O modelo adotado pelo diretor que permite a transição entre cinema e televisão nas filmagens de uma mesma narrativa foi elogiada pelos críticos do periódico, e recebeu uma reportagem que julga de maneira positiva a transposição feita entre a série televisiva e a sua versão cinematográfica. No JB ainda foi publicada uma crítica do filme que recebeu a pontuação máxima (quatro estrelas) da seção.

Crítica: O Auto da Compadecida (4 estrelas)

A série que virou filme

Fernando Albagli

João Grilo é o protagonista de *O Auto da Compadecida* peça de Ariano Suassuna, que está comemorando 45 anos. Arquétipo do brasileiro virador, ele é esperto porque não há outra forma de sobreviver. Como todo bom personagem regional de histórias populares, ganha facilmente o reconhecimento universal, porque representa comportamentos, anseios e paixões comuns a todos os homens. Pois João Grilo, na versão de Guel Arraes (por que este cara não fez cinema antes?), ainda teve a sorte de ser vivido por Matheus Nachtergaele, talvez o melhor ator jovem do Brasil atualmente. E Matheus, cujo único defeito é o sobrenome, consegue brilhar no meio de um elenco onde tramitam nomes como Fernanda Montenegro, Marco Nanini, Lima Duarte e Paulo Goulart, para citar só os mais experientes. É claro que se poderia falar da deliciosa história, chamada de ato não por coincidência, pois é quase como se o ambiente medieval europeu se transformasse em Nordeste brasileiro, aliando santos, demônios e personagens alegóricos à ingênua e divertidíssima construção dramática. É claro que se poderia citar as belas e eficientes fotografia, direção de arte, música, e a habilidade dos roteiristas e do montador – evidentemente, a versão final ficou sob responsabilidade do diretor, que cortou sua própria minissérie para a TV com rara felicidade. Mas a insistência em falar dos intérpretes foi proposital. Com a efetiva cumplicidade deles – e o talento, claro – é que o público brasileiro vai aceitando de novo ouvir sua língua nas telas. Com *O Auto da Compadecida*, a temporada tupiniquim se mantém em alta.

Jornal do Brasil, 15 de setembro de 2000.

Em 15 de setembro de 2000, o mesmo periódico publicou uma matéria sobre a estreia de *O Auto da Compadecida* nos cinemas. O autor, Renato Lemos, aponta que o sucesso da adaptação da obra de Suassuna na televisão não foi um impeditivo para que conseguisse o mesmo êxito entre o público cinematográfico. É relatada também a intenção do reaproveitamento de séries antigas no cinema, que teve em *O Auto da Compadecida* o seu “piloto de teste”. Copio abaixo uma transcrição de parte dessa reportagem, com o subtítulo “Outros projetos estão a caminho”, em que é relatada a ideia da Globo Filmes em utilizar um mesmo produto em diferentes mídias – cinema e televisão.

Outros projetos estão a caminho

Renato Lemos

O mais simples dos projetos de juntar a TV ao cinema é a transformação de minisséries consagradas em filmes. Só isso. Depois de *O Auto da Compadecida*, a Globo Filmes, por seu diretor Daniel Filho, já está preparando a edição de *Luna Caliente e A invenção do Brasil* (que foi pensado por Guel Arraes e Jorge Furtado já como filme). Até mesmo *Mulher*, que não tinha o formato de minissérie mas teve algumas histórias exibidas em capítulos, deve entrar no pacote. Em cada um desses projetos está impressa a receita global de sucesso: histórias curtas, qualidade técnica e um elenco famoso. José Alvarenga, egresso do cinema (fez *Zoando na TV*, com Angélica, e alguns filmes com Renato Aragão) e um dos integrantes da equipe de Daniel, é taxativo ao apontar o atalho entre a tela pequena e a grande: “A TV tem capacidade de bancar o produto com a qualidade que o cinema necessita. Esse é o caminho natural. Acho que essa união é irreversível.”

Outra das possibilidades em curso é a produção de telefilmes. Aqueles “especialmente feitos para a TV” que durante muito tempo significaram “filmes americanos especialmente ruins”. A Columbia (que fez uma tentativa frustrada de entrada na televisão brasileira, via Bandeirantes, com as séries *A família Pinto* e *Santo de Casa*) está tentando mudar essa fama. A distribuidora americana encomendou o primeiro roteiro de telefilme brasileiro a Marcos Bernstein, de *Central do Brasil*. Seria um filme de baixo orçamento (a princípio R\$ 500 mil), centrada em dramas pessoais, baseado em uma história já conhecida e que contaria com uma grande estrela do cinema italiano no elenco. “A televisão exige menos locações e um roteiro mais simplificado. A grande diferença é essa. No mais, é como se fosse cinema”, afirma Marcos. (R.L.)

Jornal do Brasil, 15 de setembro de 2000.

O modelo adotado pela Globo Filmes de adaptar minissérie em filme – e vice-versa – teve sua estreia com o lançamento de *O Auto da Compadecida* nos cinemas. Essa tática pode ser observada em diferentes produtos que a Globo Filmes acabou produzindo tanto no cinema quanto na televisão. A outra adaptação que é objeto de análise, *O Bem-Amado*, também se fez presente nas duas mídias, mas fez o caminho

inverso do *Auto*. Ou seja, a obra estreou primeiro nos cinemas para depois ser exibida na televisão.

A IMPRENSA NACIONAL E A ATUALIZAÇÃO DO ENREDO DE *O BEM-AMADO*

No que diz respeito à adaptação de *O Bem-Amado*, especificamente, as publicações do Jornal do Brasil destacavam a participação da adaptação da obra de Dias Gomes na abertura do 13º Cine PE. As duas publicações encontradas sobre a participação deste filme no referido festival foram publicadas num espaço de dezesseis dias (de 10 de abril de 2010 a 26 de abril de 2010), o que indica a preocupação deste periódico em divulgar um importante festival do cinema nacional. Ambas as reportagens foram publicadas no Caderno B, dedicado à parte cultural. O mesmo Caderno escreveu uma matéria em que Guel Arraes explica como a memória de experiências pessoais o ajudou a recriar a peça de Dias Gomes. O texto, escrito por Carlos Helí de Almeida, destaca como o convívio com a família de políticos o ajudou a recriar a fictícia Sucupira governada por Odorico Paraguaçu, que já tivera duas adaptações de sucesso na mesma TV Globo, em formato de novela e série televisiva nas décadas de 1970 e 1980. Arraes afirma que sua maior motivação para recriar o clássico de Dias Gomes era fazer uma sátira política, em que tanto a direita quanto a esquerda seriam criticadas, pois, na visão do diretor, a corrupção estaria presente nos dois espectros da política. Ademais, ele também sugere sua intenção em se distanciar das versões anteriores da obra, especialmente no que se refere às irmãs Cajazeiras, que tanto na novela quanto na série eram apresentadas como beatas. Na versão da Globo Filmes essas personagens são retratadas como *socialites* da região.

Sucupira 2.0: Filho e irmão de políticos nordestinos, Guel Arraes usa suas memórias para ajudar a recriar a peça de Dias Gomes.

Carlos Helí de Almeida

Recife

Que fique bem claro: *O Bem-Amado*, que ganhou *première* de luxo anteontem na abertura do 14º Cine PE, não se escora na popular novela que a Globo exibiu nos anos 70. Ou mesmo em sua versão seriado, que chegou no início da década seguinte. O diretor Guel Arraes voltou-se para a peça original sobre as peripécias administrativas do prefeito da fictícia Sucupira, Odorico Paraguaçu, imortalizado por Paulo Gracindo (1911-1995), e escrito por Dias Gomes (1922-1999) em 1962.

- Sempre tive vontade de fazer uma sátira política. Os brasileiros já estão preparados para rir dos políticos, do lado engraçado da esquerda. Há poucos trabalhos do gênero no Brasil, talvez porque grande parte dos artistas e intelectuais sejam de esquerda. Encontrei tudo isso na peça do Dias – explica o diretor de 56 anos em entrevista ao JB. – Como era impossível

fazer graça com os militares na época, as adaptações para a TV miraram em um inimigo secundário, uma caricatura de prefeito do interior. Mas o texto original, que zombava das elites, foi escrito quando o país ainda era uma democracia, permitia uma crítica mais contundente.

Lembranças da infância

Nascido em uma família de políticos – o diretor de TV e cineasta é filho do ex-governador de Pernambuco Miguel Arraes (PMDB) e meio irmão do atual governante do estado, Eduardo Campos (PSB) – Arraes promove uma releitura numa era de progressos e esperanças. Odorico Paraguaçu, agora encarnado por Marco Nanini, continua disparando neologismos descabidos, mas despido do figurino e dos cacoetes de coronel televisivo. Seu principal adversário é Vladimir, editor do jornal de oposição da cidade (Tonico Pereira) capaz de bradar pérolas como “Nós sabemos do que o povo precisa, mas o povo ainda não sabe disso.”

- Não se pode dizer que esquerda e direita são diferentes no comportamento. Os dois são iguais, seus defeitos e qualidades é que são distintos – entende o diretor, que escreveu o roteiro de *O Bem-Amado* com Cláudio Paiva. – O fato de eu ter crescido no meio político me foi muito útil. Daí vem também o interesse por política. Lembro das assembleias, da responsabilidade, da tensão dos confrontos. Mas o que é mais visível no filme é o descompasso entre o cerimonial barroco, que a política brasileira importou da Europa, e o clima tropical, a presença da natureza e do mar.

Arraes explica que Gomes não tinha alguém em particular na cabeça quando criou Odorico. O tipo é um amálgama de políticos do período, como Jânio Quadros (1917-1992) e estadistas de forte apelo popular, como Getúlio Vargas (1882-1954). Sucupira é vista como uma cidade fora do tempo e do espaço. Mas suas transcrições televisivas causaram impacto tão grande na cultura brasileira que chegaram a ser citadas por Golbery do Couto e Silva (1911-1987), o militar anti-linha dura da ditadura: “Não tenho nada a declarar, já sai de Sucupira”, teria dito ao lhe pedirem uma avaliação de seus dias no poder. E quem seria o Odorico do século 21?

- Ele é personagem tão bem construído que não pode ser comparado com ninguém em particular – analisa Arraes – Odorico é uma paródia, uma máscara. Uma carapuça muito popular entre os próprios políticos, mas que ninguém admite que usa.

A repaginação proposta por Arraes chega a personagens secundários, como Zeca Diabo. O matuto violento imortalizado por Lima Duarte na TV ressurgiu como um vingador das causas populares (José Wilker). De beatas que só se vestiam de preto, as irmãs Cajazeiras, interpretadas por Dirce Migliaccio, Ida Gomes e Dorinha Durval na TV, voltam como estrelas da vida social de Sucupira (Zezé Polessa, Andrea Beltrão e Drica Moraes). Os figurinos sóbrios e a beatice ficaram nos anos 70: as três disputam o amor de Odorico.

- Na peça. As irmãs Cajazeiras representam o *society* da década de 60. Como seriam hoje? Peruas, claro, que fazem plástica e gostam de se ver nas colunas sociais – diz Arraes.

O diretor retorna ao estilo que ajudou a revolucionar a linguagem da TV (nos anos 80 e 90) e que, transplantado para o cinema, ajudou a criar hits da retomada como *O Auto da Compadecida* (2000), *Lisbela e o Prisioneiro* (2003) e *Caramuru* (2001). Abusa do tom farsesco e da edição ágil, imprimindo um ritmo quase vertiginoso. *Romance* (2008), história de inspiração teatral, marcou uma pausa na série de híbridos de técnicas de cinema e linguagem televisiva. E não teme se repetir:

- Quando resolvi fazer *O Bem-Amado* minha preocupação era mais ideológica do que estética. Queria falar de política. É um retorno, sim, a uma linha de filmes mais populares. Sei [que] eu posso fazer coisas mais elaboradas e sofisticadas, como *Cena Aberta*, na TV, que era quase experimental, e no cinema, como *Romance*. – Diz o diretor, que admite não distinguir mais as duas mídias. – Para mim, tudo parece a mesma coisa, mesmo em termos de tecnologia.

Jornal do Brasil, 28 de abril de 2010

A estreia do filme na 13ª edição do Cine PE recebeu uma reportagem de capa do Caderno B, assinada em conjunto por Heloisa Tolipan, Junior de Paula e Mariana Cohen, no dia 28 de abril. Os repórteres elogiaram a apresentação e mencionaram o alto número de espectadores do Cine Teatro. O foco da matéria não é apenas o lançamento do filme, exibido fora da competição, mas as celebridades do meio artístico, que se fizeram presentes no evento lhe dando um aspecto de coluna social. Dezoito dias antes, no dia 10 de abril, o mesmo Caderno B publicou reportagem semelhante sobre o festival realizado em Pernambuco, informando que as produções de adaptações da literatura como *O Bem-Amado* e *Quincas Berro D'água* seriam apresentadas fora do concurso. O texto informa ainda que o diretor de *O Bem-Amado*, Guel Arraes, seria um dos homenageados do festival, assim como a própria Globo Filmes.

‘O bem amado’ abre o 13º [14º] Cine PE

‘Quincas Berro D’água, outra produção aguardada, também será exibido, fora de concurso

Carlos Helí de Almeida

A programação da 14ª edição do Cine PE – Festival do Audiovisual, promete redimir a mostra pernambucana de suas últimas controversas edições, duramente criticadas pela fragilidade do conjunto de seleção de filmes. Pelo menos duas produções brasileiras do calendário desse ano farão sua estreia, fora de concurso, na maratona de cinema sediada no Recife: *O Bem-Amado* (RJ), de Guel Arraes, com Marco Nanini e Matheus Nachtergaele, que abre o evento dia 26, com lançamento previsto para julho, e *Quincas Berro D'água* (RJ), de Sérgio Machado, com Paulo José e Flávio Bauraqui. Este último é produzido pela videofilmes do diretor Walter Salles e pleiteia uma vaga no Festival de Cannes deste ano.

Nascido em Pernambuco, Arraes é um dos homenageados do Cine PE de 2010, que pagará tributo também ao ator Tony Ramos, à atriz Julia Lemmertz, e à Globo Filmes. *Continuação* (RJ), documentário de Rodrigo Pinto sobre o músico pernambucano Lenine encerrará o evento na noite do dia 2 de maio, no Cine São Luiz recém-restaurado, antes da cerimônia de premiação.

- A seleção de filmes foi baseada em critérios bastante ponderados, que levaram em consideração a qualidade cinematográfica, o ineditismo do filme, sua representatividade regional e o currículo do diretor – explicou Alfredo Bertini, codiretor, com sua mulher, Sandra, do Cine PE.

A mostra competitiva de longas-metragens é composta por seis títulos, nem todos inéditos no circuito comercial ou de festivais nacionais. *O*

homem mau dorme (DF), de Geraldo Moraes, por exemplo, ganhou o Kikito de ator coadjuvante (Bruno Torres) do Festival de Brasília do ano passado. *As melhores coisas do mundo* (SP), de Laís Bodanzky, chega aos cinemas cariocas e paulistas no dia 16 – o Cine PE servirá de plataforma de lançamento do longa-metragem naquele estado, marcado para o dia 30.

Há dois documentários na peleja: *Cinema de guerrilha* (SP), de Evaldo Mocarzel, e *Sequestro*, de Wolney Atalla, sobre as investigações da Divisão Antissequestro de São Paulo, já exibido na Mostra de São Paulo. *Léo e Bia* (RJ), que marca o debut de músico Oswaldo Montenegro como diretor de uma peça inspirada em uma de suas mais famosas canções, e *Não se pode viver de amor* (RJ), de Jorge Durán (É proibido proibir, completam a lista de candidatos aos troféus Calunga. O filme de Durán, que tem no elenco Cauã Reymond, Ângelo Antônio e Simone Spoladore, chega fresquinho da competição do Festival de Guadalajara (México), realizado em março.

- Concluimos o filme dias antes do início do festival mexicano. Já temos um convite para participar do Festival de Montreal (Canadá). Depois, vamos tentar um festival na Europa e lançamos aqui no Brasil – planeja Durán.

A produção do festival recebeu um total de 426 filmes inscritos – 70 longas (seis a mais que na edição de 2009) e 356 curtas. Durante os seis [dias] de competição, serão exibidos 63 filmes (47 curtas e 16 longas) no Teatro Guararapes, em Olinda, a cidade vizinha, e no Cinema São Luiz, no centro do Recife antigo.

Jornal do Brasil, 10 de abril de 2010.

A reportagem citada acima mostra a preocupação dos organizadores na seleção dos filmes, pois corriam o risco de perder credibilidade por causa da “fragilidade do conjunto da seleção de filmes” que tinham sido exibidos nas duas últimas edições. Apesar de o título enfatizar a estreia de *O Bem-Amado* e *Quincas Berro D’água*, o texto apresenta uma série de filmes que participariam do concurso daquela edição, além de depoimentos dos artistas participantes. Assim, percebe-se a preocupação do Caderno B em não deixar que apenas a adaptação da obra de Dias Gomes monopolizasse a atenção de seus leitores. Dezesesseis dias depois dessa publicação, Carlos Helí de Almeida assinou outra matéria sobre a abertura do Cine PE em 2010.

Cinema

Versão de telenovela da Globo abre hoje o Cine PE

Seleção de filmes redime passado recente do festival

Carlos Helí de Almeida

Recife

A 14 edição do Cine PE – Festival do Audiovisual, começa hoje À noite, no Cine Teatro Guararapes, homenageando um nativo: Guel Arraes. Além do justo tributo, o diretor recifense apresentará, fora de concurso, o seu mais recente longa-metragem, o aguardado *O bem amado*, versão para o cinema da peça homônima de Dias Gomes, traduzida como telenovela pela Rede Globo na década de 1970. Protagonista do filme, o ator Marco Nanini, outra prata da casa, é uma das personalidades que contribuirão para o brilho da maratona, que se encerra dia 2.

Première de ‘Quincas’

Além de *O Bem-Amado*, há uma outra atração fora de concurso reforça a seleção desse ano, que promete redimir a mostra pernambucana das duas últimas edições, duramente criticadas pela fragilidade do conjunto de filmes: *Quincas Berro D'água* (RJ), de Sérgio Machado. A produção conta com o brilho de Paulo José e Flávio Bauraqui, que prestigiarão a première de luxo do filme, que só chega aos cinemas em 14 de maio. Homenageados pelo festival, Tony Ramos e Julia Lemmertz também são presenças confirmadas. O Cine São Luiz, recém-restaurado abrigará a exibição do documentário *Continuação* (RJ), de Rodrigo Pinto, sobre o músico pernambucano Lenine, encerrará os trabalhos do festival, antes da cerimônia de premiação.

Jornal do Brasil, 26 de abril de 2010.

Em um espaço de dezesseis dias, Carlos Helí de Almeida assinou duas reportagens sobre o mesmo tema: a estreia de *O Bem-Amado* como abertura da 14ª edição do Cine PE – Festival do Audiovisual. Nos dois textos o crítico comenta a adaptação da obra de Dias Gomes por Guel Arraes nas primeiras linhas, dedicando o restante do texto para a divulgação das outras obras que participariam do festival. Desta maneira, o mês de abril de 2010 teve na estreia de *O Bem-Amado* e no Cine PE os principais pontos de destaque no Caderno B, talvez pela força do diretor, conterrâneo do festival, e a própria Globo Filmes, que já monopolizava o cinema nacional comercial. Assim, para divulgar o festival, talvez tenha sido necessário fazer uso da estreia de um filme da Globo Filmes, dirigido por um natural do estado, de modo a chamar atenção do público para um evento que supostamente vinha perdendo credibilidade nos últimos anos.

O desafio que o ator Marco Nanini vivenciou para interpretar o personagem Odorico Paraguaçu, fortemente associado à interpretação de Paulo Gracindo, na novela de 1973, foi o assunto de uma reportagem de duas páginas em que o ator comenta o processo de criar o personagem – apesar de já ter tido a oportunidade de encarnar o prefeito de Sucupira no teatro. Nanini afirma que não se permitiu influenciar pelos trejeitos de nenhum político em particular, pois isso poderia “apequenar o personagem”.

Um novo mandato

Vivendo o lendário prefeito Odorico Paraguaçu no filme de Guel Arraes, Marco Nanini fala das diferenças entre estrelar ‘O bem amado’ nas telas e nos palcos

Bolívar Torres

Há muito mais do que um Odorico Paraguaçu, personagem criado originalmente por Dias Gomes para a sua peça *O bem amado ou os mistérios do amor e da morte*, encenada pela primeira vez em 1969. Ao longo das décadas, Procópio Ferreira, Jorge Dória, Rolando Boldrin e outros atores emprestaram, no teatro e na TV, seu talento para compor o prefeito de

Sucupira, sátira implacável do político malandro nacional. Quis o destino, contudo, que coubesse ao Odorico de Paulo Gracindo, sucesso na televisão nos anos 70 (e depois nos 80), ficar gravado na cabeça dos brasileiros. Pela maneira como entrou nos lares e marcou toda uma geração, o grande público tende a ligar, inevitavelmente, um ao outro. A associação pode ser verificada em um verbete do site Wikipedia (“Odorico Paraguaçu é um personagem cômico ficcional vivido na televisão pelo ator Paulo Gracindo”) ou no documentário *Paulo Gracindo, o bem amado* – que, aliás, não carrega esse título por acaso. Não tem jeito: Odorico é Gracindo – e vice-versa.

“Pulo no abismo”

Qualquer escolhido para reviver o personagem de Dias Gomes em sua versão cinematográfica, que estreia hoje pelas mãos do diretor Guel Arraes, seria obrigado a lidar com o desafio de fazer o espectador esquecer os maneirismos inconfundíveis do Odorico gracindiano. Mas, para Marco Nanini, a tarefa caiu como uma moeda de duas faces: associado no imaginário brasileiro como o Lineu de *A grande família*, o ator pernambucano também se viu obrigado a livrar-se do peso icônico de seu personagem mais popular.

- Assim como o Lineu, Odorico é emblemático, e continua atual – explica o ator ao *Caderno B*, em uma pausa entre os ensaios da peça *Pterodáctilos*, sua nova parceria com Felipe Hirsch, que estreia em outubro. – Faz uma síntese de um comportamento político do brasileiro, com uma herança de personagens como o Amigo da Onça, por exemplo. Ele vem sendo revisitado por outros atores há várias gerações, mas a verdade é que não posso ficar ligado à interpretação deles, preciso mapear meu próprio caminho, a minha própria emoção. Não irei a lugar algum se ficar com eles na cabeça. Encarnar um personagem assim é sempre um pulo no abismo.

Nanini já havia encarnado Odorico Paraguaçu no teatro, entre 2007 e 2008. Toda composição, porém, muda agora ao ser transposta para o cinema. Apesar de o longa de Arraes recuperar o traço carregado da farsa do texto original – Dias Gomes escreveu a peça em 1962, período pré-golpe militar, em que as críticas sociais mais contundentes ainda eram permitidas – o exagero ganhou certa dose de contenção nas telas.

- A peça original tem um subtítulo de farsa política, traz esse traço mais forte no teatro, um lugar onde se pode explorar melhor o exagero – sublinha o ator. – No cinema, você precisa ser mais contido para permanecer real, não ultrapassar o tom. Afinal, na tela fico dez vezes maior, e cada gesto é perceptível. É bom concentrar-se na linguagem, domando a emoção para dar verdade à farsa.

O Bem-Amado de Arraes pretende ser uma revisão contemporânea da peça de Dias Gomes. As cajazeiras não são mais provincianas ingênuas, mas sim *socialites* consumistas. Nanini foi obrigado, então, a encaixar Odorico nesse novo contexto.

- A casaca foi muito importante. Ele não a deixa nem para ir à praia – salienta Nanini. – Elementos como esses, como figurino ou o barroquismo da direção de arte, reforçam o lado da farsa e ajudam o espectador a saber o que ele vai encontrar na história.

Numa nação afogada na descrença pelos políticos, e farta em exemplos bem marcados nos palanques, beirando a autocaricatura, era grande a tentação de se inspirar em modelos específicos para compor o personagem. Marco Nanini, contudo, resistiu, preferindo uma pesquisa mais ampla, que abraçasse a classe política em geral.

- Odorico Paraguaçu reflete um modelo de comportamento, um jeito de pensar. Se focássemos um político específico, iríamos amesquinhar o

personagem – justifica Nanini. – A solução foi pesquisar políticos de todas as épocas. Estudei oratória, comportamento, gestual. Tentei não reproduzir nada de ninguém, justamente para transformá-lo nessa figura atemporal, que permeia o imaginário nacional.

Jornal do Brasil, 23 de julho de 2010.

Embora o Jornal do Brasil tenha dado um amplo espaço para a cobertura do filme e da série televisiva de *O Bem-Amado*, os críticos do jornal não pouparam a adaptação de Dias Gomes. Na seção “Em questão” dedicada à opinião dos críticos de cinema foram publicados textos de dois comentaristas – Maurício Dias e Filipe Quintans. No dia 23 de julho de 2010, ambos apontaram falhas na adaptação do original de Dias Gomes, salvando apenas a atuação de Marco Nanini. No texto “Para quem não fez 30”, Maurício Dias classificou o filme com uma estrela. O outro comentarista do JB, Filipe Quintans, foi mais incisivo, não conferindo ao filme nenhuma estrela, assinalando os cortes rápidos empregados pelo diretor, em sua recriação ao discurso político e na atuação descontrolada dos atores. A reportagem datada de 27 de julho de 2010 enfatiza a bilheteria dos cinemas, que dava ênfase na “disputa” entre os filmes estrelados por estrelas hollywoodianas, como Leonardo Di Caprio e Angelina Jolie. Na matéria lemos que a recepção de *O Bem-Amado*, em seu fim de semana de estreia, atraiu cerca de 145 mil espectadores. Embora tenha tido um pouco menos de público que *O Auto da Compadecida* (cerca de 158 mil espectadores, segundo o site da Folha de São Paulo) certamente são números consideráveis para um filme nacional, que historicamente sempre levaram um número menor de espectadores ao cinema quando comparado com produções de Hollywood.

Copio abaixo as críticas, de modo que seja possível expor a opinião dos comentaristas do Caderno B acerca da adaptação do texto clássico de Dias Gomes por Guel Arraes:

EM QUESTÃO | O BEM AMADO

Para quem não fez 30

Maurício O. Dias

É inevitável, para o espectador que assistiu à novela dos anos 70, ou à série que a seguiu, a comparação deste *O bem amado* com aqueles de outrora. No Brasil de 2010, não há como um texto que envolva um coroné nordestino e um jagunço não ser datado. A produção tenta contornar esta situação dando à trama um caráter de filme de época. Mas o que era inédito hoje pesa contra – aquela cidadezinha cenográfica, aquele sotaque *fake*...

Marco Nanini defende com garras e dentes um personagem mítico, eternamente aderido ao desempenho de Paulo Gracindo. Não se sai mal. Os bordões de Odorico continuam grudando como chiclete no sapato. Aliás, o

Odorico de Nanini é tão carismático que o personagem é mais agradável ao espectador que o seu antagonista, vivido por Tônico Pereira.

Se fosse um especial da TV, *O bem amado* seria melhor do que é, como obra cinematográfica. Do jeito que está, é mero passatempo. Tem o mérito de apresentar Odorico Paraguaçu ao público abaixo dos 30 anos.

Mais parece ‘Zorra Total’

Felipe Quintans

Pode parecer estranho que os esforços de um diretor criativo e de um elenco tarimbado para a releitura de uma história popular tenham culminado num longa caricato e tosco. Esta adaptação de *O bem amado*, por Guel Arraes, está mais próxima de *um Zorra Total* e muito, muito distante, daquela com Paulo Gracindo, que muitos guardam carinhosamente na memória. O anti-herói de Dias Gomes, o político venal e manipulador, tornou-se um bufão priápico e descontrolado.

Descontrole, aliás, é o que mais se vê no filme de Arraes. O corte rápido, uma das marcas do diretor no cinema e sobretudo, na TV, ficou cansativo: antes ditava um ritmo, facilitando a vida do espectador na compreensão do texto; agora é só uma muleta narrativa enfadonha.

E, no que tange ao discurso político, o filme é quase juvenil. Da delicada crítica de Gomes ao coronelismo e ao voto de cabresto, passamos a um discurso digno de centros acadêmicos, com direito a final ufanista e imagens dos comícios pelas Diretas.

Jornal do Brasil, 23 de julho de 2010.

A partir das análises dos críticos do jornal, percebe-se que a adaptação da obra de Dias Gomes não teve a mesma recepção que a de *O Auto da Compadecida*. *O Bem-Amado* recebeu críticas negativas em relação ao roteiro, edição e até mesmo no que diz respeito à atuação dos intérpretes, marcadamente reconhecidos no cenário da dramaturgia nacional.

O Correio Brasiliense (DF) também apresentou reportagens sobre a adaptação do clássico de Dias Gomes produzido e dirigido por Guel Arraes. Na primeira matéria, intitulada “Clássico Atemporal”, assinada por Pedro Brandt em 21 de julho de 2010, é mencionado o desafio empreendido pelo diretor em recriar uma obra de sátira política que já estava presente no imaginário popular. Arraes relata a sua intenção em não dialogar com as versões anteriores da obra de Dias Gomes e em como já estava adaptado ao texto original, pois já tinha levado o clássico para o teatro. O diretor aponta que uma inovação presente em sua adaptação foi a introdução do personagem Vladimir, interpretado por Tônico Pereira. Na seção “três perguntas”, publicada do lado da reportagem principal, Arraes afirma que o principal desafio ao realizar a adaptação foi falar sobre política. O diretor queria discutir o antagonismo existente entre a direita e a

esquerda, daí a necessidade de introduzir o personagem Vladimir para fazer oposição à Odorico Paraguaçu. A necessidade de também criticar a esquerda é encarada pelo diretor como uma forma de contextualizar a trama para a atualidade. No que diz respeito a escolha do elenco, Guel Arraes afirmou sua preocupação em escolher atores de nome para interpretar os personagens “míticos” da obra de Dias Gomes. Segue abaixo na íntegra a entrevista:

**Diversão & Arte. Brasília, quarta-feira, 21 de julho de 2010.
Correio Brasiliense**

Pedro Brandt

Três Perguntas// Guel Arraes

Qual foi o maior desafio para fazer o filme?

Foi falar de política hoje. Falar da esquerda e da direita na atualidade. Não que o filme seja sobre isso. Por mais que pareça uma questão acessória, foi a que mais me inquietou. Foi só fazendo o roteiro que me toquei que precisava disso. Precisava de um antagonista para o Odorico, até por questões dramáticas.

Até que ponto você tentou respeitar a obra original?

O único personagem que não tinha na peça original é o Vladimir, o esquerdista. Mas pensei que era uma obrigação de quem está atualizando a obra. *O bem amado*, do Dias Gomes, teve um poder político e satírico enorme, era ousado para a época. Se eu fizesse uma história hoje em dia que não tivesse uma crítica, uma sátira também à esquerda, ela estaria desatualizada. O resto, os personagens, são atualizados dentro do espírito original. O próprio Dias fez isso, atualizando os personagens da peça para a televisão.

Comente a seleção do elenco.

Eles são grandes comediantes, quase uma trupe. Inclusive os atores com quem eu ainda não tinha trabalhado, como a Zezé (Polessa) e a Maria Flor. Os personagens de *O bem amado* são míticos. Quem viu a novela ou o seriado na televisão lembra bem disso. Então, pensei também em atores míticos para esses papéis.

Correio Brasiliense, 21 de julho de 2010.

Em crítica assinada por Yale Gontijo, a adaptação de *O Bem-Amado* não foi bem recebida, sendo atribuídas duas estrelas para o filme. A autora afirma que Arraes não conseguiu atualizar o clássico, salvando apenas os neologismos utilizados pelo personagem principal, Odorico Paraguaçu.

Cinema // Roteiro

crítica // O bem amado (2 estrelas)

Retrato do Brasil

Yale Gontijo

A história de *O bem amado*, de Dias Gomes, nos é familiar. Que brasileiro não conhece pelo menos uma falcatura cometida por políticos em

esferas municipais, estaduais ou federais? A novela homônima foi exibida, com sucesso, pela Rede Globo, durante a ditadura militar.

Na versão cinematográfica levada às telas, Odorico Paraguaçu (Marco Nanini) vive o prefeito corrupto que precisa urgentemente de um defunto para inaugurar o cemitério na fictícia Sucupira, na Bahia. Para completar a empreitada, conta com a ajuda das correligionárias irmãs Cajazeiras (Zezé Polessa, Drica Moraes e Andréa Beltrão) e do funcionário da prefeitura Dirceu Borboleta (Matheus Nachtergaele).

O diretor Guel Arraes abre mão de seu estilo em favor de um produto em que a assinatura do produtor rivaliza em importância com a do diretor. Ambos perderam a chance de atualizar a trama escrita em 1962 por Dias Gomes, como se não tivessem existido no Brasil os 25 anos de regime democrático. O retrato do Brasil “pra trasmente” só não soa anacrônico graças à metáfora cáustica entranhada no texto de Gomes.

Correio Brasiliense, 23 de julho de 2010

Como podemos constatar a partir das fontes analisadas, *O Bem-Amado* foi alvo de críticas tanto por parte do Jornal do Brasil quanto do Correio Brasiliense. Mesmo a participação de Matheus Nachtergaele, elogiado por sua participação em *O Auto da Compadecida*, passou despercebida pelos críticos, que preferiram apontar “falhas” cometidas pelo diretor Guel Arraes ao adaptar o clássico de Dias Gomes. Mesmo a atuação de Marco Nanini, que recebeu uma extensa reportagem do Jornal do Brasil, não capaz, por si só, de isentar o filme das críticas negativas que lhe foram atribuídas.

Dias Gomes foi tema de uma matéria datada de 18 de maio de 2013, em que Sérgio Maggio atesta o caráter contestador e subversivo do autor de *O Bem-Amado* e a repressão sofrida durante o regime militar por causa de suas ligações com o Partido Comunista, o que o levou a se afastar do teatro. Talvez o distanciamento ideológico entre a obra original e sua adaptação tenha levado os críticos de veículos concorrentes das organizações Globo a criticar a leitura da obra feita Arraes, pois, o original de Dias Gomes pretendia realizar uma crítica contra o coronelismo presente no Brasil de sua época, algo que a adaptação procurou deixar de lado para valorizar uma suposta “polarização” política entre direita e esquerda em uma pequena cidade do litoral baiano.

Para concluir, as fontes analisadas mostraram-se mais receptíveis quanto à adaptação do clássico de Ariano Suassuna quando comparadas com a de Dias Gomes. Todos os periódicos em que foram encontradas referências à primeira obra enalteceram o modelo de adaptação empregado por Guel Arraes, tecendo elogios ao figurino, ao cenário, à maquiagem e à atuação, e, principalmente, à interpretação de Matheus Nachtergaele. No caso de *O Bem-Amado*, os comentários não foram tão generosos, criticando de maneira incisiva as possíveis falhas de Arraes na construção da obra, em

que o diretor é acusado de descontextualizar o enredo, talvez por causa da inclusão de um antagonista ao personagem principal, de modo que a sua visão política de que “direita e esquerda são iguais” se fizesse presente em sua adaptação. É também necessário apontar que o modelo utilizado pelo diretor na transição entre as mídias cinematográfica e televisiva pode funcionar dependendo de como atua na construção da adaptação. Se, por um lado, esse esquema empregado pela Globo Filmes aquece o mercado cinematográfico nacional, por outro, pode acabar por desvirtuar a obra. Guel Arraes, ao introduzir mais um personagem em *O Bem-Amado*, Vladimir, simpático às ideias de esquerda, mas tão corrupto quanto Odorico Paraguaçu, terminou por desvirtuar o texto de Dias Gomes, que escreveu a obra com base na problematização do coronelismo presente no interior do Brasil. Assim, percebe-se que os filmes produzidos pela Globo Filmes – e dirigidos por Guel Arraes – apesar do grande espaço de divulgação, mesmo fora dos tentáculos das organizações Globo, não estão imunes às críticas, como foi percebido nos comentários sobre o filme *O Bem-Amado*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A proposta desta dissertação foi investigar quais signos associados ao nordestino e a sua região de origem, mais especificamente no sertão, aparecem nos filmes dirigidos por Guel Arraes, cujos roteiros foram adaptados de obras clássicas do teatro e da literatura nacional. Se na introdução destaquei formas com que o cinema representa grupos “estigmatizados”, como no caso dos nordestinos, a conclusão desta investigação aponta para uma perspectiva de Arraes de se afastar de determinadas associações impostas a esse grupo social, assim como permanências de certos significados presentes no cinema brasileiro. A escolha por realizar uma descrição densa nos dois capítulos dos filmes tratados, a partir das decupagens comentadas, me permitiu analisar temas e questões pertinentes às ciências sociais (e humanas) que talvez passassem despercebidas numa leitura menos atenta ou para aqueles que “apenas” assistiram aos filmes.

De acordo com Almeida (2016), a decupagem fílmica tem seu valor como um tipo de discurso, na medida em que a análise de um filme destaca, a cada cena, o verbal e o não verbal. Desta forma, são apresentados enquadramentos da câmera, falas, música e o jogo de planos e outros aspectos que possuem significados (talvez não tão explícitos para um olhar do “senso-comum”).

Embora durante a feitura desta dissertação tenham sido deixadas de lado considerações de cunho técnico – como fotografia, atuação, enquadramentos etc. – já que maior ênfase foi dada a falas, ações e comportamentos dos personagens durante a trama, foi possível destrinchar as formas com que o diretor Guel Arraes (re)construiu os roteiros dos filmes destacados como objeto de estudo – *O Auto da Compadecida* e *O Bem-Amado* – especialmente como uma maneira de transpor à tela seu imaginário sobre o Nordeste e os nordestinos através das adaptações fílmicas dos textos originais. Se signos associados a esta região e aos seus naturais, como miséria, violência do cangaço e religiosidade, podem ser consideradas permanentes no cinema nacional, nos filmes dirigidos por Guel Arraes aqui analisados, verifica-se que o diretor também procura conferir um olhar próprio à representação da região (como podemos observar na cenografia de *O Auto da Compadecida*: uma mistura de sertão nordestino da década de 1930 com aspectos medievais de origem ibérica, algo que já estava presente nas influências de Ariano Suassuna, autor do texto original). Igualmente, pude verificar que a nova roupagem conferida aos personagens do filme *O Bem-Amado* acabou por afastar os estereótipos associados aos nordestinos de certa dramaturgia nacional.

Entretanto, no que diz respeito às mudanças promovidas pelo diretor, não posso deixar de assinalar a tentativa por parte de Arraes de amenizar certas críticas de cunho social presentes nos textos originais, que acabaram suprimidas ou atenuadas nos roteiros dos filmes. Apesar de o diretor ter dito em entrevista que “direita e esquerda são a mesma coisa no Brasil”, pode-se afirmar que certas práticas políticas conservadoras existentes no país – como a questão do coronelismo em *O Bem-Amado*, e a miséria presente na vida dos personagens principais de *O Auto da Compadecida* – estão mais relacionadas à atuação de partidos não progressistas no espectro da política nacional. Assim, a opinião de Guel Arraes sobre o assunto pode demonstrar possíveis incoerências quando relacionadas a fatos sócio-históricos no Brasil.

Interessante destacar, nesta conclusão, a tendência presente nos filmes dirigidos por Arraes – como membro das Organizações Globo e da Globo Filmes – em suavizar desigualdades criticadas nos dois textos originais. Em *O Auto da Compadecida*, por exemplo, não vemos um enfrentamento entre os cangaceiros liderados por Severino contra o “major” (grande proprietário de terras) Antônio Moraes. Vale destacar também que a introdução de um novo personagem, Rosinha, a fazer um par romântico com um dos protagonistas do filme (Chicó), parece ter o intuito de aproximar a audiência às tramas das telenovelas, normalmente pautadas por histórias de amor. No caso da adaptação de *O Bem-Amado*, notei que Arraes se distanciou da proposta original de Dias Gomes, que claramente criticava o coronelismo e satirizava a política nacional, para apostar na leitura em que tanto o campo progressista quanto o campo conservador da política nacional abusam da desonestidade para prejudicar o inimigo ideológico. Sobre esta questão, me pareceu pertinente o uso do conceito de campo proposto por Pierre Bourdieu (1996), na medida em que o sociólogo francês aponta para as tendências daqueles que fazem parte de grupos. Na medida em que Guel Arraes se afasta da tomada de posição “subversiva” de Dias Gomes, adotando outra postura, o diretor da Globo Filmes parece realizar mudanças no roteiro conciliadas com o que seria esperado pela empresa midiática.

A dependência do campo cultural ao campo econômico, conforme a acepção de Bourdieu, pode ser associada a uma possível dependência das Organizações Globo, a partir de seu tentáculo Globo Filmes, de seus anunciantes. Os mais próximos das posições dominantes do campo cultural são geralmente os mais solícitos quanto às reivindicações daqueles que os abastecem. Assim, verifica-se que o grau de autonomia

de um campo cultural pode estar relacionado à dependência do campo econômico (de quem o financia). No caso da presente investigação, o que pude perceber é que, apesar de suas propostas inovadoras na televisão – muito por causa da sua formação mais voltada para a vanguarda artística e experimental, além da própria liberdade artística permitida pela emissora no humor semanal que era de responsabilidade do Núcleo que levava seu nome dentro da emissora (NGA) –, Guel Arraes adotou nos filmes uma tomada de posição vinculada a um “padrão Globo”, fato constatado na adaptação dos roteiros. (Assim como no *Auto*, em *O Bem-Amado* o diretor adota as mesmas tomadas de posição, levando em consideração a relevância do enlace amoroso entre Violeta e Neco, o jogo de sedução presente na relação entre Odorico e suas correligionárias – as três irmãs Cajazeiras –, bem como o modo como retrata o povo, procurando descaracterizar a insatisfação popular e os movimentos sociais, além da adição de mais um personagem, Vladimir, como uma tentativa de igualar a corrupção presentes nos espectros da política).

A reconstituição da trajetória pessoal e profissional de Guel Arraes me permitiu compreender os caminhos que o levaram a optar pela carreira artística, principalmente no que tange à sua inserção dentro de uma organização (Rede Globo e Globo Filmes), cujos produtos são voltados para o lucro. Desse modo, a despeito das influências de vanguarda – Glauber Rocha e Jean Rouch – presentes em sua formação, suas opções estético-políticas talvez tenham sido mais “aceitáveis” tanto para a empresa de comunicação quanto para o público consumidor do cinema comercial. Com isso, pode-se verificar a autonomia do diretor, tanto em experimentações “inovadoras” quanto na adição ou omissão de personagens e situações, juntamente a certo “contrato ideológico”.

Como notado, uma das características mais marcantes da Indústria Cultural, cunhada por Adorno e Horkheimer (2000), são as representações ideológicas próprias à racionalidade moderna. No cinema comercial isso pode ser observado em “fórmulas” com que roteiros são construídos e no modo como determinados segmentos sociais são representados. No caso da Globo Filmes, as adaptações aqui tratadas seguem a “fórmula” de suprimir os questionamentos político-sociais defendidos pelos autores dos textos originais (Ariano Suassuna e, sobretudo, Dias Gomes – que também trabalhava para a Globo). Desta forma, se filmes de cunho comercial, como os produzidos por empresas como a Cinédia e a Vera Cruz, apresentavam tendência em rotular o nordestino de maneira pejorativa (e enquanto filmes do Cinema Novo buscavam

denunciar a miséria da região enfatizando a fome, fanatismo religioso e a violência), Guel Arraes e a Globo Filmes parecem apostar numa nova abordagem de representação sobre o Nordeste, sem abandonar totalmente aquelas referências anteriores.

A partir da análise dos dois filmes destacados como objeto de estudo, concluo que Guel Arraes utiliza uma espécie de padrão na construção dos roteiros e na direção, em que podem ser observados a presença da metalinguagem, o uso de artistas vindos do teatro, o diálogo com diferentes campos do saber, tentativas de representar certas camadas da sociedade que são marginalizadas, e experimentação. Suas adaptações apresentam o seguinte padrão de acordo com a exposição das decupagens: 1) ausência ou atenuação das críticas sociais presentes nos textos originais; 2) inclusão de romances como eixos principais da trama; 3) adição e exclusão de personagens e situações; 4) nova roupagem no que diz respeito ao visual dos personagens; 5) rapidez nos planos e sequências, de modo a conferir agilidade à trama.

No que concerne à bibliografia utilizada, sobretudo na fundamentação teórica das decupagens dos filmes destacados, noto que ela permitiu com que fossem trabalhadas questões que passaram despercebidas à primeira vista. Na descrição das cenas, preferi enfatizar conceitos como estigma, campo, *habitus* e poder simbólico, bem como o *ethos* do espírito capitalista, e menos os de identidade, que têm sua relevância reconhecida nas ciências sociais a partir de trabalhos já consagrados.⁸

Definido por Goffman (2013), o conceito de estigma foi fundamental para uma inteligibilidade sobre as relações entre os personagens de *O Auto da Compadecida* e da imagem que fazem de si e dos outros. Com ele, pude entender como certa estigmatização do roteiro de Guel Arraes pode ser observada de diversos ângulos através das relações interpessoais presentes na trama. Assim, a pobreza e suas implicações vivenciadas por Chicó e João Grilo, bem como a maneira com que tentam driblar a miséria através das falcaturas contra os demais personagens, podem ser compreendidas como um *habitus* da dupla. Outros tipos de *habitus* também podem ser

⁸ A questão da identidade debatida por Stuart Hall acabou por passar quase que despercebida nesta dissertação, exceção a breves menções, pois como as duas tramas se passavam no Nordeste o preconceito contra o nordestino, nas relações interpessoais dos personagens, acaba por ser deixado de lado. Assim, no caso de *O Auto da Compadecida*, por exemplo, o conceito de estigma elaborado por Goffman foi mais proveitoso para uma análise das relações interpessoais dos personagens. Em *O Bem-Amado*, a discussão de Bobbio sobre os rumos da democracia foi primordial para o entendimento sobre as disputas entre as duas forças políticas da cidade de Sucupira, mas sem deixar de negligenciar o debate sobre o coronelismo.

observados na trama, como a desonestidade dos membros do clero e o uso da violência por parte do bando de cangaceiros.

Se enfatizarmos mais especificamente a decupagem de *O Bem-Amado*, poderemos verificar questões para além da já comentada presença da prática coronelista. As disputas políticas e ideológicas entre Odorico Paraguaçu e Vladimir, abriram um leque de matérias que interessam aos debates da sociologia e de outros campos das humanidades, como a discussão sobre os rumos da democracia representativa levantada por Norberto Bobbio, a questão das *Fake News* (que ainda não possui uma bibliografia extensa), e os conceitos de campo e poder simbólico, que têm pertinência no âmbito das ciências sociais, agora igualmente constatada na análise fílmica.

Ressalto que se, por um lado, as mudanças realizadas por Guel Arraes na adaptação das duas obras clássicas da comédia nacional se distanciam de rotulações pejorativas dos nordestinos, por outro, outras formas de dominação e naturalização da ordem social puderam ser observadas através das decupagens. Ao se distanciar de certos aspectos propostos nas peças originais, Arraes acabou por atenuar a crítica que os dramaturgos faziam dos políticos e das práticas políticas, inserindo no enredo as suas percepções dos jogos e das ideologias políticas nacionais. Como tentei demonstrar no capítulo em que analiso as fontes primárias da recepção da imprensa nacional sobre os dois filmes, as mudanças realizadas pelo diretor parecem ter enfatizado o viés comercial das obras, uma vez que foram ressaltadas como “filmes de férias”, principalmente se considerarmos a recepção de *O Bem-Amado*.

Para concluir, registro que a metodologia utilizada na análise dos filmes, a partir de uma “descrição densa” etnográfica que buscasse decifrar signos presentes nas obras, permitiu uma interface entre as ciências sociais e cinema de modo que me pareceu possível estabelecer um debate acerca de diversas questões a partir do raciocínio de Clifford Geertz. Nesse sentido, afirmo que conceitos da sociologia e da antropologia podem ser usados como ferramentas e instrumentos de análise fílmica. Em relação à adaptação, noto que as referências serviram para a compreensão de caminhos utilizados por Guel Arraes no que concerne ao contexto social e suas motivações.

Que próximos trabalhos venham adensar o campo os estudos sobre cinema nas ciências sociais.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO e HORKHEIMER. **A indústria cultural: o iluminismo como mistificação das massas**. In: LIMA, Luiz Costa (org.) **Teoria da Cultura de Massa**. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

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

ALMEIDA, João Flávio; GARCIA, Dantielli ASSUMPÇÃO; Souza, Lucília M.A. e; PRANDI, Maria Beatriz Ribeiro. **Por trás das câmeras: a decupagem cinematográfica como inscrição discursiva**. Discursos fotográficos, Londrina, v.12, n°20, p. 146-172, jan./jul. 2016. Disponível em: <http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/discursosfotograficos/article/view/23207>.

ALTMANN, Eliska. **Imagens do Brasil na América Latina: permanência na crítica dos cinemas de Glauber Rocha e Walter Salles**. Rio de Janeiro: ContraCapa/FAPERJ, 2010.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Tradução: Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas, SP: Papirus, 2003.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na idade média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. São Paulo: HUCITEC/Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1987.

BAZIN, André. **O cinema: ensaios**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.

BERNARDET, Jean Claude. **Brasil em tempo de cinema: ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. **Cinema brasileiro: propostas para uma história**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

BOBBIO, Norberto. **O futuro da democracia; uma defesa das regras do jogo**. Tradução de Marco Aurélio Nogueira, Rio de Janeiro, RJ: Paz e Terra, 1986.

BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário**. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1996.

_____. **A Distinção: crítica social do julgamento**. Tradução: Daniela Kern; Guilherme J. F. Teixeira. São Paulo: Edusp/Porto Alegre, RS: Zouk, 2007.

_____. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

BRAGA, Antonio Mendes Costa. **Padre Cícero: sociologia de um padre, antropologia de um santo**. Tese de Doutorado. UFRGS/IFCH/PPGAS. Maio de 2007. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/10795>.

BRITO, Dislene Cardoso de. **O Bem-Amado: povo, meios de comunicação de massa e relações de poder na adaptação do texto teatral para o cinema**. III EBE CULT: III Encontro Baiano de estudos em cultura. Disponível em: <http://www3.ufrb.edu.br/ebecult/wp-content/uploads/2012/05/O-BEM-AMADO-Povo-meios-de-co-municac%C3%8C%C2%A7a%C3%8C%C6%92o-de-massa-e-relac%C3%8C%C2%A7o%C3%8C%C6%92es-de-poder-na-adaptac%C3%8C%C2%A7a%C3%8C%C6%92o-do-texto-teatral-para-o-cinema.pdf>.

CARVALHO, Juliano Maurício de. **O Globo como vitrine da Globo Filmes**. XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Intercom, 2005. Disponível em: <http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/59410817518168390428447546934813143937.pdf>.

CHAMPANGNATTE, Dostoiowski de Oliveira. **TV Globo e Globo Filmes: práticas econômicas e relações com o Estado a partir de perspectivas da indústria cultural e hegemonia**. Soc. e Cult., Goiânia, v.18, nº1, p. 153-164, Jan/Jun. 2015. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/fchf/article/view/40611/20729>.

CARDOSO, Shirley Pereira; CATELLI, Rosana Elisa. **O cinema brasileiro dos anos 90 e 2000: alguns apontamentos presentes na bibliografia contemporânea**. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação -IX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação da Região Nordeste – Salvador – BA. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/regionais/nordeste2007/resumos/r0668-1.pdf>.

COELHO, Teixeira. **O que é Indústria Cultural**. São Paulo: Brasiliense, 1980.

DANTAS, Guibson; RODRIGUES, Gárdia. **A inserção da Globo Filmes no mercado cinematográfico brasileiro**. Aniki, vol.5, nº 2 (2018), pp. 480-500. Disponível em: <http://aim.org.pt/ojs/index.php/revista/article/download/404/pdf>.

FIGUERÔA, Alexandre; FECHINE, Yvana (orgs.). **Guel Arraes: um inventor no audiovisual brasileiro**. Recife: Cepe, 2008.

_____. **Subvertendo as fórmulas, reinventando os formatos: entrevista com Guel Arraes**. In: galáxia, nº 4, 2002. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/viewFile/1287/786>.

FECHINE, Yvana. **O Núcleo Guel Arraes e sua “pedagogia dos meios”**. E-Compós – Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação, abril de 2007, p. 2-22. Disponível em: <http://www.e-compos.org.br/e-compos/article/view/135>.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

_____. **Arte como um sistema cultural**. In: **O saber local: novos ensaios de antropologia interpretativa**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1997.

GOFFMAN, Erving. **Estigma – notas sobre a manipulação da identidade deteriorada**. Data da digitalização: 2004.

GOMES, Dias. **O Bem-Amado**. Disponível em: <http://www.unicerp.edu.br/vestibular2018/obras/OBemAmado.pdf>.

GONÇALVES, Marco Antonio. **O real imaginado: etnografia, cinema e surrealismo em Jean Rouch**. Rio de Janeiro: Topbooks, 2008.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2011.

LEAL, Victor Nunes. **Coronelismo, Enxada e Voto: o município e o regime representativo no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

LEITE, Sidney Ferreira. **Cinema Brasileiro: das origens à retomada**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2005.

LOBO, Júlio Cesar. **Estereotipando nordestinos: representações de uma identidade cultural na chanchada carioca de 1952 – 1961**. Revista de Audiovisual Sala 206, nº 3, p. 1-13, dez/2013. Disponível em: <http://periodicos.ufes.br/sala206/article/view/6234/4554>.

MILLS, C. Wright. **A imaginação sociológica**. Rio de Janeiro: Zahar, 1974.

MEDEIROS, Ana Maria de. **O Bem-Amado e a teledramaturgia de Dias Gomes**. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Sociologia Política, 2001. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/82242>.

PENAFRIA, Manuela. **Análise de filmes – conceitos e metodologia(s)**. VI Congresso SOPCOM, abril de 2009. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/bocc-penafria-analise.pdf>.

RIBEIRO, José da Silva. **Jean Rouch – Filme etnográfico e Antropologia Visual**. CEMRI – Laboratório de Antropologia Visual, Universidade Aberta. Doc. On-line, n.03, Dezembro 2007, pp. 6-54. Disponível em: http://www.doc.ubi.pt/03/artigo_jose_ribeiro.pdf.

ROCHA, Maria Eduarda da Mota. **O Núcleo Guel Arraes, da Rede Globo de Televisão, e a consagração cultural da periferia**. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/sant/v3n6/2238-3875-sant-03-06-0557.pdf>.

_____. **Guel Arraes e TV Globo: tensões entre a arte e a indústria**. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2008/resumos/R3-0564-1.pdf>.

SAID, Edward. W. **Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

SANTOS, Jéssica de Almeida; SPINELLI, Egle Muller. **Pós-verdade, Fake News e fact-checking: impactos e oportunidades para o jornalismo**. SBP – Associação Brasileira de Pesquisadores em Jornalismo. 15º Encontro Nacional de Pesquisadores em Jornalismo. ECA/USP, São Paulo, SP, novembro de 2017. Disponível em: <http://sbpjour.org.br/congresso/index.php/sbpjour/sbpjour2017/paper/viewFile/746/462>.

SANTOS, Roberto Elísio; CARDOSO, João Batista Freitas. **A Globo Filmes e o cinema de mercado: padronização e diversidade**. Revista FAMECOS: mídia, cultura e tecnologia. Porto Alegre, v.18, nº1, p. 72-85, janeiro/abril 2011. Disponível em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/8798>.

SÊGA, Christina Maria Pedrazza. **O kitsch está cult**. Revista Signos do Consumo – v.2, nº1, 2010, p. 53-66. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/signosdoconsumo/article/view/44361>.

SOUZA, Carla Patrícia Oliveira de. **O figurino na narrativa dos filmes de Guel Arraes: O Auto da Compadecida (2000) e O Bem-Amado (2010)**. Disponível em: <https://repositorio.ufrn.br/jspui/handle/123456789/20629>.

SOUZA, Gustavo. **Mais do mesmo: o Nordeste e a confirmação de estereótipos na produção cinematográfica brasileira**. Revista Interin, v.6, nº2 (2008). Disponível em: <https://seer.utp.br/index.php/i/article/view/76/pdf>.

STAM, Robert. **A literatura através do cinema – realismo, magia e a arte da adaptação**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

_____. **Introdução à teoria do cinema**. Campinas, SP: Papyrus, 2013.

_____. **Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade**. Ilha do desterro. Florianópolis nº 51 p. 019- 053 jul./dez. 2006. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/article/view/2175-8026.2006n51p19>.

SUASSUNA, Ariano. **Auto da Compadecida**. Rio de Janeiro: Agir, 1998.

_____. **Iniciação à estética**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

VIDAL, Marly Camargo de Barros. **Do passado arcaico ao presente global na microssérie O Auto da Compadecida. Apropriação e recriação: do teatro de Suassuna à televisão de Guel Arraes**. Tese de Doutorado. USP – Escola de Comunicações e Artes/ Departamento de Comunicações e Artes. Disponível em: <http://livros01.livrosgratis.com.br/cp027517.pdf>.

VIEIRA, Marcelo Dídimo Souza. **O cangaço no cinema brasileiro**. Tese de Doutorado. UNICAMP, 2007. Disponível em:

http://repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/285053/1/Vieira_MarceloDidimoSouza_D.pdf.

WEBER, Max. **A Ética Protestante e o Espírito do Capitalismo**. Lisboa: *Relógio d'Água*, 2006.

XAVIER, Ismail. **Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema**. In: **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: Editora Senac/Instituto Itaú Cultural, 2003.