

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MATO GROSSO DO SUL
CURSO DE LETRAS

ANA PAULA CORADELLI

**DO PICADEIRO ÀS TELAS: UM ESTUDO COMPARATIVO DO
*AUTO DA COMPADECIDA***

JARDIM
2012

ANA PAULA CORADELLI

**DO PICADEIRO ÀS TELAS: UM ESTUDO COMPARATIVO DO
*AUTO DA COMPADECIDA***

Monografia apresentada como exigência parcial para obtenção do título de Licenciatura em Letras à banca examinadora da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul – Unidade de Jardim, sob a orientação do Prof. MSc. Rosicley Andrade Coimbra.

JARDIM
2012

ANA PAULA CORADELLI

DO PICADEIRO ÀS TELAS: UM ESTUDO COMPARATIVO DO
AUTO DA COMPADECIDA

BANCA EXAMINADORA

Prof. Me. Rosicley Andrade Coimbra - UEMS
Orientador

Profª. Me. Josilene Moreira Silveira - UEMS
1º. Examinador

Prof. Dr. Fábio Dobashi Furuzato - UEMS
2º. Examinador

FICHA CATALOGRÁFICA

CORADELLI, Ana Paula.

Do picadeiro às telas: um estudo comparativo do *Auto da Compadecida*. Trabalho de Conclusão do Curso de Letras da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul – Unidade Universitária de Jardim – 2012, 45p.

1. Teatro e Cinema.

2. Suassuna e Arraes.

3. *Auto da Compadecida*.

É concedida à Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul a permissão para publicação e reprodução de cópia(s) deste Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) somente para propósitos acadêmicos e científicos, resguardando-se a autoria do trabalho.

ANA PAULA CORADELLI

AGRADECIMENTOS

Primeiramente a Deus Todo Poderoso, que provém todas as graças e desgraças necessárias para que eu me torne uma pessoa melhor, e embora não visite Sua casa frequentemente, sei que protege e me ama. Ao homem mais magnífico que passou em minha vida, que me destruiu e me reconstruiu duas vezes melhor, que me ensinou lições que eu jamais aprenderia sozinha e que me devolveu a fé em mim mesma, apoiando e incentivando-me quando me sentia fraca, e no qual eu me vejo refletida exatamente como sempre quis ser; não me atrevo a perpetuar seu nome aqui, para nos proteger de algum eventual truque do destino, e embora ele não saiba o quanto lhe agradeço, seu nome estará sempre em minha memória.

À minha família, principalmente a meu pai que sempre foi meu alicerce, e à minha mãe que é meus dois braços. À minha avó (*in memorian*), que tenho certeza, ficaria muito feliz em me ver agora. Tentarei ao máximo praticar suas lições de paciência e otimismo, nona... Ao meu *ex*-marido, Sandro Gomes, cujo incentivo me levou ao curso de Letras, e que sempre viu em mim a capacidade de crescer, e à minha filha, Dyana, pelo simples fato de ter salvado a minha vida. Amo todos vocês!

Ao meu orientador, Rosicley Andrade Coimbra, ao qual peço desculpas por estar em quarto lugar em minha lista de agradecimentos, mas sem o qual este trabalho não teria se desenvolvido como se desenvolveu, e que me mostrou o tipo de profissional que quero ser. Igualmente quero agradecer ao professor Fábio Dobashi Furuzato, que me ajudou a definir meu tema, e embora não tendo me orientado, me levou a uma escolha maravilhosa.

A todos os meus professores, especialmente às professoras Susylene Dias de Araújo, com a qual me desentendi quando nos conhecemos, mas que me fez a leitora que sou hoje. E à professora Roseli Peixoto Grubert por me ensinar uma lição que jamais esquecerei em minha vida: a capacidade de superar obstáculos com graça. Obrigada.

Jamais me esqueceria da pessoa mais importante em minha vida, a qual me ajudou e me aconselhou num dos momentos mais complexos e confusos de minha vida, dando-me carinho e um ombro para chorar e dando-me broncas quando era necessário; minha amiga, mais que amiga, minha quase irmã, Margarete de Oliveira. Amo você!

Aos meus colegas de sala, com os quais passei os quatro anos mais incríveis de minha vida, e que tenho certeza, sentirei muita falta.

RESUMO

Este trabalho monográfico tem o objetivo de apresentar um estudo comparativo entre a obra teatral *Auto da Compadecida* (1955), do dramaturgo brasileiro Ariano Suassuna e sua adaptação fílmica de mesmo nome, produzida no ano de 2000 pelo cineasta Guel Arraes. Partimos da ideia de que teatro e cinema possuem semelhanças e também divergências entre si. Suas respectivas histórias acompanham a evolução da própria humanidade. A obra fílmica em questão pode ser considerada como um divisor de águas na história do cinema brasileiro, pois marca uma nova etapa na produção de filmes no Brasil. Em relação ao tópico fidelidade, entendemos que não é viável avaliá-lo como sinônimo de qualidade, pois em se tratando da passagem de uma forma de arte para outra, tal ideia não se sustenta por muito tempo. Assim, procuramos traçar os caminhos percorridos pelo cineasta quando da adaptação da obra em questão para o cinema, relevando assim, os acréscimos intertextuais e as supressões que fizeram dessa obra uma campeã de bilheteria. Por se tratar de uma história narrada em imagens, e tendo um certo aspecto religioso, há de se levar em consideração o jogo de imagens usado pelo cineasta como forma de conciliar o humor com o sagrado, sem se desvincular totalmente do texto teatral.

Palavras-chave: 1. Teatro e Cinema; 2. Suassuna e Arraes; 3. *Auto da Compadecida*

ABSTRACT

This monograph aims to present a comparative study between the play of *Auto da Compadecida* (1955), by Brazilian playwright Ariano Suassuna and its film adaptation of the same name, produced in 2000 by filmmaker Guel Arraes. We started from the idea that theater and cinema have similarities and also differences between them. Their respective histories accompany the evolution of humanity itself. The filmic work in question can be regarded as a watershed in the history of Brazilian cinema, it marks a new stage in film production in Brazil. Regarding the topic fidelity, we understand that it is not feasible to evaluate it as synonymous with quality, as in the case of the passage of an art form to another, such an idea does not hold up for long. Thus, we trace the paths taken by the filmmaker when adapting the book to film in question, thus emphasizing the intertextual additions and deletions that have made this work a champion at the box office. Because it is a story told in pictures, and having a certain religious aspect, one should take into account the set of images used by the filmmaker as a way to reconcile the mood with the sacred, without completely unlink the theatrical text.

Key-words: 1. Theatre and Cinema; 2. Suassuna and Arraes; 3. *Auto da Compadecida*

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	08
CAPÍTULO I	
CINEMA E LITERATURA	09
1.1 .Abrindo as cortinas.....	09
1.1.1. Teatro Brasileiro Moderno: breve retrospectiva.....	12
1.2 . Luz, câmera, ação.....	14
1.2.1. O Cinema Brasileiro.....	18
1.3 . Divergências e semelhanças entre teatro e cinema.....	21
1.4 . Literatura e cinema: uma relação de (in)fidelidade.....	23
CAPÍTULO II	
POR TRÁS DAS CORTINAS E DAS CÂMERAS: SUASSUNA E ARRAES	26
2.1. Ariano Suassuna: um dramaturgo da caatinga.....	26
2.2. Arraes: da telinha para o telão.....	29
CAPÍTULO III	
A CONSTRUÇÃO DO <i>AUTO DA COMPADECIDA</i> PARA O CINEMA	31
3.1. Alguns aspectos da peça de Ariano Suassuna.....	31
3.2. Alguns pontos divergentes entre a obra teatral e a fílmica.....	34
3.3. Aspectos imagéticos em destaque.....	39
CONSIDERAÇÕES FINAIS	43
BIBLIOGRAFIA	43

INTRODUÇÃO

Este trabalho monográfico tem por objetivo fazer uma análise comparativa entre a obra dramática *Auto da Compadecida* (1955), do dramaturgo paraibano Ariano Suassuna e o filme de mesmo nome, produzido no ano de 2000 pelo cineasta Guel Arraes. É lugar-comum pensar nos empréstimos que o cinema faz da literatura e vice-versa, uma vez que, desde que o cinema adotou o sistema de narrar uma história através da sequência de imagens, tomou emprestado alguns temas e histórias da literatura.

Entretanto, uma obra fílmica produzida com base em uma obra literária não deve ser julgada como simples tradução de uma narrativa de um veículo (o das palavras) para outro (o das imagens). Durante o julgamento das qualidades estéticas de um filme, a questão da “fidelidade” não deve ser tomada como parâmetro único. Deve-se levar em consideração de que modo o filme se relaciona com a obra de que fora “adaptado” e de que forma estas adaptações podem gerar sentidos diversos daqueles pretendidos pelo autor no momento da construção textual. Por se tratar de um texto produzido para o espetáculo cênico, poderíamos pensar que o aspecto de fidelidade se justificaria aí, já que o mesmo oferece a possibilidade de ser seguido conforme se apresenta escrito no papel.

Assim, além de apresentar uma breve retrospectiva da história dessas duas formas de arte, analisaremos também a relação entre elas, evidenciando os aspectos que as unem e que as afastam. Durante a pesquisa nos utilizaremos de vasto material teórico. Nomes como Anne Ubersfeld (2005), Sonia Aparecida Vido Pascolati (2009), Anatol Rosenfeld (2006), Arlindo Machado (1997), Pedro Butcher (2005), Luiz Zanin Oricchio (2008), Paulo Emílio Salles Gomes (2005), Décio de Almeida Prado (1997), Ismail Xavier (2003), Marcel Martin (2007), Flávio Aguiar (2003), Randal Johnson (2003) e Hélio Guimarães (2003) foram importantíssimos para pensarmos não só o fenômeno teatral, mas também a literatura e as relações que se estabelecem entre estas duas formas de expressão.

É interessante também que se conheça a mente por trás das obras, tanto a literária quanto a fílmica. Para tanto falaremos um pouco sobre Ariano Suassuna e Guel Arraes. E em outro momento, buscaremos destacar as principais características de suas obras, bem como os pontos de convergência e divergência no que se refere a elas. E por fim, analisaremos alguns aspectos imagéticos, isto é, de que maneira as imagens apresentadas na obra fílmica geram significados diversos daqueles que poderíamos encontrar na leitura do texto teatral.

CAPÍTULO I

LITERATURA E CINEMA

Com o advento do cinema, no final do século XIX, certamente se levantou a hipótese de que as produções fílmicas, de algum modo, poderiam tomar o espaço da literatura na vida das pessoas. E que uma história narrada por meio de imagens em movimento, bem diante de nossos olhos, pudesse ser mais atraente que o mundo das palavras escritas num livro. Contudo, o que se tem percebido é uma visível ligação entre as duas formas de arte, uma vez que o cinema tem tomado emprestado mais e mais temas e histórias que sempre foram da literatura. E, se a literatura influencia ou influenciou o cinema, o contrário também é válido.

Apesar de este capítulo intitular-se “Literatura e Cinema”, tomaremos para análise o texto teatral, ou seja, das duas opções de se estudar o fenômeno teatral, optamos pelo texto, deixando de lado o espetáculo cênico, isto é, a representação. No entanto, isto não nos impede de apresentarmos alguns aspectos característicos do gênero dramático, para em seguida fazer uma breve comparação do referido gênero com o cinema.

1.1. Abrindo as cortinas

O teatro é uma arte paradoxal. Pode-se ir mais longe e considerá-lo a própria arte do paradoxo, a um só tempo produção literária e representação concreta; arte a um só tempo eterna (indefinidamente reproduzível e renovável) e instantânea (nunca reproduzível como idêntica a si mesma): arte da representação que é de um dia e nunca a mesma no dia seguinte [...]. (UBERSFELD, 2005, p. 1)

Pouco se sabe sobre a origem do teatro, contudo, a tese mais aceita é de que tenha surgido durante uma celebração ao deus grego Dionísio, deus da dança e do vinho. Onde quer que tenha surgido, o mais certo é que a arte dramática surgiu da capacidade mais primitiva do homem: a imitação. É Aristóteles, o primeiro a buscar uma origem para a poesia dramática, quem nos fala sobre a origem da poesia imitativa. Segundo ele:

Parece haver duas causas, e ambas devidas à nossa natureza, que deram origem a poesia. A tendência para a imitação é instintiva no homem, desde a infância. Neste ponto distingue-se de todos os outros seres, por sua aptidão muito desenvolvida para a imitação. Pela imitação adquire seus primeiros conhecimentos, por ela todos experimentam prazer (ARISTÓTELES, 2005, p.30).

Podemos perceber nessa citação a certeza de que há no homem um instinto mimético, ou seja, algo que está ligado a própria condição humana. Mas apesar da epopeia, da poesia trágica, da comédia, etc., se enquadrarem nas artes de imitação, há três diferenças entre esses gêneros: seus meios, os objetos que imitam, e a maneira de os imitar (ARISTÓTELES, 2005, p. 23). A tragédia é conceituada como a “imitação de uma ação importante e completa”, uma “ação apresentada, não com a ajuda de uma narrativa, mas por atores” (ARISTÓTELES, 2005, p.35), cujo objetivo é atingir a *catarse*, ou seja, a expurgação das emoções, mediante incitação à compaixão e ao terror. Já a comédia é tida como a “imitação dos maus costumes”, do “ridículo” que reside em um defeito ou tara que não cause sofrimento (idem, p.33). Dentre as duas formas teatrais Aristóteles se deterá na tragédia¹, a qual dirá ser gênero mais elevado que a epopeia.

Embora a palavra *teatro* (do grego *theatron*) remeta à peça encenada por atores em um palco, há que se lembrar que existe um texto “por trás dos panos”. E a pergunta que se faz agora é: o teatro é gênero literário ou arte representativa? Alguns autores dividem opinião sobre o assunto. Para Anatol Rosenfeld, o texto teatral nasceu para a representação: “a peça como tal, quando lida ou mesmo recitada, é literatura; mas quando representada, passa a ser teatro. Trata-se de duas artes diferentes, por maior que possa ser a sua interdependência” (2006, p.24). Já Anne Ubersfeld afirma que o texto do teatro está presente na representação sob a forma de voz, mas rebate dizendo que:

é verdade que sempre se pode ler um texto de teatro como não-teatro, que não há nada num texto de teatro que impeça de lê-lo como um romance, de ver nos diálogos, diálogos de romance, nas didascálias, descrições; sempre se pode romancear uma peça como se pode inversamente teatralizar um romance (UBERSFELD, 2005, p.5-6).

Assim, se tomarmos a premissa de que um texto teatral nasce somente para a encenação, estaríamos negando sua existência enquanto gênero literário, e restringindo sua leitura somente aos atores responsáveis por encená-lo. O próprio Aristóteles dirá que o espetáculo cênico depende mais de um cenógrafo do que dos atores.

Bem, podemos também concordar com a proposição de Sonia Aparecida Vido Pascolati, quando afirma que o estudo do gênero dramático implica em duas dimensões: o estudo do texto e o estudo do espetáculo, e, portanto, nada impede que se aprecie a simples leitura do texto (2009, p.93).

¹ Não se tem certeza de que Aristóteles tenha escrito um livro para tratar somente da comédia. Em sua *Poética* tem-se apenas uma sugestão de que o tema seria tratado posteriormente.

Algo similar já havia sido mencionado por Aristóteles. De acordo com o filósofo, a superioridade do gênero dramático em relação à epopeia estava no fato do primeiro poder suscitar seus efeitos – terror, piedade, catarse – somente com a leitura do texto. O gênero em questão não é dependente do espetáculo cênico.

Sendo assim, trataremos aqui apenas e somente do texto teatral. Um texto teatral é dividido em duas partes: os diálogos – sempre diretos – e que podem ainda ser aparte (diálogo com o público) ou um monólogo. A outra parte é chamada de didascálias – caixas de texto com letras diferenciadas dos diálogos que podem vir em itálico ou parênteses, e indicam mudanças de cenário, passagem de tempo, ou ainda, o direcionamento dos gestos e/ou entonação de voz dos atores. Assim sendo, por se tratar de um texto escrito, pode ser lido e interpretado como qualquer outro gênero, mas deve-se levar em consideração o fato que nasceu para a oralidade, para a representação e para tanto é necessária uma leitura diferenciada (PASCOLATI, 2009, p.94).

Pascolati (2009, p.95) aponta ainda para a conscientização do “bom dramaturgo” em relação à dimensão espetacular do texto teatral, e aqui podemos citar como exemplo algumas rubricas do *Auto da Compadecida*, na qual o autor indica cenas que podem ser cortadas ou interrompidas, dando uma maior liberdade para o encenador. Nesse sentido, devemos ter em mente a multiplicidade de opções para a leitura de um texto teatral. Cada diretor pode visualizar os cenários descritos nas didascálias de acordo com sua leitura e, da mesma forma, pensar se os gestos e vozes das personagens estão de acordo com os gestos e vozes dos atores escolhidos. É nesse sentido que Hartmann afirma que essa escolha que o ator faz em cada gesto, em cada acento de voz, implica numa “responsabilidade criadora, estética”, a ponto de o ator tornar-se “co-criador, co-poeta” (apud ROSENFELD, 1996, p.27).

Staiger (apud PASCOLATI, 2009, p.97) aponta a tensão como elemento primordial do estilo dramático, sobretudo da comédia, com a diferença de que “o autor cria a tensão para desfazê-la em seguida”. O *Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna, pode ser citado como exemplo do movimento de tensão dramática e distensão cômica, pois há sempre um problema para o qual a personagem de João Grilo encontra uma solução. Contudo a solução acaba tornando-se outro problema. Dessa forma, a cada enrascada que o sertanejo se mete, cria-se uma tensão, desfeita comicamente a cada solução por ele encontrada.

Como procuramos mostrar, a origem do teatro parece remontar a um universo no qual o aspecto principal parece ser a imitação, entretanto há muito mais do que uma mera representação do mundo real, transposto em cenários sobre um palco de madeira. Há muito mais nos diálogos dos personagens do que simples troca de informações. Como foi deixado

claro aqui, há duas dimensões inerentes à arte dramática: o texto dramático e o espetáculo cênico. Nosso foco principal girou em torno do primeiro, apresentando as considerações de alguns autores. Por fim, entendemos que o texto dramático pode ser lido como literatura, muito embora tenha nascido para a representação. O contrário já não é possível, pois sem um texto, a representação ficaria seriamente comprometida.

1.1.1. Teatro Brasileiro Moderno – breve retrospectiva

Longe de ser uma retrospectiva histórica do teatro brasileiro, este tópico é proposto com o intuito de apenas apresentarmos o quadro evolutivo do teatro que culminou no teatro brasileiro moderno, e para tanto utilizaremos as considerações de João Roberto Faria.

Citando Magaldi, Faria (s/d) nos fala que o teatro foi a única forma de arte que não conheceu o espírito renovador que veio transformar a poesia, o romance, a música e a pintura e que culminaram na Semana da Arte Moderna, de 1922. Dessa forma, “o mundo do teatro profissional perdeu o contato com as demais artes, nessa correspondência que é sempre vitalizadora de todas as expressões” (MAGALDI apud FARIA, s/d, p.1).

As primeiras tentativas de renovação teatral datam justamente do ano de 1922, com a chamada Batalha da Quimera, fundada por Ronald de Carvalho, Villa-Lobos e Renato Viana. Tratava-se de uma “organização que tentava mostrar pela primeira vez no Brasil, o teatro de síntese, de aplicação de luz e do som com valores dramáticos, da importância dos silêncios, dos planos cênicos e da direção”. Contudo, a estreia, que se deu com a encenação de *A última encarnação de Fausto*, recebeu violenta reação da crítica. Além deste, Renato Viana liderou outros movimentos como Colmeia (1924), Caverna Mágica (1927), Teatro de Arte (1932), Teatro-Escola (1934) e Lições Dramáticas (1935-1941).

Ainda citando Magaldi, Faria (s/d) nos fala que a maioria dos intelectuais concordam em datar o início do bom teatro contemporâneo no Brasil a partir do aparecimento do grupo Os Comediantes. Este grupo, constituído de estudantes universitários preocupados com a triste situação do teatro brasileiro e reunidos com a ajuda de Paschoal Carlos Magno, modificou o panorama brasileiro - no qual o intérprete principal assegurava o prestígio popular da apresentação, independentemente do texto, do resto do elenco e dos acessórios - transferindo o papel principal para o encenador. Contudo, sem escolas, sem modelos e sem conhecimento era impossível realizar a mudança por conta própria. Foi nessa ocasião, com a eclosão da Segunda Guerra Mundial, que se deu a mudança com a vinda do polonês Ziembinski para o Brasil.

Formado na escola expressionista, Ziembinski veio preencher o papel de coordenador de espetáculo. O ator de nome cedeu lugar à preocupação da equipe, e os cenários e os figurinos passaram a ser concebidos de acordo com as linhas da revolução modernista. Sob sua direção, Os Comediantes encenaram a peça de Nelson Rodrigues, *Vestido de Noiva*, em dezembro de 1943. A peça, que segundo o próprio Rodrigues (apud FARIA, p.5) se tratava de uma tentativa de “contar uma história, sem lhe dar uma ordem cronológica”, foi no mínimo estonteante. De acordo com o coordenador de espetáculo, a encenação contou com 174 mudanças de luzes, e o palco foi dividido em três planos, o da realidade, o do delírio e o da lembrança de Alaíde. A peça, que a princípio era de graça, lotou durante uma semana o Municipal e acabou por implantar um novo estilo.

Em 1953, José Renato criou a Companhia Teatro de Arena, o qual três anos depois veio a fundir-se com o Teatro Paulista do Estudante. Faria (p.7) chama a atenção para as trajetórias do Arena, a princípio realista, o que significou um “não” ao teatro que se praticava até então. Contudo, como não havia peças nacionais ainda, só restava utilizar textos modernos realistas de autores estrangeiros. A primeira peça nacional a ser encenada foi em fevereiro de 1958, *Eles não usam black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri, que ficou em cartaz até o ano seguinte. Durante quatro anos (1959-1962) muitos estreantes foram lançados, e o Arena fechou suas portas à dramaturgia estrangeira, cedendo espaço a quem quisesse falar do Brasil às plateias brasileiras.

As peças tratavam do que fosse brasileiro e o principal tema deste ciclo dramático eram as singularidades da vida e tudo que já era conhecido do público: “o vizinho, o homem da rua” (FARIA, p.8). ainda segundo Faria, ver o conhecido “ofereceu no início grande prazer. Depois, todos perceberam que podiam vê-los fora do palco, sem pagar entrada”. Então, em 1963 deu-se início à “nacionalização” dos clássicos, nacionalização esta feita de acordo com os objetivos sociais do momento. Como exemplo, nos é citado *O melhor juiz, o rei*, peça que exalta o indivíduo justo, caridoso, bom, e que sofreu profundas alterações no texto do segundo ato, temendo o grave risco de que a ideia original do texto – adequado para a época e para a sociedade na qual fora escrito – se transformasse em ideal revolucionário. Como exemplos de outras obras “nacionalizadas”, temos *A mandrágora*, de Maquiavel e *O inspetor geral*, de Gogol.

Fora do eixo Rio-São Paulo, temos o Teatro do Estudante de Pernambuco, fundado em 1946, e o Teatro Popular do Nordeste, em 1961. O intuito desses grupos de teatro era a construção de um “teatro popular”, que tivesse “intercambio com a realidade”, e “realizado dentro da seiva popular coletiva”, conforme se vê no manifesto do TPN, de 1961.

A consolidação de um teatro verdadeiramente brasileiro, com as raízes fincadas em nossa terra, em nossa gente e ao mesmo tempo em consonância com os anseios estilísticos a que as demais formas de arte estão sujeitas parece ser ainda uma jornada longa a se traçar, contudo a “semente” fora lançada, das estepes rio grandenses até o sertão nordestino, o teatro brasileiro ainda procura seu lugar.

1.2. Luz, câmera, ação

Se concordarmos com a afirmação de Aristóteles de que a poesia nasceu de uma das características mais primitivas dos seres humanos, a imitação, será que o surgimento do cinema estaria também associado a alguma outra característica humana, e qual seria então?

Antes mesmo de nossa espécie articular um sistema de sons carregados de algum significado, nossos antepassados se comunicavam por intermédio de imagens. Uma sequência de imagens contava a história de uma caçada, registravam a experiência ou o encontro com alguma coisa nova, desconhecida e era um meio de aconselhar ou alertar gerações futuras. Iniciava aí, a longínqua história do cinema. Nas palavras de Arlindo Machado (1997, p.14), “eles já faziam cinema *underground*”.

De fato, o cinema tal qual conhecemos hoje tem como data de origem o ano de 1895, e os irmãos Lumière ganham o crédito pela invenção. Contudo, Machado (1997) nos alerta para o fato de que o cinema, enquanto imagem em movimento, teve sua origem muito antes do que se estipula. E acrescenta ainda:

A história *técnica* do cinema, ou seja, a história de sua produtividade industrial, pouco tem a oferecer a uma compreensão ampla do nascimento e do desenvolvimento do cinema. As pessoas que contribuíram de alguma forma para o sucesso disso que acabou sendo batizado de “cinematógrafo” eram, em sua maioria, curiosos, *bricoleurs*, ilusionistas profissionais e oportunistas em busca de um bom negócio. (MACHADO, 1997, p.15).

Isto quer dizer que todas as experiências realizadas com imagens em movimento, fosse num espetáculo de magia como o *Phantasmagoria*², fosse numa tentativa de se depreender o movimento dos animais, como o fez Etienne-Jules Marey, etc, foram significativas para a história do cinema, até culminar no produto final que vemos hoje, considerada a sétima arte.

² *Phantasmagoria* era o nome dado ao espetáculo do ilusionista Robertson, no século XIX, o qual afirmava invocar espíritos e fantasmas; na verdade não passavam de truques de projeção cinematográfica (MACHADO, 1997, p.14).

Contrariando as suposições dos intelectuais da virada do século, que acreditavam que o cinema seguiria a mesma função de “registro” inerente à fotografia, o cinema perdurou.

Depois de adquirida uma forma industrial, esse novo sistema de expressão impôs-se esmagadoramente como território das manhas do imaginário e manteve-se fiel aos seus ancestrais mágicos pré-industriais.

Mas o cinema não nasceu como a literatura, para ser apreciada para e pela elite, nasceu para ser popular, para entretenimento das classes baixas, das massas. E nas palavras de Machado (1997, p.76), “como tudo que pertence à cultura popular, ele formava também outro mundo, (...) um mundo de cinismo, obscenidades, grossuras e ambiguidades, onde não cabia qualquer escrúpulo de elevação espiritualista abstrata”. É o que Bakhtin (apud MACHADO, 1997, p.76) chamaria de “realismo grotesco”.

É bem verdade que as salas de exibição dedicadas exclusivamente à difusão de filmes são um fenômeno mais recente, e os filmes eram exibidos como curiosidades ou peças de entreteatro, em circos, feiras etc. Nos grandes centros urbanos a exibição de filmes se concentrou em casas de espetáculos, nas quais se podia também beber, dançar e comer, as *vaudevilles* como se dizia nos Estados Unidos, onde floresceu um tipo de estabelecimento conhecido como *pennyarcade* (o nome deriva da forma de pagamento para entrada: um penny). Mas esta forma de apresentação de filmes não era atração exclusiva das *vaudevilles*, nem mesmo era a atração principal, e os filmes tinham durações extremamente curtas, indo de alguns segundos a não mais que cinco minutos. Foi o surgimento dos *nickelodeons* (o nome aqui derivado de níquel) que contribuiu para a comercialização do cinema enquanto produto exclusivo, muito embora não passassem de armazéns sujos, adaptados, pouco confortáveis e sem condições de segurança.

Como consequência do baixo preço cobrado pelo ingresso não havia mecanismo de seleção e o público frequentador dos *vaudevilles* e dos *nickelodeons* era basicamente composto da camada proletária da população. Os filmes exibidos no período compreendido entre 1895 e as primeiras décadas de 1900 eram constituídos de *gags* de comicidade popular, contos de fadas, pornografia e prestidigitação. A pornografia, sobretudo, era a especialidade da *Biograph* americana e da *Pathé* francesa, o que levou o governo americano a proibir a maior parte das películas, na tentativa de purificar o ambiente de todas as excentricidades.

Foram os cinematógrafos americanos que sentiram que o cinema deveria mudar e que deveriam investir na criação de um novo público alvo, um público mais sério e mais sofisticado, e para tanto adotaram a autocensura. Mas isto só não bastava, era necessário que, além de se saber o que *não* se devia fazer, deveria se saber o que fazer, para onde ir. O

modelo aderido pela maioria dos realizadores foi aquele adotado pelo romance e pelo teatro oitocentista: o cinema deveria “contar uma história, armar um conflito e pô-lo a desfiar-se em acontecimentos lineares, encarnar esse enredo em personagens nitidamente individualizados e dotados de densidade psicológica” (MACHADO, 1997, p.84).

Esse novo cinema procurou reproduzir de tal forma o discurso romanesco dos séculos XVIII e XIX, que a própria literatura passou a ser subsídio para as produções da época, e nomes como Shakespeare, Poe, Tolstói e Dickens foram levados às telas por David W. Griffith. Pretendia-se de certo modo, superar o preconceito das classes mais elevadas em relação ao cinema, e títulos que outrora foram literatura poderiam contribuir para o processo. Em suma, desejava-se inscrever o cinema no universo das belas artes. O que se acredita ser o surgimento de uma linguagem cinematográfica e que Noel Burch (apud MACHADO, 1997, p.84) vai chamar de “gestação de um gênero literário no seio cinematográfico”. Seja como for, o cinema estava longe de ser contemplado como uma nova forma de arte, autêntica, justamente por estar arraigada à outras formas de artes, especialmente o teatro, mas Griffith apontaria para a direção de maior sucesso: a verossimilhança.

Assim, a visão de cinema de fuga, como denomina Machado (1997), era substituída pela ideia de espelho do mundo. O filme deveria ter uma conexão com o mundo real, mas a ideia foi levada extremamente ao pé da letra, de forma que os primeiros filmes produzidos foram reportagens simuladas (como o caso da reprodução de certas cenas de batalhas da guerra hispano-americana), ou atualidades reconstituídas (o naufrágio do encouraçado Maine no porto de Havana). Essas atualidades reconstituídas, segundo Machado (1997, p.87) não tinham o objetivo de simplesmente enganar o espectador, mas antes visavam “revestir a estrutura ficcional de uma aura de autenticidade e colocar o espectador como testemunha ocular dos acontecimentos”. O cinema ganhou, então, um aspecto mimético, tal como já possuía o teatro, mas de uma forma estática, paralisada e eterna.

Mas o compromisso com o real implica em demonstrar os dois lados de uma moeda, e um cinema que mostre apenas as virtudes e bondades do ser humano seria mais utópico que real, e por isso faz-se necessário também a representação do mal, dos vícios, dos pecados, de modo que os delírios do cinema anterior não desaparecem por completo no novo cinema, mas tomam agora a perspectiva de realçar as virtudes que se querem ser mostradas. Desse modo, cenas de nudez, adultério e violência teriam um efeito de contraste com as virtudes, a fidelidade, o amor puro, num jogo de luz e trevas. Nas palavras do próprio Griffith (apud MACHADO, 1997, p.87) “é preciso mostrar a face escura do pecado para fazer brilhar a face iluminada da virtude”.

O cinema mudou de perspectiva e passou a contar uma história, como um romance ou uma peça de teatro, e adotou a mimese como forma de aproximá-lo do mundo real, mas para que um filme conseguisse contar sua história para um público “viciado no discurso linear e organizado do teatro e do romance”, como afirma Machado (1997, p.91), era preciso primeiro elucidar os quadros³ confusos, no sentido literal do termo. Para contar uma história o cinema dependia de um suporte verbal, o qual ainda não podia fazer com seus próprios meios, e para tanto se fez necessário a presença do conferencista cinematográfico, cuja função principal é explicar o filme. Em contrapartida, a presença carnal dessa voz, situada na mesma sala e, talvez em algum lugar próximo do público, quebrava todo o encanto da sala escura e se tornava fatal para a eficácia do ilusionismo. Mas esse recurso verbal, assim chamado por Machado, seria descartado mais tarde, quando se permitiria colocar diálogos na boca dos atores.

Além de mudo, esse primeiro cinema tinha como característica a imobilidade da câmera, o que significava em termos gerais, a frontalidade da cena. Sempre fixa e a certa distância da cena, no que hoje chamamos de “plano geral”, a câmera tentava abarcar a cena por inteiro, correspondendo ao ponto de vista de alguém sentado mais ou menos no meio de uma sala de teatro, o que Georges Sadoul (apud MACHADO, 1997, p.92) identifica como “o cavalheiro da plateia”. Assim como no teatro, a entrada e saída dos atores era lateral, e o deslocamento do ator de dentro para fora do cenário é que compunha o quadro e não os movimentos da câmera, mas apesar dessas semelhanças não é correto falar em “teatro filmado”. Como nos explica Machado (1997, p.95): a diferença fundamental entre o primeiro cinema e a cena teatral era a relação de distancia e profundidade traduzidas para a tela plana em termos de tamanho relativo. À medida que os seres e objetos se afastavam, dissolviam-se em manchas ou sombras despersonalizadas.

Esse tipo de perspectiva, a visão geral, é que compunha o quadro de confusão dos espectadores, pois numa cena ampla, como por exemplo, a cena de *Tom, Tom, the piper's son*, analisada por Machado (1997, p.98), as imagens da feira cheia de gente circulando e da mulher na corda bamba tiram a atenção para o que deveria ser mais importante: o roubo do porco. Somente mais tarde é que se vai pensar na organização do filme em planos, aproximando ou afastando, enfocando ora um elemento, ora outro, num desmembramento que permitiria a *linearização do signo icônico* (termo usado por Machado, ao explicar que a

³ Arlindo Machado nos explica que os filmes do primeiro período eram compostos de uma série de quadros autônomos, que correspondiam, por sua vez, mais ou menos, aos “atos” do teatro, separados uns dos outros por cartelas em que se lia o título do quadro seguinte (1997, p.92).

perspectiva que se tomava era a de seguir a tendência da narrativa escrita, linearizando um sintagma de cada vez. Por exemplo: “quando os címbalos soaram, a mulher gritou, fazendo com que o assassino errasse o alvo [...]” Dessa forma, cada sintagma representaria um plano diferente, enfocando primeiramente a orquestra tocando, em seguida a mulher gritando, o assassino assustando-se e, por conseguinte o alvo, nesse caso, o ministro.)

A evolução dos instrumentos cinematográficos com a criação dos planos e a posterior inserção dos diálogos e, desse modo, também de outros instrumentos sonoros, como a trilha sonora, contribuiu para a formação do sentido do filme. Dessa forma, por se tratar de uma narrativa apresentada sob a forma de cenas, poderíamos estender a concepção de arte do cinema, para considerá-la também como “literatura das imagens”.

1.2.1. O Cinema Brasileiro

Para falar do Cinema Nacional, tomaremos para análise os trabalhos de Butcher (2005) e de Oricchio (2008), os quais tratam do cinema brasileiro a partir do que ficou conhecido como “retomada”. Entretanto, antes que se fale no processo da retomada faz-se necessário que se explane um pouco sobre os acontecimentos anteriores a ela, falando da dita gênese do cinema brasileiro, que se deu sob a forma da maior empresa de cinema, a extinta Embrafilme.

A Empresa Brasileira de Filmes S/A, a Embrafilme, era uma empresa de economia mista, na qual a União (representada pelo Ministério de Educação e Cultura, MEC) representava 70% das ações e os 30% restantes se encontravam diluídos entre outras representações estatais (GATTI, 2007, p.12). Criada inicialmente para ser uma distribuidora de filmes brasileiros no mercado externo, essa empresa nacional de filmes atuaria mais tarde como distribuidora, exibidora, co-produtora, financiadora entre outras coisas, e seria a responsável por filmes de sucessos como *São Bernardo*, do diretor Leon Hirszman (baseado no romance homônimo de Graciliano Ramos), *Toda nudez será castigada* de Arnaldo Jabor (baseada na peça de teatro homônima de Nelson Rodrigues), *Iracema – Uma transamazônica* (uma analogia ao romance de José de Alencar) de Jorge Bodanzky e Orlando Senna, *O amuleto de Ogum* de Néelson Pereira dos Santos e *Lição de amor* de Eduardo Scorel (baseado no romance de Mário de Andrade, *Amar, Verbo Intransitivo*).

Estes títulos correspondem ao período compreendido entre 1970 e 1973, e não por acaso os títulos acima são praticamente todos baseados em obras literárias, mas como nos explica Gatti (2007, p.23): “Nesse período, através de sugestão do ministro Jarbas Passarinho,

foi reformulado o Prêmio Embrafilme, que passaria a incentivar filmes baseados em obras literárias.” Acrescenta ainda que este foi um “verdadeiro fato histórico, pois, pela primeira vez, o Estado brasileiro direcionava a produção temática de filmes”.

Em 1976 seria produzido o maior sucesso, não só desse período, mas de toda a história do cinema brasileiro, *Dona Flor e seus dois maridos*, com quase 11 milhões de espectadores. E em 1980 seria produzido o maior fracasso da empresa, *A idade da Terra* de Glauber Rocha que custou 1 milhão de dólares e não rendeu quase nada. Em seguida vieram os sucessos (inclusive no exterior) de *Eles não usam black-tie*, *Inocência*, *Memórias do cárcere* e *A hora da Estrela*.

Mas no início da década de 80 iniciou-se uma recessão econômica que atingiu a Embrafilme, e cujas consequências seriam sentidas em todos os níveis do mercado cinematográfico brasileiro. Essa crise aportava através da diminuição do número de salas de exibição e da queda do público, afetando diretamente a arrecadação da Embrafilme. Segundo Gatti (2007, p.58), o então diretor-geral da época, Amorim, acreditava que a crise econômica agregava-se a uma crise institucional, gerada pelo desagrado dos setores militares mais conservadores diante de uma co-produção de Roberto Farias, *o Pra frente Brasil*, ressaltando o fato de que ainda se vivia sob o regime militar.

A safra de filmes produzidos e/ou distribuídos pela Embrafilme nesta época não foi das mais promissoras, com renda muito abaixo das expectativas (GATTI, 2007, p.58). Em 1986, parece haver uma “luz no fim do túnel”: a edição do Plano Cruzado favoreceu, ainda que momentaneamente, o mercado cinematográfico, que presenciaria o retorno do público as salas de cinema com os ingressos a preço congelado. E apesar de algumas co-produções da Embrafilme terem funcionado razoavelmente bem, não tinham o mesmo brilho que antes. Alguns títulos dessa época são *A marvada carne* do diretor André Klotzel, *Cidade oculta* de Chico Botelho, *Anjos da noite* de Wilson Barros, *Sonho de verão* de Paulo Sérgio de Almeida e *Lua de cristal* de Tizuka Yamasaki. Em 1989, a Embrafilme seria extinta por medida do então presidente Fernando Collor de Mello, o que quase “matou” o cinema nacional.

Como afirma Oricchio (2008, p.139) “nunca a produção caiu a zero como se costuma afirmar”, pois alguns filmes vinham sendo produzidos antes da medida de Collor, vindo a público depois dela. Mas naqueles primeiros anos da década de 1990 poucos filmes foram lançados no circuito nacional. A situação do cinema nacional só viria a mudar e sair do ponto estático que se encontrava com as medidas de Itamar Franco, que assumiu a presidência após o processo de *impeachment* que levou à renúncia de Collor. O novo presidente instaurou uma série de medidas para tentar revitalizar o setor, como os concursos chamados de “resgate do

cinema brasileiro”, além de leis de incentivo fiscal, a Lei Rouanet e Lei do Audiovisual, que previam desconto no Imposto de Renda para as empresas interessadas em investir em produções nacionais.

No ano de 1995 foi produzido o filme que se tornaria o símbolo da retomada do cinema brasileiro, *Carlota Joaquina, Princesa do Brasil*. Uma produção artesanal, produzida e distribuída pela atriz Carla Camurati, que havia ganhado R\$ 100 mil no concurso de roteiros, e arrecada os R\$ 400 mil restantes com empresas patrocinadoras. Segundo Oricchio (2008, p.142), esse filme se tornou símbolo dentre tantos outros “porque, como seus recursos criativos para driblar a precariedade do orçamento [...] e a sátira a um episódio da história do Brasil, a vinda da família real para o país em 1808, caiu no gosto do público, contra todas as expectativas da crítica e dos jornalistas especializados”. E desde o sucesso de *Carlota Joaquina...*, a produção brasileira de longas-metragens não deixaria de crescer, ao menos até se estabilizar num patamar considerado ainda insuficiente para uma cinematografia que se deseja de porte.

De acordo com Butcher (2005, p.68), “existe na retomada, porém, um elemento que estabelece uma diferença em relação aos períodos anteriores do cinema brasileiro, uma transformação profunda no país que alterou a posição do cinema na cadeia audiovisual e redefiniu a imagem hegemônica do Brasil”: a televisão. Claro que não estamos falando simplesmente do aparelho audiovisual que se massificou entre as diversas classes sociais, mas também da constituição de uma rede nacional que conseguiu concentrar a produção audiovisual nos campos narrativos e informativos e conquistou o poder de intervenção na vida do país em todos os seus níveis, a TV Globo. Em 1997, a TV Globo entraria no campo cinematográfico por intermédio da Globo Filmes, ainda que sua efetivação se desse três anos mais tarde.

A Globo Filmes marca presença no mercado reciclando produtos televisivos em filmes, e como exemplo podemos citar o *Auto da Compadecida*, adaptação feita por Guel Arraes da peça homônima de Ariano Suassuna. Transformada inicialmente em uma microssérie para a TV em 1999, no ano seguinte se tornaria um sucesso de bilheteria nos cinemas com um público de 2,1 milhões de espectadores. Além disso, a Globo Filmes atua também na parceria de outras produtoras, não com financiamento direto, mas com uma estrutura nacional de divulgação que pode se dar nos formatos tradicionais (anúncios e *spots* de TV) ou na chamada *cross media* (citação e promoção nos programas da casa). Segundo Butcher (2005) e Oricchio (2008), dessa forma, essa empresa cinematográfica que também é responsável pelo maior canal de televisão em matéria de audiência, teria o poder de alavancar

o filme nacional no que ele tem de mais frágil em relação à concorrência norte-americana: “os altos investimentos em marketing”.

De um modo comparativo, televisão e cinema se constituem essencialmente do universo das imagens e dos sons, e suas respectivas linguagens possuem aspectos comuns, diferenciando-se sobretudo em seus conteúdos. De uma forma geral, se afirmamos anteriormente o aspecto literário do cinema, classifiquemos a televisão como um instrumento de informação e entretenimento diverso.

1.3. Divergências e semelhanças entre teatro e cinema

Apesar da origem do teatro estar ligada a rituais religiosos, de um modo geral, podemos caracterizar sua utilização tanto quanto a do cinema como válvulas de escape da sociedade, isto é, como meios de entretenimento. Há quem pense que um filme nada mais é do que um teatro filmado, contudo essas duas formas de arte possuem uma série de elementos interseccionados entre si, ao mesmo tempo em que possuem elementos idiossincráticos. Este tópico tratará de apresentar esses elementos em comum, bem como evidenciar os elementos próprios de cada uma das artes. João Evangelista do Nascimento Neto diz que:

Aproximar literatura, teatro e cinema é traçar o percurso das três a partir da observação e da oralidade, o ser humano sentiu necessidade de registrar as criações humanas; a partir desses registros o homem resolveu encená-los, acrescentando-lhes um caráter cênico ao espetáculo da vida, esse aspecto fescênico foi ampliado contemporaneamente com os recursos cinematográficos. Desse modo, as três expressões se complementam (s/d, p.4).

Em um primeiro plano, teatro e cinema estão distanciados no que se refere ao momento de sua criação; enquanto a arte cinematográfica é algo contemporâneo, e que ainda está em processo de evolução, a arte dramática é quase tão antiga quanto a própria noção de vida em sociedade. E se na Grécia Antiga, as cidades literalmente paravam para assistir às peças de teatro, na idade moderna os operários poderiam desfrutar de uma sessão de cinema depois de uma cansativa jornada de trabalho. À propósito disso, ao longo da evolução dessas duas artes, ficou clara certa distinção cultural, o teatro ganhou um status de elite, com um público seletivo e relativamente pequeno, enquanto o cinema - que já fora concebido como uma arte da massa -, abrange um público maior e pouco seletivo.

Como nos explica Paulo Emílio Sales Gomes (2005, p.106), podemos definir o cinema como “teatro romanceado”, na medida em que tal qual no teatro, as personagens da ação são

encarnadas em atores, e o roteiro cinematográfico também se apresenta sob a forma de diálogos entre as personagens. Entretanto, se se iguala ao aspecto cênico, se diferencia no aspecto cenográfico, pois não há a restrição de espaço delimitada pelo palco, uma vez que a câmera libertou-se e ganhou mobilidade. Frente a câmera, o mundo é rerepresentado diante de nossos olhos, e não vemos um palco de madeira onde os atores deslizam, mas vemos ruas, prédios, praças, e tudo aquilo que o cenógrafo julgar pertinente. Nas palavras de Ismail Xavier (2003, p.78):

Em face do teatro, é sempre possível, no cinema, uma expansão dos espaços, o que para alguns, seria uma providência recomendada. É comum dizer que o filme precisa agilizar os deslocamentos espaciais para satisfazer um público com sede de velocidade, constante mudança, apresentações mais generosas dos lugares pelo mundo afora, os quais não poderiam ser trazidos para o palco.

Acrescenta ainda que “há uma diferença nítida entre o efeito gerado por conflitos vividos num terreno posto em suspenso (como o palco) e o efeito gerado por uma interação entre personagens que se projetam sem limites claros” (XAVIER, 2005, p.79). Em outras palavras, os seres apresentados no palco tem um grande potencial de simbolização, alcançando uma dimensão mítica, enquanto que no cinema há uma evocação empirista, como se se tratasse de simples observação de pessoas comuns, inseridas em tempo e espaços comuns.

Outro aspecto divergente trata do fato de que, no teatro contemplamos a visão do quadro narrativo por completo, como num plano geral constante, ao contrário do que acontece no cinema, na qual temos diversos planos, aproximando e distanciando-se das personagens, focando certos detalhes específicos, evidenciando-os ou ocultando-os. Isso nos dá uma sensação de penetrar a intimidade da personagem, como nos fala Jean Epstein (apud MARTIN, 2007, p.38): “não contemplamos a vida, penetramo-la. Essa penetração permite intimidades. [...] Um primeiro plano do olho não é mais o olho, é UM olho: ou seja, o cenário mimético em que aparece de repente a figura do olhar”.

Essas mudanças de perspectiva, que tiram as personagens de um palco para inseri-las em nosso mundo, em nossas ruas, mostrando-as de perto, de longe, evidenciando suas angústias, suas alegrias, escancarando-nos suas lágrimas ou seus sorrisos, nos trazem a sensação de que verdadeiramente conhecemos aquele personagem, de que fazemos parte da vida deles, observando-os bem de perto, espiando seus passos.

O tempo também pode ser retratado de maneira diferente, não linearizado, com vai-e-voltas, utilizando recursos diversos como o *flashback*, o que seria inconcebível numa peça teatral (embora se saiba que a peça *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, encenada em 1943, utilizou-se de instrumentos diversos para realizar essa ruptura com a linearidade do tempo, como a utilização do palco em três planos e várias mudanças de luzes). O recurso de *flashback* pode ser utilizado como um retorno no tempo, seja para mostrar uma simples lembrança da personagem, seja para esclarecer possíveis passagens que tenham deixado lacuna. Exemplo disso está no *Auto da Compadecida*, quando no momento do julgamento, uma das falas da personagem Compadecida remete ao momento passado, da execução dos “réus”; aí o cineasta utilizou o *flashback* como recurso explicativo para o momento antes ocultado, e como argumentos do discurso da Compadecida.

Há de se pensar no fato também de que uma apresentação teatral é sempre única, ainda que se trate de uma mesma peça, representado pelos mesmos atores, com as mesmas falas, isso porque “os atores repetem gestos e palavras, mas experimentando-os sempre de um novo modo, atualizando, paradoxalmente, igual e diferente” (PASCOLATI, 2009, p.95). O espetáculo se faz diante de nossos olhos, separados apenas pelo espaço do palco, e o ator está sujeito à toda espécie de contratempos, seja o esquecimento de uma das falas ou ser acometido por uma crise de tosse, ao mesmo tempo em que pode interagir com o público, ou lançar mão da arte do improvisado. No cinema esses problemas não existem, e se prima sempre pelo perfeccionismo, assim sendo, os eventuais erros podem ser descartados, e as cenas regravadas quantas vezes forem necessárias até que se obtenha o resultado que se deseja, para então ser editado e perpetuado na película.

Em um primeiro olhar, podemos detectar que essas duas formas de arte, que parecem tão próximas, estão na verdade distanciadas por diversos aspectos. Entretanto não há como negar as tentativas de conciliação entre elas, uma vez que, teatro e cinema tem se influenciado ao longo dos anos. Mas este é assunto para o próximo tópico.

1.4. Literatura e cinema: uma relação de (in)fidelidade

O cinema encontrou na literatura uma fonte inesgotável de matéria-prima para suas produções. Não raro nos dias de hoje, livros que são sucessos de venda logo encontram (ou são encontrados por) um cineasta disposto a transformá-lo em um grande sucesso nas telas,

um exemplo pode ser tomado da “Saga Crepúsculo”. A respeito desse “empréstimo”, Flávio Aguiar afirma que:

a esmagadora maioria das adaptações sejam da literatura para as outras artes, como o cinema e a TV, deve-se a duas razões: a primeira é que estas são artes recentes e aquela é mais que milenar [...]. A segunda é que a literatura escrita guarda uma aura de prestígio oriunda do fato de ser uma forma de arte que se popularizou durante a formação das atuais culturas nacionais – da Renascença europeia ao Romantismo em escala mundial (AGUIAR, 2003, p.129).

Contudo, nada garante que o filme faça tanto sucesso, ou mesmo que seja tão bem aceito pela crítica quanto a obra literária de que tenha nascido. E isso muitas vezes se deve ao critério da “fidelidade” de um para com o outro, ainda que este quesito esteja sendo revisto na atualidade, sendo agora muito mais aceita a ideia do “direito do cineasta à interpretação livre do romance ou peça de teatro”(XAVIER, 2003, p.61).

Essa insistência para com a fidelidade pode ser desfeita se levarmos em consideração alguns fatores, como o fato de se tratarem de dois meios diferentes de linguagem, cada qual com suas especificidades (JOHNSON, 2003, p.42). Em suma, devemos ter em mente que são mundos diferentes: mundo das palavras *versus* mundo das imagens. É preciso deixar um pouco de lado a suposição errônea de que há uma, e apenas uma, leitura ou interpretação “correta” para a obra literária, e que cabe ao adaptador descobri-la e transferi-la para o novo veículo (GUIMARÃES, 2003, p.94). O critério da fidelidade não deve ser um problema, uma vez que o espectador nem sempre conhece a obra original. (JOHNSON, 2003, p.41).

Assim sendo, a concepção de que o filme deva ser a cópia perfeita da obra literária é posta a um plano inferior, e o que se deve levar em conta é, conforme afirmação de Ismail Xavier, “a apreciação do filme como nova experiência que deve ter sua forma, e os sentidos nela implicados, julgados em seu próprio direito” (2003, p. 62).

Na verdade, devemos ter sempre em mente que, da mesma forma que um texto contém traços intertextuais, isto é, originários de outros textos, aliados sempre a uma determinada visão de mundo e a uma intencionalidade de quem o escreve, também o filme assim o é. Ao cineasta cabe o direito e/ou o dever de ampliar, atualizar ou mesmo, modificar certos efeitos que achar conveniente. E será sob esta ótica, a de uma livre interpretação, que propomos analisar a obra fílmica o *Auto da Compadecida*, adaptada e dirigida por Guel Arraes no ano de 2000 e que tem como fonte a peça teatral homônima de Ariano Suassuna, de 1955.

O filme lançado em 2000 foi a terceira adaptação fílmica do *Auto* de Suassuna. A primeira, em 1969, garantiu a notoriedade de Suassuna, e a segunda produção, em 1987 contou com a comicidade do quarteto “Os trapalhões”. Mas o sucesso mesmo veio com a produção de Guel Arraes, garantindo ao filme quatro prêmios no Grande Prêmio Cinema Brasil (Melhor Diretor, Melhor Ator, Melhor Roteiro e Melhor Lançamento), além de ter recebido o prêmio do júri popular do Festival de Cinema Brasileiro de Miami. No elenco, contam nomes importantíssimos do cinema brasileiro, como Fernanda Montenegro no papel da “Compadecida” e Lima Duarte como o “Bispo”; o saudoso Rogério Cardoso como o “Padre João” e Paulo Goulart como “Major Antônio Moraes”. E é impossível conter o riso com o jeito todo especial de Matheus Natchergale interpretar o “amarelo safado, João Grilo”, e Selton Melo como seu parceiro “Chicó”. O roteiro é de Guel Arraes, Adriana Falcão e João Falcão.

O filme conta a história de João Grilo, um nordestino simples e típico, que passa a vida a mentir e a elaborar planos para escapar de suas próprias confusões. João é a figura mais importante do filme, pois representa a esmagadora porção da sociedade nordestina, carente de reconhecimento e sedenta por uma melhor condição de vida. O cenário é de seca e simplicidade, mas nada tira desse nordestino o sorriso largo e amarelo de seu rosto, e com bom humor a vida se leva, ainda que se tenha que cometer inúmeros pecados para sobreviver numa sociedade que exclui e explora. Todos os atos de João e de seus exploradores serão julgados e pesados diante do Tribunal Divino, consistindo esse, o ápice do enredo, e que culminará no destino de João.

CAPÍTULO II

POR TRÁS DAS CORTINAS E DAS CÂMERAS: SUASSUNA E ARRAES

2.1. Ariano Suassuna: um dramaturgo da caatinga

Nascido em 16 de junho de 1927, Ariano Vilar Suassuna é o oitavo dos nove filhos do casal João Urbano Pessoa de Vasconcelos Suassuna e Rita de Cássia Dantas Villar. Seu pai, o então governador da província da Paraíba, fora assassinado devido à disputas políticas que culminariam na Revolução de 30. Ariano contava três anos de idade, e juntamente com a mãe e os outros oito irmãos mudaram-se para uma fazenda de propriedade da família, e em seguida, para a vila de Taperoá, onde o menino fez seus estudos primários.

Cândida Maria Nobre de Almeida Moraes, que apresentou um trabalho monográfico sobre o marketing cultural promovido pelas obras de Suassuna, nos fala que “foi exatamente esse período de vivência no interior da Paraíba que determinou toda a essência popular da obra de Ariano” (2005, p.16). E acrescenta ainda, com palavras do próprio dramaturgo recordando sua infância: “Ainda menino, no sertão da Paraíba, o palco mágico e festivo do Teatro, com seus violentos contrastes entre recantos sombrios, povoados de assassinatos, e zonas de luz cheia de gargalhadas, todo esse mundo me foi revelado, ao mesmo tempo, pelo Circo [...], pelo auto-popular [...], e ribalta.” (SUASSUNA apud MORAES, 2005, p. 16).

Um artigo escrito por Daniela de Lacerda, publicado na revista *Discutindo Literatura* nos fala um pouco mais sobre esse dramaturgo que se inspirou no sertão brasileiro:

[...] quando criança, ele queria ser palhaço e fugir com a trupe do circo. Como a mãe não deixou, resolveu inventar seu próprio circo. Desde então, é assim que nos sentimos diante de cada obra de Ariano Suassuna: como se estivéssemos sob uma lona, deslumbrados com o universo de personagens, cenários e tramas que se desenrolam no picadeiro (LACERDA, s/d, p.21).

A infância foi marcada pela mistura exata de elementos populares e eruditos, dividida entre os espetáculos circenses, a literatura de cordel, e a biblioteca do pai e dos irmãos, onde lia clássicos da literatura nacional e mundial, como Euclides da Cunha, Shakespeare e García Lorca. Essa mescla de cultura se refletiria em todas as suas obras, as quais apresentam elementos de ordem regionalista e de cunho intertextual.

Aos dezenove anos ingressou na Faculdade de Direito do Recife, e ali, teve contato com um grupo de jovens escritores e artistas, que contava com os nomes de Hermilo Borba Filho, Joel Pontes, Gastão de Holanda e Aloísio Magalhães. Fundou, juntamente com eles *O Teatro do Estudante de Pernambuco*, doravante TEP, que iria se desenvolver em três direções: levar o teatro ao povo, representando em praças públicas, teatros suburbanos, centros operários, etc; instaurar entre os componentes do conjunto uma consciência problemática teatral; e finalmente estimular a criação de uma literatura dramática de raízes fincadas na realidade brasileira, particularmente nordestina (MELO apud SUASSUNA, 1986, p.VI).

Ao lado de originais brasileiros, o TEP montou também peças de Sófocles, Shakespeare, Ibsen, Tchecov e Lorca. E foi em meio a essas apresentações que Suassuna encontrou o terreno que lhe permitiu descobrir-se a si mesmo como dramaturgo. Escreveu sua primeira peça no ano seguinte, *Uma mulher vestida de sol*, a qual obteve o primeiro lugar em concurso de âmbito nacional promovido pelo TEP. Desde então não parou mais de escrever, totalizando mais vinte obras, entre peças de teatro, romances e ensaios.

Mas esse nosso belo palhaço começou por expressar-se em tragédias. De 1947 a 1950 foram quatro as tragédias escritas por ele, são elas: *Uma mulher vestida de sol*, *Cantam as harpas de Sião*, *Os Homens de Barro*, e o *Auto de João da Cruz*. Foi só no ano de 1951 que Suassuna deu início a sua produção de veio cômica, escrevendo *Torturas de um Coração ou Em boca fechada não entra mosquito*, e fê-lo para homenagear sua então noiva na época, Zélia de Andrade Lima. Em entrevista para a revista *Discutindo Literatura*, Suassuna revela que foi sua mulher quem “soltou o riso que havia dentro dele”:

Talvez pelos acontecimentos da minha infância, até certa idade eu tinha preferência pela tragédia e era sujeito sério. Minha mulher me tornou uma pessoa mais tranquila, mais serena. A impressão que tenho é a de que uma coisa que vivia amarrada dentro de mim se desatou. E eu descobri uma veia cômica (SUASSUNA apud LACERDA, p.22-23).

E foi apenas o começo. Em 1955 escreveu a obra que se tornaria a mais popular: o *Auto da Compadecida*. Moraes (2005, p.20) chama a atenção para as raízes do texto de Suassuna, recorrendo ao período literário em vigor na época de sua produção, o Modernismo, e citando um artigo da revista *EntreLivros*, a qual afirma que “por mais ímpar que seja sua produção [conteúdo popular e forma erudita], Ariano não está sozinho. Sua obra talvez não tivesse sido possível sem uma literatura regional que se fortaleceu a partir dos anos 30.” (apud MORAES, 2005, p.20).

Moraes chama a atenção também ao fato de que, diferentemente dos romances regionalistas de destaque, citando como exemplo *Vidas Secas* de Graciliano Ramos, “o universo nordestino da obra de Ariano não é triste, nem traz pessoas cansadas da vida dura que levam. São filhos da fome e da seca, sim, como não poderiam deixar de ser, mas apresentam um otimismo e uma vitalidade incomum nesse tipo de obra”. (MORAES, 2005, p.20). O próprio Ariano declarou certa vez, que por maior que fosse sua admiração por Graciliano Ramos, jamais escreveria um romance travado como *Vidas Secas*.

Segundo Moraes (2005, p. 21), Ariano, em entrevista à Eleuda de Carvalho (1997), estabeleceu uma comparação entre as personagens de *Macunaíma*, de Mário de Andrade e João Grilo, sua personagem central do *Auto da Compadecida*, dizendo o seguinte:

Em *Macunaíma* o povo brasileiro é olhado de uma maneira triste, e toda a visão é de pessimismo. Eu sempre me zanguei muito quando dizem que João Grilo é um anti-herói. É nada! Ele é um herói, um camarada que vence os poderosos. Repare uma coisa: no *Auto da Compadecida*, o padeiro representa a burguesia urbana; o major Antônio Moraes representa os proprietários rurais; o sacristão, o padre e o bispo, o clero. Então você tem ali o clero, a nobreza e a burguesia e ele, João Grilo, é o representante do povo. E ele vence esse pessoal todo, e como se não bastasse ainda vence o diabo. Se ele não é um herói, eu não sei quem é herói, não. (SUASSUNA apud MORAES, 2005, p.21)

Segundo o crítico de teatro Sabáto Magaldi (apud LACERDA, p.24) “a *Compadecida* tornou-se de imediato a peça popular do repertório brasileiro porque funde a fé católica, no que ela tem de mais visceral na formação da nacionalidade, e a existência cômica e patética do homem comum, permanentemente vilipendiado pelos poderosos”. Já Hermilo Borba Filho (apud SUASSUNA, 1990, em nota de orelha) considera a *Compadecida* como “um exemplo raro na dramaturgia brasileira”. A peça foi traduzida para o espanhol, o alemão, o inglês, o francês e o holandês, dentre outros idiomas.

Interrompendo suas produções para o palco escreveu uma trilogia de romance, *Romance d’A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta*, e *História d’O Rei Degolado nas Caatingas do Sertão: As infâncias de Quaderna*. Suassuna teve várias de suas obras adaptadas para a TV, o que contribuiu para a divulgação da cultura nordestina em âmbito nacional. Mas o sucesso viria com a adaptação de sua obra máster, no ano de 2000, pelo cineasta Guel Arraes, que levaria mais de 2,1 milhões de espectadores às sessões de cinema, e ganharia prêmios também de âmbito internacional, além de levar o nordeste brasileiro para todos os cantos do mundo.

2.2. Arraes: da telinha para o telão

Miguel Arraes de Alencar Filho nasceu no dia 12 de dezembro de 1953, no Recife, Pernambuco. É filho do político Miguel Arraes, fundador do Partido Socialista Brasileiro e eleito vereador, deputado e três vezes governador do estado de Pernambuco. Com a cassação do pai pela ditadura militar em 1969, Guel Arraes foi com a família para o exílio na Argélia, onde morou por três anos. Aos 18 anos, mudou-se para a França, onde se matriculou na Universidade de Paris, e ingressou no Comitê do Filme Etnográfico, dirigido pelo documentarista francês Jean Rouch. Quando regressou ao Brasil, já com 26 anos, conheceu o ator Tarcísio Meira durante as filmagens de *O Beijo no Asfalto* (1981), de Bruno Barreto, no qual trabalhou como assistente de câmera. Por intermédio do ator, foi apresentado ao diretor Paulo Ubiratan, da TV Globo, que o convidou para trabalhar na emissora. Foi contratado em 1981. Naquele ano, em seu primeiro trabalho em televisão, dividiu com Jorge Fernando, outro estreante, e com o veterano Roberto Talma a direção da novela *Jogo da Vida* (1981), de Silvio de Abreu. A carreira de sucesso o levou ao cargo de diretor de núcleo da TV Globo em apenas dois anos.

A partir de 1985, Guel Arraes começou a se dedicar a outros produtos da área de teledramaturgia. Naquele ano, convidado por Daniel Filho, dirigiu o seriado juvenil *Armação Ilimitada*, que mesclava comédia, aventura e a linguagem dos videoclipes. Escrito por Antonio Clamon, Euclides Marinho, Patrícia Travassos e Nelson Motta, o programa marcou o início de um novo formato que Guel Arraes implementaria na emissora. Produziu também alguns programas para a série *Terça Nobre Especial*, posteriormente chamada de *Brasil Especial*. Esses programas eram, em sua maioria, adaptações de clássicos da literatura e do teatro brasileiro, como *O Mambembe*, de Artur Azevedo, e *O Alienista*, de Machado de Assis. A partir de então, ao lado de Pedro Cardoso, Jorge Furtado e João Falcão, Guel Arraes começou a se dedicar também a escrever profissionalmente.

Em 1999, ao lado de João e Adriana Falcão, Guel Arraes adaptou e dirigiu a primeira microssérie da TV Globo, *O Auto da Compadecida*, inspirada na peça escrita em 1955 por Ariano Suassuna. Filmada em película e exibida em quatro capítulos, a microssérie estrearia também no cinema em 2000, em uma versão especial com duas horas de duração. Guel Arraes, que já recebera o troféu de melhor série de TV em 2000 pela obra, recebeu o prêmio de melhor diretor no 2º Grande Prêmio Cinema Brasil, em 2001. No mesmo ano, o filme recebeu ainda o prêmio do júri popular no Festival de Cinema Brasileiro em Miami.

A história de Guel Arraes mescla-se à história do Cinema Nacional, uma vez que a Globo Filmes veio a substituir a extinta Embrafilme nas produções e co-produções cinematográficas. Criada no ano de 1997, a Globo Filmes só passaria a atuar de fato a partir de 2000, depois do lançamento teste de *O Auto da Compadecida*, a qual inicialmente fora adaptada para a televisão sob a forma de minissérie, e depois, transformada em película para as telas de cinema.

Segundo Butcher (2005, p.73), “Guel Arraes sempre foi um defensor de que as linguagens de cinema e TV são as mesmas, apenas os veículos diferentes”. E acrescenta ainda que “sua contribuição, visivelmente influenciada pelo cinema, ajudou a renovar a linguagem da TV”. Este autor ainda afirma que o caminho contrário percorrido por Arraes, levando um produto audiovisual da TV para o cinema, reafirma sua crença de que a produção audiovisual de escala industrial no Brasil se transferiu para a TV, encontrando um espaço legítimo muito embora esta seja considerada culturalmente inferior ao cinema. Contudo, “temia-se que o público não se interessasse em ver um produto que já conheceria na televisão” (ORICCHIO, 2008, p.147). Mas o sucesso da primeira produção da Globo mostrou que “ineditismo não era condição *sinequa non* para o sucesso comercial de um filme” (BUTCHER, 2005, p.75).

Citando ainda Butcher, este autor nos afirma que, paralelamente ao fato de isto ser considerado bom sinal, deixou os profissionais de cinema preocupados, pois uma vez que se abria caminho para que vários produtos televisivos transformassem-se em filme, o espaço para as outras produções poderia ser prejudicado.

CAPÍTULO III

A CONSTRUÇÃO DO AUTO DA COMPADECIDA PARA O CINEMA

3.1. Alguns aspectos da peça de Ariano Suassuna

A peça teatral *Auto da Compadecida*, escrita pelo dramaturgo Ariano Suassuna no ano de 1955, foi encenada pela primeira vez em setembro de 1956 e novamente em 1967. Após essas encenações o autor fez algumas modificações no quadro final da peça. Tal fato vem explicitado pelo próprio Suassuna na didascália inicial: “agradece ainda o autor a seus amigos Jean Louis Marfaing, José Paulo Moreira da Fonseca e Henrique Oscar as críticas que fizeram ao quadro final da peça e que resultaram em sua modificação para a forma que vai finalmente escrita aqui” (SUASSUNA, 1990, p.22).

Suassuna nos fala também da intertextualidade presente em seus textos. É possível perceber claramente ecos dos romances e histórias populares do nordeste e da literatura de cordel. As epígrafes do livro já são um exemplo. Temos *O castigo da soberba*, cujos elementos aparecem quase que transpostos na cena do julgamento; *O enterro do cachorro*, reescrito de forma cômica por Suassuna e a *História do cavalo que defecava dinheiro*, cujo cavalo do título é trocado por um gato na peça.

Henrique Oscar (1990), que escreveu uma nota de abertura para o auto, comenta sobre essa intertextualidade, afirmando que podemos encontrar um parentesco d’*A Compadecida* com outros gêneros mais antigos, de outras épocas e regiões, os quais devem ter sido de algum modo a origem remota daqueles que a inspiraram.

Segundo Oscar (1990), podemos enquadrá-la inicialmente na tradição das peças da Alta Idade Média, por volta do século XIV, em que se tinha o objetivo de mostrar Os Milagres de Nossa Senhora. Também podemos fazer uma aproximação do auto suassuniano com os autos de Gil Vicente e do teatro espanhol; um exemplo estaria na maneira caricatural como as figuras do padre e do bispo são representadas. E mais ainda, a figura de João Grilo assemelha-se muito ao “arlequim” italiano, aproximando a peça de Suassuna da *commedia dell’arte*, embora Henrique Oscar ratifique a “brasileiridade” da personagem.

Apesar de o dramaturgo ter escrito a peça levando em consideração a leitura do encenador, conforme afirmação de Sônia Aparecida Vido Pascolati (2009, p.95), Suassuna adverte que a encenação deve “seguir a maior linha de simplicidade, dentro do espírito em

que foi concebido e realizado” (SUASSUNA, 1990, p.21), e torna a afirmar que seu teatro “é mais aproximado dos espetáculos de circo e da tradição popular do que do teatro moderno” (1990, p.22). E para realçar o aspecto circense de sua peça, todos os atos são apresentados e comentados por um personagem, o “Palhaço”; já as figuras do padre, do bispo, do frade e do sacristão são retratadas de forma caricatural. No entanto, a todo o momento é realçado o caráter moralizante da peça, conforme vemos na fala do palhaço: “espero que todos os presentes aproveitem os ensinamentos desta peça e reformem suas vidas” (SUASSUNA, 1990, p.137).

A peça se inicia com o diálogo entre Chicó e João Grilo a caminho da igreja. Pretendem convencer o padre a benzer o cachorro da mulher do padeiro, o qual está muito doente. Naturalmente, o padre recusa-se a abençoar o animal e é indagado sobre o porquê de não querer fazê-lo, uma vez que já benzera até o motor do Major Antônio Morais. Vendo a relutância do padre em benzer o bicho, João Grilo usa de suas espertezas para conseguir com que a benção seja dada, insinuando que o cachorro em questão é de propriedade do Major. Diante disso, o padre aceita abençoar o tal cachorro. Fica claro neste trecho a crítica que Ariano pretende fazer à estrutura da igreja católica da época, na qual os clérigos tratavam com um prestígio maior aqueles que lhes davam altas contribuições financeiras, chegando ao extremismo de uma espécie de subserviência, como podemos perceber claramente nos trechos abaixo, extraídos do texto dramático:

Encourado [*acusando o bispo*]: [...] Velhacaria: esse bispo tinha fama de grande administrador, mas não passava de um político, apodrecido de sabedoria mundana. (SUASSUNA, 1990, p.151, grifo nosso).

Encourado [*ainda contra o bispo*]: Arrogância e falta de humildade no desempenho de suas funções: esse bispo, falando com um pequeno, tinha uma soberba só comparável à subserviência que usava para tratar com os grandes (SUASSUNA, 1990, p.152, grifo nosso).

Nascido protestante e convertido ao catolicismo aos vinte e quatro anos, Suassuna não fechou os olhos para os defeitos dos membros de sua igreja nem para a glória de seus santos, ao contrário, deixa bem claro o contraste entre as divindades santas e puras e os seres humanos corrompíveis e influenciados pelas mentiras do mundo.

Mas, retomemos a peça. O que João Grilo não esperava após mentir para o padre, sobre o cachorro doente, era que o dito Major aparecesse justamente naquele momento para falar com o padre e pedir a benção para seu filho que estava doente. Percebendo que poderia entrar numa confusão João logo arranja um jeito de fazer a situação ficar a seu favor. Porém,

como é próprio de uma comédia, uma mentira levará a outra e a outra, como um arranjo de dominós que sempre derruba o seguinte, e neste ponto é mostrada uma lacuna no caráter de João. Chicó, seu parceiro de aventura, também tem como característica principal a mentira, mas estas mentiras se dão nas histórias fantásticas que ele jura serem todas verdadeiras.

Podemos encontrar em toda a obra teatral as características da comédia apresentadas por Pascolatti: em primeiro lugar, podemos caracterizar a comédia como oposta à tragédia, tendo como alvo a vida de seres de caráter pouco elevado, isto é, o cotidiano das pessoas comuns, e cujo componente principal é a incitação ao riso (2009, p.107). Esse riso da comédia, entretanto, tem a função moral de corrigir os maus costumes que são representados. A comédia lança mão de vários elementos para provocar o riso, dentre os quais podemos citar alguns em forte evidência na peça, como o exagero nos tipos, o contraste entre personagens espertas e ingênuas. Podemos citar também o contraste entre as personagens João Grilo (esperto, ligeiro, corajoso e malicioso) e Chicó (tolo, lento, frouxo e de índole inocente) o Bispo (corrupto e malicioso) e o Frade (bom e inocente). Outro ponto são as repetições de expressões e situações, como o típico bordão de Chicó: “Não sei, só sei que foi assim”, ou a expressão repetida várias vezes no final da peça, ora por um, ora por outro personagem: “ah, promessa desgraçada, ah promessa sem jeito”.

Tendo explicitado um pouco sobre as características inerentes à comédia, relembremos uma das características essenciais da peça teatral: a singularidade de cada espetáculo. Nas palavras de Pascolatti (2009, p.95): “um espetáculo teatral é sempre único: a cada apresentação, os atores repetem gestos e palavras, mas experimentando-os sempre de um novo modo, atualizando, paradoxalmente, são iguais e diferentes.” A mesma autora amplia essa característica inerente ao teatro, e que podemos chamar aqui de *vivacidade*, e que não é apenas contribuição dos atores, mas também do encenador, uma vez que “findo o espetáculo, resta o texto a ser estudado, analisado, relido, reinterpretado, reencenado” (PASCOLATTI, 2009, p.95), ou seja, o texto perdura, continua vivo, como que exigindo novas leituras.

Um mesmo texto dramático pode ser interpretado de maneiras diferentes, pois cada encenador aliará sua própria visão de mundo ao tema que a peça retrata, e o adaptará de uma forma que transpareça na peça elementos necessários para sua compreensão diante da sociedade a qual será apresentada (ou diante dos costumes da sociedade vigente), desse modo, sempre acompanhando sua evolução.

Pois bem, se um mesmo texto teatral permite várias interpretações, “umas mais próximas, outras mais distantes do ‘original’”, nas palavras de Pascolatti (2009, p.95), até que ponto podemos julgar a dita “fidelidade” de um filme produzido a partir de uma peça teatral?

O que propomos é fazer uma comparação entre as duas obras, a dramática e a fílmica, buscando os diálogos entre elas, traçando assim um caminho percorrido pelo roteirista no momento de sua produção, diferindo um do outro.

3.2 Alguns pontos divergentes entre a obra teatral e a fílmica

O filme *Auto da Compadecida*, produzido e dirigido pelo cineasta Guel Arraes, no ano 2000 foi a terceira adaptação cinematográfica da peça de Ariano Suassuna. Esta adaptação levou mais de 2,1 milhões de espectadores aos cinemas e fez conhecer, nacional e internacionalmente, a obra de Ariano. Neste tópico abordaremos alguns aspectos da obra fílmica e os diálogos desta com a peça teatral, bem como o caminho percorrido pelo cineasta para chegar ao produto final, o filme.

A estrutura de um texto teatral, de certa maneira contribui para uma adaptação cinematográfica: as cenas são caracterizadas pela sequência de diálogos entre os personagens – como num roteiro cinematográfico – e há poucas referências sobre o modo ou lugar onde as cenas devem acontecer, o que significa uma grande liberdade para o produtor. Na verdade, o que há são apenas sugestões do próprio autor, feitas nas didascálias, de como poderia ser o cenário.

Como já vimos anteriormente, teatro e cinema diferem especialmente na questão do espaço: no teatro, os atores devem representar num limite de espaço demarcado pelo palco e usando os recursos existentes no cenário, e quando não sendo possível a presença de recursos específicos, usa-se da mera inferência. Usa-se muito de inferências para representar passagens de tempo, por exemplo, através das falas do próprio ator, ou através de um narrador, que fica sempre fora do palco. A respeito dessas inferências, Décio de Almeida Prado explica que no teatro isabelino “a evocação dos lugares da ação era feita menos pelos elementos materiais do palco do que pelo diálogo” (2005, p.84).

Por outro lado, numa produção cinematográfica esse problema não existe, e o mundo real é representado bem diante de nossos olhos. No caso do *Auto da Compadecida* no cinema, vemos que o cineasta se utiliza largamente da ideia de espaço, criando para isso uma cidade cenográfica, Taperoá, com ruazinhas de chão, tipicamente sertaneja.

Dois fatos interessantes e que devem ser levados em consideração: a existência da personagem “Palhaço” na peça de teatro, cuja função é apresentar a obra e os personagens e a referência que o autor faz ao diretor que encenou vier a encenar a peça sobre um picadeiro de circo, o qual, afirma ele, ser uma ideia excelente que a própria peça sugeria. A respeito dessa

aproximação da peça para com as apresentações circenses, Suassuna diz o seguinte: “em todo o caso, o autor gostaria de deixar claro que seu teatro é mais aproximado dos espetáculos de circo e da tradição popular do que do teatro moderno” (SUASSUNA, 1927, p.22). Se levamos essa condição quase que imposta para o auto, podemos pressupor que este deva ser um dos motivos pelos quais Guel Arraes enfatiza tanto a comicidade em sua produção, especialmente no caso dos personagens principais, João Grilo e Chicó.

João Evangelista do Nascimento Neto (s/d) afirma que enredo literário e enredo fílmico estão separados pelo tom focalizado, ou seja, enquanto a obra dramática tem um cunho religioso e moralizante, a obra fílmica teria um aspecto mais profano. A referência ao cunho religioso que tece todo o auto de Suassuna é representada fortemente por Arraes através dos símbolos religiosos presentes em praticamente todos os elementos do filme, como o escapulário bem à vista no pescoço de Chicó e de Severino de Aracaju, as medalhas de Nossa Senhora das Graças, de Rosinha e do Major Antônio Moraes, e a cena da missa da chegada de Rosinha, em que se faz fila para se benzer diante de Nossa Senhora e beijar-lhe o manto.

E ainda que tenhamos concordado que a fidelidade não será analisada, devemos dar valor ao fato de que muitas falas foram transcritas exatamente como estão no texto teatral e, se observarmos de um modo geral, a trama segue pelo mesmo lado, ainda que alguns aspectos tenham sido representados de forma diferente, alguns efeitos invertidos e outros elementos tenham sido omitidos ou incorporados. Como exemplos, citemos a supressão de alguns personagens que compõem a peça: o sacristão, o frade e o demônio (presente antes da aparição do encourado); e de algumas passagens, como o gato que “descome dinheiro”, e o diálogo final de João com Emanuel, na qual este faz um desafio para que aquele lhe faça uma pergunta à qual não possa responder.

Em compensação a esse fato, vários outros elementos foram acrescentados pelo roteirista, o qual levou em consideração outros textos de Suassuna, numa espécie de colcha de retalhos. Nascimento Neto nos fala um pouco sobre o que poderíamos chamar aqui de inserções intertextuais, elucidando a origem das personagens de Cabo Setenta e Vicentão, originalmente da peça suassuniana *Torturas de um coração*, e de Rosinha, a qual assemelha-se muito com Marieta de *A Pena e a Lei*. O próprio nome dado ao padeiro na obra fílmica, pois na peça chama-se apenas “padeiro”, bem como a saudação que o Major lhe faz, são de outra peça de Suassuna, *O santo e a porca*. Vejamos abaixo, para efeito de ilustração, a passagem na obra fílmica e na referida peça. “MAJOR: Eurico engole-cobra, cabra frouxo!

Anda roubando muito a freguesia?” (ARRAES, 2000). E também: “CAROBA: “Vá procurar Euricão Engole-Cobra...” (SUASSUNA, 1986, p.9).

Outro elemento dessa mesma peça foi inserido no filme: a porca. Na obra dramática, a porca é o objeto de culto e zelo de Eurico Árabe, o Euricão Engole-Cobra, o qual confia a proteção a Santo Antônio. Por fim, descobre-se que o dinheiro economizado já estava recolhido e Eurico continuou pobre. No filme, a porca é a herança que a bisavó de Rosinha deixara para ela, e que esta só receberia após se casar. Rosinha se apaixona por Chicó e é correspondida, mas o amor dos dois seria impossível devido à diferença de posição social. João Grilo então propõe ao amigo que se este dividisse o dinheiro da porca, arranjará uma maneira dos dois se casarem.

Desesperado pelo seu amor por Rosinha, Chicó aceita e passa-se por “dotor e fazendeiro” para pedir a mão da moça. O que Grilo não esperava é que padre João aparecesse no momento exato da farsa, mas logo vira a situação a seu favor, atingindo o ponto fraco do padre, e propondo uma reforma na igreja. O major concorda com a reforma, que seria paga por Chicó, e empresta-lhe o dinheiro. No entanto, há uma condição: se o pagamento não se desse, Chico passaria a propriedade Fazenda de Serra Talhada para o nome do Major. Mais uma vez Grilo se vê obrigado a criar outra história, e propõe que se a dívida não for paga, o Major teria o direito de arrancar “uma tira de couro das costas de Chicó”. Após o plano falho de Grilo para ajudar o amigo – o que culminará na sua morte e julgamento –, por proposta de Rosinha, espera-se saldar tal dívida com o dinheiro da porca. E, tal qual na peça de teatro, o dinheiro guardado está recolhido e sem valor e Chicó se vê obrigado a cumprir o acordo sobre a “tira de couro”.

Como nos explica Nascimento Neto, essa passagem sobre a tira de couro foi extraída da obra de Shakespeare, *O mercador de Veneza*, e implica num outro elemento intertextual inserido pelo cineasta. Tal qual na obra shakespeariana, o desfecho dá-se sob o argumento – dado por Rosinha e Grilo, no filme – de que a única coisa a ser retirada seria unicamente o couro, pois “o sangue não estava no contrato”:

GRILO: Uma tirinha só, nenhuma gota de sangue, que sangue não estava no contrato.

MAJOR: Que história é essa?

ROSINHA: A única palavra que se pronunciou nesse contrato foi couro, ninguém falou em sangue, não foi? (...)

GRILO: Ou o senhor tira o couro de Chicó sem tirar sangue ou o senhor não tira é nada. (ARRAES, 2000).

Interessante e curioso, é que esta mania do Major de querer tirar “uma tira de couro” aparece numa cena anterior, quando João Grilo vai pedir emprego em sua fazenda. O Major propõe fazer-lhe três perguntas e se acertar todas as três conseguirá o emprego, do contrário, perde uma “tira de couro das costas”. Esse elemento pode ter sido inserido anteriormente para dar maior coesão à cena que viria a seguir, como também podemos citar a aparição prévia do cangaceiro Severino de Aracaju – que na obra dramática só aparece no momento da invasão da cidade - vestido de capa e capuz, e a mendigar pelas ruas da cidade, sendo repellido pela figura do Major, do padeiro e da mulher. Na cena de seu retorno ao bando, é o próprio Severino que explica porque estava fazendo aquilo: “SEVERINO: Rodei a cidade toda vestido de esmoler e não encontrei nenhum polícia... Mas também não teve nenhum cidadão pra me dar esmola!”

Outro aspecto explicativo inserido por Arraes é a cena de Dora, a mulher do padeiro, seduzindo Chicó, bem como a confusão que se dá em seguida, pois também havia “marcado” um encontro com Vicentão. Nessa cena, bem como em outras que reforçarão a explicação, nos fica claro a característica principal da mulher do padeiro: a infidelidade conjugal. Desse modo, a sequência dos acontecimentos no filme parece obedecer à lei da ação e reação, numa cadeia de causas e consequências.

Há vários elementos da obra dramática que foram trocados por outros semelhantes, ou mesmo, elementos que sofreram uma espécie de permuta. Como exemplo de um elemento trocado, podemos citar um dos “causos” de Chicó: na peça, conta-se a história da “assombração de cachorro” (SUASSUNA, 1990, p.65), no filme, Chicó conta a história do “papagaio benzedor”, cuja fonte nos é desconhecida. Outro elemento que sofreu uma espécie de permuta é a passagem da “bexiga de sangue” e da “gaita que ressuscita”. Concebida na peça de teatro como a vingança de João Grilo contra o padeiro e a mulher (SUASSUNA, 1990, p.131), no filme tornou-se o plano de Grilo para ajudar o amigo Chicó a fugir para casar-se com Rosinha.

Deve-se levar em consideração também o fato de que as adaptações feitas por Guel Arraes levam à uma inversão de valores no que diz respeito ao caráter da personagem central, João Grilo. Na peça de Suassuna fica claro a todo o momento não só o caráter lúdico, e que é sua característica principal, como a necessidade de vingança contra aqueles que lhe fizeram mal, e o desvio de conduta, bem acentuado em algumas de suas falas no momento do julgamento:

MANUEL: E agora, nós, João Grilo. Por que sugeriu o negócio para os outros e ficou de fora?

JOÃO GRILO: Porque, modéstia à parte, acho que meu caso é de salvação direta. (SUASSUNA, 1990, p.183)

[...]

A COMPADECIDA: (...) Não o condene, deixe João ir para o purgatório.

JOÃO GRILO: Para o purgatório? Não, não faça isso assim não. (...) A senhora pede o céu, porque aí o acordo fica mais fácil a respeito do purgatório.

Na obra fílmica, Grilo não manifesta desejo de vingança e no momento de seu julgamento resigna-se a ir para o inferno, confessando não ter “vivido como nenhum santo”. Exatamente como na peça, por intervenção da Compadecida, João Grilo ganha a oportunidade de voltar à vida para reaver seus atos. Entretanto, no desfecho da trama fílmica, Grilo demonstra não ter compreendido (ou esquecido?) essa segunda chance; percebemos isso quando num encontro com Manuel, um dos nomes de Cristo, e que está disfarçado de mendigo. João Grilo nega-lhe comida e demonstra uma espécie de preconceito racial devido ao fato da cor da pele da figura ser negra. Mas podemos especular que se trata de uma reação comum naquelas paradas, pois a comida era o suficiente para aqueles que a tinham. No entanto, reparte-se o pouco que se tem.

Para concluir, lembremos que as adaptações fílmicas de obras literárias não devem ser julgadas pela fidelidade, mas que levemos em consideração a leitura que o roteirista fez de tal obra, reforçando que não existe uma leitura única para uma obra literária. Ademais, se o gênero dramático possui como característica essencial a singularidade dos espetáculos, o cinema é inversamente proporcional, uma vez que a produção fílmica se firma num caráter imutável e para a eternidade, podendo estar ao alcance de nossos olhos para ser visto e revisto.

Outro aspecto que devemos lembrar é o fato de que essas duas formas de arte são distintas quanto a linguagem de que se utilizam: enquanto a linguagem escrita é considerada a matéria-prima da arte literária, a arte cinematográfica utiliza-se de pelo menos cinco materiais de expressão diferentes: imagens visuais, linguagem verbal, sons não-verbais, música e também a linguagem escrita (JOHNSON, 2003, p.42). No entanto, da mesma forma que um escritor pesa as palavras com que vai escrever, julgando se elas conseguem significar aquilo que se pretende significar, adequando e costurando-as para que formem um grande tecido narrativo para seus leitores, assim também o cineasta prepara suas cenas, escolhendo que elementos devem se destacar e quais podem ser suprimidos, criando um verdadeiro jogo de significados visuais para os espectadores. Diante desta visão, não tanto semiótica, passemos

para o próximo tópico, no qual analisaremos algumas cenas do filme de Guel Arraes, bem como traçaremos um levantamento de seus possíveis significados.

3.3 Aspectos imagéticos em destaque

A adaptação de uma obra literária para o cinema não é tarefa das mais fáceis, pois além de uma transcrição do plano material de que é composta aquela (as palavras) para um plano visual (as cenas), é preciso avaliar de que forma se darão essas cenas e que peso terão sobre o jogo de significados concebido pelo espectador. Guel Arraes usa um complexo jogo de signos visuais, desde o cuidado em retratar a vida simples do sertanejo, as vestimentas, os meios de locomoção (como as charretes puxadas a burro), até os mais típicos, como as vestimentas dos cangaceiros. É sobre esse pano de fundo que ele tece toda a sua obra.

Podemos fazer uma análise superficial de como a caracterização das personagens podem nos falar um pouco sobre seu caráter, começando pela dupla Chicó e João Grilo, vestidos sempre de calças, por vezes remangadas, e camisas em tom cru, dando um aspecto de encardido, de pouco asseio, os chapéus pequenos, de palha e de retalhos de couro costurado, sempre presos por uma tira ao pescoço, e a presença constante do cigarro de palha, como era costume dos sertanejos. A personagem da mulher infiel não poderia ser retratada de outra forma que não uma mulher de lábios pintados de vermelho, colo à mostra, vaidosa e de falar insinuante, deixando sempre explícito sua volúpia. O padreiro avarento que aparece vestido com uma camisa rasgada por baixo do terno branco, e o Major Antonio Moraes, representado por um homem gordalhão, de chapéus de abas longas, esporas nas botas e chicote na mão, representando a prepotência dos fazendeiros da época.

Mas há outros signos visuais que merecem destaque, como por exemplo, a alternância entre a figura de Chicó e as passagens da *via crucis* quando de seu discurso sobre a morte da cachorra. Chicó discursa sobre o “o mal irremediável, aquilo que é a marca de nosso estranho destino sobre a terra, aquele fato sem explicação que igual a tudo o que é vivo num só rebanho de condenados, porque tudo que é vivo morre” (SUASSUNA, 1990, p.56; ARRAES, 2000). O encerramento do discurso mostra a passagem do Cristo crucificado, e podemos compreender como uma forte referência de que a morte, afinal, se aplica a todos sem exceção, até mesmo ao Deus que veio nascer homem como nós, o Deus que tinha poderes fantásticos, curas miraculosas e que poderia ter se livrado da morte facilmente, não fosse sua condição de homem e de cordeiro do mundo.

Outro aspecto interessante diz respeito às “ilustrações dos casos de Chicó”. Arraes usa como elemento transitório para as ilustrações o clarão da fumaça expirada do cigarro de Chicó, e mescla a figura da personagem com desenhos animados em preto e branco, enquanto a personagem narra em *voz off*. Esse recurso traz mais comicidade para o filme, e talvez um aspecto até pitoresco, e será muito explorado por Arraes ao longo de toda a produção. No entanto, surpreendentemente quando Chicó discorre sobre sua “morte e seu encontro com Padre Cícero” não há ilustração alguma, pois sabemos claramente que se trata de uma mentira. As ilustrações dão lugar à cenas reais, apresentadas no momento do julgamento, quando Chicó narra sobre “um sujeito em Cabaceiras que se encontrou com Jesus Cristo”. Dessa forma, nos é transmitida a ideia de que as histórias de Chicó podem ter um fundo de verdade.

Se essas inserções reforçam ainda mais o aspecto cômico do filme, também outras o fazem, como quando da aparição de Cristo, o Diabo imita-lhe a aparência física, o que nos deixa claro também uma referência de que nem tudo que parece ser divino realmente é. Aspectos curiosos como o fato de o Diabo cortar o pulso com o bico da caneta para usar seu sangue como tinta, e ao desenhar morcegos e caveiras, demonstrando impaciência enquanto espera a decisão do júri.

Há também o uso das chamadas “elipses narrativas” que, nas palavras de Ismail Xavier, “trata-se de omitir uma informação, saltar um detalhe, porque isso estragaria o jogo, como nas narrações de suspense ou nas charadas, quando a revelação decisiva só deve vir lá mais para o fim da trama” (2003, p.74). É o que acontece com a passagem da execução das personagens do padeiro, de sua mulher, do padre e do bispo. Essas cenas nos são ocultadas no instante em que acontecem, para serem reveladas mais adiante, nas cenas do julgamento, preenchendo a lacuna que nos foi deixada outrora. Para isso Arraes usou o recurso de *flashback*, não só para mostrar a morte das personagens como também para explicitar o acontecimento que marcou a infância de Severino. Voltando no tempo, vemos um menino no colo de sua mãe e abruptamente os policiais que entram atirando, matando a família do pobre garoto que escapou por pouco, e tomou ódio daqueles que deveriam proteger as pessoas, tornando-se o antagonista na situação.

No entanto, esse recurso não foi usado para falar sobre João Grilo, mesmo partindo do mesmo pressuposto explanatório sobre seu caráter. No caso especial de Grilo, foi utilizada uma sequência de fotos, em preto e branco, nas quais aparecem os rostos de pessoas comuns, de sertanejos nas cenas do cotidiano, alternando-se com a personagem da Compadecida. A respeito desse expediente Flávio Aguiar nos afirma que “uma imagem, mesmo estática (no

caso, uma foto), faz parte de uma estrutura narrativa de longo alcance” (2003, p.117). Tal qual numa pintura abstrata que se observa durante horas tentando apreender seu significado e quais intenções tinha seu autor no momento da criação, assim voltamos nossos olhares para essa sequência de fotos, que não mostra especificamente a vida de João Grilo, mas de muitos outros sertanejos como ele. Desse modo, a vida sofrida de João Grilo, que nas palavras da *Compadecida*:

[...] passou sem sentir pela infância, acostumou-se a pouco pão e muito suor, na seca comia macambira, bebia o sumo do xique-xique, passava fome, e quando não podia mais rezava, e quando a reza não dava jeito ia se juntar a um grupo de retirantes que ia tentar sobreviver no litoral, humilhado, derrotado e cheio de saudades. E logo que tinha notícia da chuva pegava o caminho de volta, animava-se de novo, como se a esperança fosse uma planta que crescesse com a chuva. E quando revia sua terra dava graças a Deus por ser um sertanejo pobre, mas corajoso e cheio de fé (ARRAES, 2000).

O discurso utilizado, aliado ao recurso das imagens estáticas, cria um forte apelo às condições dos sertanejos pobres, evidenciando que existem muito outros “João Grilo”. Nesse sentido, podemos concluir que João Grilo é personagem representante de toda uma massa de excluídos e esquecidos socialmente, que sobrevivem a expensas de si mesmos, e nesse aspecto, livro e filme se unem.

Apesar das diferenças entre si, obra dramática e obra cinematográfica contribuem para o mesmo fim: mostrar o sertão nordestino, sob uma ótica caricatural, cômica, com personagens alegres e irreverentes, que mesmo diante das adversidades encontram motivos para sorrir e seguir em frente.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No decorrer deste trabalho apresentamos uma breve retrospectiva historiográfica das artes dramática e cinematográfica, evidenciando seus pontos em comum, bem como as diferenças que fazem com que as mesmas sejam independentes entre si. Afirmamos ainda que a questão sobre “fidelidade” não pode ser considerada como primazia para a qualidade de um filme, mas entendemos que um filme deve ser considerado como uma leitura subjetiva que o cineasta faz da obra literária, subjetividade essa garantida a qualquer leitor.

Vimos também a biografia de Ariano Suassuna, o qual pode ser considerado um dos mais importantes dramaturgos que auxiliou no processo de renovação e nacionalização do teatro brasileiro, levando o sertão para o palco, incorporando fontes populares, fundindo cultura popular com a erudito, chamando atenção também para a realidade brasileira, especialmente a nordestina. Do mesmo modo, conhecemos um pouco de Guel Arraes, a mente por trás do *auto* cinematográfico, que além de dirigir, auxiliou na elaboração do roteiro juntamente com Adriana Falcão e João Falcão, e que com sua tentativa de aproximar linguagem televisiva e cinematográfica, produziu um filme que alcançou fama internacional e levou o nordeste, numa visão irreverente, para várias partes do mundo, como antes o fizera a obra dramática de Suassuna.

Analisamos os diálogos entre as obras, apontando os caminhos traçados pelo cineasta para a adaptação, mediante inserções intertextuais, baseadas em outras obras suassunianas e em obras da literatura universal, destacando algumas disjunções operadas por ele. Destacamos também alguns aspectos imagéticos que se destacam na obra fílmica, estabelecendo um conceito de significado para elas, ainda que não seja uma análise semiótica.

Em suma, observamos o universo teatral e cinematográfico como um todo, bem como a importância cultural dos personagens dos *autos*, literário e fílmico e de que forma o diretor traduziu e recriou a visão do sertão para o universo das imagens, no qual cada momento representa um leque de significados. Nosso trabalho não teve a pretensão de esgotar as possibilidades de leituras de ambas as obras. Tratou apenas de mais uma análise que pode ser continuada em momento posterior.

BIBLIOGRAFIA

AGUIAR, Flávio. Literatura, Cinema e Televisão. In: PELEGRINI, Tânia [et al]. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Ed. Senac São Paulo; Instituto Itaú Cultural, 2003.

ARRAES, Guel. *O Auto da Compadecida*. Brasil: Globo Filmes; Fevereiro/2000. Color/105 minutos; cópia em DVD, Columbia Tristar Home Entertainment, 2000.

ARISTÓTELES. *Arte Poética*. São Paulo: Editora Martin Claret, 2005.

BUTCHER, Pedro. *Cinema brasileiro hoje*. São Paulo: Publifolha, 2005.

FARIA, João Roberto. Panorama do teatro brasileiro moderno (roteiro para estudo). Universidade de São Paulo. Texto mimeografado.

GATTI, André Piero. Embrafilme e o cinema brasileiro [recurso eletrônico]. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2007. 113 p. Disponível em PDF - (Cadernos de Pesquisa; V. 6).

GOMES, Paulo Emílio Salles. A personagem cinematográfica. In: CANDIDO, Antonio [et al]. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

GUIMARÃES, Hélio. O romance do século XIX na televisão: observações sobre a adaptação de *Os Maias*. In: PELEGRINI, Tânia [et al]. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Ed. Senac São Paulo; Instituto Itaú Cultural, 2003.

JOHNSON, Randal. Literatura e cinema, diálogo e recriação: o caso de *Vidas Secas*. In: PELEGRINI, Tânia [et al]. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Ed. Senac São Paulo; Instituto Itaú Cultural, 2003.

LACERDA, Daniela de. Nosso mais belo palhaço. In: *Revista Discutindo Literatura*. Escala Educacional, Ano 3, nº 15, s/d.

MACHADO, Arlindo. *Pré-cinemas & pós-cinemas*. Campinas, SP: Papyrus, 1997.

MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense, 2007.

MORAES, Cândida Maria Nobre de Almeida. *Ariano Suassuna e as estratégias mercadológicas para promoção da cultura nordestina: um estudo de Marketing Cultural*. 2005. 91f. TCC (Monografia). Curso de Graduação em Comunicação. Instituto de Educação Superior (IESP); João Pessoa.

NASCIMENTO NETO, João Evangelista. Literariedade e Cinema: as expressões imagéticas da obra *Auto da compadecida* transpostas para o cinema contemporâneo de Guel Arraes. Disponível em http://alb.com.br/arquivo-morto/edicoes_anteriores/anais16/sem14pdf/sm14ss01_02.pdf. Acesso em Agosto de 2012.

PASCOLATI, Sonia Aparecida Vido. Operadores de leitura do texto dramático. In: BONNICCI, Thomas & ZOLIN, Lucia Osana (Orgs.). *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Maringá/PR: Eduem, 2009.

PELLEGRINI, Tânia. Narrativa verbal e narrativa visual: possíveis aproximações. In: ____ [et al]. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Ed. Senac São Paulo; Instituto Itaú Cultural, 2003.

PRADO, Décio de Almeida. A personagem no teatro. In: CANDIDO, Antonio [et al]. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1997.

ROSENFELD, Anatol. Reflexões estéticas. In: _____. *Texto/Contexto I*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

SUASSUNA, Ariano. *O santo e a porca/O casamento suspeito*. 7. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.

SUASSUNA, Ariano. *Auto da Compadecida*. 25^a. ed. Rio de Janeiro: Agir, 1990.

UBERSFELD, Anne. Texto-Representação. In: _____. *Para ler o teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

XAVIER, Ismail. Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. In: PELLEGRINI, Tânia. [et al]. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Ed. Senac São Paulo; Instituto Itaú Cultural, 2003.