

**Anais do 6º Interprogramas de Mestrado
da Faculdade Cásper Líbero
(São Paulo, SP, 5 e 6 de novembro de 2010)
ISSN: 2176-4476**

Texto original como enviado pelo/a autor/a

**INOVAÇÕES CENOGRÁFICAS DE GUEL ARRAES NA IMAGEM RELIGIOSA
DO FILME *O AUTO DA COMPADECIDA***

Fábio Diogo Silva¹

Resumo

Este artigo trata a partir dos signos cenográficos – o cenário, o figurino, a iluminação entre outros elementos visuais, do modo como se apresenta a inovação na forma de representação da imagem religiosa proposta por Guel Arraes no filme *O Auto da Compadecida* (2000). Esses traços inovadores, que diferem das representações convencionais da imagem religiosa católica, estão presentes nas imagens do céu, inferno e purgatório. Explora-se, portanto, o imaginário religioso nordestino que contém os princípios da fé religiosa que aparece retratada na tela de maneira singular.

Palavras-chave: Imagem Religiosa 1. Cinema 2. Inovação 3. Cenografia 4. Imaginário. 5

Introdução

Ao escrever a peça de teatro *O Auto da Compadecida* (1955), Ariano Suassuna tinha a pretensão de ser fiel à literatura de cordel, em suas palavras, “*uma literatura*

¹ Programa de Mestrado em Comunicação da USCS - Universidade Municipal de São Caetano do Sul. E-mail: fabiodiogo@consultoriamix.com

*brasileira feita à margem da civilização urbana e suas influências cosmopolitas*². No entanto, nota-se que mesmo o autor tendo esta intenção de produzir uma obra que levasse em conta a forma pura e simples da cultura nordestina, o público urbano e cosmopolita encantou-se e o consagrou por conta das características ao mesmo tempo regionais e universais que o autor garante à sua obra.

É preciso salientar que grande parte da responsabilidade deste encantamento deve ser atribuída à adaptação da obra para o cinema, dirigida por Guel Arraes, exibida nas salas de todo o país no ano 2000, tornando-se notadamente um marco na história do cinema nacional, tendo em vista que, na contramão das obras críticas e verossímeis que vinham sendo produzidas até então – como *Central do Brasil* (1998) – o *Auto* retrata um povo não menos brasileiro ou sofrido, mas que tem na sagacidade e na fé sua condição para encarar a fome, a seca e a dor.

Esta adaptação, no entanto, conta com uma característica muito peculiar: a utilização das técnicas de produção cinematográfica na composição do imaginário religioso do povo nordestino para a grande tela. Trata-se de imagens não convencionais, diferentes daquelas difundidas pela Igreja e pelos meios de comunicação, constituídas de brasilidade desde as suas formas, texturas, figurinos e cenário, um cuidado da direção no retrato deste imaginário puramente brasileiro.

Em seu enredo, a microssérie que virou filme narra as aventuras de João Grilo, um sertanejo desnutrido e malandro, o pícaro³ do cinema brasileiro que faz da esperteza seu modo de sobrevivência, e seu companheiro Chicó, um mentiroso compulsivo e covarde, que é metido a valente e conquistador, mais parecido com um personagem saído dos livros de cordel.

² SUASSUNA, *Jornal do Brasil*, 10 de setembro de 1971

³ Pícaro é um personagem de literatura típico dos romances do século XVII e XVIII, oriundos da Espanha, que adaptado a realidade brasileira, pode-se compará-lo ao malandro, que transita entre as classes sociais enganando, ludibriando. Já o Cordel refere-se ao título português “literatura de Cordel”, justificado pelo fato dos livros serem postos a venda “cavalgando em um barbante, como acontece em algumas partes do Brasil. A denominação popular mais comum para cordel é folheto, mas também encontra-se muitas outras, tais como, “poesias matutas”, livrinho de feira”, “folhinhas”, “romance” e tantos outros. (GALVÃO, 2001:27)

Diante de tal enredo, abre-se a possibilidade de que análises sejam feitas no sentido de evidenciar os meios pelos quais, frente a esta obra que une adaptação literária e construção imagética para produção de efeitos de sentido, o espectador é conduzido à fruição – ou experiência catártica. Justifica-se, portanto, a proposta de análise das inovações apresentadas por Guel Arraes na composição da cenografia atrelada à imagem religiosa, composta de signos que dão sentido ao filme. E, mais do que isso, fazem com que os espectadores venham a se identificar, principalmente com os ícones religiosos que a trama apresenta.

1 – Transposição da literatura para o cinema

O filme dirigido por Guel Arraes e João Falcão, baseado na obra Homônima de Ariano Suassuna escrita em 1955, para ser uma peça teatral que foi encenada pela primeira vez em 1957 na cidade de Recife, Pernambuco, consiste em uma comédia que mistura regionalismos e religiosidade, fazendo referência à pobreza e à vida sofrida dos sertanejos nordestinos mais especificamente dos habitantes de Taperoá⁴.

O fato de ser oriundo de uma produção literária faz com que seja necessário esclarecer o conceito de adaptação que é atribuído ao filme de Guel Arraes, chamando a atenção para o fato de que trata-se na realidade de uma *transposição* de registros que começa no livro, passa pela televisão e por fim chega ao cinema, seguindo uma trajetória metodológica que procura-se descrever a seguir.

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

⁴. Essa “mistura” de regionalismo e religiosidade popular faz parte do imaginário religioso da cultura brasileira que reconhece o espaço que habita como um lugar sagrado no qual se opera a “salvação”. Assim, Taperoá, que vem do Tupi e significa habitante das taperas, morador de ruínas, representa este caráter messiânico da localidade e de seus habitantes.

Uma das prerrogativas mais importantes do cinema consiste em saber contar uma história, sabendo que, como a autora citada propõe, estaria inserida na chamada narrativa ficcional, no entanto, distanciando-se do âmbito narrativo e assimilando aspectos da produção cinematográfica, a palavra conjectura enuncia por sua vez um “juízo estético” ou uma ideia que se forma a partir dos signos indiciais que neste caso o filme oferece em termos de enunciação. Sendo a enunciação no *Auto da Compadecida* uma situação comunicativa de caráter icônico – da imagem – o referencial principal quando se trata de atualizar a narração, o filme traz o protagonismo de João Grilo e Chicó, anunciando o filme a Paixão de Cristo, como dado inovador da ação metalingüística de seu diretor⁵.

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

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

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

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

⁵ Entende-se por metalinguagem o fenômeno que dentro do espaço audiovisual consiste na própria auto referencialidade do cinema, isto é, o cinema falando de si mesmo.

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

Já o filme homônimo ao livro que recebe o tratamento sofisticado que Guel Arraes dedica ao universo popular – do qual se apropria – contido em *O Auto* configura-se como a essência da proposta artística do Armorial: uma arte que mescla os universos, popular e erudito e, no caso de Guel, essa hibridização ocorre no terreno massivo, popular. (FIGUERÔA e FECHINE, 2008).⁶

Neste universo fílmico aqui recortado para análise, percebe-se a influência criativa de Guel não só na montagem das cenas, mas também na concepção dos personagens, alguns novos surgem como o caso de Rosinha, filha do major Antonio Moraes, apaixonada por Chicó, Cabo Setenta, representante da lei na cidade, apaixonado por Rosinha e Vicentão o valentão da cidade também apaixonado por Rosinha. E outros personagens desaparecem como o caso do Frade e o Sacristão, pode-se afirmar que a concepção de Guel nestas mudanças propostas com a inserção de novos personagens e a retirada de outros é no mínimo modernizadora, pois ensejam novas funções narrativas e se distanciam da peça original. O filme cria um novo desenlace para um novo programa narrativo inexistente no original (BALOGH, 2002: 211).

⁶ O movimento Armorial teve início em Pernambuco no final dos anos 60, e foi idealizado pelo escritor Ariano Suassuna, que reuniu artistas das mais diversas áreas, pintura música, escultura, etc. a fim de realizar uma arte erudita a partir das raízes populares de nossa cultura. A proposta em questão rompeu paradigmas da época, com o que considerava as manifestações das culturas populares de menor valor que as demais. Na língua portuguesa “armorial” é um substantivo que nominava o livro onde estão representados os brasões, entretanto Suassuna passa a utilizar o termo como adjetivo, por sua beleza e por estar atrelado aos esmaltes da heráldica, inspirados no Barroco do século XVII. (CAMPOS, 2008)

2 - Cenografia de Guel Arraes

Capturar a atenção e o interesse dos espectadores em uma obra adaptada e remontada dentro desta convergência de mídias que ocorre com a obra de Guel Arraes, é o desafio que o diretor teve na montagem das cenas do filme *O Auto da Compadecida*, que tem uma característica bastante peculiar, foi produzido para TV e remontado para se adaptar ao Cinema e por mais que tenha recebido críticas por suas características de formato televisivo, foi um sucesso em ambas as exibições gerando também fenômeno da indústria cultural, um aumento substancial na venda do livro que deu origem ao filme.

O cenário do filme também foi escolhido de acordo com elaborada pesquisa de campo assim como a cidade de Cabaceiras no sertão da Paraíba foi eleita pelo fato do município de Taperoá ter perdido as características da época em que o filme foi ambientado, a década de 30. Outra parte do filme foi gravada nos estúdios do Projac e Cinédia, no Rio de Janeiro. Ao total, foram 37 dias de filmagem, cerca de nove dias para cada capítulo. Para as gravações, foram adaptadas as fachadas de 59 casas, 22 postes de iluminação foram trocados, inúmeros cabos telefônicos foram escondidos, e a igreja, totalmente pintada. Para a equipe de 65 pessoas e mais o elenco, foram alugadas 12 casas, duas fazendas, um rancho e todas as acomodações de um hotel em Boqueirão, localizado a 20km do local das filmagens (Notas de produção).

Importante ressaltar que a discussão sobre o valor do cenário em *O Auto da Compadecida* deve ser estendida para a cenografia, uma vez que esta considera todos os elementos que estão em cena. Esse conceito, de “grafia da cena”, que parece mais completo, pode ser melhor exemplificado com os esboços do diretor e cenógrafo inglês Edward Gordon Craig (1872-1966) que, em muitos de seus desenhos, tratava os movimentos dos atores como parte do trabalho gráfico.” (2001: 470). Nesse sentido, não se deve encarar *cenografia* e *cenário*, dois termos distintos, como sendo sinônimos. Tratando da especificidade de cada um, Garcia afirma: “Cenografia é o tratamento do espaço cênico. “O cenário é o que se coloca nesse espaço” (Espaço Cenográfico nº. 22, 2005: 25).

A cenografia no *Auto* se configura por um espaço cênico que tenta retratar uma época e um povo dentro de suas particularidades mais observáveis, unindo o espaço sacro e

o profano, o popular e o erudito. Na cena de enunciação, observa-se que parte do filme será ambientado no sertão e que a temática religiosa fará parte da narrativa.

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

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

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

O cuidado com o figurino é outro recurso que garante fidedignidade à proposta de Guel. O protagonista da trama, João Grilo, recebe tratamento especial no figurino e não só na sua composição psicológica. A caracterização do elenco ficou a cargo de Marlene Moura, também responsável pela prótese dentária usada pelo ator Matheus Nachtergaele, de aspecto amarelado e irregular, escurecendo também a sua pele. Importante ressaltar aqui que os figurinos dos personagens masculinos foram previamente pensados na relação destes homens com a terra vermelha que impregna as roupas dando um tom envelhecido às mesmas. Para a obtenção deste efeito, as peças foram tingidas, lixadas e envelhecidas artificialmente, lembrando as pinturas do movimento Armorial. (FIGUERÔA e FECHINE, 2008).

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

Há um tratamento especial na elaboração dos figurinos utilizados pelos personagens, Jesus Cristo, Nossa Senhora e o Diabo. Este último, o encourado, como é comumente chamado no sertão nordestino, faz parte do imaginário coletivo dos sertanejos, que ganha ares medievais por causa de sua roupa em tom prateado. Suassuna ressalta que “Encourado” é alusivo à crença sertaneja de que o diabo costuma se vestir de vaqueiro em suas andanças pelas encruzilhadas sertanejas. Aliás, no bumba-meu-boi e no Mamulengo que também influenciou o autor são comuns aparições de Diabos (SUASSUNA, 2008: 185). No caso de *O Auto da Compadecida* o visual do Diabo muda de acordo com seu estado de humor, quando furioso transforma seu rosto em algo que lembra muito um morcego, o que evidencia ainda mais sua condição de demônio, pois, o morcego é um animal de hábitos noturnos sempre associados ao mal, ao contrário dos anjos que têm asas de pássaros e hábitos diurnos. Nos momentos em que o Diabo aparece em seu estado natural tem cavanhaque e unhas cumpridas que evidenciam as características dos Diabos comumente representados.

O personagem de Jesus Cristo é uma figura emblemática na obra, principalmente por ser representado por um ator negro, rompendo com a tradição da igreja que o representa comumente como um homem branco, de olhos claros. No entanto, outros aspectos são de grande importância na caracterização de Jesus, tais como o tecido utilizado para seu figurino, uma espécie de “saco” que originalmente serve para estocagem de alimentos e que os sertanejos realmente incorporam à sua vestimenta. Há ainda a auréola feita de palha, material muito familiar daquele povo e que gera uma proximidade ainda maior com o espectador, além das sandálias de couro, e adereços do artesanato local.

O figurino de Nossa Senhora é composto pelo já tradicional manto azul, como observa-se em várias representações, exceto pelas bordas onde há uma faixa colorida, com

predominância da cor dourada, por debaixo do manto azul existe um outro manto predominantemente vermelho com figuras difíceis de se identificar. Este manto avermelhado lembra muito as roupas utilizadas por Bispo Rosário, sergipano que foi considerado louco por dizer que era um enviado de Deus encarregado de julgar os vivos e os mortos. A sua obra mais conhecida é o *Manto da Apresentação*, que o Bispo deveria vestir no dia do juízo final o mesmo pretendia marcar a passagem de Deus na Terra.

3 – O Imaginário Religioso Representado.

O imaginário religioso retratado em *O Auto da Compadecida* reforçado pelo protagonista do filme é o elo que une o espectador à narrativa ficcional proposta pelo diretor Guel Arraes. Todo o comportamento humano é baseado naquilo que ele conhece da realidade. Assim, o imaginário é uma das formas de interpretação simbólica do mundo, embora não seja a única, pois há ainda a representação intelectual ou cognitiva. O imaginário permite assim uma construção que não necessariamente corresponda em todos os aspectos à realidade, mas que tenha alguma conexão com ela. A estratégia do imaginário é tão somente deslocar o "estímulo perceptual", ou seja, a apreensão da realidade de tal maneira a criar "novas relações inexistentes no real." (LAPLANTINE, 1997: 25). Portanto, não se trata de discutir apenas a realidade concreta, tangível, mas principalmente a realidade abstrata, atrelada ao imaginário religioso e como ele é representado pelo protagonista João Grilo e pelos ícones religiosos cuja estrutura cenográfica se difere das convencionais.

Para que os espectadores sejam inseridos no universo ficcional, é necessário decodificar simbolicamente os códigos apresentados pela narrativa, e a Semiótica, ciência que dedica-se ao estudo destes códigos e suas relações, é campo profícuo para o entendimento destes códigos, principalmente na arte, conforme afirma Décio Pignatari:

A semiótica serve para estabelecer as ligações entre um código e outro código, entre uma linguagem e outra linguagem. Serve para ler o mundo não-verbal: “ler” um quadro, “ler” uma dança, “ler” um filme – e para ensinar a ler o mundo verbal em ligação com o mundo icônico ou não-verbal. A arte é o oriente dos signos (...) A Semiótica acaba de uma vez por todas com a idéia de que as coisas só adquirem significado quando traduzidas sob a forma de palavras. (2004: 20).

Charles Sanders Peirce, um dos principais estudiosos da Semiótica, afirma ainda que “todo signo tem um preceito de explicação, segundo o qual ele deve ser entendido

como uma espécie de emanção de seu objeto” (2003: 45), ou seja, há uma lógica na construção das imagens de um filme, da mesma forma que em um texto, e esta lógica configura-se de certa forma determinante para o melhor entendimento e apreciação da obra. Pierce segue seu raciocínio:

Trata-se de um processo contínuo. O signo e sua explicação formam outro signo. E este provavelmente exigirá uma explicação adicional, o que formará um signo ainda mais amplo. E assim, sucessivamente. (2003: 45).

Sendo assim, para melhor fruição diante da obra fílmica, há que compreender toda a bagagem cultural nela contida, e que está vinculada a um signo sensível concreto. Neste sentido, a linguagem, o mundo mítico-religioso e a arte se apresentam como outras tantas formas simbólicas particulares. (CASSIRER, 1956: 163)

Estas formas simbólicas são perceptíveis através da imagem, aquela que chega aos sentidos em forma de estímulo e depois é organizada pela *percepção* na confluência dos fatores sensoriais e cognitivos, transformados em última instância em ação. Uma estética da imagem *perceptiva* fundamenta-se na forma que esta adquire e na função que exerce sobre o espectador. Este tipo de imagem captada pelos sentidos e organizada pela *percepção* é exterior ao sujeito receptor.

Jacques Aumont assinala que a percepção visual é um dos modos de relação entre o ser humano e o mundo que define a experiência existencial. Experiência esta que estava restrita ao universo religioso do mito e do rito no qual o olho transforma-se no aparelho que permite *perceber* as imagens tencionadas a partir da modernidade pelo projetor cinematográfico com o auxílio dos fotogramas, dando a falsa impressão de movimento graças à velocidade de projeção, “vinte quatro quadros por segundo”. Através de três operações distintas – e sucessivas – é que se resulta a visão; operações óticas, químicas e nervosas (AUMONT, 2008). Ainda segundo o autor, a *percepção* da imagem separada da interpretação – o que nem sempre é fácil – é um processo inato aos seres humanos. A parte do olho que percebe a experiência existencial como um todo é a mesma para qualquer indivíduo de qualquer sociedade, sendo em síntese o valor mais apreciado da experiência estética do cinema.

Esta experiência catártica oferecida pelo filme *O Auto da compadecida* se deve ao que já está designado no título do filme, Auto, que é um tipo de encenação popular,

bastante comum no nordeste brasileiro, e que se propunha a um ensinamento religioso. Os autos tinham a função de levar ao público as exemplares vidas dos santos, assim como os atos que os dignificaram. O Auto obedece um modelo de composição, uma das formas teatrais e dramaturgicas, bastante semelhante ao teatro popular que está muito ao gosto do povo, tem a função de instrumento de catequese, didática pelo ensinamento teológico dos evangelhos, moralizante através do exemplo cristão da vida dos santos. Encenam-se nos autos, portanto, enredo popular, que no caso do Brasil sofre influencia indígena e africana além de personagens folclóricos contaminados pelo próprio povo. O Auto aqui é da compadecida, porque fala justamente de Nossa Senhora Aparecida, padroeira dos brasileiros. Compadecida porque se compadece do ser humano, conforme pode ser visto no final do filme quando a mesma é chamada a interceder em favor de João Grilo.

O processo de reconhecimento se dá aos espectadores com relação à proposta que o filme sugere, uma espécie de liturgia mediada, não mais pela encenação teatral, mas sim pelo cinema, não de forma dramática e sim cômica, leve, sem contudo, ser iconoclasta. O imaginário popular já está povoado de símbolos religiosos atrelados ao mito e ao rito, o que faz com que o espectador de cinema se identifique com facilidade às imagens projetadas e imaginadas. O cinema possibilita ao espectador uma relação muito mais litúrgica que a literatura, uma vez que as imagens em movimento atreladas ao som possibilitam maior e mais efetiva fruição, pois sabe-se que na contemporaneidade há um desgaste da palavra escrita se comparado aos aparatos audiovisuais.

Para o Antropólogo Edgar Morin o cinema é uma máquina de percepção auxiliar, máquina de produzir imaginário, Morin ressalta que existe no universo fílmico uma espécie de maravilhoso atmosférico quase congenital (MORIN, 1997)

O cinema, como qualquer representação (pintura, desenho), é uma imagem de imagem, mas, como a foto, é uma imagem da imagem perceptiva, e melhor do que a foto é uma imagem animada, isto é, viva. Como representação de uma representação viva, o cinema convida-nos a refletir sobre o imaginário da realidade e a realidade do imaginário. (MORIN, 1977, prefácio)

Discute-se aqui que os sentidos humanos são capazes de captar e serem impactados pelos sons e imagens que um filme é capaz de produzir, que vá além da imagem dada, posta. Busca-se compreender o que o indivíduo experimenta quando exposto às imagens e

sons de *O Auto da Compadecida*. Sendo assim, pode-se buscar referências no acervo cultural e religioso não só regionais, mas universais, nos quais encontram-se informações recorrentes destes signos repletos de significado.

O encourado, por exemplo, assemelha-se muito ao Minos, personagem de Dante na Divina Comédia, que julga as almas e lhes decide a pena, ele conhece muito bem os pecados e determina a que círculo do inferno a alma deveria ser penalizada.

Para o antropólogo Gilbert Durand (2002) equinos e bovinos são formas de representação visual frequentemente associada ao mal, ressalta que touros e cavalos possuem imaginários semelhantes em seus aspectos simbólicos. O que explicaria o porquê das representações de Diabos serem na sua maioria adornados por um par de chifres que lembra um touro. Todavia, em *O Auto da Compadecida* ocorre uma inovação neste processo de representação, pois os chifres do Encourado no filme lembram mais os de um bode, animal bastante comum para os sertanejos nordestinos.

O já mencionado tom da pele de Jesus Cristo pode ser a representação de uma herança escravocrata do povo brasileiro, pois ninguém melhor que um negro para representar o sofrimento de Jesus Cristo em versão popular.

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

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

Se a idéia do filme *O Auto da Compadecida* é provocar, inovar, chocar e aguçar a percepção através dos sentidos visuais, muito oportuno e provocador a aparição de um Cristo negro, sobretudo em uma história que tenta reeditar o drama vivido por Jesus Cristo em variante nordestina.

Por fim, Nossa Senhora a Compadecida aparece no filme como uma mulher madura, diferente das representações difundidas na tradição religiosa, subvertendo mais uma vez os cânones, uma vez que Nossa Senhora Aparecida é representada no Brasil como uma mulher negra, e no filme *Guel* opta por uma atriz branca. A escolha da personagem

parece ter sido construída a partir da imagem da atriz Fernanda Montenegro, ícone da dramaturgia nacional, reconhecida como uma das maiores atrizes brasileiras e que no filme tem a função de advogada de defesa, recebendo o nome de Compadecida porque realmente se compadece dos seres humanos, é ela quem media a relação entre o céu e a terra, sua figura está no imaginário cultural do brasileiro e sobremaneira do nordestino, que encontra nesta a única saída para seus maiores medos e anseios, pois a considera mais próxima que outras figuras celestiais, como observa-se no trecho recortado do filme.

João Grilo interpelando por a Nossa Senhora:
Meu trunfo é maior que qualquer santo.
A mãe da justiça
(Recitando):
Valha-me Nossa Senhora, / Mãe de Deus de Nazaré

Para o filósofo Alemão Ernest Cassirer cada impressão recebida pelo homem, cada desejo que nele se agita, cada esperança que o atrai, cada perigo que o ameaça, pode chegar a afetá-lo religiosamente (CASSIRER, 2001). Partindo deste pressuposto entende-se por que é tão forte a relação dos nordestinos com a religiosidade e com os ícones religiosos que povoam seu imaginário, haja vista a situação de abandono e privação a que grande maioria dos sertanejos nordestinos é submetida.

Na cena em que João Grilo provoca o diabo e este tenta empurrar todos os presentes no tribunal das almas para o inferno, João Grilo suplica pela presença de Jesus Cristo, para que possa ter um julgamento justo, ratificando as palavras de Cassirer, uma vez que nos dois momentos cruciais que decidiriam pela condenação eterna da alma de João Grilo, apelou para a misericórdia na figura de Nossa Senhora e para a justiça na figura de Jesus Cristo, momentos que podem ser considerados limites que certamente exacerbam a religiosidade e a fé.

REFERÊNCIAS

AUMONT, Jacques. **A imagem**. São Paulo: Papyrus, 2002.

_____. **A estética do filme**. São Paulo: Papyrus, 2002.

BALOGH, Anna Maria, **Conjunções, Disjunções, Transmutações – da literatura ao cinema e a TV**. São Paulo: Anna Blume, 2004.

CASSIRER, Ernest. **A Filosofia das Formas Simbólicas II – o pensamento mítico** São Paulo: Martins Fontes, 2001.

DICIONÁRIO TV GLOBO. “O Auto da Compadecida”. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.

DURAND, Gilbert. **Estruturas Antropológicas do Imaginário**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

FIGUEIRÔA, Alexandre, FECHINE, Yvana. **Guel Arraes – um inventor no áudio visual brasileiro**. Recife: CEPE, 2008.

LAPLANTINE François. **A Mestiçagem**. Lisboa: Instituto Piaget, 2009.

MENDONÇA, Antonio Golveia. Fenomenologia da experiência religiosa. In: CASTRO, Dagmar Silva Pinto. **Fenomenologia e Análise do Existir**. São Bernardo do Campo: Sobraphe, 2000.

MORIN, Edgar. **Cinema ou o homem imaginário**. São Paulo: Relógio D’ água, 1997.

PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica e Filosofia**. Trad. Octanny S. da Mora e Leônidas egenberg. São Paulo: Cultrix, 1972.

_____. **Semiótica**. Trad. J. Teixeira Coelho. São Paulo: Perspectiva, 2003.

PIGNATARI, Décio. **Semiótica & literatura**. 6 ed. São Paulo: Ateliê Editorial: 2004.

POLIERI, Jean. **Scénographie**. Paris: Jean-Michel Place, 1990.

SUASSUNA, Ariano. **Auto da Compadecida**. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

_____. **Almanaque Armorial**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.