



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE CAMPINA GRANDE
UNIDADE ACADÊMICA DE CIÊNCIAS SOCIAIS
CENTRO DE FORMAÇÃO DE PROFESSORES
CURSO DE LICENCIATURA PLENA EM HISTÓRIA**

CICERO SAMUEL MONTEIRO FERNANDES

“LUZ, CÂMERA, AÇÃO”:

**UMA ANÁLISE DA REPRESENTAÇÃO DO CANGACEIRO E DO
CANGAÇO NO CINEMA DA RETOMADA (1995-2002), ATRAVÉS DOS
PERSONAGENS SEVERINO DE ARACAJU E SEUS “CABRAS” NO
FILME “O AUTO DA COMPADECIDA” (2000)**



**CAJAZEIRAS-PB
2019**

CICERO SAMUEL MONTEIRO FERNANDES

**“LUZ, CÂMERA, AÇÃO”:
UMA ANÁLISE DA REPRESENTAÇÃO DO CANGACEIRO E DO
CANGAÇO NO CINEMA DA RETOMADA (1995-2002), ATRAVÉS DOS
PERSONAGENS SEVERINO DE ARACAJU E SEUS “CABRAS” NO
FILME “O AUTO DA COMPADECIDA” (2000)**

Monografia apresentada à disciplina Trabalho de Conclusão de Curso (TCC), do Curso de Graduação em Licenciatura em História, da Unidade Acadêmica de Ciências Sociais, do Centro de Formação de Professores, da Universidade Federal de Campina Grande, como requisito para obtenção de nota.

Orientadora: Prof.^a Dra. Viviane Gomes de Ceballos

**CAJAZEIRAS-PB
2019**

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação - (CIP)
Denize Santos Saraiva Lourenço - Bibliotecária CRB/15-046
Cajazeiras - Paraíba

- F3631 Fernandes, Cicero Samuel Monteiro.
“Luz, câmera, ação”: uma análise da representação do cangaceiro e do cangaço no cinema da retomada (1995-2002), através dos personagens Severino de Aracaju e seus “cabras” no filme “O auto da Compadecida” (2000) / Cicero Samuel Monteiro Fernandes. - Cajazeiras, 2019.
92f.: il.
Bibliografia.
- Orientadora: Profa. Dra. Viviane Gomes de Ceballos.
Monografia (Licenciatura em História) UFCG/CFP, 2019.
1. Cinema - Brasil. 2. Cinema brasileiro - retomada. 3. O Auto da Compadecida. 4. Cangaço. 5. Representação. I. Ceballos, Viviane Gomes de. II. Universidade Federal de Campina Grande. III. Centro de Formação de Professores. IV. Título.

UFCG/CFP/BS

CDU - 791(81)

CICERO SAMUEL MONTEIRO FERNANDES

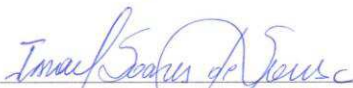
**“LUZ, CÂMERA, AÇÃO”:
UMA ANÁLISE DA REPRESENTAÇÃO DO CANGACEIRO E DO
CANGAÇO NO CINEMA DA RETOMADA (1995-2002), ATRAVÉS DOS
PERSONAGENS SEVERINO DE ARACAJU E SEUS “CABRAS” NO
FILME “O AUTO DA COMPADECIDA” (2000)**

APROVADO EM: 03 / 12 / 2019

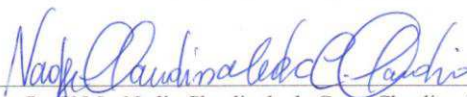
BANCA EXAMINADORA



Prof.ª Dra. Viviane Gomes de Ceballos (Presidente)
Universidade Federal de Campina Grande - CFP



Prof. Dr. Israel Soares de Sousa (Titular)
Universidade Federal de Campina Grande - CFP



Prof.ª Ms. Nadja Claudinale da Costa Claudino (Titular)
Secretaria de Educação do Estado da Paraíba



Prof. Dr. Laércio Teodoro da Silva (Suplente)
Universidade Federal de Campina Grande - CFP

*Dedico à minha mãe, Maria Ceucilene Monteiro Fernandes,
e ao meu pai, José Ivan Fernandes Cardoso.*

AGRADECIMENTOS

Agradecer é um ato de retribuir, mesmo que singelamente, àqueles que se fizeram presentes e contribuíram, à sua maneira, com a conquista de algo idealizado por alguém. Essa tarefa, embora vista por alguns como o item mais simples do trabalho de conclusão de curso, é um dos momentos mais inquietantes, tendo em vista a responsabilidade e a carga simbólica.

De todo modo, é chegada a hora de tecer os agradecimentos àqueles que me motivaram no desenvolver desta pesquisa. Em primeiro lugar, agradeço a Deus pelo dom da paciência, que me foi tão útil durante esse processo de produção, e por se fazer presente diariamente na minha vida acadêmica, profissional e pessoal.

Agradeço à minha orientadora, Viviane de Gomes Ceballos, que com sua inteligência, paciência, comprometimento e dedicação me mostrou caminhos possíveis para serem percorridos durante a pesquisa.

Agradeço, *in memoriam*, a Ariano Suassuna por nos presentear com o *Auto da Compadecida*, uma das mais importantes obras literárias, e a Guel Arraes por ter levado essa produção para a TV e para cinema, me proporcionando momentos de risos descontrolados sempre que assistia.

Agradeço também à minha mãe, Maria Ceucilene Monteiro Fernandes, ao meu pai, José Ivan Fernandes Cardoso, e aos meus irmãos, Italo Ramon Monteiro Fernandes e Gabriel Henrique Monteiro Fernandes, pelo apoio, carinho, dedicação e auxílio durante esses quase cinco anos de vida acadêmica. Sabemos as dificuldades passadas durante essa longa jornada, dos poucos recursos financeiros, das maratonas enfrentadas nos dias chuvosos durante o deslocamento até o ponto do transporte, dos dias em que tive que optar por comprar o texto para as discussões em aula ao invés de comprar algo para comer. Enfim, inúmeros são os momentos passados até aqui, mas optarei por deixá-los guardados na lembrança.

Agradeço ainda aos meus avós, a todos os meus tios maternos e paternos, em especial a Manoel Monteiro Neto, que observou de perto toda minha trajetória acadêmica e se tornou meu exemplo de profissional e ser humano dedicado, humilde e competente; às minhas tias maternas e paternas que, cada qual à sua maneira, contribuíram nessa jornada, e de forma particular agradeço à minha madrinha, Maria Nalba Fernandes, por toda dedicação e paciência que tem comigo, uma segunda mãe que a vida me presenteou.

Não poderia também de deixar de estender os agradecimentos às minhas duas primas/irmãs, Arlene Pereira Leite e Elisangela Ferreira da Silva, que se fizeram presentes no decorrer desta caminhada, me aconselhando e confortando nos momentos de pânico.

Agradeço a todas as amigadas construídas na universidade e que levarei para a vida, em especial Amanayara Raquel, Joedna Rodrigues, Aline Moura, Ana Maria, e de modo particular, Amanda de Sousa Rodrigues, que se fez presente durante todo o processo de elaboração da monografia, aconselhando e ouvindo todos os meus anseios.

Ao núcleo gestor, professores e auxiliares, que compõem a escola Antônio Severo de Lima, pelas palavras de carinho, confiança, e aprendizado compartilhado no decorrer do ano de 2019. Agradeço ainda, e de forma particular, a todos os meus pequenos-grandes alunos do 6º, 7º, 8º e 9º anos, por me permitirem fazer parte da vida escolar de vocês, e por servirem de motivação para que eu chegasse até esse momento decisivo da vida acadêmica. Sou grato a todos pela amizade, pelo respeito, ensinamentos e laços que construímos no decorrer deste ano.

Para finalizar, gostaria de agradecer ainda a todos os mestres que contribuíram com a minha formação escolar, desde os Fundamentais I e II, Ensino Médio e Superior. De modo especial, gostaria de destacar a professora Tânia Maria Tavares, professora de Português (Fund. II), que com sua sensibilidade e amor pela arte de ensinar, me fez acreditar na educação e nos bons frutos que ela pode render; e à professora de História, Gilmara Faustino (Ens. Médio), que com seu jeito espontâneo e contagiante me fez gostar da disciplina, a ponto de cursá-la.

*Prepare aí seu coração,
O espetáculo vai começar
Amor se “avexe” não
Há emoção em cada olhar
Vai contagiar, meu circo vem lá do sertão
Irreverente, alegre a gente, me apaixonei,
Não sei... só sei que foi assim
[...]*

*Cangaceiro, cabra macho sim “sinhô”
Ao toque da gaita não ressuscitou
Nem viu “Padim Ciço”, meu Deus e agora?
O bom malandro nessa hora vai embora.*

Samba enredo, **Pérola Negra**, 2013.

RESUMO

O presente trabalho tem por intuito analisar a representação do cangaceiro e do cangaço durante o ciclo da retomada do cinema nacional (1995-2002), tomando por base o grupo comandado por Severino de Aracaju no filme *O Auto da Compadecida* (2000). Para tanto, problematizaremos as estratégias criadas pelo diretor Guel Arraes para elaboração destes sujeitos e seus espaços de atuação, considerando, como coloca Barros (2012), os aspectos internos e externos que interferem nesse processo de construção da narrativa fílmica. Sendo assim, fez-se uso aqui das imagens extraídas das cenas que envolvem estes sujeitos na trama, capturadas por meio da técnica do *print* de tela e analisadas seguindo o viés teórico de Menezes (1996), assim como entrevistas, reportagens e depoimentos de cineastas ao livro de Nagib (2002), utilizando como aporte teórico de análise Foucault (1996) e Sosa (2006), além de filmes e obras literárias que também contribuíram para a elaboração da imagem simbólica destes sujeitos no filme de Arraes.

Palavras-chave: Cinema; Retomada; Cangaço; Representação; O Auto da Compadecida.

ABSTRACT

The present work aims to analyze the representation of the cangaceiro and the cangaço during the cycle of the resumption of Brazilian cinema (1995-2002), based on the group led by Severino de Aracaju in the movie *O Auto da Compadecida* (2000). Therefore, we discuss the strategies created by the director Guel Arraes to elaborate these subjects and their spaces of performance, considering, as Barros (2012) puts it, the internal and external aspects that interfere in this process of constructing the movie narrative. Thus, we analyze images extracted from scenes that involve these subjects in the plot, captured through the technique of printscreen and analyzed following the theoretical bias of Menezes (1996), as well as interviews, reports and testimonials of filmmakers to Nagib's book (2002), using Foucault (1996) and Sosa (2006) as theoretical support, as well as films and literary works that also contributed to the elaboration of the symbolic image of these subjects in Guel Arraes' film.

Keywords: Cinema; Resumption; Cangaço; Representation; O Auto da Compadecida.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1: Severino trajado de pedinte	32
Imagem 2: Severino vestido de pedinte na porta da igreja.....	33
Imagem 3: Transição de pedinte para cangaceiro.....	34
Imagem 4: Primeira aparição vestido totalmente de Cangaceiro	34
Imagem 5: Severino colocando o anel que tirou do Bispo	35
Imagem 6: Momento do encontro entre Severino e seus “cabras”	37
Imagem 7: Encontro do Major Antônio Moraes com Severino disfarçado de mendigo na porta da igreja.....	38
Imagem 8: Encontro de Chicó e Severino em frente à igreja.....	40
Imagem 9: Encontro de João Grilo, disfarçado de cangaceiro, e Severino, na igreja	44
Imagem 10: Severino segurando a gaita nas mãos	44
Imagem 11: Encontro do pedinte e Dora.....	47
Imagem 12: Encontro do pedinte e Eurico.	47
Imagem 13: Encontro de Severino e Dora.....	48
Imagem 14: Encontro de Severino e Eurico.....	49
Imagem 15: Encontro de Severino com o Padre e o Bispo	51
Imagem 16: Encontro entre cangaceiros e a volante	53
Imagem 17: Morte de Eurico e Dora pelo “cabra” de Severino	56
Imagem 18: Morte do Padre e do Bispo pelo “cabra” de Severino	56
Imagem 19: O “Cabra” de Severino se preparando para atirar;	58
Imagem 20: Invasão da polícia na casa de Severino durante sua infância	60
Imagem 21: Imagem de santo na casa em que vivia Severino durante a infância.....	60
Imagem 22: Escapulário carregado por Severino de Aracaju	60
Imagem 23: Severino beijando o crucifixo.....	61
Imagem 24: Severino beijando o crucifixo quando criança	62
Imagem 25: Lajedo de Pai Mateus como plano de fundo.	66
Imagem 26: Imagem do lajedo de Pai Mateus.....	67
Imagem 27: Representação da história do cavalo Bento contada por Chicó.....	70
Imagem 28: História do peixe pirarucu montado por Chicó	70
Imagem 29: Cangaceiro quebrando pote com água que estava na cabeça de uma mulher no filme <i>A Compadecida</i> (1969)	75
Imagem 30: Cangaceiro quebrando pote com água que estava na cabeça de uma mulher no filme <i>O Auto da Compadecida</i> (2000)	75
Imagem 31: Cena da chegada do grupo de cangaceiros na cidade retratada no filme <i>Os Trapalhões no Auto da Compadecida</i> (1987).....	76
Imagem 32: Cena da chegada do grupo de cangaceiros na cidade de Taperoá retratada no filme <i>O Auto da Compadecida</i> (2000)	76

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
CAPÍTULO 1: O CINEMA DA RETOMADA E SUAS PARTICULARIDADES	18
1.1. A Lei do Audiovisual.....	18
1.2. A Retomada.....	22
1.3. A diversidade: um agrado ao produtor e ao consumidor	26
<i>1.3.1. O Cangaço</i>	<i>28</i>
CAPÍTULO 2: DE OLHO NA REPRESENTAÇÃO DO MOVIMENTO DE CANGACEIROS COMANDADOS POR SEVERINO DE ARACAJU NO FILME <i>O AUTO DA COMPADECIDA</i> (2000).....	31
2.1. A linguagem não falada: a questão estética	31
2.2. A relação estabelecida com os diferentes representantes sociais.....	38
<i>2.2.1. Encontro com o coronel Major Antônio Morais (Paulo Goulart)</i>	<i>38</i>
<i>2.2.2. Encontro com os dois sertanejos Chicó (Selton Mello) e João Grilo (Matheus Nachtergaele).....</i>	<i>40</i>
<i>2.2.3. Encontro com o comerciante Eurico (Diogo Vilela) e sua esposa Dora (Denise Fraga).....</i>	<i>46</i>
<i>2.2.4. Encontro com o Padre (Rogério Cardoso) e o Bispo (Lima Duarte)</i>	<i>50</i>
<i>2.2.5. Encontro com a volante.....</i>	<i>52</i>
2.3. Violência: um aspecto (in)dispensável?	54
2.4. “Além do rifle, um crucifixo”: o aspecto religioso.....	58
CAPÍTULO 3: ALÉM DOS OLHARES DE GUEL ARRAES: O DIÁLOGO ESTABELECIDO COM OUTROS MEIOS DE PRODUÇÃO SOBRE O CANGAÇO.....	64
3.1. O diálogo estabelecido com a literatura regionalista	65
3.2. O diálogo estabelecido com a literatura de cordel.....	69
3.3. O diálogo estabelecido com outras produções cinematográficas sobre o cangaço.....	71
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	78
REFERÊNCIAS.....	79
APÊNDICES	86

INTRODUÇÃO

Assistindo as aulas espetáculos ministradas pelo escritor Ariano Suassuna e disponíveis na plataforma *Youtube*, uma realizada na abertura do Festival da Juventude de Vitória da Conquista/BA em 2013,¹ despertou-me particular atenção devido a um relato do autor sobre as interferências sofridas durante o processo de elaboração da obra literária *Auto da Compadecida*, lançada em 1955. Dizia ele que certo dia recebeu a visita de um dramaturgo na sua residência, e dentre os assuntos destacados no decorrer da conversa, o visitante teria indagado quanto ao enredo e personagens abordados na obra literária em questão. Sem esperar pela resposta do escritor, o dramaturgo teria questionado ainda se o livro abordaria a seca e o movimento de cangaceiros, dois aspectos que passaram a ser recorrentes quando o assunto era o sertão nordestino. Ao receber a confirmação, com certo ar de reprovação – conclusão tirada a partir do relato de Ariano – o visitante teria então respondido: “Rapaz, ninguém aguenta mais isso não” (SUASSUNA, 2013).

Observando atentamente ao relato da cena e a fala final do dramaturgo, um questionamento parece inevitável: será que realmente ninguém aguenta mais ler, ouvir e/ou assistir as diferentes interpretações criadas sobre os grupos de cangaceiros que viveram no Brasil entre os séculos XIX e XX, e que ao longo desse período de existência e depois dele acarretaram diferentes percepções sociais?

O cangaço sempre despertou curiosidade entre variados grupos sociais. Formado por sujeitos que desbravaram a caatinga brasileira movidos, entre vários motivos, pelo sentimento de revolta diante das adversidades sociais que lhes eram impostas (FACÓ, 1963), o movimento foi marcado tanto por um estilo de vida perigoso e desafiador, já que viviam em estado de confronto com o poder estatal, quanto pelos mecanismos e estratégias, por vezes radicais, utilizados por eles para alcançar determinados fins.

Por causa desse estilo de vida, é compreensível que o movimento tenha despertado atenção dos “curiosos de plantão”, que a partir de então passaram a buscar respostas para os diversos questionamentos que, inevitavelmente, começaram a surgir, e que persistem até hoje. Neste sentido, os meios de produção de artes, como o cordel, a literatura, a fotografia e o cinema, cada um a seu modo e respeitando suas limitações, passaram a atuar exaustivamente nas discussões sobre o tema (CARNEIRO, 2010), no intuito de levar ao público interpretações que possam servir de resposta para seus questionamentos.

¹ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=QVb10tBCqU0&t=462s>>. Acesso em: 06 Nov. 2019.

No caso do cinema brasileiro, desde especificamente a década de 1920,² quando as imagens ainda eram em preto e branco, o cangaço já começava a ser trabalhado por alguns cineastas. Fosse como participação especial ou como temática central, estes sujeitos ocuparam espaços nas narrativas fílmicas (VIEIRA, 2007), inclusive acompanhando as transformações do meio cinematográfico brasileiro, saindo de uma imagem menos desenvolvida para outra mais moderna.

Durante este processo, os grupos de cangaceiros foram ganhando espaço social, chegando a ser considerados um dos principais gêneros do cinema nacional, especialmente devido ao destaque e aumento de produção na década de 1960, momento em que recebeu o título de *Nordestern*, termo dado por Salvyano Cavalcante em referência ao *western* norte-americano, em que coloca o cangaço como “um gênero com características estruturais comuns, criando uma vertente nacionalista com referências diretas ao gênero norte-americano” (VIEIRA, 2007, p. 65-66).

Há, portanto, que se concordar com alguns pesquisadores que essa inserção do cangaço no cinema nacional também foi importante para perceber a relação entre cinema e História. Relação esta que, segundo Napolitano (2008), se desenvolve de três diferentes maneiras:

O cinema na História; a história no cinema e a História do cinema. Cada uma das três abordagens implica uma delimitação específica: o cinema na História é o cinema visto como fonte primária para a investigação historiográfica; a história no cinema é o cinema abordado como produtor de “discurso histórico” e como “intérprete do passado”; e finalmente, a História do cinema enfatiza o estudo dos “avanços técnicos”, da linguagem cinematográfica e condições sociais de produção e recepção de filmes (NAPOLITANO, 2008, p. 240-241).

Diante destas três possibilidades apresentadas, o cinema teria passado a contribuir diretamente no processo de análise historiográfica dos acontecimentos históricos, auxiliando o historiador no seu trabalho de investigação (BARROS, 2012). No caso específico desta pesquisa, o meio cinematográfico é tratado como fonte primária para entender a representação do grupo de cangaceiros durante o Cinema da Retomada,

² VIEIRA, Marcelo Dídimo Souza. **O cangaço no cinema brasileiro**. Campinas: SP, 2007.

especificamente através do filme *O Auto da Compadecida*, dirigido por Miguel Arraes Filho, mais conhecido como Guel Arraes,³ que chegou às telas de cinema no ano 2000.

Nas palavras de Oricchio (2003), essa produção cinematográfica teria conseguido a proeza de agradar a diferentes grupos sociais, contando as histórias dos protagonistas João Grilo e Chicó, dois sertanejos espertalhões que se utilizam da malandragem que lhe é característica para conseguirem sobreviver em uma sociedade exclusivista, onde o dinheiro “falava mais alto”. O padeiro, sua mulher Dora, o cangaceiro Severino, o Padre, o Bispo, e o Coronel, todos foram alvos desses dois sertanejos, especialmente de João Grilo, apresentado como o mais esperto da dupla, e que “tem a lábia de manipular a todos porque conhece as fraquezas de cada um” (ORICCHIO, 2003, p. 171).

Nesta pesquisa, no entanto, dentre os personagens presentes no filme de Guel Arraes, voltamos os olhares para o grupo de cangaceiros comandados por Severino de Aracaju, no intuito de entender, a partir deles, como o cangaço e seus sujeitos atuantes foram sendo representados durante o ciclo da retomada do cinema nacional, iniciado na década de 1990. Para tanto, problematizaremos as estratégias utilizadas pelo diretor durante o processo de elaboração destes sujeitos, assim como da narrativa que os envolve na trama.

A escolha da temática se justifica, entre outros motivos, pelas poucas discussões acadêmicas envolvendo a representação do cangaço na retomada do cinema brasileiro, já que a maioria das pesquisas que trabalham com a representação destes sujeitos no meio cinematográfico geralmente se volta para o período do chamado Cinema Novo. Além disto, há também que se destacar o interesse particular pelo filme *O Auto da Compadecida* (2000), tendo em vista o modo singular pelo qual a representação destes sujeitos é construída no decorrer da trama.

Diante disto e pensando em atender a proposta temática desta pesquisa, o presente trabalho segue a seguinte divisão: no primeiro capítulo, intitulado **O Cinema da Retomada e suas particularidades**, buscamos mapear e discutir as transformações sofridas pelo cinema brasileiro no ciclo da retomada, levando em consideração os sentidos

³ Natural de Recife, Pernambuco, o então cineasta nascido no ano de 1953, durante certo período da infância foi exilado para a cidade de Argélia juntamente com sua família. O motivo do deslocamento se dá em decorrência do golpe civil-militar de 64 que havia se instaurado no Brasil e cassado o mandato de governador de seu pai, Miguel Arraes. Ao voltar para o Brasil, depois de anos no exterior, onde teve seus primeiros contatos com o meio cinematográfico, Guel teria ingressado na Rede Globo de Televisão onde desenvolveu alguns dos seus trabalhos, como a minissérie *O Auto da Compadecida* que posteriormente teria sido levada por ele para as telas de cinema. Cf.: Memória Globo. **Guel Arraes**. Disponível em: <<http://memoriaglobo.globo.com/perfis/talentos/guel-arraes/trajetoria.htm>>. Acesso em: 06 Nov. 2019.

adquiridos diante do grupo de cineastas adeptos deste momento. Para tanto, utilizamos como fontes as reportagens do jornal *Folha de São Paulo* (1994-1998) e depoimentos fornecidos por alguns cineastas ao livro de Nagib (2002), retirando de ambos passagens de falas que indiquem a posição defendida pelos profissionais diante deste novo momento do cinema nacional. Como aporte teórico para análise da fonte, fazemos uso de Sosa (2006), que atenta para as manipulações e os interesses por trás da imprensa, e de Foucault (1996) ao passo que compreende que o discurso “não é simplesmente aquilo que manifesta (ou oculta) o desejo; é, também, aquilo que é o objeto do desejo” (FOUCAULT, 1996, p. 10). Utilizamos ainda, para contribuir com a discussão, Marson (2006) para entender os sentidos ganhos neste novo momento cinematográfico, e Oricchio (200), no intuito de entender por que o ano de 1995 é considerado o marco da retomada.

No segundo capítulo, **De olho na representação do movimento de cangaceiros comandados por Severino de Aracaju no filme *O Auto da Compadecida* (2000)**, a proposta é entender na prática como se construiu a representação do cangaço e do cangaceiro no filme analisado, tendo em vista a questão estética destes sujeitos, sua relação com os representantes sociais, o aspecto da violência e sua relação com os signos religiosos. Para tanto, partiremos da perspectiva de Barros (2012) em que propõe ao historiador fazer uma análise “pluridiversificada” do filme, atentando para todos os elementos que contribuíram com a elaboração da narrativa, ao invés de se restringir a pequenos aspectos que levam a construção de uma leitura superficial da fonte. Assim sendo, nos apropriamos das cenas através de imagens capturadas pela técnica do *print* de tela, no intuito de analisar o figurino e a cenografia que são definidores para elaboração destes personagens, assim como também faremos a extração, leitura e análise do roteiro da produção e da entrevista concebida por Guel Arraes ao apresentador Pedro Bial no programa *Conversa com Bial* (2017) e de Marcos Nanini ao *Jornal do Commercio* (1998). Reconhecemos que ao fazer a seleção de imagens poderíamos cair na armadilha de não as perceber em seus sentidos amplos, no entanto, levamos em consideração o percurso feito, o contexto de aplicação, e o próprio aparato técnico “visível e invisível” da narrativa (MENEZES, 1996).

No terceiro capítulo, **Além dos olhares de Guel Arraes: o diálogo estabelecido com outros meios de produção sobre o cangaço**, buscamos discutir a contribuição da literatura regionalista, da literatura de cordel e de outras produções cinematográficas sobre o cangaço para elaboração da representação do grupo comandado por Severino de Aracaju

no filme de Arraes. O intuito é mostrar que essa representação não acontece de forma neutra, mas a partir da interação com outros meios de produção de artes. Para tanto, utilizamos como fonte as obras literárias *Os Sertões* (1984) de Euclides da Cunha e *Auto da Compadecida* (2014) de Ariano Suassuna, assim como também cenas do filme de Guel Arraes (2000), d'A *Compadecida* (1969) e d'*Os Trapalhões no Auto da Compadecida* (1987). Nestes casos, a metodologia empregada será novamente a captura de cenas através da técnica do *print*, e análise comparativa dos materiais, tendo como aporte teórico Sotta (2015) para compreender a histórica relação entre literatura e cinema, suas diferenças e aproximações, e também Mascarenhas (2006), que lança um olhar sobre essa interação entre as referidas produções cinematográficas, permitindo criar interpretações sobre as características que aproximam os sujeitos em ambas as produções.

CAPÍTULO 1

O CINEMA DA RETOMADA E SUAS PARTICULARIDADES

O presente capítulo tem por intuito discutir o processo passado pelo Cinema da Retomada, incluindo os desdobramentos e as mudanças causadas com este novo modelo cinematográfico. Pensando nisto, organizamos a discussão da seguinte maneira: no primeiro momento será traçado uma análise sobre a Lei do Audiovisual, tendo em vista seus impactos no processo de reestabelecimento da relação entre cinema e Estado; no segundo, discutiremos de forma efetiva a retomada e suas implicações nas produções fílmicas, inclusive as feitas por empresas privadas; e finalizaremos problematizando o título de “diversidade” utilizado para se referir a este momento cinematográfico, dando destaque para a questão do cangaço – tema central deste trabalho.

1.1. A Lei do Audiovisual

Partindo da perspectiva de Marson (2006), em termos institucionais, a retomada do cinema nacional começa a ser arquitetada a partir do reestabelecimento da relação entre cinema e Estado, principalmente através da promulgação da Lei do Audiovisual (Lei nº 8.685) em 1993. Segundo o autor, a lei serviu para garantir que os cineastas pudessem retomar suas produções, contando com o investimento financeiro feito por empresas⁴ ou pessoas físicas, através da compra de cotas de tela, e com o auxílio do Estado. Com esse investimento, os contribuintes seriam beneficiados com o abatimento no preço dos seus impostos, além de ganharem uma parcela nos lucros da exibição dos filmes, e poderem usufruir do direito de associar sua imagem às produções investidas (MARSON, 2006).

Uma vez regulamentada, era necessário expor socialmente os benefícios da lei na tentativa de convencer empresas e pessoas físicas a se tornarem contribuintes. Neste sentido, os meios de comunicação se tornaram um dos principais agentes na divulgação dessas informações. O jornal *Folha de São Paulo*, por exemplo, em sua edição do dia 17 de fevereiro de 1996, divulga o artigo de Elvis Bonassa, *‘O Quatrilho’ vira sucesso*

⁴ De acordo com Lúcia Nagib (2002, p. 19), a maioria das empresas investidoras eram públicas, como Banespa, Petrobras, e TV Cultura.

financeiro, em que comemora a indicação do filme de Fábio Barreto ao Oscar, e mostra os ganhos que essa indicação resultou para seus investidores. Segundo o autor,

Um pequeno grupo de empresários tem razão de comemorar a indicação de “O Quatrilho” ao Oscar de melhor filme estrangeiro: os patrocinadores. Ganham projeção junto com o filme e retorno financeiro pela sistemática da Lei do Audiovisual. [...] Como todo dinheiro gasto na aquisição das ações foi compensado no IR [Imposto de Renda], é um lucro que vem de graça (BONASSA, *Folha de São Paulo*, 17/02/1996).

O termo “vem de graça”, ou outros afins que foram acionados no decorrer do artigo, serviram para mostrar ao leitor que a lei não gerava prejuízos, ao contrário, contribuía para o sucesso dos negócios daqueles que se tornassem contribuintes. Sucesso este que se apresentou como uma espécie de “luz no fim do túnel” para os investidores, tendo em vista os anos críticos do governo Collor.

No entanto, vale aqui destacar que, como coloca a pesquisadora Lucia Nagib (2002), essa política de financiamento foi alvo de críticas e elogios no meio cinematográfico. Segundo ela, no caso das críticas, uma de suas motivações teria sido a falta de profissionalismo das empresas no momento de selecionarem os projetos que receberiam o seu investimento. Em sua concepção, essas empresas se deixavam corromper por interesses particulares, selecionando “filmes que às vezes não saem do papel” (p.18) ou, no pior dos casos, se pautando apenas nas experiências passadas que tiveram com os cineastas (NAGIB, 2002), o que em nada garantia a boa intenção dos novos filmes propostos por eles. Caso particular foi relatado pela cineasta Tânia Amaral em depoimento para o livro de Nagib (2002):

A captação para o meu [Tânia] filme, *Através da janela*, por meio da Lei [do Audiovisual] e junto ao Banespa, foi facilitada pelo fato de o Banespa ter acreditado nesse projeto por já ter investido em *Um céu de estrelas*, por meio de outros mecanismos, o prêmio Banespa (Tânia Amaral. In: NAGIB, 2002).

Segundo esse modelo de seleção tratado pela autora, os principais afetados seriam os cineastas iniciantes, que por não possuírem um vínculo de aproximação com as empresas investidoras teriam dificuldades em conseguir captar os recursos necessários para suas produções, o que provavelmente não aconteceria com os veteranos, tendo em vista seu forte nome no mercado nacional, e a aproximação com as empresas produtoras de filmes.

Ao refletir sobre essa política de privilégios adotada no meio cinematográfico nos anos 1990, é possível concordar com o cineasta Neville D’Almeida, quando coloca que a lei de incentivo fiscal

transformou o meio cinematográfico num mar de puxa-sacos e lobistas. Hoje em dia, na maioria dos casos, não precisa ter talento, capacidade, [...], conhecimento, boas ideias e criatividade. O que adianta é ter um bom *lobby* (Neville D’Almeida. In: NAGIB, 2002, p. 35).

De fato, com a lei, o setor cinematográfico, que parecia estar saindo de uma crise, se transformava em uma espécie de “luta em ringue” entre cineastas, onde “vale tudo” para conquistar a atenção e o investimento das empresas. É neste momento, por exemplo, que surge, segundo Bernardet (*Apud*, BALLERINI, 2012, p. 11), “profissionais especializados em convencer [...] diretores de marketing a dar dinheiro para seus filmes”. Convencimento este que, em nome de um “lobby”, na maior parte dos casos é bem-sucedido.

As críticas, no entanto, não se restringiam apenas ao processo de escolha dos projetos que receberiam o investimento. Em artigo para o jornal *Folha de São Paulo*, em 1998, José Geraldo Couto relata sobre a negligência da Lei do Audiovisual quanto aos “dois aspectos essenciais da equação cinematográfica: a distribuição e a exibição”. Segundo ele, com o incentivo financeiro

[...] os filmes continuam a ser produzidos, mesmo que ninguém os veja. Com orçamentos inflacionados – não raro ultrapassando os R\$ 4 milhões – e bilheterias magras, o cinema brasileiro hoje se configura como uma indústria fictícia, que seria economicamente inviável sem o amparo da renúncia fiscal (COUTO, *Folha de São Paulo*, 1998).

Nagib (2002), em concordância com a ideia defendida por Couto, acrescenta ainda que essa despreocupação da lei com dois dos três pilares fundamentais do meio cinematográfico – produção, distribuição e exibição –, “inviabilizou o estabelecimento efetivo de uma indústria cinematográfica no Brasil” (NAGIB, 2002, p. 18).

Sobre isso, Marson (2006), utilizando da fala do cineasta Eduardo Scorel, aproveita para alertar sobre outro aspecto crítico desta lei: a reencarnação do modelo Embrafilme. Segundo o cineasta, estamos

[...] nos encaminhando para a repetição piorada de um modelo falido, em que injeções periódicas de capital subsidiado são dadas apenas para

aplar momentaneamente a paralisia da atividade. Uma terapia como esta só serve para renovar os laços históricos de dependência do Estado e nunca para levar à estruturação efetiva de um setor autônomo e auto-financeável (ESCOREL *apud* MARSON, 2006, p. 60).

Seguindo a lógica explicativa deste cineasta e com base nas colocações feitas por Marson, o cinema precisava iniciar um processo de libertação da aba do Estado, caso contrário, estaria sujeito a ficar em constante estágio de crise, ao passo que esse Estado mostrasse sua insuficiência de manter o setor ativo. Ou, na melhor das hipóteses, permaneceria eternamente na expectativa de saber qual rumo tomar a cada novo governante.

Ao invés de viver nesse impasse entre alerta de crise e expectativa quanto aos governos futuros do país, o cinema deveria criar relações que contribuíssem com sua conquista de espaço, inclusive com o setor privado, mesmo sabendo que há uma recusa inicial desse setor em se aproximar do cinema devido a sua não interferência histórica no meio cinematográfico (MARSON, 2006, p. 37).

É preciso esclarecer ainda que, ainda segundo Marson (2006), quando se fala em independência do cinema não significa, como pretendia Collor, que o Estado deveria se abster do total compromisso com a classe cinematográfica. Pelo contrário, o governo deveria servir como elo entre cinema e mercado, criando base para que essa relação se fortalecesse e resultasse em bons frutos (Idem).

Não se pode negar, no entanto, que esses bons frutos tenham começado a surgir durante a institucionalização da lei de incentivo ao cinema. Afinal, além dos pontos críticos, a lei também desempenhou papel positivo no meio cinematográfico. A atriz e cineasta Norma Bengell, por exemplo, em entrevista ao jornal *Folha de São Paulo*, em 1996, destaca que, “com a regulamentação da Lei do Audiovisual, abriu-se a possibilidade de irmos atrás de recursos”, uma conquista inimaginável durante o governo Collor.

Fazendo um breve balanço das palavras mais utilizadas por pesquisadores ao se referirem a institucionalização desta lei, destacamos algumas que merecem atenção: o professor Marcelo Ikeda, por exemplo, durante um artigo escrito para a *Revista Eptic* em 2015, utiliza a expressão “euforia” para se referir aos primeiros momentos de aplicação da lei; já Marson (2006), que também utiliza essa expressão em seu escrito, adiciona ainda uma outra característica, o “otimismo”.

Os dois termos, tratados como complementares, foram responsáveis por resumir o sentimento dos representantes cinematográficos, contentes com a proposta e com os

primeiros resultados deste financiamento, e esperançosos com o início de um novo ciclo: a chamada Retomada do Cinema Nacional.

1.2. A Retomada

Em artigo publicado na *Folha de São Paulo*, em 1994 – um ano após a institucionalização da Lei do Audiovisual –, o jornalista José Geraldo Couto questionava: “o cinema brasileiro está ressurgindo das cinzas?”. O crítico de cinema Luiz Zanin Oricchio (2003), através do seu livro *Cinema (de)novo: um balanço crítico da retomada*, responde que sim, o cinema retomou a sua fase produtiva depois de ter vivido um regime baixo de produção no início da década, em decorrência do definitivo fechamento da EMBRAFILMES (Empresa Brasileira de Filmes)⁵ e do Conselho Nacional de Cinema (CONCINE)⁶ pelo então presidente Fernando Collor de Mello⁷ (CHAVES, 2012).

Essa retomada, apesar de para alguns pesquisadores simbolizar um momento de alívio entre a classe cinematográfica, se transformou, como mostra Nagib (2002), em um palco de discussões e divergências de opiniões entre os cineastas. Para a autora, essas discordâncias podem ser notadas, por exemplo, no uso do termo “retomada”. Se por um lado estão os que discordam da ideia de retomada como um momento inovador, preferindo acreditar que se trate de um simples gesto de continuação das produções após a “interrupção da atividade cinematográfica com o fechamento da Embrafilme”, por outro, estão os que, como “José Joffily [...] acredita que o termo “retomada”, divulgado pela mídia, funciona antes de tudo como estratégia de mercado” (NAGIB, 2002, p. 13). Ou seja, seguindo esta lógica, em termos conceituais, a retomada nunca teria existido, o que existe é

⁵ Segundo informações obtidas no Centro Técnico do Audiovisual (CTAV), a EMBRAFILMES foi uma empresa criada em 1969 para servir como protetora e distribuidora das produções nacional. Disponível em: <<http://ctav.gov.br/2008/10/10/a-embrafilme/>>. Acesso em: 12 Fev. 2019.

⁶ “Criado pelo Decreto Federal 77.299, de 16 de Março de 1976. Visava substituir os conselhos deliberativos e consultivo do Instituto Nacional de Cinema, extinto em 1975, e tinha como objetivo assessorar o Ministério da Educação e Cultura na formulação de políticas para o cinema brasileiro, bem como normatizar e fiscalizar as atividades cinematográficas no país. Com a promulgação de seu novo estatuto em 1987, o Concine passou a ser o órgão forte do cinema no Brasil, sendo responsável pela formulação, controle e fiscalização das leis e normas da atividade, bem como da política de comercialização e regulamentação do mercado” (CHAVES, 2012, p. 26).

⁷ Segundo Ridente (2014), o fechamento da EMBRAFILMES tanto pode ser entendido como uma punição aos representantes da classe artística que fizeram oposição a candidatura de Collor em 1989, como também pode ser resultado da implantação do projeto neoliberal em âmbito nacional, que não via como promissora a relação do cinema com o Estado.

um discurso voltado para a ideia do “novo”, que pretendia conquistar os produtores e consumidores dos filmes nacionais (NAGIB, 2002).

Entre essas duas pretensas explicações, Oricchio (2003) prefere acreditar que o termo “retomada” serviu para caracterizar o momento em que o número de filmes nacionais volta a crescer desenfreadamente, mais precisamente a partir de 1995, ano em que a produção *Carlota Joaquina, princesa do Brazil*, da diretora Carla Camurati, estreia nas salas de cinema de algumas regiões do país, e consegue adquirir uma expressiva quantidade de público, chegando a ser considerada por este autor como “marco zero” do cinema da retomada (ORICCHIO, 2003).

Por ser precursora deste novo ciclo, a obra de Camurati não ficou restrita às telas de cinema. Na imprensa nacional, o filme foi destaque no jornal *Folha de São Paulo*, servindo de tema para duas matérias publicadas no mês de fevereiro de 1995. Na primeira, ‘*Carlota Joaquina*’ lota salas em SP e Rio, o autor José Geraldo Couto apresenta um breve panorama dos locais de exibição do filme,⁸ e aproveita para comemorar o expressivo número de público que, segundo ele, até a data de publicação da matéria, “já foi visto por 85 mil expectadores”. Já a segunda, intitulada: ‘*Carlota*’ expõe raízes do fracassomania, o jornalista e colunista da *Folha* Antonio Callado, inicia o escrito consagrando o filme de Camurati como o registro de um dos nascimentos do Brasil. Segundo ele,

o Brasil nasceu duas vezes. A primeira, em 1500, de um acaso. A segunda, em 1808, de um vexame. Como certidão de batismo do primeiro nascimento possuímos a linda reportagem com a qual Pero Vaz de Caminha fundou o jornalismo brasileiro. Como registro do segundo e atribulado parto temos agora o melhor filme histórico da cinematografia brasileira, “*Carlota Joaquina, Princesa do Brazil*”, de Carla Camurati (CALLADO, 1995).

É preciso ponderar, no entanto, que apesar de serem tratados por Callado (1995) como testemunhos imprescindíveis dos dois eventos históricos, esses registros não são feitos de forma neutra, mas marcados pelos interesses daqueles que os produziram e deixaram transparecer suas escolhas, desejos e anseios (CHARTIER, 1988). No caso

⁸ “Segundo o autor, ‘*Carlota Joaquina*’ entrou ontem na sexta semana de exibição no Rio, na quarta em Belo Horizonte e na segunda em São Paulo. Em São Luís (MA) ficou duas semanas em cartaz e foi visto por 4.900 espectadores. No Rio, o filme começou em quatro salas. Hoje está em seis. Em São Paulo, onde entrou em três cinemas (Espaço Banco Nacional, Vitrine e Olido), sua performance está sendo tão boa que mais um cinema deve passar a exibi-lo na próxima semana. Em março ‘*Carlota*’ deverá ser lançado em Brasília, quatro capitais do Nordeste, Campinas (SP) e Ribeirão Preto (SP)” (*Folha de São Paulo*, 02/1995).

específico do filme, as escolhas foram também frutos do próprio contexto de produção, que de forma direta ou indireta interferem nas decisões tomadas pela diretora.

Em artigo para a revista USP, em 2004, o professor Luiz Carlos Villalta, por exemplo, destaca algumas características sobre o contexto de produção do filme de Camurati, que merecem aqui serem lembradas. Segundo o autor, *Carlota Joaquina* é produzido durante governo de Itamar Franco (1993-1994), ainda marcado pela crise vivenciada nos anos Collor, um fato que interferiu negativamente na produção. Isto fica perceptível, por exemplo, pelo baixo orçamento disponível para o filme, fazendo com que a diretora contasse com sua determinação e criatividade para elaborar e distribuir, de maneira artesanal, os exemplares nos locais de exibição (VILLALTA, 2004).

Além deste, outro desafio enfrentado pela diretora foi, segundo Oricchio (2003), fazer uma abordagem cinematográfica de um acontecimento histórico – a vinda da família real para o Brasil – de maneira humorizada, sem poupar crítica para a atuação daqueles personagens consagrados da história nacional. De acordo com o autor, essa proposta da diretora foi de encontro com o desejo do espectador, a maioria deles representantes de uma classe média insatisfeita com a política de Collor, convencidos “de que o país não tem jeito mesmo, e rir dele é o melhor remédio” (ORICCHIO, 2003, p. 40).

Diante disto, e sem adentrar aqui nas especificidades dos personagens, para Oricchio (2003), essas características bastam para justificar o destaque e a importância dessa produção para o estudo sobre os acontecimentos retratados, e para o Cinema da Retomada, apesar deste não ter sido o único.

Além de *Carlota Joaquina*, outros filmes foram produzidos no Cinema da Retomada, alguns inclusive contando com o apoio de empresas privadas, como é o caso de *O Auto da Compadecida* (2000), produzido pela *Globo Filmes*, que surge em 1998 como parte das Organizações Globo (OLIVEIRA, 2013).

Segundo Oliveira (2013, p. 147), essa produtora,

[...] se diferencia por pensar o cinema enquanto indústria, desenvolvendo não apenas um processo de produção diferenciado, mas também, e, sobretudo, um modo de representação que evidencia e fomenta a emergência de um cinema popular competitivo.

O “processo de produção diferenciado” que a autora faz menção faz parte da lógica capitalista adotada pelas empresas privadas que, como coloca Morin (2002), se interessa pelo retorno financeiro que os filmes poderiam lhe oferecer. Seguindo esse pensamento, os

cineastas pertencentes a essas empresas particulares, como a *Globo Filmes*, precisavam atrair a atenção do espectador, fosse trazendo à cena um estilo moderno de produção que impressiona pela beleza das imagens, ou um discurso em que se pretende agradar a todos os públicos, na tentativa de convencê-los a ocuparem as cadeiras do cinema, e assim conseguir o sucesso de bilheteria necessário para fazer movimentar a indústria cinematográfica (MORIN, 2002) – muito próximo do modelo hollywoodiano.⁹

Aliás, a aproximação com o modelo hollywoodiano é um dos motivos que diferencia o Cinema da Retomada do chamado Cinema Novo. Enquanto este último “ambicionou criar uma ‘estética brasileira’ que rompesse com a imitação dos filmes de Hollywood” e se voltasse para o tema rural e os problemas sociais (CÂMARA *apud* BARROS; NÓVOA, 2012, p. 254), o primeiro, por sua vez, por não possuir um modelo de produção base a ser seguido (MARSON, 2006), buscou se aproximar da estética do cinema internacional, movido pelo desejo de se tornar globalizado (BENTES, 2007, p. 245).

Esse caráter globalizado, no entanto, não impedirá que o ciclo da retomada se comprometa, ainda segundo Oricchio (2003), com a “busca de uma identidade própria” para o Brasil. Para este autor, o “cinema continua querendo desenhar a cara deste país, e se agora o faz de maneira fragmentada, o processo nem por isso é menos intenso” (ORICCHIO, 2003, p. 232). A diferença, neste caso, é que essa busca não será o único ponto central das produções, e nem se pautará no desejo de uma “originalidade absoluta”, como fora no *cinema novista* (Idem).

Na prática, essa dupla face do Cinema da Retomada – globalização e identidade nacional – podem ser vislumbradas de forma particular nas propostas de gênero e tema dos filmes produzidos neste período, que não são poucos. Para ter uma ideia, de acordo com dados disponibilizados por Marson (2006), e pelo acervo da Cinemateca Brasileira, entre 1995 e 2002 foram lançados 170 filmes¹⁰ que contribuíram, cada um à sua maneira, para consolidar aquela que parece ter sido a principal característica do Cinema da Retomada: a diversidade.

⁹ Entende-se aqui como modelo de cinema hollywoodiano o que Butcher (2004) separou entre antiga e “nova Hollywood”: um cinema preocupado em atender a todos os públicos, interno e externamente, sem distinção, ou, em outras palavras “pensados e fabricados para ‘ganhar’ o mundo”, mas tendo como estratégia o retorno financeiro.

¹⁰ Esses filmes estão separados por título, ano, diretor, produtora e/ou co-produtora, no apêndice A.

1.3. A diversidade: um agrado ao produtor e ao consumidor

“*Viva a Diferença!*”, eis a expressão utilizada por Ismail Xavier (2000) para se referir à pluralidade estética do Cinema da Retomada. Expressão esta que também pode ser empregada para a questão de tema e gênero desses novos filmes, tendo em vista o leque de possibilidades apresentados pela professora Tânia Pellegrine (1999), no artigo *Novo Cinema Brasileiro*, e pelo já referenciado livro do crítico de cinema Luiz Zanin Orichio (2003).

Fazendo uso das palavras de Pellegrine (1999, p. 90),

[...] os filmes do novo ciclo vêm se pautando sobretudo pela diversificação: há filmes urbanos, filmes históricos, líricos, existenciais; há inclusive os que tentam uma “estética da violência à brasileira”.

A explicação para essa dita “diversidade” pode ser notada, segundo a autora, por dois motivos: o primeiro é a institucionalização da lei de incentivo ao cinema (Lei do Audiovisual), que permitiu aos cineastas aumentarem o número de produções e variarem nos temas de abordagem; já o segundo motivo, teria sido o desejo desses cineastas em mostrar que o Brasil é dono de um repertório temático eclético, que deveria ser conhecido nacional e mundialmente (PELLEGRINE, 1999).

Orichio (2003), por sua vez, acrescenta ainda outros assuntos que, segundo ele, também teriam sido abordados neste ciclo que se inicia em meados da década de 1990. Em suas palavras,

Esse cinema que renasce das cinzas de fato apresenta uma variedade de tema e gênero muito grande. Há comédias, filmes políticos, obras de denúncia, de entretenimento puro, filmes destinados ao público infantil, neochanchada, policiais, épicos, etc. (ORICCHIO, 2003, p. 29-30).

Neste caso, a explicação para essa pluralidade se difere da apresentada pela autora anterior. Segundo Orichio (2003), isto pode ser fruto tanto da lógica de mercado que busca agradar ao público consumidor,¹¹ como também pode estar relacionada

¹¹ Discussão abordada neste capítulo no tópico anterior “A retomada”, que visa discutir detalhadamente como funciona essa lógica de produção mercadológica adotada, principalmente, pelas empresas privadas.

[...] a típica fragmentação mental do homem dos anos 1990. Com a chamada “fim das utopias”, cada qual se sentiu liberado para estabelecer a própria agenda de prioridades. De uma maneira deliciosamente livre e confusa, o criador pode optar entre expressar seus fantasmas pessoais, divertir o público ou preocupar-se com a questão social do país (ORICCHIO, 2003, p. 30).

Com essa liberdade de escolha, o meio cinematográfico se inseria, segundo Marson (2006), dentro da concepção de *cinema autoral*, onde os cineastas se colocam efetivamente como produtores, deixando transparecer sua personalidade e escolhas no decorrer da produção, sem se preocuparem em atender um estilo de produção predefinido pela indústria cinematográfica.

O fato é que, seja seguindo a lógica de Pellegrine (1999), de Oricchio (2003), de Marson (2006), ou ainda as três correntes explicativas juntas,¹² não é possível negar que esse Cinema da Retomada de fato é diverso. Uma diversidade que também incorporou temas característicos do Cinema Novo, como é o caso do cangaço que “se faz presente como forma de revitalizar o assunto de uma maneira diferenciada, onde novas imagens e novos pontos de vista são propostos”, o que mostra a importância do gênero para o meio cinematográfico (VIEIRA, 2001, p. 26-27).

É preciso lembrar também a contribuição da produtora *Globo Filmes* para a consolidação do termo “diversidade” como sinônimo do Cinema da Retomada. Os professores Roberto Elísios e João Batista, em artigo publicado na Revista *Famecos: mídia, cultura e tecnologia* (2011), apresentam alguns exemplos de filmes produzidos por esta produtora e seus respectivos gêneros ou ascendência. Segundo os autores, são “filmes que adaptam para a tela grande seriados televisivos brasileiros (*A Grande Família*, *Os Normais*), peças de teatro de apelo popular (*A partilha*, *Divã*, *O Auto da Compadecida*), assim como comédias (*Se eu fosse você*) e dramédias urbanas (*Redentor*)” (ELÍSIOS; BATISTA, 2011, p. 76). Sendo que, alguns deles, como *O Auto da Compadecida* (2000), conseguiram cumprir com o objetivo central dessa política de comercialização: levar o público ao cinema¹³ e, conseqüentemente, gerar lucros para a empresa.

Antes de continuar, acreditamos que, como coloca Pellegrine (1999, p. 90), “a lista seria longa e o espaço é curto para desenvolvê-la”. Sendo assim, selecionaremos um dos

¹² Este trabalho, por exemplo, por ter como fonte principal o filme de uma produtora privada (Globo Filmes), segue a lógica explicativa apresentada por Oricchio (2003), apesar de não negar que a Lei do Audiovisual foi fundamental para a retomada do cinema nacional nos anos 1990.

¹³ Segundo Oricchio (2003, p. 170), o filme levou cerca de 2.130.000 espectadores, se tornando “um dos grandes sucessos da Retomada”.

principais gêneros elencados anteriormente, para que se possa lançar uma discussão aprofundada: o cangaço. A justificativa para esta seleção se pauta, sobretudo, no recorte temático da pesquisa, que tem como propósito analisar a representação desses movimentos e seus sujeitos atuantes no Cinema da Retomada através do filme *O Auto da Compadecida* (2000).¹⁴

1.3.1. O Cangaço¹⁵

Entrar em contato com “o mundo estranho dos cangaceiros”, para utilizar os termos de Suassuna (*apud* MELLO, 2010), foi uma tarefa encarada por alguns cineastas, como é o caso de: Rosemberg Cariry (1996); Paulo Caldas e Lírio Ferreira (1996); e Aníbal Massaini (1997), que levaram o tema para as telas nacionais durante o ciclo da retomada (NASCIMENTO, 2004). Isto sem contar nos cineastas que, como Guel Arraes em *O Auto da Compadecida* (2000), apresentaram o tema como uma participação ou coadjuvante¹⁶ (VIEIRA, 2007).

De um modo ou de outro, o fato é que o cangaço chega às telas nacionais em meados da década de 1990, após uma sensível queda no número de produções envolvendo o gênero durante a década de 1980, época em que atingiu a marca de seis exemplares,¹⁷ uma quantidade consideravelmente baixa se comparada aos períodos de 1960 e 1970, quando foi excessivamente trabalhado nas produções cinematográficas¹⁸ (VIEIRA, 2001).

¹⁴ A discussão envolvendo o cangaço no filme *Auto da Compadecida* será feita no capítulo seguinte.

¹⁵ A proposta desse subtópico é apresentar uma discussão geral sobre a representação do cangaço no ciclo da retomada, sem, no entanto, se aprofundar de forma particular sobre cada filme produzido sobre o gênero durante este período.

¹⁶ Essa discussão será aprofundada nos capítulos seguintes.

¹⁷ Esse declínio se deve, entre outros motivos, à crise financeira enfrentada pela Empresa Brasileira de Filmes (EMBRAFILMES), que obrigava os cineastas a reduzirem o número de produções, de modo que os recursos disponíveis conseguissem assegurar sua qualidade comercial das mínimas produções (AMANCIO, 2007).

¹⁸ Segundo Caetano (2005), as décadas de 1960 e 1970 juntas, produziram 38 filmes sobre o cangaço, seja tratando como tema principal, secundário ou citação. Na década de 1960 foram lançados: *A Morte Comanda o Cangaço* (1960), *Os três Cangaceiros* (1961), *Lampião, o Rei do Cangaço* (1962), *Nordeste Sangrento* (1962), *Três Cabras de Lampião* (1962), *O Cabeleira* (1963), *O Lamparina* (1963), *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), *Entre o Amor e o Cangaço* (1965), *Menino de Engenho* (1965), *Memória do Cangaço* (1965), *Riacho de Sangue* (1966), *Cangaceiros de Lampião* (1967), *Maria Bonita, Rainha do Cangaço* (1968), *Corisco, o Diabo Loiro* (1969), *Deu a Loucura no Cangaço* (1969), *Meu Nome é Lampião* (1969), *O cangaceiro Sanguinário* (1969), *O Cangaceiro sem Deus* (1969), *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* (1969), *Quelê do Pajeú* (1969), *A Compadecida* (1969). Já na década de 1970, foram lançados: *A Vingança dos Doze* (1970), *Faustão (Vida, Paixão e Morte de Faustão)* (1970), *O Último Cangaceiro* (1971), *Jesuíno Brilhante, o Cangaceiro* (1972), *O Anjo Negro* (1972), *As Cangaceiras Eróticas* (1974), *O Leão do Norte* (1974), *No Raso da Catarina* (1975), *O último Dia de Lampião* (1975), *A mulher no Cangaço*

Esse “renascimento” ficou marcado por uma mudança na forma de abordagem do cangaço, seja na questão de personagem, já que agora os filmes não se restringiam a apresentação do bando de Lampião e Maria Bonita, mas também passava a incorporar, por exemplo, o de Corisco e Dadá, e o de Severino de Aracaju, seja ainda no aspecto individual desses sujeitos, uma vez que passam a ser pensados em suas individualidades, através de um olhar sensível sobre suas ações.

Há ainda que se destacar a própria questão estética desses filmes, uma vez que se inserem em uma nova lógica: da modernidade. Modernidade essa que não se apresenta de forma individual, mas cruzada com os aspectos simbólicos desses personagens, como aconteceu no filme *Baile Perfumado* (1996), onde trechos das imagens do bando de Lampião capturadas pelo libanês Benjamin Abrão no ano 1936, estão imersas por um conjunto de equipamento técnicos sofisticados que possibilitam uma estética visual moderna (BENTES, 2007).

Essa estética moderna, no entanto, segundo coloca Vieira (2001), não era o único aspecto característico nas produções envolvendo o grupo de cangaceiros neste novo período cinematográfico. Segundo este autor, é recorrente também a ideia do “banditismo social” como elemento presente na representação destes sujeitos nas produções fílmicas, especialmente no *Baile Perfumado* e *Corisco e Dadá* (1996), utilizados por ele como base para chegar a esta conclusão.

Antes, porém, de entender se a tese defendida pelo autor procede no filme *O Auto da Compadecida* (2000), recorreremos a Hobsbawm (1975) para compreender o significado que essa expressão, “banditismo social”, ganha na historiografia. Em suas palavras:

O ponto básico a respeito dos bandidos sociais é que são proscritos rurais, encarados como criminosos pelo senhor e pelo Estado, mas que continuam a fazer parte da sociedade camponesa, e são considerados por sua gente como heróis, como campeões, vingadores, paladinos da justiça, talvez até mesmo como líderes da libertação e, sempre, como homens a serem admirados, ajudados e sustentados (HOBSBAWM, 1975, p. 11).

A este respeito, o autor enumera três tipos principais de banditismo social: *O ladrão nobre*, que compreende aqueles grupos de sujeitos que se apresentam como verdadeiros representantes sociais, prontos para resolverem os problemas de indiferenças entre

(1976), *A Ilha das Cangaceiras Virgens* (1976), *O Fogo Morte* (1976), *Pecado na Sacristia* (1976), *Kung-fu Contra as bonecas* (1976), *Pedro Bó, o Caçador de Cangaceiros* (1977), *Os Cangaceiros do Vale da Morte* (1978).

camponeses e nobres; *Os Vingadores* que, como o próprio nome sugere, são pessoas que entram na marginalidade para se vingar por acontecimentos passados envolvendo eles ou sua família; e *Os Haiduks*, que são tidos como combatentes em busca da liberdade frente ao mandonismo dos senhores rurais (HOBSBAWM, 1975).

Para este autor, o cangaceiro, em especial Virgulino Ferreira da Silva (Lampião), se enquadra no discurso d'*Os Vingadores*. Um bandido fruto das injustiças sociais, que busca acertar seus problemas de forma autônoma, sem contar com a ajuda do Estado, já que, em alguns casos, os nomeados representantes da justiça do Estado tendem a favorecer os seus.

Feitas as devidas considerações, voltamos agora os olhares para o grupo comandado por Severino de Aracaju n'*O Auto da Compadecida*, entendendo na prática como acontece sua representação no filme, e se a ideia defendida por Vieira (2001) se sustenta, ou se é restrita apenas a determinados filmes deste novo momento cinematográfico.

CAPÍTULO 2

DE OLHO NA REPRESENTAÇÃO DO MOVIMENTO DE CANGACEIROS COMANDADOS POR SEVERINO DE ARACAJU NO FILME *O AUTO DA COMPADECIDA* (2000)

Entre os filmes produzidos sobre o cangaço durante o período da retomada do cinema brasileiro, *O Auto da Compadecida* (2000), dirigido por Guel Arraes, lança uma interpretação particular destes sujeitos e seu espaço de atuação, podendo ser notada desde o processo de caracterização às ações desse grupo em cena.

Pensando nisto, o capítulo tem a seguinte estrutura discursiva: no primeiro momento traçaremos uma análise sobre a estética destes sujeitos na produção, no intuito de perceber o seu impacto no processo de construção e apresentação dos personagens em cena e fora dela; em seguida, problematizaremos a relação dos cangaceiros com os outros personagens do filme, objetivando compreender as tramas que envolvem essa relação, levando em consideração o lugar social ocupado pelos personagens; no terceiro momento, serão analisadas as artimanhas utilizadas no filme para construir a relação entre o aspecto da violência e as ações desenvolvidas pelos cangaceiros; e, para finalizar, a discussão se propõe a entender as artimanhas utilizadas por Guel Arraes para estabelecer a relação entre o cangaceiro e os símbolos religiosos referenciados na trama.

2.1. A linguagem não falada: a questão estética

Um indivíduo pode comunicar muito sem escrever ou pronunciar uma única palavra. Podemos aprender a ler o outro através da imagem que ele transmite. A maneira como ele se veste, como ele se caracteriza (cabelo, maquiagem, adornos), envia sinais da sua personalidade e de seu comportamento (SOUZA, 2017, p. 12).

Na produção cinematográfica, a questão estética ocupa espaço privilegiado, principalmente quando se pensa o processo de construção do personagem. É ela a responsável por imprimir uma primeira impressão sobre a personalidade dos personagens, permitindo ao público identificar o sujeito ao qual se busca representar, sua classe social, seu lugar de fala, e a temporalidade a qual a produção faz referência (OLIVEIRA, 2018).

Por ter essa função determinante na produção, a questão estética se torna um dos fatores indispensáveis quando se pretende analisar a representação dos personagens na trama. No caso do cangaceiro Severino de Aracaju, interpretado pelo ator Marcos Nanini no filme *O Auto da Compadecida* (2000), essa preocupação é redobrada, tendo em vista o seu duplo tratamento na produção. No primeiro momento aparece disfarçado de pedinte para, em seguida, mostrar sua verdadeira face, a de cangaceiro.

Imagem 1: Severino trajado de pedinte



Fonte: *O Auto da Compadecida* (2000)

Nesta Imagem 1, a aparição de Severino como pedinte merece aqui tratamento particular. Em primeiro lugar, é preciso deixar clara a ausência deste personagem na obra literária a qual o filme se baseia. Sua adesão, assim como de outros personagens, se dá através do processo de mescla feita pelo diretor, retirando temas e personagens de outras obras de autoria do próprio Ariano Suassuna, assim como também de outros escritores, como deixou claro Guel Arraes em entrevista concedida ao apresentador Pedro Bial no programa *Conversa com Bial* (2017).¹⁹ Neste caso específico, o pedinte tem características próximas a exercida pelo personagem Simão, da peça *Farsa da Boa Preguiça* (2013), de mesma autoria (OLIVEIRA, 2006).

¹⁹ Segundo Guel Arraes, a ideia de mesclar personagens e temas de outras obras de Ariano Suassuna, assim como de outros escritores, esteve motivada pela necessidade de aumentar o tempo da produção, e equiparar esta produção cinematográfica a de outros comediógrafos, como Shakespeare. Entrevista disponível em: <<https://globoplay.globo.com/v/5946240/>>. Acesso em: 02 Jul. 2019.

Em segundo lugar, é possível destacar, ainda a partir da análise da Imagem 1, determinados elementos que o figurinista Cão Albuquerque apresenta como característicos do personagem: o cajado nas mãos, como espécie de guia, especialmente devido a cegueira simulada no personagem; o capuz de cor marrom que “[...] é a cor do feio, do desagradável, e que há uma inevitável associação dessa cor a sujeira” (HELLER *apud* OLIVEIRA, 2018, p. 88); e os rasgões nas roupas, tentando passar ao espectador a impressão de abandono por parte da figura representada.

Além disto, é preciso esclarecer que o figurinista, juntamente com a equipe técnica, não hesita em deixar transparecer ao espectador, através do foco de câmera, determinados elementos estéticos que fazem contestar sobre a real personalidade de Severino. Elementos estes, que não ficam perceptíveis aos olhos dos outros personagens, já que o suposto pedinte se dirige a eles com cabeça baixa.

Imagem 2: Severino vestido de pedinte na porta da igreja



Fonte: *O Auto da Compadecida* (2000)

Na Imagem 2, o acessório com pedrarias na cabeça do personagem é um exemplo de elemento que pode despertar dúvidas no espectador. No entanto, apesar de especularem quanto a verdadeira identidade, a comprovação só é possível nas cenas seguintes quando ocorre a mudança da vestimenta do personagem.

Imagem 3: Transição de pedinte para cangaceiro



Fonte: *O Auto da Compadecida* (2000)

Imagem 4: Primeira aparição vestido totalmente de cangaceiro



Fonte: *O Auto da Compadecida* (2000)

Imagem 5: Severino colocando o anel que tirou do Bispo



Fonte: *O Auto da Compadecida* (2000)

Analisando essa sequência de imagens (3, 4 e 5), é possível constatar que apesar da nítida mudança na caracterização do personagem, alguns elementos continuam presentes, fazendo-o se aproximar, mesmo que timidamente, do pedinte apresentado nas imagens 1 e 2. A permanência da cor marrom, por exemplo, presente nos trajes do personagem, desempenha um tom dramático, e “faz referência ao que é mal e ruim, visivelmente corresponde a identidade de Severino que é [considerado] um dos vilões dessa história” (HELLER *apud* OLIVEIRA, 2018, p. 88).

Além disto, segundo Souza (2017), a escolha dessa cor também estaria associada ao Movimento Armorial criado por Ariano Suassuna.²⁰ Para a autora, a cor e o tecido das roupas utilizadas na produção constituem um tom mais arcaico, “muito utilizado pelos artistas plásticos do movimento Armorial”, o que mostra a preocupação do diretor e do figurinista em criar condições para elaborar o filme seguindo a imagem do Nordeste idealizada por Ariano.

De todo modo, é preciso reconhecer que há uma associação entre o figurino de Severino enquanto cangaceiro, e o utilizado por ele para se disfarçar de pedinte. No

²⁰ Segundo o pesquisador Amilcar Bezerra (2009, p. 01-02), em artigo publicado no *V Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura*, este movimento “reúne a partir de 1970, no Recife, artistas em torno do objetivo de construir uma arte nacional baseada nas culturas populares”.

entanto, há também que se esclarecer a diferença estética entre eles. Fazendo uma análise detalhada das imagens 4 e 5, é possível perceber elementos como: o punhal na mão direita, podendo servir de defesa contra os ataques de inimigos; o revólver na mão esquerda, desempenhando a mesma função que o punhal; a munição localizada na parte frontal, no intuito de facilitar no recarregamento das armas; os anéis (Imagem 5), como símbolo de riqueza e vaidade; e o chapéu de couro que, como coloca Mello (2010, p. 68) parafraseando Burton, possui essa “aba quebrada” com o intuito de “ver acima dos olhos, ponto [...] vital para o cangaceiro que não desejasse cair em tocaia de serrote, para dizer o mínimo”.

Ao optar por incorporar à roupa de Severino de Aracaju esse conjunto de elementos característicos da indumentária do grupo de cangaceiros que viveram no Brasil, é impossível não pensar nas dificuldades enfrentadas pelo ator intérprete do personagem durante o processo de caracterização. O ator Marcos Nanini, em entrevista concedida ao *Jornal do Commercio* de Recife em 1998,²¹ ao ser questionado sobre as dificuldades enfrentadas para incorporação do personagem, responde:

É a primeira vez que me visto de cangaceiro e isso tem dado um trabalhão. São pelo menos duas horas na maquiagem. Tem essa barba postiça, que coça muito, a peruca, as roupas pesam... Mas o que mais incomoda mesmo é a lente branca, que simula a cegueira de um olho. A lente dá um tom ogre ao personagem, as crianças olham e têm medo. Isso é engraçado. Tive que passar por aquela preparação de: usa 20 minutos, tira, usa 40 minutos, tira... Até que fiquei enclausurado em pleno hotel, no Porto, sem poder sair, testando a lente (Marcos Nanini, **Jornal do Commercio**, 14/10/1998).

O processo relatado por Nanini, se por um lado mostra as dificuldades enfrentadas para incorporar o personagem, por outro evidencia a importância da questão estética na produção. Questão essa que não se restringe apenas a indumentária de Severino, mas também se estende a seus “cabras”, apesar de haver um tratamento diferenciado entre a indumentária destes e a do líder.

²¹ A data corresponde ao período de gravação das cenas. É válido ressaltar que antes de chegar às salas de cinema, o diretor Guel Arraes havia adaptado a produção literária para uma minissérie global em 1999, e no ano seguinte (2000) a readaptou para o cinema.

Imagem 6: Momento do encontro entre Severino e seus “cabras”



Fonte: *O Auto da Compadecida* (2000)

Analisando a Imagem 6 é possível constatar que as vestimentas dos “cabras” possuem alguns detalhes semelhantes à do líder Severino, é o caso do gibão de couro utilizado para “enfrentar as caminhadas longas e espinhosas” (SUSIN, 2013, p. 2). No entanto, também é possível perceber certas diferenciações entre eles. O chapéu de couro, por exemplo, não possui a mesma estética e tamanho da utilizada por Severino; o número de adereços utilizados pelos “cabras” é inferior à do líder; a roupa mostra-se, aparentemente, mais leve do que a de Severino; e os armamentos também são diferentes: enquanto os “cabras” utilizam o fuzil, o líder, como mostra a Imagem 4, utiliza a pistola, uma arma mais “moderna”.

Uma justificativa possível para esta diferenciação é a necessidade de deixar claro a hierarquia social que existe dentro do grupo de cangaceiros. Severino, por ser o líder, possui uma indumentária mais imponente, no intuito de demarcar sua posição social de “superioridade” em relação aos “cabras” (OLIVEIRA, 2018, p. 87).

Essa hierarquia, no entanto, não se restringe apenas ao grupo de cangaceiros. No filme, a relação desses sujeitos com os diferentes representantes sociais também mostra uma hierarquia, podendo ser percebida na forma de tratamento estabelecida entre eles, e que ganha diferentes formas e contornos no decorrer da trama.

2.2. A relação estabelecida com os diferentes representantes sociais

2.2.1. Encontro com o coronel Major Antônio Moraes (Paulo Goulart)

Imagem 7: Encontro do Major Antônio Moraes com Severino disfarçado de mendigo na porta da igreja



Fonte: *O Auto da Compadecida* (2000)

A Imagem 7, além de mostrar a primeira aparição de Severino disfarçado de pedinte, é a única a mostrar o encontro entre ele e o coronel Major Antônio Moraes na trama. A princípio, é preciso perceber a intenção de definir o lugar social ocupado pelos personagens na trama. O primeiro aspecto que permite identificar essa intencionalidade é o enquadramento da câmera em um plano médio, que destaca a figura do coronel. O segundo é a posição ocupada pelos personagens, enquanto o coronel encontra-se em pé, como símbolo de superioridade, o pedinte, por sua vez, está sentado na porta da igreja, em uma demonstração de inferioridade.

Além da imagem, outro elemento que permite identificar essa posição social entre os dois personagens é a fala proferida por eles na sequência da cena simbolizada pela Imagem 7.

[00:10:28] – [00:10:37]

Severino: “ – Uma esmolinha por caridade?”

Antônio Moraes: “ – Vá procurar um serviço pra fazer!”

Severino: “ – Posso trabalhar não, meu patrão, só tenho um olho”

Antônio Morais: “ – Pois fure o outro, e vá catar na feira!”

Nessas falas, é possível perceber algumas expressões que merecem aqui serem destacadas e analisadas. A primeira delas é “*meu patrão*”, um modo de tratamento que pode ser lido como uma forma de respeito pela figura do coronel. Já a segunda, é a expressão “*vá catar na feira*”, uma espécie de ordenamento que pode ser entendida pelo espectador como uma forma pejorativa de se referir às pessoas que trabalham nas feiras.

É possível notar, neste caso, que se trata de um encontro marcado pelo “autoritarismo, mandonismo, e sentimento de superioridade estabelecido pela figura do coronel”,²² um sujeito munido de poderes, e em nome deles tomava, de forma arbitrária, todas as decisões que o envolvessem, fosse direta ou indiretamente, ou envolvesse aqueles sob seu domínio. A respeito do papel social desenvolvido historicamente por estes sujeitos, Fortunato (2000) se apropria das palavras de Carone (1978), em que tenta “resumir” o poder desses coronéis:

O coronel exerce uma série de funções que o fazem temido e obedecido, o que ele deve aos seus dotes pessoais e não ideológicos. É o chefe do clã, título que engloba “não só a família que lhe segue e obedece as pegadas mais próximas, mas o cabroal que vive em função do seu prestígio, da sua força, do seu dinheiro”. Aos agregados ele dispensa favores, dá-lhes terras, tira-os da cadeia e ajuda-os quando doentes; em compensação exige fidelidade, serviços, permanência infinita em suas terras, participação nos grupos armados. Aos familiares e amigos ele distribuiu empregos públicos, empresta dinheiro, obtém créditos; protege-os das autoridades policiais e jurídicas. É o juiz, pois obrigatoriamente é ouvido a respeito de questões de terra e até de casos de fuga de moças solteiras. É comerciante e agricultor, porque produz e serve de intermediário entre o produtor e o mercado, jogando com os maiores recursos financeiros e representando a potência econômica fundamental do município. É homem de fé, pois é quem anima as festas religiosas e as oficializa. É hospitaleiro com os de fora e os do lar, sendo sua casa e mesa abrigo seguro para todos que o procuram (CARONE *apud* FORTUNATO, 2000, p. 152).

Pensando de maneira prática, é possível notar a presença de algumas destas características destacadas na representação do Major Antônio Morais. A primeira delas é a oferta de emprego a João Grilo – após este alertá-lo sobre um suposto momento de loucura do padre –, passando a exercer sobre ele um autoritarismo que é justificado na produção como parte da condição de patrão exercida pelo coronel. Além disto, também é possível

²² Segundo Leal (2012), essas são características secundárias que fazem parte de um sistema complexo, o coronelismo, no qual o coronel está inserido.

notar no filme o autoritarismo exercido pelo Major no meio familiar, tomando todas as decisões referentes a sua filha Rosinha. Exemplo disto é a questão do casamento arranjado, em que só aceitava casar sua filha com um homem que fosse no “*mínimo fazendeiro ou então doutor*”. No entanto, enganado por João Grilo, o Major consente a mão da sua filha a Chicó, um pobre sertanejo apaixonado por Rosinha, mas que por não ter condições de vida elevada, se convence a aceitar o “plano” de João em enganar o coronel. Plano este que é descoberto após a formalização do casamento entre eles, e que gera a fúria do Major, chegando a deserdar a filha, que foge com o agora marido Chicó, e seu companheiro João Grilo.

Neste caso em específico, a fuga de Rosinha contra o consentimento de seu pai pode ser interpretada aqui como exemplo de casos de raptos consentidos apresentados por Santana (2008), em que as moças sertanejas, seduzidas pelas promessas de “liberdade” que acreditavam encontrar nas fugas com seus amados e que não teriam se continuassem sob os mandos e desmandos do pai, resolviam fugir para longe do poder paterno.

Outro aspecto interessante a ser notado no filme é o fato do coronel não reencontrar com Severino quando este se apresenta com seus trajes de cangaceiro. Apesar do diretor não deixar claro as motivações que o fizeram optar por não apresentar um reencontro entre eles, é possível propor, com base na análise da trama e na discussão elaborada por Fortunato (2013), duas explicações para essa decisão. A primeira delas seria o fato do coronel não residir na cidade, mas em uma fazenda próximo a Taperoá-PB – cidade que o filme faz referência. A segunda seria uma possível relação de convívio estabelecida entre ambos (cangaceiro e coronel),

na qual os potentados usavam o apoio dos bandoleiros para reafirmar seu domínio e fortalecer seu poder, enquanto os cangaceiros necessitavam dessas alianças para continuar sobrevivendo, aproveitando-se da segurança que elas podiam oferecer (CHIAVENATO *apud* FORTUNATO, 2013, p. 26).

Considerando essa última afirmativa como justificativa para a ausência do reencontro, é possível concluir que os cangaceiros do filme tivessem se sentido obrigados a respeitar o espaço do coronel, não atacando sua fazenda, apesar de no primeiro momento – quando estava disfarçado de pedinte –, Severino ter sido desprezado pelo coronel, fato que pode ter sido relevado, tendo em vista o não reconhecimento, por parte de Antônio Moraes, da verdadeira identidade do pedinte.

De todo modo, o coronel não foi o único representante social da trama a encontrar com Severino. Além dele, os dois protagonistas da produção, João Grilo e Chicó, também estabeleceram contato com esse sujeito e seus “cabras”. Contato este que, como se verá adiante, foi decisivo para o desenrolar dos acontecimentos no filme.

2.2.2. *Encontro com os sertanejos Chicó (Selton Mello) e João Grilo (Matheus Nachtergaele)*

Pensando em uma melhor compreensão da relação dos cangaceiros, especialmente do líder Severino com os protagonistas João Grilo e Chicó, faz-se aqui necessário uma análise separada entre eles, na tentativa de contrapor as diferentes personalidades desses personagens apresentadas em cena.

Imagem 8: Encontro de Chicó e Severino em frente à igreja



Fonte: *O Auto da Compadecida* (2000)

[00:56:32] – [00:56:51]

Severino: “ – Tava me desafiando, cabra safado?”

Chicó: “ – Eu? Desafiando? O senhor?”

Severino: “ – Responda, em vez de ficar perguntando! Falou comigo, ou não falou?”

Chicó: “ – Foi engano, meu patrão!”

Severino: “ – Se fosse comigo ia lhe deixar viver pela coragem, mas como foi engano, vai morrer com os outros!”

Fazendo uma análise da Imagem 8 juntamente com o diálogo entre os dois personagens, é possível perceber que, mais do que um encontro entre o cangaceiro Severino de Aracaju e o sertanejo Chicó, as cenas e falas destacadas mostram o encontro entre duas personalidades diferentes, o sertanejo dito “valente” *versus* o sertanejo dito “frouxo”, respectivamente.

Pensando em entender o sentido adquirido por essa dupla caracterização utilizada para se referir a sujeitos que ocupam o mesmo espaço social, recorreremos a Durval Muniz de Albuquerque Jr, no seu artigo “*Quem é frouxo não se mete*”: *violência e masculinidade como elementos constitutivos da imagem do nordestino* (1999), onde problematiza a imagem do sertanejo idealizada nos cordéis, mas que pode aqui ser estendida para o meio cinematográfico. Segundo este autor, o sertanejo passou a ser retratado insistentemente como sujeito viril, violento, valente, corajoso e destemido, características estas que o definem como “cabra macho”. Os que não se enquadram neste perfil, ou seja, os ditos sertanejos “frouxos”, passam a não ocuparem espaço nos discursos que envolve o ser nordestino, pois “não há espaço para homens fracos e covardes” (ALBUQUERQUE JR, 1999, p. 175).

A preocupação em demarcar a personalidade dos nordestinos enquanto sinônimo de virilidade é tamanha que, de acordo com Ceballos (2003), as propagandas de saúde também deixaram sua contribuição. Segundo este autor, entre as décadas de 1910 e 1920, no Recife, se torna comum o uso da propaganda de *biotônicos virilizantes*, um medicamento que se propunha “milagroso”, garantindo ao homem desenvolver “perfeitamente” o papel que lhe foi advertido historicamente: “ser o sexo forte”, capaz de se satisfazer e satisfazer a mulher. Afinal, a virilidade, neste caso, passa a ser projetada como sinônimo de felicidade. Enquanto que “não ser ‘viril’ significava não ter a felicidade de um ‘homem completo’” (CEBALLOS, 2003, p. 78).

Esse padrão do homem nordestino viril, no entanto, ainda segundo o autor, passa a dividir espaço com aqueles que ele chama de sujeitos *desvirilizados*, ou seja, homens desprovidos de valentia e força, que se tornaram motivo de chacota (CEBALLOS, 2003). Observando novamente a Imagem 8 e as falas dos personagens, se percebe o encontro entre esses dois tipos de sujeitos nordestinos, aquele que parece representar o homem *viril*, o cangaceiro, e o *desvirilizado*, Chicó. É possível notar a preocupação em destacar esse primeiro, colocado em um lugar de superioridade, esbanjando sua coragem e valentia, enquanto que o segundo se mostra visivelmente amedrontado. Além disto, também é

possível perceber a intenção de colocar o cangaceiro como definidor das procedências quanto a vida de Chicó, condenando-o a morte sob a justificativa de sua “falta de coragem” em enfrentá-lo. Esse posicionamento, portanto, abre margens para duas questões: por um lado deixa clara a defesa da coragem (leia-se: valentia) como uma virtude sertaneja, por outro, deixa entrever o investimento na produção dessa imagem e como ela parece corresponder ao desejo da população como um todo.

É preciso lembrar, no entanto, que se trata aqui de um filme de comédia brasileira, onde tudo parece ser pensado para despertar o riso do espectador. Sendo assim, as atitudes e ações de Severino e Chicó podem ter sido colocadas para atender a esta proposta do gênero fílmico, apesar de não justificar a utilização desse discurso que se pretende autossuficiente para definir o ser sertanejo.

No caso do encontro entre João Grilo e Severino, novamente duas personalidades diferentes se colocam “frente a frente”, a do sertanejo valente e a do sertanejo esperto, duas características que a princípio podem ser entendidas como complementares, mas na trama ganham sentidos diferenciados.

Antes, porém, de analisar como essas características foram sendo trabalhadas nos referidos personagens, é preciso entender como aconteceu o encontro entre eles. Assim como o coronel, João encontra Severino disfarçado de pedinte em frente a porta da igreja. No entanto, João não é abordado por ele para pedir uma esmola, fato que merece ser analisado, já que Severino aborda apenas os personagens que ocupam uma posição social “elevada”, o que leva a crer que ele já conheça a situação econômica dos sujeitos que estava abordando, ou pelo menos que a aparência denuncia o lugar social ocupado por cada um deles na produção.

De todo modo, o contato direto entre o cangaceiro e João só acontece nos momentos seguintes, quando Severino mostra sua verdadeira personalidade.

Imagem 9: Encontro de João Grilo, disfarçado de cangaceiro, e Severino, na igreja



Fonte: *O Auto da Compadecida* (2000)

[00:58:28] – [00:58:55]

Severino: “ – Quem é esse toco de amarrar jegue?”

João Grilo: “ – Qual?”

Severino: “ – Você mesmo que acabou de chegar dizendo que sou eu!”

João Grilo: “ – Acabo de chegar, e já vou dando meia volta”

Severino: “ – Meia volta nada, seu arremedo de gente [...] agora você fica e vai morrer com os outros”

Neste encontro, como mostra a Imagem 9 e a fala destacada, em partes é possível observar que teve a mesma procedência do encontro entre o cangaceiro e Chicó, até pelo fato das cenas serem complementares. Neste caso também, João não contesta Severino, o que mostra seu temor diante de uma figura que historicamente foi associada a ideia da violência.

Imagem 10: Severino segurando a gaita nas mãos



Fonte: *O Auto da Compadecida* (2000)

Na Imagem 10, Severino aparece seduzido pela ideia da “gaita que cura ferimento de rifle” apresentada por João.²³ Esta estratégia bolada para trapacear o cangaceiro deixa em evidência que a ideia destacada por Albuquerque Jr. (1999), de que o sujeito valente é sempre o que se destaca nas produções que envolvem o nordestino, neste caso não se sustenta. As ações de João mostram que, em determinados momentos, a esperteza consegue “driblar” a valentia e tomar conta da cena.

Ao dizer isto, não significa que discordamos por completo da lógica apresentada por Durval Jr, afinal, como já foi mostrado no desenvolver deste escrito, em alguns casos a discussão se sustenta, no entanto, não pode ser pensada como regra, mesmo por que a ideia da “valentia” atribuída ao cangaceiro esteve comparada a sujeitos com personalidades e atitudes diferentes, mas com ações parecidas.

Além disso, como já foi destacado, é preciso levar em consideração o estilo de produção que está sendo trabalhada. Enquanto Durval Jr. tem por base o cordel, aqui a fonte é o audiovisual, mais precisamente um filme de comédia, dois meios que, apesar de em determinados momentos dialogarem entre si, tem linguagens e modo de representar distintos.

Antes de concluir esta discussão, é preciso destacar ainda que, ao fazer uma análise conjunta dessa relação, ou seja, entre o cangaceiro e os dois sertanejos pobres João Grilo e Chicó, não é possível encontrar indícios que venham a comprovar, como defendem alguns pesquisadores, a lógica do cangaceiro enquanto um “Robin Hood do sertão” que “rouba dos ricos para dar aos pobres”. Neste caso, a ideia que melhor se aproxima é a defendida por Fortunato (2013). Segundo ela,

o mito do “bom cangaceiro”, que age em favor dos pobres, lutando contra o sistema e tirando do rico para dar aos mais humildes não se sustenta. O que ocorria de fato era uma tentativa dos cangaceiros de atender aos próprios interesses, de dar vazão a suas indignações e de garantir sua sobrevivência (FORTUNATO, 2013, p. 27).

No filme isto fica claro pelo fato de que, apesar de ganhar dinheiro roubando do Padre, do Bispo e da padaria de Dora e Eurico, Severino não demonstra interesse em

²³ Fazendo um breve comparativo com a figura de Lampião, é possível lembrar de um fato ocorrido em uma de suas andanças na cidade de Juazeiro do Norte. Quando estava sendo entrevistado pelo jornal *O Ceará* (1926), o então cangaceiro ao ser surpreendido por uma beata que lhe ofertava um crucifixo, teria respondido: este santo livra a gente de balas? Só me serve si for milagroso” (*O Ceará*, 1926 apud DUTRA, 2011, p. 87-88).

repartir esse dinheiro com João e Chicó, que são os sertanejos pobres da trama. Ao invés disso, utiliza como justificativa que também é um pobre, e por isso está nesta vida. Isto fica ainda mais claro na fala do cangaceiro diante do Padre e do Bispo: “Mais pobre que vossas senhorias é Severino de Aracaju, que não tem ninguém por ele”, fala esta que também pode ser interpretada como uma prévia da defesa de Severino, já que o filme, assim como a obra literária, tende a apresentar discursos que busquem justificar as ações de todos os personagens.

De todo modo, após esta breve análise da relação do cangaceiro com João Grilo e Chicó, é possível destacar outro encontro decisivo para Severino e seus “cabras” na trama. Trata-se do contato com o casal de comerciantes, Eurico e Dora, dois representantes sociais que também estabeleceram diferentes relações de tratamento com o cangaceiro.

2.2.3. Encontro com o comerciante Eurico (Diogo Vilela) e sua esposa Dora (Denise Fraga)

O contato do cangaceiro com Eurico e Dora acontece em dois momentos distintos da trama: quando Severino estava disfarçado de pedinte, e quando mostra sua verdadeira personalidade. Entre um momento e outro é possível perceber que as normas de tratamento estabelecidas entre os personagens se modificam e ganham novos sentidos. Sentidos estes que podem ser tidos como uma espécie de crítica social característica do filme, já que na obra literária o encontro entre eles se restringe apenas ao momento em que Severino está de cangaceiro.

Logo nas primeiras cenas, após abordar sem sucesso o coronel Major Antônio Morais, Severino testa a bondade de Eurico e Dora, donos da padaria da cidade, e novamente é renegado.

Imagem 11: Encontro do pedinte e Dora

Fonte: *O Auto da Compadecida* (2000)

Imagem 12: Encontro do pedinte e Eurico

Fonte: *O Auto da Compadecida* (2000)

Analisando de maneira conjunta as imagens 11 e 12, é possível perceber a recusa dos personagens em ter contato corporal com o pedinte. Essa atitude pode ser interpretada como exemplo claro de hierarquia social, onde os sujeitos colocados como “superiores”, neste caso Eurico e Dora, tentam se esquivar de aproximações com pessoas que não se enquadrem no mesmo patamar econômico que eles, que é o caso do pedinte. A única aproximação que o casal estabelece com pessoas mais pobres, é quando estas são seus empregados, como é o caso de Chicó e João Grilo, mesmo assim deixando claro o distanciamento que deveria haver entre eles.

No caso específico do pedinte, esse distanciamento fica ainda mais claro quando se analisa o diálogo estabelecido entre ele e os donos da padaria:

[00:16:56] – [00:17:09]

Pedinte: “ – Uma esmolinha pelo amor de Deus”

Dora: “ – Tenho não!”

Pedinte: “ – Ajude um pobre mendigo que tem um olho furado”

Eurico: “ – E eu com isso? Fui eu que furei teu olho por acaso?”

Pedinte: “ – Foi não senhor”

Eurico: “ – Pois se quiser eu lhe furo o outro olho pra ter obrigação com você e lhe dar esmola”

Se por um lado o diálogo mostra a arrogância do padeiro e de sua esposa contra o pedinte, por outro abre espaço para mais uma discussão: a prática da caridade. A pesquisadora Camila Jansen de Mello de Santana (2007), no artigo *Caridade a si ou ao outro?: As práticas católicas como auto-salvação*, compreende “caridade como o auxílio voltado para o desenvolvimento pessoal do sujeito alvo da ação de caridade” (2007, p. 3). Essa compreensão, no entanto, não é a mesma defendida por Eurico, já que em sua fala deixa claro que a caridade é ato de obrigação daqueles que tem ligação direta com as condições passadas pelo pedinte.

De todo modo, o tom arrogante e a falta de sensibilidade expressa nas falas de Eurico e Dora, ganham novos contornos e sentidos quando estes se reencontram com Severino, desta vez mostrando sua verdadeira personalidade, a de cangaceiro.

Imagem 13: Encontro de Severino e Dora



Fonte: *O Auto da Compadecida* (2000)

Imagem 14: Encontro de Severino e Eurico

Fonte: *O Auto da Compadecida* (2000)

Neste novo momento, o medo ganha espaço e obriga o casal a se renderem diante de Severino. Uma rendição que, como visto nas imagens 13 e 14, acontece de forma diferenciada entre Eurico e Dora. No caso de Dora (Imagem 13), é possível perceber seu desejo de conseguir conquistar Severino, já que ele se enquadra no perfil de sujeito “valente” que ela dizia gostar.

As investidas de Dora, no entanto, não foram bem-sucedidas, já que Severino deixa claro ser contrário a prática do adultério feminino. Segundo a pesquisadora Ana Paula Freitas (2005), entre os cangaceiros existia um “código de funcionamento” em que a confiança e lealdade eram princípios básicos a serem cultuados excepcionalmente pelas mulheres, já que os homens eram eximidos de tais condições. Ainda segundo a autora, as que praticassem atos que rompessem com esses princípios eram punidas com a morte em público. “Esse comportamento sinaliza que sua prática [punição] era perfeitamente aceita entre seus pares e servia de exemplo para as demais mulheres que desejassem praticar o sexo livre” (FREITAS, 2005, p. 195).

No caso de Eurico (Imagem 14), após ser encontrado por Severino no guarda-roupa, teve seus pães e o dinheiro arrecadado da padaria furtados, através de uma atitude que tentar ser justificada no filme tanto pelo aspecto da sobrevivência, já que, como deixa claro o “cabra” em uma situação anterior, “[...] eu num gosto de roubar não, mas quando a pessoa pede e não lhe dão...”, como também uma espécie de vingança pelo modo como foi tratado pelos comerciantes no momento em que estava disfarçado de pedinte.

Essa característica do roubo, no entanto, não se restringiu apenas ao encontro com Eurico e Dora. No decorrer da trama, o Padre e o Bispo passaram por situações parecidas ao serem abordados por Severino na igreja. Situação essa que, apesar de ser característica na obra, historicamente não foi a única forma de tratamento estabelecida entre esses sujeitos.

2.2.4. *Encontro com o Padre (Rogério Cardoso) e o Bispo (Lima Duarte)*

Para o pesquisador Eraldo Ribeiro Tavares (2013), na história do cangaço os padres desempenharam um forte papel. Segundo ele, o grupo de cangaceiros “identificavam na postura de certos sacerdotes ‘um espelho’ que deveria ser seguido, e aquele modelo seria igual para adoção de bons costumes por parte da população” (TAVARES, 2013, p. 72). A importância destes sacerdotes era tamanha que alguns cangaceiros entregaram seus filhos para serem criados por eles, pois “sabiam os cangaceiros que, criados pelos padres, meninos e meninas teriam o mínimo de instrução, conseqüentemente, a oportunidade de melhorar na vida e não enveredar naquela vida desgraçada do cangaço” (MACIEL, 1992 *apud* TAVARES, 2013, p. 79).

Um exemplo de sacerdote que conquistou o respeito de cangaceiros como Lampião, é o padre Cícero Romão Batista, conhecido intimamente por “Padim Ciço”.²⁴ Em entrevista concedida ao jornal *O Ceará* no ano de 1926, o referido cangaceiro justifica que sua admiração pelo sacerdote acontece “porque [Padre Cícero] é o protetor dos humildes e infelizes, e sobretudo por que há anos protege minhas irmãs, que moram nesta cidade. Tem sido para elas um verdadeiro pai” (O CEARÁ, 1926 *apud* DUTRA, 2011, p. 92). Inclusive, o próprio filme *O Auto da Compadecida* (2000) trata de criar um elo imaginário entre o dito sacerdote e o cangaceiro Severino de Aracaju. Uma cena marcada por adoração e veneração por parte deste último, a ponto de se propor a morrer no intuito de conhecer o sacerdote no plano divino.

²⁴ Segundo Gomes (2010), com base no livro “Padre Cícero, Poder, Fé e Guerra no Sertão” do autor Lira Neto (2009), o Padre Cícero nasceu na cidade de Crato-CE em 1844, e teve sua imagem pública dividida em suas fases: Santo e Pecador. Na primeira se destaca sua imagem simbólica, construída a partir da relação com os fiéis que conquistou, os feitos “milagrosos”, como a hóstia que se transformou em sangue, e a repercussão e consequência de tal ato. Já a segunda leva em consideração o caráter político deste sacerdote, e sua relação com o grupo de cangaceiros e jagunços, “um verdadeiro coronel de batina” (GOMES, 2010)

No entanto, esse respeito dos cangaceiros não se estendia para todos os representantes religiosos. Ainda segundo Tavares (2013, p. 72), alguns padres “comportavam-se como comerciantes e gostavam do luxo promovido pelo dinheiro”, fato condenado pelos cangaceiros. Esta aversão fica ainda mais clara na exemplificação fornecida por Maciel (1988, p. 96 *apud* TAVARES, 2013, p. 80):

certa vez Lampião fez uma abordagem a um padre que vinha montado em um cavalo e andando despreocupadamente, “padre rico, bancando coronel, montado em animal de luxo, Deus não gosta. E depois de proferir essas palavras, [Lampião] tomou o cavalo do padre alagoano.

Essa posição de Lampião frente ao sacerdote pode ser aqui comparada com a de Severino durante seu encontro com o Padre e o Bispo no filme *O Auto da Compadecida* (2000).²⁵

Imagem 15: Encontro de Severino com o Padre e o Bispo



Fonte: *O Auto da Compadecida* (2000)

Nesta imagem é possível perceber que Severino não se deixa intimidar por estar de frente com os dois representantes religiosos. Ao contrário, deixa claro que utilizaria da força para conseguir o que deseja, especialmente naquele caso, por se tratarem de sujeitos ambiciosos, característica esta que, como fora destacado anteriormente, era renegada pelo grupo de cangaceiros.

²⁵ Pelo fato da relação entre os personagens acontecerem no mesmo momento e sob as mesmas perspectivas, faremos aqui uma análise conjunta e, se necessário, demarcaremos os elementos particulares de cada um.

Após conseguir retirar do Padre e do Bispo o dinheiro que desejava Severino, de maneira irônica, mostra seu interesse em se empregar como sacristão, já que atribui a boa quantia retirada desses religiosos ao bom desempenho econômico da igreja. Em sua fala, o referido cangaceiro destaca: “ – Tô vendo que o negócio de reza tá prosperando por aqui! [...] Tô quase pensando em largar o cangaço e me empregar como sacristão!”. Nesta fala, o cangaceiro além de deixar claro seu desejo em ascender economicamente, mostra que praticava determinados atos tidos como “fora da lei” para “sobreviver” em meio as situações apresentadas.

Essa explicação, assim como nos casos anteriores, pode ser interpretada como uma espécie de estratégia criada no filme para justificar os atos desses sujeitos no decorrer da trama, conduzindo assim para a salvação final no julgamento divino, como acontece com o líder Severino após se envolver em uma das armações de João Grilo e seu parceiro Chicó. Armação essa que, além de resultar na morte do cangaceiro, também servirá de estratégia lúdica para a saída dos “cabras” de Severino da trama, após serem expulsos da cidade pelo grupo de policiais da volante.

2.2.5. *Encontro com a volante*

[00:30:38] – [00:30:43]

Severino: “ – Rodei a cidade toda vestido de esmolé e não encontrei nenhum polícia”

A fala inicial de Severino, no momento em que reencontra seus “cabras” no esconderijo, deixa claro sua preocupação em conhecer o território ao qual pretendem atacar, na tentativa de evitar o confronto direto com o grupo de policiais da volante. Uma preocupação que não se restringe à ficção, já que os grupos de cangaceiros que viveram no Brasil também compartilharam desse mesmo sentimento, apesar de em alguns momentos não conseguiram se esquivar.

De todo modo, assim como na vida real, na trama, este encontro entre cangaceiros e policiais também foi inevitável.

Imagem 16: Encontro entre cangaceiros e a volante



Fonte: *Auto da Compadecida* (2000)

[01:04:18] – [01:04:43]

Cabra: “ – Os macacos estão chegando! [...] É pra matar, num é? Tome chumbo macacada”

A Imagem 16, juntamente com a fala do “cabra”, mostra o único contato efetivo entre cangaceiros e policiais da volante, já que em outros momentos os cangaceiros apenas se referem aos policiais em suas conversas. Esse encontro, apesar de breve, deixa algumas marcas que merecem aqui serem destacadas e analisadas. A primeira delas é a dispersão dos cangaceiros no momento de chegada da volante, fato que pode ser justificado pela ausência do líder Severino – que na ocasião estava morto – para indicar as estratégias diante daquele momento de combate. A segunda é a utilização do termo “macacada” proferido pelo “cabra” para se referir aos policiais da volante. Os pesquisadores Leite; Baraccuhy; e Martins (2016), no artigo *Memória e interdição da palavra proibida macaco em regiões de cangaço*, ao fazer uma análise do termo pautando-se em trechos de cordéis sobre o cangaço, percebe o teor pejorativo com que a expressão é utilizada pelos cangaceiros “para se referir depreciativamente aos soldados da volante”, demarcando assim o lugar de inferioridade desses sujeitos.

Por outro lado, é necessário entender as possíveis motivações que levaram o diretor a incorporar o corpo de policiais da volante na produção. A primeira, como já foi mencionada, seria uma espécie de estratégia utilizada para uma saída lúdica dos cangaceiros de cena, após cumprirem seu papel na trama. A segunda hipótese, no entanto, foge aos olhos do espectador, podendo ser compreendida como espécie de resquícios da

posição política de Ariano Suassuna que, segundo Albuquerque Jr. (2011, p. 187), via o exército como “uma força salvacionista que sempre intervia na história do Brasil, nos momentos de perigo”. Neste sentido, pode-se entender que o referido escritor entende os homens do exército como espécie de heróis, fato que parece ganhar sentido na trama, já que são eles os responsáveis por expulsar o grupo de cangaceiros.

De todo modo, analisando esse encontro entre cangaceiros e volante, é possível perceber os símbolos da violência como características desses sujeitos, especialmente do grupo de cangaceiros. Inclusive, trata-se de um aspecto que se apresenta associado a esses sujeitos em momentos distintos da produção.

2.3. Violência: um aspecto (in)dispensável?

Nas diferentes relações estabelecidas entre os cangaceiros e os outros personagens do filme *O Auto da Compadecida* (2000) – com exceção do coronel –, um ponto se mostra comum: o carácter violento pelo qual os cangaceiros foram sendo representados na produção, podendo levar o espectador a criar ou fortalecer uma imagem negativa sobre esses sujeitos.

Ao falar isto, não significa que se pretende aqui defender uma imagem “positiva” desses cangaceiros e criticar as versões “negativas” criada em torno de suas ações. Ao contrário, o intuito é problematizar a procedência do termo “violência”, entendendo sua historicidade, o discurso historiográfico criado em torno da associação do termo às ações dos cangaceiros, e, finalmente, compreender as estratégias criadas para sua inserção no filme dirigido por Guel Arraes.

Pensando em atender essa lógica discursiva, recorreremos inicialmente a Schwarcz e Starling (2015) para entender a origem do termo no espaço nacional. Segundo as referidas autoras,

como se fosse um verdadeiro nó nacional, a violência está encravada na mais remota história do Brasil, país cuja vida social foi marcada pela escravidão. Fruto da nossa herança escravocrata, a trama dessa violência é comum a toda sociedade, se espalhou pelo território nacional e foi assim naturalizada (SCHWARCZ; STARLING, 2015, p. 14).

Com base nesta colocação das autoras, é possível concluir que a ideia da violência possui raízes profundas na história do Brasil, antes mesmo da aparição dos primeiros grupos de cangaceiros. Deixar claro sua origem é essencial, tanto para desmistificar a ideia de que a violência tenha surgido a partir das ações desses sujeitos, quanto para entender a relação entre eles (cangaço e violência) como parte de um processo que já estava em voga nacionalmente.

Após este esclarecimento, recorremos a Fortunato (2013) para entender como o termo foi sendo trabalhado nos discursos que envolvem a ação do grupo de cangaceiros. Segundo a autora (2013, p. 28) – tendo por base a leitura e análise de Chiavenato (1990) –, “o apelo à criminalidade e à ilegalidade é considerado [...] uma forma de garantir a sobrevivência. E a violência é apenas uma estratégia de defesa do bando”. Ou seja, de acordo com este ponto de vista, a violência é colocada como forma utilizada por esses sujeitos de conseguirem o que almejam em meio a um espaço social exclusivista.

Pensando no campo das representações, o termo violência, quando associado às ações dos cangaceiros, ganha tratamento diferenciado dependendo da intencionalidade da produção. No caso específico do filme *O Auto da Compadecida* (2000), a interpretação que se chega é que o uso da violência por parte de Severino e seus “cabras” é tratada sobre duas óticas diferenciadas. Por um lado, está a já citada questão da sobrevivência, já que os cangaceiros se utilizam da força para intimidar e retirar o que deseja dos outros representantes sociais, como fica perceptível no seu encontro inicial com o Bispo e o Padre.²⁶ Por outro lado, está o aspecto estrategista do filme, ao optar em determinado momento por apresentar a violência como pano de fundo para absolvição dos personagens no julgamento divino.

Na prática, é possível destacar algumas cenas e falas em que a violência é apresentada como aspecto estrategista na produção.

²⁶ Esse tipo de violência como estratégia foi ponto discutido anteriormente quando da apresentação da relação de Severino com o padre e o bispo.

Imagem 17: Morte de Eurico e Dora pelo “cabra” de Severino



Fonte: *O Auto da Compadecida* (2000)

[01:21:52] – [01:22:03]

Eurico: “Oh seu moço, eu tenho um último pedido para fazer ao senhor... É pra gente morrer junto”

Cabra: “ – Assim é até bom que economiza uma bala, quando fizerem as contas vão achar que matei menos um”

Imagem 18: Morte do Padre e do Bispo pelo “cabra” de Severino



Fonte: *O Auto da Compadecida* (2000)

[01:22:45] – [01:23:08]

Cabra: “ – disse que matar padre dá um azar danado!”

Padre: “ – sobretudo para o padre.”

Cabra: “ – Eu queria que antes de atirar, os senhores me perdoasse dos meus pecados, visse?”

Bispo: “ – Mas pra perdoar, antes você tem que se arrepender e desistir de nos matar.”

Cabra: “ – Me arrependo depois...”

Bispo: “ – Então vá se arrepender no inferno!”

Cabra: “ – Então não tem jeito não, que nem que seja no inferno, eu tenho que obedecer às ordens do capitão!”

Fazendo uma análise conjunta das cenas (imagens 17 e 18) e falas destacadas, é possível notar o tom dramático e o interesse em assimilar a figura do cangaceiro à ideia da morte. Interesse esse que também pode ser notado em outros momentos da trama, como é o caso, por exemplo, das seguintes falas: “ – Se prepare para morrer, Severino de Aracaju acaba de chegar!” (João Grilo); “ – Mato só ele não, mato qualquer um que ficar de ‘ririri’ pro meu lado!” (Severino); e “– Matou [Severino] mais de trinta” (Diabo). Nelas, a expressão “morte”, utilizada em diferentes contextos e por diferentes personagens, inclusive pelo próprio Severino, reforça a ideia da violência como aspecto consumado na figura do cangaceiro.

Um fato que desperta atenção particular na Imagem 17 e no diálogo do cangaceiro com Eurico e Dora, é a estratégia de mostrar a violência como algo que se torna natural por parte desse primeiro, estando ele mais preocupado com a quantidade de balas gastas durante a execução do que propriamente com a morte do padeiro e sua esposa.

No caso do Padre e do Bispo (Imagem 18), apesar de serem representantes religiosos, não são dispensados da situação por motivos já destacados anteriormente. No entanto, analisando atentamente as falas entre eles e o “cabra”, é possível notar certa repulsa inicial do cangaceiro em matá-los, fato que é explicado pela questão mística adotada pelo cangaceiro, já que entende tal ação como símbolo do pecado.

Em vista disto, é possível perceber dois aspectos principais em torno dessa representação da violência nas ações dos cangaceiros. O primeiro é que o filme corrobora com a imagem desta dita violência como característica inerente ao ser cangaceiro. Imagem esta que perpassa para o espectador, permitindo que este reconheça e entenda o cangaço como sinônimo da violência, apesar das justificativas que foram postas na produção para explicar o fenômeno. Já o segundo aspecto perceptível é o apego a religiosidade, um elemento que se mostra característico nas ações desses sujeitos, mesmo nas cenas que envolvem violência.

2.4. “Além do rifle, um crucifixo”: o aspecto religioso

Imagem 19: O “Cabra” de Severino se preparando para atirar



Fonte: *O Auto da Compadecida* (2000)

A imagem utilizada para abertura desta discussão serve de estratégia de ligação entre a discussão anterior e a presente, trazendo elementos que as contemplam. Se de um lado está o rifle, como símbolo da violência, do outro está a imagem da santa, como símbolo da religiosidade. Um encontro de dois elementos estrategicamente envolvidos por certo misticismo, podendo ser percebido na posição do sujeito representado no momento de atirar, posicionado de modo reverso à imagem da santa, em uma atitude que pode ser interpretada pelo espectador como sinônimo de respeito.

Aliás, é preciso esclarecer que apesar de ser percebida e analisada aqui sob a perspectiva do cangaceiro, no decorrer da trama a religião católica se estende para outros personagens e situações. Afinal, como defende pesquisadores como Silva (2010), o filme *O Auto da Compadecida* (2000) tem por essência um ensinamento religioso, herança da obra literária de Ariano Suassuna.

A própria expressão “Auto” deixa claro esse aspecto religioso da produção. Parafraseando Massud (2004), Silva (2010, p. 5-6) coloca que

os Autos tinham a função de levar ao público as exemplares vidas dos santos, assim como os atos que os dignificaram, obedecendo ainda a um modelo de composição de peça breve e de tema religioso ou profano com formas teatrais e dramatúrgicas, bastante semelhantes ao teatro popular, muito ao gosto do povo. Tem a função de instrumento de catequese,

didática pelo ensinamento teológico dos evangelhos, moralizantes através do exemplo cristão da vida dos santos.

Esses ensinamentos ficam perceptíveis no filme principalmente no momento do julgamento divino que acontece nas cenas finais da trama. Nesta fase, os sertanejos mortos se tornam réus da situação, tendo a *Compadecida* como uma defensora que apela pelas suas salvações, através de um discurso em que busca exaltar suas virtudes, ou pelo menos aquelas as quais se enquadrariam no discurso moralizante cristão. Discurso este que intencionalmente chega ao espectador, na tentativa de convencê-lo de que é possível alcançar a salvação divina: basta se enquadrar no perfil de sujeito virtuoso, inspirado na vida dos santos.

Há, entretanto, casos como o de Severino, colocado como exceção no filme, em que a justificativa para salvação envolve os problemas passados durante a infância devido a morte de seus pais. Neste caso, a interpretação que constrói é de que o filme novamente reforça a ideia das condições sociais como definidoras da situação, deixando claro que “Severino enlouqueceu depois que a polícia matou a família dele, ele não era responsável pelos seus atos [...]”.²⁷

Se por um lado esse discurso deixa claro que o cangaceiro não teve uma vida virtuosa como as dos santos, por outro, o filme cria insistentemente condições para mostrar a presença da religiosidade no cotidiano desses sujeitos, seja através das imagens de santos presentes em suas ações, como se vê na Imagem 19, ou ainda nos elementos religiosos que estiveram presentes durante a infância do cangaceiro:

²⁷ Fala de Jesus [01:24:47- 01:24:52, *O auto da compadecida*].

Imagem 20: Invasão da polícia na casa de Severino durante sua infância



Fonte: *O Auto da Compadecida* (2000)

Fazendo uma análise da Imagem 20 juntamente com o contexto da cena, é possível perceber inicialmente o cuidado em apresentar a mesma imagem da santa presente na parede da igreja (Imagem 19), e que também se aproxima da representação da compadecida interpretada por Fernanda Montenegro, possivelmente no intuito de criar uma relação entre ambas as cenas.

Além disto, ainda é possível observar que o quadro ocupa um lugar de destaque na casa. Juntamente com ele, outras imagens sacras também são dispostas no ambiente, construindo esse espaço religioso na cena:

Imagem 21: Imagem de santo na casa em que vivia Severino durante a infância



Fonte: *O Auto da Compadecida* (2000)

Partindo da perspectiva do pesquisador Eraldo Tavares (2013), as imagens 20 e 21 podem ser interpretadas como marcas do catolicismo popular tradicional, mais precisamente no grupo dos cultos domésticos. Segundo ele, é nesses espaços reservados aos santos que

as pessoas realizam a forma mais simples de culto aos santos que é a oferta de um dom. Esse dom pode ser uma coisa – enfeites ou velas – ou um dom simbólico como a oração. [Esses espaços] são adornados em prol do santo ou dos santos. O dom é ofertado principalmente por ocasião das promessas. Estas são um trato feito entre o devoto e o santo onde ambos têm a obrigação de pagar o que foi “acertado”. O devoto sob a pena de não ter descanso eterno e o santo sob pena de sofrer represálias do devoto que nele confiou (TAVARES, 2013, p. 38).

Essa relação construída entre santos e devotos era tamanha que não se restringia apenas ao ambiente familiar. Alguns devotos, como o próprio Severino de Aracaju, ainda carregam consigo adereços com imagens santas, como símbolos de adoração a esses seres divinos.

Imagem 22: Escapulário carregado por Severino de Aracaju



Fonte: *O Auto da Compadecida* (2000)

No caso específico do escapulário carregado pelo cangaceiro (Imagem 22), é possível ainda destacar o carácter de segurança e proteção que esse indivíduo designava ao adereço. Isso acontece porque, de acordo com o professor Alexander Willian Azevedo (2011), parafraseando Montenegro (1973),

[O cangaceiro] é um tipo supersticioso. Acredita na força mágica de patuás, figas e orações fortes. Aquele que conduz um amuleto está imunizado dos males exteriores. Ao contrário, quem estiver em más condições mágicas, em estado de impureza, terá um corpo ruim, aberto (MONTENEGRO, 1973 *apud* AZEVEDO, 2011, p. 1144-1145).

Quando o assunto é proteção, é compreensível que os cangaceiros recorressem a objetos que acreditavam exercer tal função, afinal, é preciso levar em consideração a vida incerta destes indivíduos, constantemente sujeitos a ataques daqueles que consideravam seus inimigos. Por este motivo, também é compreensível que eles praticassem atos de adoração a estes objetos como forma de agradecimento, beijando-os, por exemplo, como acontece na cena destacada a seguir:

Imagem 23: Severino beijando o crucifixo



Fonte: *O Auto da Compadecida* (2000)

Imagem 24: Severino beijando o crucifixo quando criança



Fonte: *O Auto da Compadecida* (2000)

As cenas destacadas (imagens 23 e 24), apesar de serem representadas na trama pelo mesmo sujeito em contextos e idades diferenciadas – Severino de cangaceiro na fase adulta (Imagem 23), e na fase infantil antes de entrar no cangaço (Imagem 24) –, mostra que historicamente os ritos de adoração aos santos se fizeram presentes na vida do personagem, independentemente da idade e situação social ocupada. Em outras palavras, a interpretação a que se chega, neste caso, é que a produção tende a mostrar o aspecto religioso não como característico de um determinado momento ou situação, mas como fator inerente ao ser sertanejo.

Aliás, é preciso levar em consideração que esta representação faz parte de um longo processo de estudo da equipe técnica do filme, estudo este que tratou de conhecer como os diferentes meios de produção construíram suas narrativas sobre esses sujeitos, no intuito de se aproximar ou distanciar delas.

CAPÍTULO 3

ALÉM DOS OLHARES DE GUEL ARRAES: O DIÁLOGO ESTABELECIDO COM OUTROS MEIOS DE PRODUÇÃO SOBRE O CANGAÇO

A representação do cangaço no filme *O Auto da Compadecida* (2000) não é feita de forma neutra e livre da interferência de outros meios de produção de artes. Ao contrário, ela se construiu a partir do diálogo estabelecido com a literatura regionalista, a literatura de cordel, e outras produções cinematográficas que também se encarregaram de lançar olhares sobre a representação desses sujeitos.

Segundo coloca Mascarenhas (2006, p. 134),

Arraes, ao levar o texto de Suassuna para a televisão [neste caso, o cinema], adequa-o às características do suporte, mas não se limita a estas, estabelecendo, portanto, um diálogo entre diferentes artes e linguagens, estratégia que, associada a história de Suassuna e ao excelente desempenho dos atores ressaltando a comicidade do texto, indubitavelmente, agradou ao grande público e assegurou o sucesso de bilheteria [...].

Em vista disto, o presente capítulo, intitulado *Além dos olhares de Guel Arraes: o diálogo estabelecido com outros meios de produção sobre o cangaço*, tem por intuito entender as tramas que envolvem a contribuição desses outros meios (literatura regionalista, literatura de cordel, e outras produções cinematográficas) para a construção das imagens e ações dos cangaceiros no referido filme.

Para efeito didático, dividiremos o capítulo da seguinte maneira: no primeiro momento lançaremos uma breve discussão sobre a contribuição da literatura regionalista no processo de construção das narrativas fílmicas, com destaque para *O Auto da Compadecida* (2000) e o grupo de cangaceiros presentes na trama; em seguida, voltaremos os olhares para a participação da literatura de cordel no cinema nacional, novamente tendo como foco central o cangaceiro Severino de Aracaju e seus “cabras” presentes na referida produção; e para finalizar, será analisado como se desenvolveu o diálogo da produção de Arraes (2000) com outras adaptações do *Auto* feitas por George Jonas (1969) e Roberto Farias (1987), assim como também com outras produções fílmicas que envolvem o tema em discussão.

3.1. O diálogo estabelecido com a literatura regionalista

Segundo Sotta (2015, p. 155), literatura e cinema são dois meios de produção de artes que se completam quanto à estrutura narrativa, mas que ao mesmo tempo divergem quando o assunto é “produção e recepção, [já que] cada uma possui sua identidade”. De todo modo, há de se reconhecer que, historicamente, a relação entre esses dois campos de produção foi se estreitando, ganhando notoriedade a ponto de serem percebidos hoje como complementares.

Principalmente desde a década de 1960, com o chamado Cinema Novo, a já citada necessidade de “abrasileirar” o cinema nacional, para utilizar os termos de Debs (2007), foi um dos motivos que levaram cineastas brasileiros como Glauber Rocha a buscarem inspiração na literatura regionalista para a construção de suas produções fílmicas, tendo em vista se tratar de um meio que

[...] apresentou um Brasil totalmente desconhecido. Os romances que surgiram na década de 1930 ofereceram aos leitores um mundo distanciado da metrópole, que mergulhava em cenários rurais e rudimentares, cenários que marcaram o início da história de nosso país, e que acabaram servindo de palco para a criação de diferentes filmes (SILVA JR., 2015, p. 4).

Em vista destas características exaltadas por Silva Jr. (2015), a literatura regionalista passa a ser vista como o melhor caminho a ser percorrido pelos cineastas do Cinema Novo em busca dessa suposta essência nacional. O filme *Vidas Secas* de Nelson Pereira dos Santos, lançado durante esse momento do cinema, precisamente no ano de 1963, é exemplo de produção baseada na literária regionalista, mais especificamente no livro de Graciliano Ramos escrito em 1938, que se enquadra no perfil de filmes idealizados pelos *cinemanovistas*, já que retrata, entre outros aspectos, a imagem do sertão seco e as mazelas sociais vividas pelos sertanejos (Idem).

No caso específico do cangaço, a literatura regionalista também deixou sua contribuição para o desenvolvimento das produções envolvendo o tema no período do Cinema Novo. Segundo a pesquisadora Tereza Takeuchi (2016), em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), direção de Glauber Rocha, é possível destacar a contribuição da obra *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, para a construção do espaço e da figura desses sujeitos

no filme. Segundo a autora, é possível perceber a presença da narrativa de Euclides logo nas primeiras cenas.

O filme começa com a terra, num plano panorâmico sobre a terra seca. Depois vem o homem e, finalmente, a luta. Glauber usou o sertão nordestino e seus personagens como alegoria para a situação política brasileira da época. O termo “sertão” já havia surgido duas vezes na carta de Pero Vaz de Caminha, mas, com Euclides, ganha um significado novo na cultura brasileira. A primeira parte descreve a terra, a sua vegetação agreste, da extrema aridez à exuberância extrema, paradoxos da dicotomia brasileira sertão-litoral; cidade-campo, civilização-natureza, nomadismo-migração (NASCIMENTO *apud* TAKEUCHI, 2016, p. 44).

De acordo com essa lógica, a obra euclidiana teria sido uma das principais contribuintes neste processo de elaboração do espaço de atuação do cangaceiro e dos outros personagens da trama. O “palco da caatinga”, como assim é definido por Takeuchi (2016) o sertão no filme, no entanto, não se restringiu a este momento cinematográfico. Durante o ciclo da retomada do cinema brasileiro, novamente a obra de Euclides dará sua contribuição para a elaboração de filmes que envolvem o sertão e o cangaceiro.

N’*O Auto da Compadecida* (2000), assim como na produção de Glauber (1964), foi possível notar a princípio uma sutil aproximação entre a representação do esconderijo dos cangaceiros e a imagem de sertão construída por Euclides da Cunha.

Verdadeiros oásis, têm contudo, não raro, um aspecto lúgubre: localizadas em depressões, entre colinas nuas, envoltas pelos mandacarus despídos e tristes, como espectros de árvores; ou num colo de chapada, recortando-se com destaque no chão poento e pardo, graças à placa verde-negra das algas unicelulares que as revestem (CUNHA, 1984).

Imagem 25: Lajedo de Pai Mateus como plano de fundo



Fonte: *O Auto da Compadecida* (2000)

Imagem 26: Imagem do lajedo de Pai Mateus²⁸



Fonte: *O Auto da Compadecida* (2000)

Fazendo um breve comparativo entre essas duas narrativas (visual e escrita), é possível perceber que em ambos os casos se destaca um ambiente sofrido, coroadado por pedreiras, e com poucas condições de habitação. Características estas que, como destacado, servem como primeiro indício da presença da literatura para a construção das cenas sobre o cangaço na trama.

Além disto, também é possível notar a já citada contribuição do literato Ariano Suassuna para a construção destes personagens na trama, feita através do processo de transposição. Este processo merece esclarecimento particular, já que se encontra associado à ideia da adaptação, apesar de possuírem, segundo Silva (2010) parafraseando Fiuerôa & Fehine (2008), sentidos diferenciados.

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” [transposição], pois as diferenças ocorrem apenas no material já gravado e suas especificidades estão nos processos de montagens (SILVA, 2010, p. 18).

Partindo deste pressuposto, pode-se dizer que a ação da literatura no filme acontece de maneira indireta, através da releitura feita em cima da adaptação televisiva. No caso específico do grupo de cangaceiro, há um distanciamento quanto à representação criada

²⁸ O local escolhido para as cenas é o chamado Lajedo do Pai Mateus, localizado na cidade de Cabaceira/PB, onde aconteceram parte das gravações do filme.

por Ariano, no entanto, a maioria das cenas e falas desses sujeitos são mantidas na minissérie, apesar de terem sido modificadas no processo de transposição para o cinema, o que não significa que tenham se distanciado por completo da literatura, afinal, algumas situações previstas neste meio continuam presentes no filme. A justificativa para essa sutil mudança seria principalmente pelo tempo de duração que se divergem, já que a minissérie tem um tempo de duração mais longo do que o filme²⁹.

De todo modo, se por um lado o diretor tem a liberdade de retirar cenas originárias do *Auto* de Ariano após ter passado na minissérie, por outro compensa com a inserção de situações presentes em outras obras literárias do mesmo autor, como o já citado caso do disfarce de pedinte do cangaceiro inspirado n' *A farsa da boa preguiça* (OLIVEIRA, 2006), que também pode ser lido como outro exemplo de contribuição da literatura no processo de construção da representação desses sujeitos.

O fato é que é possível perceber a intencionalidade de Arraes em criar um personagem que não rompa totalmente com a obra original, mas que também condiz com o novo meio em que está sendo inserido. Estratégia esta que, com base na visão de Braulio Tavares (2014), é o caminho correto a ser percorrido. Em suas palavras, é preciso

Copiar, mas transformando. Reutilizar, mas dando sangue novo. Na medida do possível, tentar escrever algo tão novo e tão vivo quanto o original; procurar fazer da cópia uma obra que o autor do original pudesse apreciar com prazer e aplaudir com orgulho (TAVARES, 2014).

Ao falar isto, não se pretende discutir aqui quem teria maior ou menor contribuição na construção da imagem desses sujeitos na produção fílmica, até por não ser o foco da discussão. O importante é perceber que a produção de Guel Arraes (2000) não se esquivou do diálogo com a literatura regionalista para a construção das imagens e ações do cangaceiro. Seja nas falas, na personalidade, ou no espaço de atuação, o fato é que é possível perceber, diretamente ou não, a contribuição desse meio de produção no processo de representação desses sujeitos. Processo este que também contou com a contribuição de outros meios, como é o caso da literatura de cordel.

²⁹ De acordo Cláudio Bezerra, no artigo “Do Teatro ao Cinema – três olhares sobre o *Auto da Compadecida* (s/d)”, a minissérie foi exibida em quatro capítulos com duração de 2h37min (157 minutos), enquanto o filme possui em torno de 105 minutos.

3.2. O diálogo estabelecido com a literatura de cordel

A literatura de cordel, caracterizada pelo destaque dado à cultura popular (DEBS, 2007) e os personagens regionais através da narrativa em forma de versos, também contribuiu decisivamente para a construção da representação do grupo de cangaceiros n' *O Auto da Compadecida* (2000), assim como dos outros personagens e situações que compõem essa trama fílmica.

Antes, porém, de analisar a contribuição do cordel na produção de Arraes (2000), se faz necessário conhecer como se desenvolveu historicamente a relação entre esses dois meios de produção, tendo em vista se tratar de um processo que não se restringiu ao período da retomada.

[...] O cinema de cangaço bebeu da fonte popular dos cordéis, desde os primórdios com autores como Leandro Gomes de Barro e João Martins de Athayde trazem à tona os causos que rondam a cultura popular, temas que vão desde os desafios e pelepas até cangaceiros tornados santos e heróis (VARJÃO, 2018, p. 519).

Apesar de terem desenvolvido uma relação de proximidade desde os primórdios, como colocou o autor, foi durante o ciclo do Cinema Novo que o cordel foi amplamente utilizado pelos cineastas. Neste período, assim como aconteceu no caso da literatura regionalista, a narrativa em forma de versos também contribuiu com o processo de busca por uma identidade nacional. Exemplos desta contribuição podem ser notados, segundo Debs (2007), no já citado *Deus e o Diabo na Terra do Sol* e *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* (1969), ambos produzidos a partir da junção de vários versos de cordel, inclusive do intitulado *A Chegada de Lampião ao Inferno*, de José Pacheco, incluído neste último filme.

Há que se deixar claro que essa contribuição do cordel também se estendeu para alguns filmes da retomada. N' *O Auto da Compadecida* (2000), por exemplo, a primeira impressão do cordel pode ser notada através do aspecto visual. No decorrer da produção, são apresentados “pequenos filmes com características plásticas da literatura de cordel”, utilizados pelo diretor Guel Arraes para representar as diversas histórias contadas por Chicó (MASCARENHAS, 2006, p. 133). Histórias que serviram para sustentar o caráter de “mentiroso” impresso neste personagem.

Imagem 27: Representação da história do cavalo Bento contada por Chicó



Fonte: *O Auto da Compadecida* (2000)

Imagem 28: História do peixe pirarucu montado por Chicó



Fonte: *O Auto da Compadecida* (2000)

Para Silva (2010, p. 7), essa foi uma “estratégia inovadora que fez com que o cinema falasse de literatura, invertendo o caminho natural das transposições que partem da literatura e vão para o cinema”. Trata-se, portanto, de uma atitude que tenta romper com o padrão de transposição, mostrando outras possibilidades de tratamento entre esses meios de produção de artes.

Essa incorporação do cordel por Guel Arraes, no entanto, não se restringe apenas a questão visual. Parte das histórias contadas na produção é originária dos folhetos de cordel, que chegaram até o diretor através do *Auto* de Suassuna, após já ter sofrido as devidas modificações pelo literato.

Reza a lenda que certa vez um crítico teatral abordou Ariano Suassuna e o inquiriu a respeito de alguns episódios do *Auto da Compadecida*. Disse ele: “Como foi que o senhor teve aquela ideia do gato que defeca dinheiro?” Ariano respondeu: “Eu achei num folheto de cordel.” O crítico: “E a história da bexiga de sangue e da musiquinha que ressuscita a pessoa?” Ariano: “Tirei de outro folheto.” O outro: “E o cachorro que morre e deixa dinheiro para fazer o enterro?” Ariano: “Aquilo ali é do folheto, também.” O sujeito impacientou-se e disse: “Agora danou-se mesmo! Então, o que foi que o senhor escreveu?” E Ariano: “Oxente! Escrevi a peça!” (TAVARES, 2014, p. 177).

Quando finalmente chega às telas nacionais, é fato que estas histórias ganham novos formatos e contornos, pois se já tinham ganhado quando foram adaptadas para televisão, ao serem transpostas ao cinema isso novamente acontecerá, de modo que se adeque a essa nova linguagem. Neste sentido, acredita-se que a atuação do cordel no filme teria ocorrido de maneira indireta, já que a ação mais direta desse meio de produção acontece na obra literária.

Voltando os olhares para os personagens do filme, precisamente ao grupo de cangaceiros, entre as histórias destacadas pelo crítico durante o diálogo com Ariano, a “musiquinha que ressuscita” e a “bexiga de sangue” são as únicas retiradas dos folhetos de cordel que envolvem o cangaceiro Severino e seu “cabra” em um momento decisivo do filme, quando acontece a morte deste primeiro e a saída de cena lúdica do segundo, tudo arquitetado agilmente pelo protagonista João Grilo, contando com a ajuda de seu companheiro Chicó. Aliás, estes dois últimos também serão intermediários para as outras histórias relatadas pelo crítico.

É fato que, se comparado com os filmes do Cinema Novo produzidos sobre o cangaço, em que o cordel tinha uma presença mais aparente e efetiva, principalmente nas falas dos cangaceiros, como acontece nas primeiras cenas de *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* (1969) em que o personagem Corisco recita um trecho de cordel, no *Auto de Arraes* (2000), por sua vez, isto não acontece. No entanto, é provável que este último tenha se inspirado nas narrativas de cordel que tratam especificamente sobre a história do cangaço.

Os cordéis que abordam o referido tema constroem uma infinidade de versões sobre esses sujeitos. Segundo Romero (2018, p. 10),

[...] muitos cordéis que tematizam o ciclo do cangaço reforçam ficcionalmente o aspecto heroico do cangaceiro, ou procuram demonstrar que sua resistência diante das estruturas arbitrárias de poder é uma forma de transgressão dos valores socialmente estabelecidos pelos poderes centralizadores de determinadas figuras (coronel, diabo, políticos).

No caso específico do aspecto da “resistência”, as ações do cangaceiro Severino, como já destacado, condizem com essa situação, já que em partes esse sujeito, juntamente com seu grupo, é apresentado como resistente a alguns representantes sociais presentes na produção, como o bispo, o padre, e o padeiro.

Diante disto, é provável também que o cordel tenha contribuído para a construção da imagem do cangaceiro nas outras versões cinematográficas da obra de Ariano, seja a feita por George Jonas em 1969 ou a de Roberto Farias em 1987. Também é provável que essas produções, assim como outras que abordem o tema e não sejam necessariamente baseadas nesta obra literária, tenham servido de inspiração para a construção do cangaceiro por Guel Arraes.

3.3. O diálogo estabelecido com outras produções cinematográficas sobre o cangaço

É comum, durante o processo de construção da narrativa fílmica, que os cineastas busquem conhecer outras produções cinematográficas que já tenham abordado o tema escolhido. Essa atitude pode ser justificada tanto pela vontade de romper com a imagem já projetada e construir outra que se pretenda diferenciada, quanto pela necessidade de se inspirar nessas narrativas passadas tirando delas elementos que podem ser incorporados na produção atual.

Pensando especificamente nos filmes sobre o cangaço, Vieira (2007) destaca que esse diálogo entre as narrativas cinematográficas pode ser notado enfaticamente nas produções feitas durante o Cinema Novo. Segundo ele, neste período os cineastas buscaram se inspirar em produções passadas, especialmente no clássico de Lima Barreto, *O Cangaceiro* (1953),

[...] filme que “inaugura o ciclo e delinea os principais traços que ficarão caracterizando o cangaceiro no cinema comercial”.³⁰ Dessa forma, os conhecidos filmes de cangaço têm seu marco inicial no filme de Lima

³⁰ BERNARDET, Jean Claude. **Brasil em tempo de cinema**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977, p. 46.

Barreto, filme este cuja estrutura narrativa será revisitada diversas vezes no cenário cinematográfico brasileiro [...] (VIEIRA, 2007, p. 65).

O fato de ser um marco na representação do cangaço, como colocou Vieira (2007), não significa que os profissionais mais recentes tenham se restringido a essa representação construída por Barreto (1953) e se esquivado de mostrar algo diferenciado, até por que é natural que cada um pretenda mostrar sua personalidade, o que implica em mudanças de uma produção para outra, mesmo que se trate de refilmagem. Exemplo disto é o filme *O Cangaceiro* (1997), feito por Aníbal Massaíne Neto, que segundo Vieira (2001, p. 28),

[...] mesmo sendo fiel a trama narrativa do clássico de Lima Barreto, que fez muito sucesso e desenvolveu características estruturais comuns ao gênero, [...] deixa muito a desejar, “se propõe como um filme de aventuras comercial que insistira muito no aspecto heroico, sublinhando o lado positivo do defensor dos oprimidos” (VIEIRA, 2001, p. 28).

Essa diferenciação entre os dois filmes apontada por Vieira (2001) também pode ser justificada pelo próprio contexto de produção – Lima Barreto (1953) e Aníbal Massaíne (1997) –, já que durante o período de tempo que distancia o primeiro do segundo filme, o cinema passou por transformações estéticas e de produção, e é natural que esses filmes tenham intencionalidades e valores estéticos diferenciados.

De todo modo, além dessa produção de Aníbal (1997) que se enquadra no ciclo da retomada do cinema nacional, outras que abordam o cangaço durante este período também trataram de construir esse diálogo com as produções fílmicas anteriores, e *O Auto da Compadecida* (2000) não foi uma exceção. Neste último caso, é possível notar, como já relatou o figurinista Cão Albuquerque em depoimento a Orofino (2006), a contribuição indireta dos outros filmes da retomada que trabalharam com o tema cangaço, para a construção do figurino de Severino de Aracaju e seus “cabras”, já que teria se espelhado nessas produções para construir uma nova roupagem destes sujeitos. Segundo coloca este figurinista,

[...] o cangaceiro a gente aumentou por que eu [Cão Albuquerque] tinha visto o *Baile Perfumado*, *Lampião e Maria Bonita*, já tinha visto uma série de coisas, tudo era bonito para mim, mas tudo já tinha sido feito por alguém. O chapéu do cangaço eu resolvi fazer com dois chapéus, o corpo da roupa eu resolvi fazer com dois gibões, tudo eu resolvi em vez de colocar um, usar dois para poder ter uma proporção maior. (Cão Albuquerque. In: OLIVEIRA, 2018, p. 87).

Neste sentido, Albuquerque deixa claro sua preocupação em não romper totalmente com a imagem simbólica construída historicamente sobre esses sujeitos, ao mesmo tempo em que busca não se restringir a ela, e tenta inovar nesta representação, inclusive como estratégia de se diferenciar das outras produções que também abordam esta temática (OLIVEIRA, 2018).

Além disto, é preciso lembrar também que no caso específico do filme *O Auto da Compadecida* dirigido por Guel Arraes, a elaboração dessa narrativa acontece após já terem sido produzidos dois outros filmes – *A Compadecida* (1969) e *Os Trapalhões no Auto da Compadecida* (1987) –, que também utilizaram por base o *Auto* de Ariano Suassuna. Em vista disto, é natural que tenha se estabelecido um diálogo entre essas produções, compartilhando inclusive algumas ações que envolvem o grupo de cangaceiros, e que não foram previstas na obra literária, ou seja, que partiram da autonomia do cineasta e sua equipe.

Em depoimento fornecido a Pedro Bial no programa *Conversa com Bial* (2017), Guel Arraes, ao ser questionado pelo apresentador sobre as produções anteriores, não hesita em dizer que assistiu a todas as produções, inclusive com o próprio Ariano Suassuna (ARRAES, 2017). Este relato deixa em evidência a preocupação de Guel em conhecer o que foi produzido anteriormente, podendo incorporar alguns elementos e cenas dessas produções passadas no seu filme, porém dando um formato diferenciado, como de fato aconteceu.

No caso da representação do grupo de cangaceiros n'A *Compadecida* (1969) de George Jonas,³¹ uma das cenas que marcam a passagem desses sujeitos pela cidade e que também pode ser notada no filme de Arraes (2000), é o tiro dado pelo cangaceiro no pote que se encontra sobreposto na cabeça de uma personagem coadjuvante presente em ambos os filmes.

³¹ Pioneiro no processo de tradução do *Auto* de Ariano Suassuna, a produção de George Jonas é caracterizado pelo aspecto circense que esteve presente tanto no espaço de atuação, já que utiliza o circo como ambientação para as cenas, quanto nas ações dos personagens, tendo em vista a presença de: palhaços, malabaristas e equilibristas na produção, na tentativa de se aproximar da proposta literária (MASCARENHAS, 2006).

Imagem 29: Cangaceiro atirando em pote d'água que estava na cabeça de uma mulher no filme *A Compadecida* (1969)



Fonte: *A Compadecida* (1969)

Imagem 30: Cangaceiro atirando em pote d'água que estava na cabeça de uma mulher no filme *O Auto da Compadecida* (2000)



Fonte: *O Auto da Compadecida* (2000)

Fazendo uma breve análise das cenas, é possível notar que apesar de se tratar de uma mesma situação, a forma como a cena acontece muda de um filme para outro. No primeiro caso (Imagem 29), nota-se um tom teatral, provavelmente em função do aspecto circense que é característico desta produção, assim como da peça literária de Ariano (MASCARENHAS, 2006). Aspecto este que, no entanto, não é notado no segundo caso (Imagem 30), onde as cenas acontecem na sua forma mais dramática e natural.

Já no caso d'*Os Trapalhões no Auto da Compadecida*, dirigido por Roberto Farias em 1987,³² o diálogo com a produção de Guel Arraes (2000) pode ser notado de maneira mais tímida, sendo percebida em poucos momentos, como na invasão dos cangaceiros a cidade, causando visualmente um nítido sentimento de apavoramento na população.

Imagem 31: Cena da chegada do grupo de cangaceiros na cidade retratada no filme *Os Trapalhões no Auto da Compadecida* (1987)



Fonte: *A Compadecida* (1987)

Imagem 32: Cena da chegada do grupo de cangaceiros na cidade de Taperoá retratada no filme *O Auto da Compadecida* (2000)



Fonte: *O Auto da Compadecida* (2000)

³² Segundo Mascarenhas (2006), assim como na produção de Jonas (1969), o *Auto* de Roberto Farias também trata de incorporar a vertente circense na sua produção, inclusive com a inserção do Palhaço como narrador da história, deixando a produção mais teatralizada. No entanto, a autora também nota que, apesar ter sido protagonizada pelo grupo d'*Os Trapalhões*, conhecidos nacionalmente pelo seu aspecto humorista, no filme eles se enquadraram ao humor didático-moralista característico da peça.

Fazendo uma breve análise comparativa, é possível notar que ambas as cenas (imagens 31 e 32), apesar de terem sido desenvolvidas em formatos diferenciados de produção, compartilham do momento de tensão passado pela população com a chegada do grupo de cangaceiros na cidade, e que teria gerado um momento de desordem social, inclusive porque neste primeiro momento, como coloca a personagem Dora na produção de Arraes (2000), a polícia havia corrido quando souberam da chegada desses cangaceiros na cidade.

De todo modo, o fato é que esse diálogo entre as produções sobre o cangaço existiu e esteve presente no histórico processo de representação destes sujeitos no cinema nacional, e *O Auto da Compadecida* (2000) foi apenas um dos vários filmes que envolveram esta temática, e que compartilharam desse sistema de interação entre produções. Sistema este que, como foi destacado anteriormente, também se fez com as literaturas regionalista e de cordel, e uma infinidade de outras produções de artes que também deram sua contribuição para a construção da representação desses sujeitos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante da discussão feita no decorrer deste trabalho, constatamos que o filme *O Auto da Compadecida* (2000), utilizado como fonte para entender a representação do cangaceiro e do cangaço durante o ciclo da retomada do cinema nacional, conseguiu criar uma representação peculiar do movimento e de seus sujeitos atuantes, ao passo que não se restringe aos aspectos da violência, mas também não vangloria estes sujeitos ao ponto de colocá-los como heróis sociais. O que se nota é a preocupação do diretor Guel Arraes em mostrar sujeitos mais humanos, com suas fraquezas e durezas. Sertanejos que se rebelam contra o modelo de sociedade apresentado, mas que não perdem sua essência e o discernimento por aquilo que acreditam: os poderes divinos.

Para conseguir tamanha façanha, percebemos que o diretor e sua equipe fazem uso de uma série de estratégias que vão desde questões técnicas de produção, até o diálogo estabelecido com outros meios de produção de artes que, além de aprimorarem a representação desses sujeitos, também mostram a responsabilidade do diretor em não só conhecer as diferentes narrativas construídas sobre o que está sendo representado, mas também incorporá-las neste processo.

É fato que, como ficou claro na discussão, todas as decisões tomadas para elaboração desses sujeitos, assim como dos outros personagens da trama, obedeceram a um conjunto de fatores que envolveram tanto a situação passada pelo meio de produção, que neste caso estava sofrendo algumas transformações, inclusive estéticas, como também pelos interesses particulares do próprio diretor e sua equipe técnica, que buscaram atender as expectativas do público, que já trazia consigo representações do movimento cangaceiro, apesar de não se restringirem a elas.

Alias, é preciso destacar que apesar do foco desta discussão girar em torno do grupo de cangaceiros comandados por Severino de Aracaju, reconhecemos a importância de se pesquisar sobre os outros sujeitos presentes na trama (Padre, Bispo, padeiro, João Grilo, Chicó, Dora, Major Antônio Morais, Rosinha, entre outros), assim como também das outras temáticas que são destacadas no decorrer do filme (o coronelismo, adultério, avareza), e que não tiveram aqui o aprofundamento merecido.

Mesmo no caso do grupo de cangaceiros, também não ignoramos a necessidade de lançar novos olhares sobre esses sujeitos, seja na produção de Arraes (2000) ou em outras

que envolvem o tema, inclusive pensando na atuação de outros meios de produção para elaboração destes sujeitos.

De todo modo, o fato é que não se buscou aqui elucidar todas as questões envolvendo o tema, até por saber ser impossível, mas chegamos ao final deste trabalho concordando com o que bem colocou Vieira (2007, p. 349): “por mais antiga que seja sua história, [o tema cangaço] é sempre passível de novas leituras e releituras, e de modernizar-se tecnologicamente sem abandonar sua relação com a história”. Sendo assim, que sejam lançados novos olhares atentos, sensíveis e críticos sobre a representação desses sujeitos e sua atuação no cinema, não deixando que se tornem meros personagens ilustrativos.

REFERÊNCIAS

- **Produções fílmicas:**

ARRAES, Guel. **O Auto da Compadecida**. Globo Filmes. 2000, DVD, (100 min).

FARIAS, Roberto. **Os Trapalhões no Auto da Compadecida**. 1987, DVD, (96 min).

JONAS, George. **A Compadecida**. 1969, DVD, (92 min).

- **Obras literárias:**

SUASSUNA, Ariano. **Auto da Compadecida**. 36. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira 2014.

_____. **Farsa da boa preguiça**. Ilustração Zélia Suassuna. Rio de Janeiro: José Olympio, 2013.

CUNHA, Euclides da. **Os Sertões**. São Paulo: Três, 1984.

- **Entrevistas e palestras:**

ARRAES, Guel. **Conversa com Bial**. Estúdios Globos, Rede Globo, 16 jun. 2017. Entrevista a Pedro Bial. Disponível em: <<https://globoplay.globo.com/v/5946240/>>. Acesso em: 02 Jul. 2019.

SUASSUNA, Ariano. **Palestra de Abertura do Festival da Juventude 2013**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=QVb1OtBCqU0&t=840s>>. Acesso em: 04 Nov. 2019.

- **Jornal:**

BONASSA, Elvis Cesar. 'O Quatrilho' vira sucesso financeiro. **Folha de São Paulo**, 17 de Fevereiro de 1996, Ilustrada.

CALLADO, Antonio. 'Carlota expõe raízes da fracassomania. **Folha de São Paulo**. 18. Fev. 1995. Ilustrada.

COUTO, José Geraldo. A indústria fictícia do cinema. **Folha de São Paulo**. 09. Out. 1998. Ilustrada.

_____. 'Carlota Joaquina' lota salas em SP e Rio. **Folha de São Paulo**. 11. Fev. 1995. Ilustrada.

_____. Cinema nacional tenta renascer das cinzas. **Folha de São Paulo**. 31. Jan. 1994. Ilustrada.

DIAS, Otávio. 'O Guarani' chega às telas na sexta-feira. **Folha de São Paulo**. 29. Mai. 1996. Ilustrada.

NANINE, Marcos. O camaleão na pele do enlouquecido cangaceiro Severino de Aracaju. **Jornal do Commercio**. Recife, 14 Out. 1998.

- **Livros, dissertações, teses, monografias e artigos:**

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz. **A invenção do Nordeste e outras artes**. 5. ed. São Paulo: Cortez, 2011.

_____. “Quem é frouxo não se mete”: Violência e masculinidade como elementos constitutivos da imagem do Nordeste. **Proj. História**, São Paulo, 19 nov. 1999.

AMANCIO, Tunico. Pacto cinema-Estado: os anos Embrafilme. **Alceu**, Rio de Janeiro, v. 8, n. 15, p. 173-184, 2007.

AZEVEDO, Alexander Willian. Religiosidade no Nordeste brasileiro na era do cangaço: prospecção de parâmetros de estudos a partir da Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações (BDTD). In: **COLÓQUIO DE HISTÓRIA – PERSPECTIVAS HISTÓRICAS: HISTORIOGRAFIA, PESQUISA E PATRIMÔNIOS**, 5., 2011, Recife. **Anais...** Recife: UNICAP, 2011, p. 1141-1152. Disponível em: <<http://www.unicap.br/colquiodehistoria/wp-content/uploads/2013/11/5Col-p.1141-1152.pdf>>. Acesso em: 11 Nov. 2019.

BALLERINE, Frantiesco. **Cinema brasileiro no século 21**: reflexões de cineastas, produtores, exibidores, artistas, críticos, e legisladores sobre os rumos da cinematografia nacional. São Paulo: Summus, 2012.

BARACUHY, Maria Regina; LEITE, Francisco de Freitas; MARTINS, Edson Soares. Memória e interdição da palavra proibida macaco em regiões de cangaço. **Diálogos**, Maringá, v. 20, n. 2, p. 150-161, 2016.

BARROS, José D'Assunção. Cinema e História: entre expressões e representações. In: _____; NÓVOA, Jorge. **Cinema-História**: teoria e representações sociais no cinema. 3. ed. Rio de Janeiro: Apicuri, 2012.

BENTES, Ivana. Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome. **Alceu**, Rio de Janeiro, v. 8, n. 15, p. 242-255, 2007.

BERNARDET, Jean Claude. **Brasil em tempo de cinema**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

BEZERRA, Almicar. Movimento Armorial x tropicalismo: dilemas brasileiros sobre a questão nacional na cultura contemporânea. In: **ENECULT - ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA**, 5., Salvador, 2009. **Anais...** Salvador: UFBA, 2009, p. 1-13. Disponível em: <<http://www.cult.ufba.br/enecult2009/19176.pdf>>. Acesso em: 11 Nov. 2019.

BEZERRA, Cláudio. Do teatro ao cinema: três olhares sobre o Auto da Compadecida. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 27, 2004. Porto Alegre. **Anais**. São Paulo: Intercom, 2004. Disponível em: <<http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/27250319936722885338238798356255597666.pdf>> Acesso em: 16 Nov. 2019.

BUTCHER, Pedro. A reinvenção de Hollywood: cinema americano e produção de subjetividade nas sociedades de controle. **Revista Contemporânea**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 2, p. 14-26, 2004

CAETANO, Maria do Rosário. **Cangaço: o nordestern** no cinema brasileiro. Brasília: Avathar Soluções Gráficas, 2005.

CAMERA, Antonio da Silva. Figurações, mitificações e modernização: visões do Nordeste na cinematografia brasileira dos anos 1990. In: BARROS, José D'Assunção; NÓVOA, Jorge. **Cinema-História: teoria e representações sociais no cinema**. 3. ed. Rio de Janeiro: Apicuri, 2012.

CARDOSO, João; SANTOS, Roberto. A Globo Filmes e o cinema de mercado: padronização e diversidade. **Revista Famecos**, Porto Alegre, v. 18, n. 1, p. 72-85, 2011.

CARNEIRO, Gabriel de Campos. **No rastro dos cangaceiros: em busca de novas trilhas para a apreensão de um movimento social**. 2010. Dissertação (Mestrado) – Pós-Graduação em História, Universidade de Brasília. Brasília/DF, 2010. 110 f.

CEBALLOS, Rodrigo. **Os “maus costumes” nordestinos: invenção e crise da identidade masculina no Recife (1910-1930)**. 2003. Dissertação (Mestrado) – Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas. Campinas/SP, 2003. 152 f.

CHAVES, Gabriela Morena de Mello. **Indústrias Nacionais Diálogos Regionais: Trocas no cinema contemporâneo Sulamericano**. 2012. Dissertação (Pós-Graduação) – Programa de Pós-graduação em Integração da América Latina, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2012. 128 f.

CHARTIER, Roger. **A História Cultural: entre práticas e representações**. 2. ed. Lisboa: Difusão Editora, 1988.

DEBS, Sylvie. Cordel e Cinema: era uma vez Nordeste. **Mediações**, Londrina, v. 12, n. 1, p. 291-312, 2007.

DUTRA, Wesley Rodrigues. **Nas trilhas do “Rei do Cangaço” e de suas representações (1922-1927)**. 2011. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em História, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal da Paraíba. João Pessoa, 2011. 176 f.

FACÓ, Rui. **Cangaceiros e Fanáticos**: gênese e luta. 1963. Disponível: <<https://www.marxists.org/portugues/faco/1963/03/cangaceiros.pdf>>. Acesso em: 06 Jul. 2019.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. 3. ed. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

FORTUNATO, Maria Lucinete. **O coronelismo e a imagem do coronel**: de símbolo à simulacro do poder local. 2000. Tese (Doutorado) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas Doutorado em História Social, Universidade Estadual de Campinas. Campinas/SP, 2000. 236 f.

_____. Representações do cangaceiro: invenções, controvérsias e recorrências. In: CEBALLOS, Rodrigo; CEBALLOS, Viviane Gomes de; SALES NETO, Francisco Firmino; LÔBO, Isamarc Gonçalves. **Nordestes e Nordestinidades**: histórias, representações e religiosidades. EDUFCEG, Cajazeiras, 2012, p. 21-40.

FREITAS, Ana Paula Saraiva. **A presença feminina no cangaço**: práticas e representações (1930-1940). 2005. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Ciências e Letras de Assis, Universidade do Estado de São Paulo. Assis, 2005. 242 f.

GOMES, Antonio Máspoli de Araújo. Histórias do Padim Ciço. **Revista USP**, São Paulo, n. 86, p. 174-180, 2010.

HOBBSAWM, E. J. **Bandidos**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1975.

IKEDA, Marcelo. As leis de incentivo e a política cinematográfica no Brasil a partir da “retomada”. **Revista Eptic**, Aracajú, v. 17, n. 3, 2015.

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

MARSON, Melina Izar. **O cinema da retomada**: Estado e cinema no Brasil da dissolução da Embrafilme à criação da Ancine. 2006. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-graduação em Sociologia, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2006. 198 f.

MASCARENHAS, Renata de Oliveira. **O Auto da Compadecida em transmutação**: a relação entre os gêneros Circo e Auto traduzida para o sistema audiovisual. 2006. Dissertação (Mestrado) – Mestrado Acadêmico em Linguística Aplicada, Universidade Estadual do Ceará. Fortaleza, 2006. 151 f.

MELLO, Frederico Pernambucano de. **Estrelas de Couro**: a estética do cangaço. São Paulo: Escrituras Editora, 2010.

MENEZES, Paulo Roberto Arruda de. Cinema: imagem e interpretação. **Tempo Social**, São Paulo, v. 8, n. 2, p. 83-104, 1996.

MORIN, Edgar. **Cultura de Massa no século XX**: Neurose. 9. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

NAGIB, Lúcia. **O cinema da retomada**: depoimento de 90 cineastas dos anos 90. São Paulo: Ed. 34, 2002.

NAPOLITANO, Marcos. Fontes audiovisuais: a História depois do papel. In: PINSKY, Carla Bassanezi. **Fontes Históricas**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2008, p. 235-290.

NASCIMENTO, Alberto Freire. **A representação do sertão no cinema da retomada**. 2004. Tese – Programa Comunicação e Cultura Contemporânea, Universidade Federal da Bahia. 2004.

ORICCHIO, Luiz Zanin. **Cinema de novo**: um balanço crítico da retomada. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

OLIVEIRA, Luciana de. **Um pensamento sobre o audiovisual**: O Auto da Compadecida de Guel Arraes. 2006. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-graduação em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 2006. 93 f.

OLIVEIRA, Paula Guimarães. **A cor como elemento sensorial e de construção narrativa no figurino de O Auto da Compadecida**. 2018. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Artes e Design, Universidade Federal de Juiz de Fora. Juiz de Fora, 2018. 106 f.

OLIVEIRA, Vanessa Kalindra Labre de. O cinema industrial da Globo Filmes: Pensando a constituição de um cinema popular no Brasil. **Interin**, Curitiba, v. 16, n. 2, p. 146-157, 2013.

PELLEGRINE, Tânia. Novo Cinema Brasileiro. **Comunicação & Educação**, São Paulo, v. 14, p. 89-96, 1999.

RIDENTI, Marcelo. Cultura. In: REIS, Daniel Aarão (Coord.) **Modernização, Ditadura e democracia**: 1994-2010, volume 5. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014.

ROMERO, J. H. A saga do cangaceiro: notas sobre as representações do cangaço na literatura de cordel brasileira e o realismo criatural de Erich Auerbach. **Plural Pluriel**, Paris, v. 17, [s.p.], 2018.

SANTANA, Camila Jansen de Mello de. Caridade a si ou ao outro? As práticas católicas como auto-salvação. **Revista Aulas**, Campinas, n. 4, p. 1-19, 2007.

SANTANA, Rosemere Olímpio de. **Raptos consentidos**: afetos proibidos e relações de poder na Paraíba (1880-1910). 2008. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal da Paraíba. João Pessoa, 2008. 146 f.

SCHWARCZ, Lilia Moritz; STARLING, Heloisa Murgel. **Brasil**: uma biografia. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

SILVA, Fábio Diogo. **Transposição do imaginário religioso no filme Auto da Compadecida de Guel Arraes**. 2010. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-

graduação em Comunicação, Universidade Municipal de São Caetano do Sul. São Caetano do Sul, 2010. 147 f.

SILVA JUNIOR, Airton da Costa. Os Brasis de Graciliano Ramos e Nelson Pereira dos Santos: Vidas Secas da literatura ao cinema. **História e Cinema**, São Paulo, n. 15, p. 3-18, 2015.

SOSA, Derocina Alves Campos. Imprensa e História. **Biblos**, Rio Grande, n. 19, p. 109-125, 2006.

SOTTA, Cleomar Pinheiro. **A literatura e o cinema: convergências e divergências**. São Paulo: Editora UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2015.

SOUZA, Carla Patrícia Oliveira de. **O figurino, a narrativa e os movimentos artísticos nos filmes de Guel Arraes**. Natal, RN: EDUFRN, 2017.

SUSIN, Ivania Valin. Imagens visuais de violência: reapropriação e reconstrução da História. Apontamentos Historiográficos. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA – ANPUH, 27., 2013, Natal. **Anais...** Natal: UFRN, 2013, p. 1-14. Disponível em: <http://www.snh2013.anpuh.org/resources/anais/27/1371333121_ARQUIVO_anpuh_definitivo.pdf>. Acesso em: 12 Out. 2019.

TAKEUCHI, Teresa Midori. **Do texto literário às imagens: retalhos simbólicos do figurino no cinema brasileiro**. 2016. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-graduação em Artes, Universidade Estadual Paulista. São Paulo, 2016. 145 f.

TAVARES, Eraldo Ribeiro. **Cangaceiros e Devotos: religiosidade no movimento do cangaço (Nordeste brasileiro, 1900-1940)**. 2013. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-graduação em Ciências da Religião, Universidade Católica de Pernambuco. Recife, 2013. 100f.

TAVARES, Thiago Rodrigues. A religião vivida: expressões populares de religiosidade. **Sacrilegens**, Juiz de Fora, v. 10, n. 2, p. 35-47, 2013.

VARJÃO, Thiago de Brito. As mitologias do sertão através do cinema e literatura. **Letras de Hoje**, v. 53, n. 4, p. 517-525, 2018.

VIEIRA, Marcelo Dídimo Souza. **Filmes de Cangaço: a representação do ciclo na década de noventa no cinema brasileiro**. 2001. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-graduação em Multimeios, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2001. 138 f.

_____. **O cangaço no cinema brasileiro**. 2007. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-graduação em Multimeios, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2007. 423 f.

VILLALTA, Luiz Carlos. Entre a história e a Ficção, um romance crítico do conhecimento histórico. **REVISTA USP**, São Paulo, n. 62, p. 239-262, 2004.

XAVIER, Ismail. Cinema Nacional: táticas para um tempo sem estratégias. **Comunicação & Educação**, São Paulo, v. 18, p. 81-86, 2000.

_____. Da violência Justiceira, à violência ressentida. **Ilha do Desterro**, Florianópolis, n. 51, p. 55-68, 2006.

APÊNDICES

APÊNDICE A: filmes nacionais lançados entre 1995-2002

ANO	FILME	DIRETOR (A)	PRODUTORA E/OU CO-PRODUTORA
1995	<i>Bananas is my business</i>	Helena Solberg	Internacional Cinema Corporation
	<i>Carlota Joaquina Princesa do Brasil</i>	Carla Camurati	Quanta Central de Produção
	<i>A Causa Secreta</i>	Sérgio Bianchi	Agravo Produções Cinematográficas Ltda
	<i>Cinema de Lágrimas</i>	Nelson Pereira dos Santos	Metavídeo; British Film Institute
	<i>Louco por Cinema</i>	André Luiz Oliveira	Asa Cinema e Vídeo
	<i>Menino Maluquinho, o filme</i>	Helvécio Ratton	Grupo Novo de Cinema e TV
	<i>O Mandarim</i>	Júlio Bressane	Movie Track; Sagres
	<i>O Quatrilho</i>	Fábio Barreto	Filmes do Equador Ltda.;
	<i>Perfume de Gardênia</i>	Guilherme de Almeida Prado	Star Filmes
	<i>Supercolosso, o filme</i>	Luiz Ferré	Ramona Constellation
	<i>Terra Estrangeira</i>	Walter Salles e Daniela Thomas	Videofilmes; Animatógrafo
	<i>Yndio do Brasil</i>	Sylvio Back	Usina de Kyno
	<i>Felicidade é...</i>	Jorge Furtado, José Torero, João Pedro Goulart, A. S. Cecílio Neto	Zeppelin Cinema e Televisão; Superfilmes;
	<i>O Judeu</i>	Jon Tob Azulay	Tatu Filmes Ltda.; AeB Produções
<i>Todos os Corações do Mundo</i>	Murilo Salles	Sports Target Media	
1996	<i>16060</i>	Vinícius Mainardi	Brothers in Pictures
	<i>Cassiopéia</i>	Clóvis Vieira	NDR Filmes Produções Ltda
	<i>O Cego que Gritava Luz</i>	João Batista de Andrade	Raíz Produções Cinematográficas Ltda
	<i>Como Nascem os Anjos</i>	Murillo Salles	Empório de Cinema; Cinema Brasil Digital Ltda; Riofilme
	<i>Doces Poderes</i>	Lúcia Murat	Taiga Filmes e Vídeo
	<i>Fica Comigo</i>	Tizuka Yamasaki	Villa Vitória Cinematográfica
	<i>Jenipapo</i>	Monique Gardenbreg	Ravina Produções e Comunicações Ltda
	<i>O Lado Certo da Vida Errada</i>	Octávio Bezerra	Otávio Bezerra Produções Cinematográficas
	<i>As Meninas</i>	Emiliano Ribeiro	Ipê Artes Filmes

	<i>Quem Matou Pixote?</i>	José Joffily	Coevos Filmes
	<i>Sombras de Julho</i>	Marco Altberg	Riofilme
	<i>Tieta do Agreste</i>	Cacá Diegues	Sky Light Cinema; Serene
	<i>Baile Perfumado</i>	Lírio Ferreira e Paulo Caldas	Governo do Estado de Pernambuco; Eletrobrás
	<i>Crede-mi</i>	Bia Lessa	BL Produções Artísticas
	<i>Um Céu de Estrelas</i>	Tata Amaral	Casa de Produção Filme e Vídeo
	<i>Ed Mort</i>	Alain Fresnost	A. F. Cinema e Vídeo
	<i>Pequeno Dicionário Amoroso</i>	Sandra Werneck	Cineluz Produções Cinematográficas
	<i>O Sertão das Memórias</i>	José Araújo	Ganesch Produções
	<i>Bahia de Todos os Sambat</i>	Paulo Cezar Saraceni e Leon Hirzsmann	Riofilme
	<i>Corisco e Dadá</i>	Cariry, Rosemberg	Cariri Filmes
1997	<i>O Amor Está no Ar</i>	Amylton de Almeida	L.C.A. Produções
	<i>Buena Sorte</i>	Tânia Lamarca	Sky Light Cinema Foto Art; Serene
	<i>O Cangaceiro</i>	Aníbal Massaini Neto	Cinearte
	<i>O Cineasta da Selva</i>	Aurélio Michilis	Cinematográfica Superfilmes
	<i>Guerra de Canudos</i>	Sérgio Rezende	Morena Filmes
	<i>O Homem Nu</i>	Hugo Carvana	Mac Comunicação e Produção Ltda
	<i>Lua de Outubro</i>	Henrique Freitas Lima	Empresa Cinematográfica Pampeana
	<i>Os Matadores</i>	Beto Brant	Casa de Produção
	<i>Miramar</i>	Júlio Bressane	Kabuki Produções Culturais
	<i>Navalha na Carne</i>	Neville D'Almeida	Carville Produções Cinematográficas Ltda.
	<i>O Noviço Rebelde</i>	Tizuka Yamasaki	Renato Aragão Produções Artísticas
	<i>O que é isso, companheiro?</i>	Bruno Barreto	Produções Cinematográficas L.C. Barreto Ltda.
	<i>A Ostra e o Vento</i>	Walter Lima Jr.	Tambellini Filmes
	<i>O Velho</i>	Toni Venturi	Casa de Produção Filme e Vídeo
	<i>Bocage</i>	Djalma Limongi Batista	Cinema do Século XXI
	<i>For All – O trampolim da vitória</i>	Luiz Carlos Lacerda e Buza Ferraz	Bigdeni Filmes do Brasil; Skylight Cinema e Vídeo
	<i>A Grande Noitada</i>	Denoy de Oliveira	Palmares Arte Cinema e Vídeo Ltda.
	<i>Terra do Mar</i>	Eduardo Caron e Mirella Martinelli	Bad Machine
	<i>Traição</i>	Arthur Fontes, Cláudio Torres, José Henrique Fonseca	Conspiração Filmes; Globosat
	<i>Tudo é Brasil</i>	Rogério Sganzerla	Mercúrio Produções Ltda.

			Me
1998	<i>Ação entre Amigos</i>	Beto Brant	Dezenove Som e Imagens Produções Ltda
	<i>Alô!</i>	Mara Mourão	Filmes
	<i>Amor & Cia.</i>	Helvécio Ratton	Quimera Filmes
	<i>Uma Aventura de Zico</i>	Antônio Carlos Fontoura	L.C. Barreto Ltda.; Filmes do Equador Ltda.
	<i>Bela Donna</i>	Fábio Barreto	L. C. Barreto; Filmes do Equador Ltda.
	<i>Boleiros</i>	Ugo Giorgetti	SP Filmes de São Paulo
	<i>Castro Alves</i>	Silvio Tandler	Caliban Produções Cinematográficas
	<i>Central do Brasil</i>	Walter Salles	Videofilmes; Riofilme
	<i>Cinderela Bahiana</i>	Conrado Sanchez	Galante Filmes
	<i>Como ser Solteiro</i>	Rosane Svartman	Raccord Produções Artísticas
	<i>Coração Iluminado</i>	Hector Babenco	HB Filmes Ltda.; Oscar Kramer S.A. – AR
	<i>Iremos a Beirute</i>	Marcus Moura	Luz Filmes
	<i>Kenoma</i>	Eliane Caffé	A. F. Cinema e Vídeo
	<i>La Serva Padrona</i>	Carla Camurati	Elimar Produções; Sesi Minas
	<i>Menino Maluquinho 2</i>	Fabrizia Alves Pinto e Fernando Meirelles	Grupo Novo de Cinema e TV; Filmes de Brasília
	<i>Policarpo Quaresma</i>	Paulo Thiago	Vitória Produções Cinematográficas
	<i>Simão, o Fantasma Trapalhão</i>	Paulo Aragão	Renato Aragão Produções Artísticas; Globo Filmes
	<i>O Toque do Oboé</i>	Cláudio MacDowell	Imágina Produções Artísticas
	<i>Caminho dos Sonhos</i>	Lucas Amberg	Amberg Filmes
	<i>A Hora Mágica</i>	Guilherme de Almeida Prado	Star Filmes Ltda
<i>São Jerônimo</i>	Júlio Bressane	TB Produções	
<i>O Viajante</i>	Paulo Cezar Saraceni	Shater Produções Artísticas Ltda	
<i>Zoando na TV</i>	José Alvarenga Jr.	Globo Filmes; Angélica Produções Artísticas	
<i>Estorvo</i>	Ruy Guerra	Riofilme	
1999	<i>Castro Alves</i>	Silvio Tandler	Caliban Produções Cinematográficas
	<i>Até que a Vida nos Separe</i>	José Zaragoza	Zaragoza Produções Audiovisuais Ltda.
	<i>Os Carvoeiros</i>	Nigel Noble	Zazen Produções
	<i>Castelo Rá-Tim-Bum</i>	Cao Hamburger	Columbia
	<i>Contos de Lygia</i>	Deo Rangel	Cinema Profissional
	<i>Um Copo de Cólera</i>	Aluizio Abranches	Ravina Filmes
	<i>Dois Córregos: Verdades submersas no tempo</i>	Carlos Reichenbach	Dezenove Som e Imagens
	<i>Fé</i>	Ricardo Dias	Cinematográfica

		Superfilmes
<i>Histórias do Flamengo</i>	Alexandre Niemeyer	Carlos Niemeyer Filmes
<i>Mauá – o Imperador e o Rei</i>	Sérgio Rezende	Riofilme; Buena Vista International
<i>No Coração dos Deuses</i>	Geraldo Moraes	Geraldo Moraes Produtores;
<i>Nós que aqui estamos por vós esperamos</i>	Marcelo Masagão	Um Minuto Marketing e Produções Culturais
<i>Orfeu</i>	Cacá Diegues	Rio Vermelho; Globo Filmes
<i>Outras Estórias</i>	Pedro Bial	RCS Produções Artísticas e Culturais Ltda
<i>Por trás do pano</i>	Luiz Villaça	CDI - Cinema Distribuição Independente
<i>O Primeiro Dia</i>	Walter Salles e Daniela Thomas	Vídeo Filmes; Riofilme
<i>Santo Forte</i>	Eduardo Coutinho	CECIP - Centro de Criação de Imagem Popular
<i>O Trapalhão e a luz azul</i>	Paulo Aragão e Alexandre Boury	Renato Aragão Produções Artísticas; Globo Filmes
<i>O Tronco</i>	João Batista de Andrade	Raiz Produções
<i>Xuxa requebra</i>	Tizuka Yamasaki	Xuxa Produções
<i>Um Certo Dorival Caymmi</i>	Aluísio Didier	Brasileira Produções
<i>Cruz e Souza – Poeta do Desterro</i>	Sylvio Back	TELESC; Usina de Kyno
<i>Gêmeas</i>	Andrucha Waddington	Riofilme
<i>Hans Staden</i>	Luiz Alberto Pereira	Lapfilme do Brasil
<i>A terceira morte de Joaquim Bolívar</i>	Flávio Cândido	Riofilme
<i>Senta a Pua!</i>	Eryk de Castro	BSB Cinema Produções Ltda.
2000		
<i>Amélia</i>	Ana Carolina	Crystal Cinematográfica Ltda.
<i>Através da Janela</i>	Tata Amaral	A. F. Cinema e Vídeo
<i>O Auto da Compadecida</i>	Guel Arraes	Globo Filmes
<i>Bossa Nova</i>	Bruno Barreto	L. C. Barreto; Filmes do Equador
<i>Cronicamente Inviável</i>	Sérgio Bianchi	Agravo Produções Cinematográficas
<i>O Dia da Caça</i>	Alberto Graça	Riofilme; MPC Meios de Produção
<i>Eu, Tu, Eles</i>	Andrucha Waddington	Columbia
<i>Minha Vida em Suas Mãos</i>	José Antônio Garcia	Roderaf Produções Ltda
<i>Oriundi</i>	Ricardo Bravo	LAZ Audiovisual
<i>Quase Nada</i>	Sérgio Rezende	BR Petrobrás
<i>O Rap do Pequeno Príncipe</i>	Marcelo Luna e Paulo Caldas	Raccord Produções Artísticas

	<i>contra as Almas Sebasas</i>		
	<i>Tolerância</i>	Carlos Gerbase	Casa de Cinema de Porto Alegre
	<i>Villa-Lobos – Uma vida de paixão</i>	Zelito Vianna	Produções Cinematográficas Mapa Ltda.
	<i>Pop Star</i>	Paulo Sérgio Almeida e Tizuka Yamasaki	Xuxa Produções
	<i>O Chamado de Deus</i>	José Joffily	Coevos Filmes
	<i>Barra 68</i>	Wladimir Carvalho	Folkino Produções Audiovisuais
	<i>Tônica Dominante</i>	Lina Chamie	Superfilmes
	<i>Condenado à Liberdade</i>	Emiliano Ribeiro	IPÊ Artes
	<i>Babilônia 2000</i>	Eduardo Coutinho	CECIP; Videofilmes
	<i>A Hora Marcada</i>	Marcelo Taranto	Marcelo Taranto Filmes
	<i>Brava Gente Brasileira</i>	Lúcia Murat	Taiga Filmes e Vídeo; RioFilme
	<i>Bufo e Spallanzani</i>	Flávio Tambellini	Ravina Filmes; Conspiração Filmes
	<i>Domésticas</i>	Fernando Meirelles e Nando Olival	Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo; TV Cultura
	<i>Um Anjo Trapalhão</i>	Alexandre Boury e Marcelo Travesso	Globo Filmes; Renato Aragão Produções Artísticas
	<i>Memórias Póstumas</i>	André Kotzel	Superfilmes
	<i>Amores Possíveis</i>	Sandra Werneck	Cineluz Produções Cinematográficas
	<i>Bicho de Sete Cabeças</i>	Laís Bodanzky	Buriti Filmes
	<i>Latitude Zero</i>	Toni Venturi	Olhar Imaginário
2001	<i>Anésia – um vôo no tempo</i>	Ludmila Ferolla	Mares Produções Ltda.
	<i>2000 Nordestes</i>	Vicente Amorim e Davi França Mendes	L.C. Barreto Ltda.; Riofilme
	<i>Nelson Gonçalves</i>	Elizeu Ewald	Diler e Associados
	<i>O Casamento de Louise</i>	Betse de Paula	Aurora Cinematográfica
	<i>Netto Perde sua Alma</i>	Beto Souza e Tabajara Ruas	Piedra Sola Produções
	<i>Lavoura Arcaica</i>	Luiz Fernando Carvalho	Video Filmes Produções Artísticas
	<i>O Grilo Feliz</i>	Walbercy Ribas	Start Desenhos Animados Ltda.
	<i>Copacabana</i>	Carla Camurati	Elimar Produções Artísticas
	<i>Caramuru – A Invenção do Brasil</i>	Guel Arraes	Globo Filmes
	<i>Abril Despedaçado</i>	Walter Salles	Lumiere; Vídeo Filmes
	<i>O Xangô de Baker Street</i>	Miguel Farias	Skylight
	<i>Tainá – Uma aventura</i>	Tânia Lamarca	Tietê Produções

	<i>na selva</i>		Cinematográficas Ltda.
	<i>A Partilha</i>	Daniel Filho	Lereby Produções; Globo Filmes
	<i>Xuxa e os Duendes</i>	Paulo Sérgio Almeida e Rogério Gomes	Xuxa Produções; Diler e Associados
	<i>Avassaladoras</i>	Mara Mourão	Total Entertainment
	<i>Bellini e a Esfinge</i>	Roberto Santucci	Afrodísia Flores Produções
	<i>Dias de Nietzsche em Turim</i>	Júlio Bressane	Riofilme; Furnas
	<i>O Invasor</i>	Beto Brant	Drama Filmes Ltda.
	<i>Janela da Alma</i>	João Jardim e Walter Carvalho	Tambellini Filmes e Produções Audiovisuais
	<i>Nem Gravata, Nem Honra</i>	Marcelo Masagão	Agência Observatório
	<i>Onde a Terra Acaba</i>	Sérgio Machado	Video Filmes Produções Artísticas
	<i>Sonhos Tropicais</i>	André Sturm	Pandora Filmes
	<i>Uma Vida em Segredo</i>	Suzana Amaral	Raiz Produções Cinematográficas
2002	<i>Cidade de Deus</i>	Fernando Meirelles e Kátia Lund	O2 Filmes; Videofilmes
	<i>Edifício Máster</i>	Eduardo Coutinho	Videofilmes Produções Artísticas
	<i>Gregório de Mattos</i>	Ana Carolina	Crystal Cinematográfica
	<i>Houve uma vez dois verões</i>	Jorge Furtado	Casa de Cinema de Porto Alegre
	<i>Madame Satã</i>	Karim Aïnouz	Video Filmes Produções Artísticas Ltda.
	<i>Uma Onda no Ar</i>	Helvécio Ratton	Quimera
	<i>Ônibus 174</i>	José Padilha	Zazen Produções
	<i>A Paixão de Jacobina</i>	Fábio Barreto	L.C. Barreto e Filmes do Equador
	<i>O Príncipe</i>	Ugo Giorgetti	SP Filmes de São Paulo Ltda.
	<i>Rocha que voa</i>	Eryk Rocha	Grupo Novo de Cinema e TV
	<i>Surf Adventures</i>	Arthur Fontes	Conspiração Filmes Entretenimento Ltda.
	<i>As três Marias</i>	Aluizio Abranches	Lama Filmes Ltda.
	<i>Viva São João!</i>	Andrucha Waddington	Colombia
	<i>Xuxa e os Duendes 2 – No caminho das fadas</i>	Rogério Gomes e Paulo Sérgio Almeida	Xuxa Produções; Globo Filme

Fonte: MARSON, Melina Izar. **O cinema da retomada:** Estado e cinema no Brasil da dissolução da Embrafilme à criação da Ancine. 2006. Dissertação (Mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Campinas, 2006. 198 f.; CINEMATECA BRASILEIRA. Disponível em: <<http://cinemateca.org.br/filmografia-brasileira/>> Acesso em: 24 Mar. 2019