

**Violência, pobreza, fome e Nordeste em O auto da compadecida***Violence, poverty, hunger and the Northeast in O auto da compadecida*Paulo Henrique Basílio SANTANA<sup>1</sup>**Resumo**

O presente artigo visa problematizar e investigar as representações do Nordeste e de problemas sociais presentes na região como fome, violência e pobreza no longa metragem O auto da compadecida de Guel Arraes (2000). A análise foi realizada através da crítica de Ivana Bentes (2001), quando autora cunha o termo ‘cosmética da fome’, com objetivo de mostrar como os Cinema da Retomada usa a fome, a pobreza e a violência como palanque das suas produções, usando de produtoras ricas para tornar todos esses problemas mais palatáveis ao público, tirando seu lugar de crítica e denúncia. Tais problemas da cosmética da fome podem ser facilmente percebidos em O auto da compadecida, bem como outros filmes do Cinema da Retomada.

**Palavras-chave:** Cinema da Retomada. Representatividade. Cosmética da Fome. O Auto da Compadecida.

**Abstract**

This article aims to problematize and investigate the representations of the northeast and of social problems in the region such as hunger, violence and poverty in the feature film Guel Arraes (2000). The analysis was carried out through the criticism of Ivana Bentes (2001), when she authored the term 'cosmetology of hunger', with the aim of showing how the Cinema da Resomada uses hunger, poverty and violence as a platform for its productions, using rich producers to make all these problems more palatable to the public, taking its place of criticism and denunciation. Such problems of the cosmetics of hunger can be easily perceived in The Self of Compassionate, as well as other films of the Cinema of Resumption.

**Keywords:** Cinema of Resumption. Representativeness. Cosmetology of Hunger. The Self of the Compassed.

**Introdução**

Observa-se que o cinema brasileiro parece perpetuar imagens que privilegiam uma mesma parcela do sertão nordestino, consolidando uma representação homogênea. Essa

---

<sup>1</sup> Doutorando pelo PPGCOM UFMG e Professor de especialização da PUC Minas.  
E-mail: paulobasilio28@gmail.com

perspectiva vai sendo desenvolvida desde o início dos anos 1930, com o advento dos primeiros filmes sobre tal temática. Segundo a pesquisadora Carla Paiva (2016), longas sobre o cangaço ganham força nas décadas de 1950 e 1960 e se ampliam até o período da retomada. Para se ter uma noção: entre os anos 1920 e 1980, foram produzidos mais de cinquenta filmes com esse tema.

Geralmente nos filmes brasileiros, o sertão nordestino é mostrado como a base de um conflito que, envolve militares *versus* malfeitores, ocorrem nas cidades e na caatinga, onde o coronelismo se impõe contra a população pobre; as mulheres são divididas entre “moças de família”, reclusas e silenciosas e cangaceiras, donas de si e fortes. Além disso, aparece a fome e a seca como cenários que agregam uma maior dramaticidade às narrativas. (DÍDIMO, 2007; ORICCHIO, 2003)

Outra questão presente nas representações nordestinas é a estética da fome, mais precisamente, no Cinema Novo. Estética da fome, grosso modo, é o ato de assumir a fome e a pobreza (presentes no Brasil do ano de 1950-1960) como verdades em nossa vida, e usar de representações para abordar esses temas e criticá-los. Pobreza, fome, violência são representados no Nordeste brasileiro, é mostrado o Brasil de fato. (XAVIER, 1997). Os cinemanovistas (especialmente Glauber Rocha) usaram do que o Brasil tinha na época para se mostrar ao mundo, bem como, representar uma triste realidade. No entanto, os diretores desses filmes não sofriam desse mal, então eram representações de um realidade de um outro, de um diferente.

Essas representações e alegorias evocam perspectivas e críticas sobre determinados assuntos em determinadas épocas, usando a sétima arte como uma forma de denúncia para questões sociais e econômicas do Nordeste. É sabido que vários diretores, autores dessas denúncias não eram nordestinos, e basicamente se originaram na região sudeste do país. Segunda Vera França (2004), a representação pode gerar problemas como a padronização, a caricatura e o estereótipo de quem está sendo encenado. Essas “reações colaterais” podem ser atribuídas a essa questão geográfica do autor, bem como uma falta de conhecimento do autor para com o outro. Seria uma questão de alteridade (ou a falta dela), ou seja se colocar no lugar do outro, sendo capaz assim de dar voz a este outro através da câmera e toda questão cinematográfica de crítica e uma apresentação fidedigna deste outro.

Este artigo tem como objetivo, observar a representação da estética da fome e do Nordeste no longa *Auto da Compadecida* (2000) do diretor Guel Arraes, levando em

considerações suas cenas, seus personagens e situações apresentadas na trama.

### **Representatividade**

Kellner (2001) afirma que a “cultura midiática consegue contribuir com elementos utilizados por indivíduos para desenvolverem seu senso de classe, de etnia e raça, de nacionalidade, de sexualidade, de ‘nós’ e ‘eles’.” (p. 9). O autor ainda discorre sobre a mídia também auxiliar na formação dos mais relevantes princípios: “ela define o que é considerado bom ou mau, positivo ou negativo, moral ou imoral” (KELLNER, 2001, p. 9).

O conteúdo audiovisual divulgado pela mídia é carregado de símbolos capazes de gerar sentidos, crenças, e aporte para construir um padrão cultural para grande parte dos indivíduos em várias partes do mundo contemporâneo. (KELLNER, 2001). Segundo Thompson (1998), no momento em que o sujeito se identifica com as representações midiáticas, cria seu próprio self, resultado de todas suas experiências e de como ele percebe o mundo. O self do indivíduo advém, portanto, de “(...) um projeto que o indivíduo constrói com os materiais simbólicos que lhes são disponíveis, materiais com que ele vai tecendo uma narrativa coerente da própria identidade” (THOMPSON, 1998, p. 183).

Entende-se que cada sujeito construa a sua identidade através de experiências interativas, estabelecendo por vezes, uma relação íntima com o conteúdo midiático (THOMPSON, 1998), afinal, “as diversas formas de cultura veiculadas pela mídia induzem os indivíduos a identificarem-se com as ideologias, as posições e as representações sociais e políticas dominantes” (KELLNER, 2001, p. 11). Dessa forma, além de ter o poder de construir opiniões, a cultura midiática pode se apresentar como um reflexo para a sociedade em que está inscrita, pois: (...) colabora na conformação de visões de mundo, de opiniões, de valores e comportamentos, ressaltando que sua contribuição se cruza com a subjetividade e a inscrição sociocultural dos sujeitos no processo de conformação. (FRANÇA, SIMÕES, 2008, p. 51-52).

Sendo as representações “entidades quase tangíveis”, equivalente aos elementos figurados que compõem ações, atravessam “palavras, gestos, encontros” e contaminam costumes e as relações sociais (FRANÇA, 2004, p. 2), o sujeito passa a se apropriar e incorporar elementos da cultura da mídia, que passa a oferecer modelos de identificação,

padrões de comportamento e hierarquias de valores. (FRANÇA, SIMÕES, 2008). No entanto, as representações na mídia são sazonais, assim como, podem ser instáveis. Num determinado período do ano ela pode ser mais destacada, e assim ser acrescida de um certo poder de influência, bem como, pode ser passageira e simplesmente desaparecer. Os estereótipos, assim como o *self* são, muitas vezes, produções dessas representações mais fortes. (FRANÇA, 2004; THOMPSON, 1998).

### **A estética da fome e o Cinema Novo**

Num cenário de otimismo e fé na transformação da sociedade que, por volta de 1960, nasceu o Cinema Novo brasileiro. Seus jovens cineastas – criados nas sessões dos cineclubes, na crítica cinematográfica produzida nas páginas de cultura dos jornais e, sobretudo, nas longas e constantes discussões em torno do cinema e da realidade do país – desejavam, acima de tudo, fazer filmes.

O cinema que queriam fazer deveria ser “novo” na forma e no conteúdo, pois suas novas temáticas exigiriam também uma nova forma de filmar. Aqueles jovens acreditavam que seus filmes deveriam ser o motor de uma “revolução cultural” no Brasil. Um cinema capaz de ser feito apenas com “uma câmera na mão e uma idéia na cabeça”, frase conhecida como o lema do movimento.

Entre os anos de 1962 e 1964, o Cinema Novo contava com uma pequena mas relevante produção de longas e curtas, já respeitada e conhecida internacionalmente por meio de vários festivais, especialmente na Europa. Infelizmente, no ano de 1964, o movimento foi surpreendido pelo Golpe Militar, que depôs o presidente João Goulart, construindo um clima generalizado de apreensão e medo, que contaminou o Cinema Novo.

O golpe militar impossibilitou o projeto original dos cinemanovistas de debater o Brasil amplamente a partir de segmentos sociais desprivilegiados, sem direito à voz. Ação essa que seria realizada através de um cinema de ficção próximo ao documental, filmado com a câmera na mão, quase sempre com som direto, buscando enquadrar o real para desenvolver um modo brasileiro de fazer cinema.

Mesmo obrigados a repensar seus projetos para readequar o movimento esteticamente e tematicamente às circunstâncias impostas pelo novo regime, os

cinemanovistas tentaram manter certa coerência com o ideário do Cinema Novo, "um cinema da fome e da violência", como o define Glauber Rocha.

A “Estética da fome” é uma das referências mais conhecidas quando se fala sobre o Cinema Novo brasileiro, assim como o seu autor, Glauber Rocha, que pode ser considerado como representante-símbolo desse movimento cinematográfico que coloca o cinema nacional como manifestação artística nos anos 1960. Trata-se de um manifesto para justificar política e esteticamente os primeiros filmes cinemanovistas, dirigido originalmente a uma plateia de críticos e cineastas reunidos na Europa para debater o cinema latino-americano.

Por sua força explicativa sobre a produção inicial do Cinema Novo, o texto logo se transformou em uma espécie de síntese da concepção de um conjunto heterogêneo de filmes. Após realizar seus dois primeiros filmes de longa-metragem, Barravento (1961-62) e Deus e o diabo na terra do sol (1963-64), ao escrever “Uma estética da fome”, o jovem diretor retoma a postura de cineasta formado pelo texto escrito – tanto literário quanto crítico – para rearticular o pensamento cinematográfico brasileiro como experiência cultural complexa.

### **Cinema da retomada e a cosmética da fome**

Segundo a pesquisadora Fernanda Salvo (2006), podemos considerar os anos 90 como uma referência na história do cinema brasileiro. Tal fala se dá pelo fato de que no começo dessa década as produções cinematográficas realizadas no Brasil foram praticamente extintas. No entanto, mesmo com extremas dificuldades, o cinema conseguiu se levantar e foi capaz de desenvolver, através do auxílio do estado, uma nova indústria nacional de cinema.

Essa falência aconteceu de fato na década de 90, mas o cinema brasileiro enfrentava problemas, e sua produção padecia desde tempos anteriores. Segundo Machado Jr (1990 citado por SALVO, 2006 p.1) aquele momento era produto de anos de problemas e inconstâncias no cinema brasileiro

A redemocratização do País, no processo de “abertura lenta, gradual e segura” entre as décadas de 70 e 80 propiciou um impulso insuficiente no maquinário de produção nacional, que fez com que no longo declive subsequente cada vez mais as rodas patinassem nos trilhos, girando em falso.

Como estopim para a crise do cinema brasileiro, logo no início de seu governo, o então Presidente Fernando Collor transformou o Ministério da Cultura em uma simples Secretaria e findou algumas instituições públicas que fomentaram e regularam por anos a ação cinematográfica no Brasil, tais como a Embrafilme, o Concine e a Fundação do Cinema Brasileiro. Essa série de medidas culminou na erradicação da produção de filmes no Brasil. (SALVO, 2006)

Contudo, a partir de 1993, a situação começou a mudar. Salvo (2006) aponta que a promulgação da Lei do Audiovisual e a criação de leis de incentivos estaduais e municipais, fez com que a produção brasileira voltasse a vida. De acordo com o então titular da Secretaria de Audiovisual, José Álvaro Moisés, entre os de 1995 e 2001 o Brasil produziu 167 longas-metragens, sendo que no começo da década anterior tinha produzido pouco menos de 30 filmes.

A esse fértil período de produções cinematográficas, foi dado o nome de Cinema da Retomada, época marcada também pelas temáticas dos filmes, quando grande parte abordaram questões nacionais e das contradições do País (fome, misérias, violências, crimes, desigualdade de renda, entre outros). De acordo com Salvo (2006) tais temas vieram à tona devido às “lembranças dos horrores da ditadura, do lento e doloroso processo de abertura, do sonho das diretas e das incertezas do governo Collor.” (p. 1). Tudo isso culminou numa forte pegada social inserida nas produções cinematográficas. Oricchio discorre:

Boa parte do cinema produzido no Brasil durante esses anos levou em conta as condições do País. Bem ou mal, debruçou-se sobre temas como o abismo de classes que compõe o perfil da sociedade brasileira, tentou compreender a história do País e examinou os impasses da modernidade na estrutura das grandes cidades. Foi ao sertão e às favelas e reinterpretou esses espaços privilegiados de reflexão do cinema nacional, outrora cenário de obras como *Vidas Secas*, *Os fuzis*, *Deus e o diabo na Terra do Sol*, *Cinco vezes favela*, *Rio 40 graus* e *Rio Zona Norte*. (2003, p. 32)

Sendo assim, o cinema da Retomada virou seu olhar para “o perfil dramático da experiência social. A imagem da miséria, o cotidiano de marginalizados, de desempregados, de drogados, a realidade do sertão, da favela e das periferias que cercam as grandes cidades tomou conta das telas.” (SALVO, 2006, p.1). Ou seja, o cinema da Retomada estampou e escancarou as desgraças sociais do País, partido da sua parte mais expressiva e tangível: a violência. A violência, em suas variadas formas, é o pano de fundo e muita das vezes a estampa em várias cenas no cinema da Retomada.

Outro ponto muito abordado pelo cinema da Retomada é a fome, no entanto, essa fome não segue mais a linha de Glauber Rocha. A estética da fome, conforme já citado, engloba elementos únicos dos cinemanovistas, usar da fome e da miséria como estampa para denúncia e valorização do cinema do país, bem como, o sonho “uma ideia na cabeça, e uma câmera na mão”. Tais aspectos conseguiam trazer toda a problemática de uma produção de pouco recurso a representar a fome de um país em todas suas nuances. Porém, o cinema da Retomada, não partilhava dos percalços de produção do cinema novo, ou seja, os filmes eram bancados com fomentos estatais, e produtoras de grande renome e valor, com a Globo Filmes, por exemplo.

Num ensaio escrito em 2001, a pesquisadora e crítica de cinema Ivana Bentes, abordando os novos olhares para a pobreza no cinema brasileiro, criou a expressão “cosmética da fome”, termo em contraposição à “estética da fome” promovida por Glauber. A autora utiliza o conceito para definir produções que, mesmo ambientadas em cenários de pobreza, visam ao espetáculo bom de ver, não a uma reflexão contundente. Ela ainda cita alguns filmes que confirmam sua ideia, como o sertão romântico de *Central do Brasil* (1998), de Walter Salles, e o de *Eu Tu Eles* (2000), de Andrucha Waddington.

Passamos da “estética” à “cosmética” da fome, da ideia na cabeça e da câmera na mão (um corpo-a-corpo com o real) ao *steadcam*, a câmera que surfa sobre a realidade, signo de um discurso que valoriza o “belo” e a “qualidade” da imagem, ou ainda, o domínio da técnica e da narrativa clássicas. Um cinema “internacional popular” ou “globalizado” cuja fórmula seria um tema local, histórico ou tradicional, e uma estética “internacional”. O sertão torna-se então palco e museu a ser “resgatado” na linha de um cinema histórico-espetacular ou “folclore-mundo” pronto para ser consumido por qualquer audiência. (BENTES, 2007)

Além desses filmes citados pela autora, existem outras produções que podem ser analisados sob tal perspectiva (representações da fome, do sertão e da violência no cinema da Retomada), este trabalho analisou o filme *O auto da compadecida* (2000) de Guel Arraes, afim de trazer uma discussão crítica acerca de suas representações, apresentações e espetáculos.

### **O Auto da Compadecida**

*O Auto da Compadecida* é um filme brasileiro de comédia dramática lançado em 2000. A produção contou com a direção de Guel Arraes e com roteiro de Adriana Falcão

e João Falcão, o longa é baseado na peça teatral "Auto da Compadecida" de 1955 de autoria de Ariano Suassuna. Durante o Grande Prêmio Cinema Brasil, evento criado pelo Ministério da Cultura, o filme recebeu as premiações de melhor diretor, melhor roteiro, melhor lançamento e melhor ator. É o filme brasileiro de maior bilheteria do ano de 2000, sendo visto por mais de dois milhões espectadores.

O filme mostra as histórias e confusões de dois nordestinos pobres e sofredores, João Grilo (Matheus Nachtergaele) e Chicó (Selton Mello). João Grilo é conhecido pela sua esperteza e inteligência, através de mentiras e enganações ele consegue se safar de vários problemas, até mesmo voltar a vida. Já Chico, não é tão inteligente assim, mas se destaca pela sua beleza, seus romances e suas histórias que ele não sabe terminar.

As histórias culminam num julgamento divino, onde Jesus Cristo (Maurício Gonçalves) é o juiz, o Diabo (Luís Melo) faz o papel de promotor de justiça, e Maria (Fernanda Montenegro) se faz como advogada rogando pelas almas no tribunal. Cenas marcantes acontecem neste tribunal, a pobreza é retratada como justificativa para algumas ocasiões da vida, e a marcante frase “a esperteza é a arma do pobre” é dita por Maria (Fernanda Montenegro) para rogar pela vida de João Grilo.

O longa é oriundo de uma série televisiva de mesmo nome, sendo reeditada para ir para as telonas, sendo assim, é possível perceber histórias fragmentadas durante o filme, que conta com quase duas horas de duração, no entanto, para desfecho da histórias todas as narrativas se entrecruzam.

O filme já começa com falas dos protagonistas sobre pobreza e fome, num diálogo eles falam da dificuldade de conseguir comida, e de ganhar dinheiro no sertão. João Grilo chega a fazer uma piada com o nome de Deus, nada de mau gosto, no entanto é repreendido pelo companheiro, nesse momento João diz que “jesus morreu pelos pobres, e isso os dá intimidade”. Mesmo sendo uma frase solta e um tanto quanto despretensiosa, ela diz muito sobre a entrada de religião no filme e sua relação com pobreza e fome. A religião é usada, muita das vezes, como recurso possível para resolver problemas como a pobreza e a fome.

Ela também chega a ser responsabilizada por alguns problemas, no filme é mostrado um bispo e um padre corrompidos pelo dinheiro, em nome dele faziam enterros de animais em latim, e se relacionam como grandes coronéis. Eles ainda dizem que a igreja só consegue resolver a fome do espírito e não da carne, mesmo sendo detentora de grandes valores no decorrer da trama.

Mesmo padecendo de fome e pobreza, o semblante de Chicó não é todo mau, ele é bem aparentado, suas roupas não são tão sujas, nem muito desarrumadas. Quando ele aparece dessa forma é nítido uma certa intenção deixá-lo mais bonito e sua sujeira não é uma coisa tão “natural” como eram retratados os nordestinos em filmes como *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, por exemplo. Já João Grilo é retratado de forma mais caricata, suas roupas são mais sujas, seus dentes também são precários, seus olhos são entortados frequentemente, não de forma espontânea, como acontece com uma pessoa que possui estrabismo, mas sim em determinadas situações, quase sempre quando ele utiliza de sua inteligência e esperteza para driblar seus percalços.

Os dois protagonistas usam do humor para lidar com seus problemas, apresentando assim, um nordestino caricato, acostumado e conformado com seus problemas, porém tentando enriquecer e abandonar a pobreza de vez. No entanto, ao retratarem Chicó como belo e atraente, e João Grilo como malandro e sagaz, são criados e reforçados estereótipos. João se mostra como o nordestino esperto, que tenta sair da pobreza através da arma que tem, sua inteligência, tapeando o patrão, a patroa, os eclesiásticos e outros. João, é visto aqui como um representante do “jeitinho brasileiro”, jeitinho esse que o dá muita vantagem, mas prejudica pessoas e causa problemas. Chicó, sendo mostrado como companheiro de João Grilo, sendo ele usado várias vezes pelo amigo para ajudar em seus planos, nos apresenta um nordestino branco, com pouquíssimos traços regionais. É quase que um apagamento dos traços nordestinos, além disso, é como se tais traços fossem feios (representados por João Grilo), pois a beleza está em outras pessoas, como Chicó e outros.

A fome, que é muito mais representada na fala dos personagens do que em suas situações, é utilizada como justificativa para todos os “caminhos tortos” e desonestos usados pela dupla nordestina. Chicó e João comem e têm algum contato com comida praticamente três vezes durante toda a trama. Os cenários são incapazes de mostrar essa fome, como ocorrera no Cinema Novo. Os cenários bem produzidos, em especial em *O Auto da Compadecida*, uma vez que se trata de uma produção global, não dão conta de transparecer a fome e alguma vezes nem a pobreza. Como o filme utiliza de muitas linguagens de humor, com ironia, cinismo e etc, espera-se que os cenários e o figurino consigam apresentar a pobreza e a fome a ponto de incomodar e de fato realizar uma denúncia e uma crítica.

Os cenários externos pouquíssimas vezes abordam e retratam a seca daquele lugar, é possível ver a utilização de cidades cinematográficas, bem como, um certo tipo de maquiagem aos problemas infraestruturais. Tudo é muito iluminado, muito bem filmado. O chão nem sempre é de poeira, às vezes é calçado, essas alterações aleatórias impossibilitam traçar uma noção de onde é mais pobre e mais necessitado.

No entanto, o que ocorre quase durante todo o filme, não é uma representação da pobreza, nem da fome, muito menos uma denúncia. Tais problemas são focos de espetacularização. Fome e pobreza são tomadas como cenários de humor, de histórias engraçadas, curiosas e instigantes. Assistir o filme não nos traz nenhum incômodo, muito menos revolta ou compaixão, o sentimento que vem à tona é a graça, nos deliciamos com todas as histórias abordadas, A pobreza e a fome aparentam uma simples base, o que está na superfície é o humor e o suspense. Suspense esse originado para saber se os planos de João Grilo lograrão êxito.

Num primeiro momento, podemos pensar que toda essa facilidade em ver o filme se dá pelo seu cunho humorístico, no entanto, filmes de humor também possuem capacidade crítica e denunciativa, tal característica não está restrita ao drama, vários programas e filmes conseguem cumprir esse papel não deixando de ser engraçado.

O Nordeste é retratado de forma pejorativa, lugar onde a sorte está lançada e salve-se quem puder, mas engano nosso ao pensar que isso se dá pelo precariedade de insumos e dinheiro, na verdade, vem da malandragem do nordestino, ou até mesmo de seu senso de justiça com as próprias mãos. Adultério, roubos, corrupção, manipulação e etc, essas são as pragas que assolam o Nordeste brasileiro de acordo com o filme, como já foi mencionado, problemas mais estruturais como a fome, a pobreza, são deixados de lado e poucas vezes apresentados.

É possível perceber que a busca por dinheiro por parte dos protagonistas, tem mais a ver com pura ambição vazia, do que por necessidade devido a fome e escassez presentes. Os próprios João Grilo e Chicó falam mais em enriquecer do que se alimentarem, eles mesmo desviam o nosso olhar para o real problema do Nordeste (e de grande parte do país), para focar em suas vontades e desejos pessoais. Sonham em enriquecer para comprar uma casa, ou pagar empréstimos de roupa e até mesmo contratos de casamento.

Mesmo a busca por dinheiro parecer pura ganância, os pobres e miseráveis da trama são basicamente os dois protagonistas, o filme conta com outras personagens, e também com vários figurantes, no entanto, o enfoque da pobreza fica ao cargo de Chicó

e João Grilo, sendo esse último o mais precarizado. Isso favorece em facilitar nossa digestão ao filme, parece que no Nordeste a pobreza é a exceção e não a regra, isso evidencia a despreensão de uma denúncia. A pobreza até é focada, mas apenas como palanque, como palco, não como problema estrutural do país a ser resolvido.

Apesar da busca por dinheiro poder ser confundida como simples ganância, ao fim do filme, a pobreza é responsabilizada pelas ações desonestas e manipuladoras da dupla de protagonistas, especialmente João Grilo. São nos momentos finais do filme, que a pobreza é focada novamente, chegando a passar algumas imagens de miséria e seca para retratar a infância de João Grilo, e de outros nordestinos. A pobreza ali sim é mostrada como um problema, uma questão estrutural de desigualdade que merece nossa atenção, ali sim, ela posta como um mal que consegue dar início a outros males.

Mesmo não sendo o foco da presente análise, é impossível falar desse filme e levantar uma crítica sobre representatividade negra, mesmo a trama acontecendo no Nordeste, os protagonistas são brancos, bem como, grande parte do elenco. Isso é reflexo de uma época, a qual os papéis de negros ainda eram reservados aos de subalternos, os eram negados grandes lugares de poder até na dramaturgia. No entanto, é impossível não olhar com bons olhos a representação negra de Jesus Cristo, fato que chega ser comentado no próprio filme, palavras como “escurinho”, “pretinho”, são usadas por João Grilo para mostrar seu espanto a cor da pele de Cristo. Ciente disso, Jesus ainda reprova os eclesiásticas por esconderem seu racismo, sendo que partilhavam do mesmo espanto que João, mas foram hipócritas e não externaram. Isso foi um grande ato de representatividade negra, porém não diminui o fato de que negros no poder, neste filme e na época, eram minorias.

Uma outra figura muito conhecida foi o cangaceiro Severino (Marcos Nanini), no começo do filme ele é tido como vilão e matador de aluguel, suas ações beiram a perversidade. Severino condena vários outros personagens à morte, incluindo os protagonistas, Chicó se salva devido um plano de João, no entanto, João é assassinado pelo capanga de Severino. Ao serem julgados pelos seus pecados, Jesus Cristo anistia todos os pecados do cangaceiro, e os credito ao fato de um desequilíbrio mental causado pela vivência com extrema violência na sua infância. Essa cena nos mostra uma certa solidariedade com marginais da sociedade que veem como única saída o crime, e a violência. Não estou fazendo aqui juízo de valor se isso é certo ou errado, no entanto, esse perdão pelos pecados de Severino, mostra que ele não sabia que o estava fazendo e não

teve escolha para tais atos, isso pode sim ser considerado uma alegoria à criminalidade há muito instaurada e intensificada no nosso país. Muitos estudiosos e teóricos entendem que essa criminalidade são produções sociais, concebidas a partir de desigualdade social, má distribuição de renda, consumismo entre outros. A violência é representada também como responsável pelas atrocidades cometidas por severino, na arte e na vida real, no caso.

Durante o filme violência e pobreza disputam espaços e representações, a violência é retratada em grande parte do tempo, quase todas as resoluções de problemas por parte de outros personagens passam por esse caminho, mostrando o Nordeste como uma terra sem lei, uma terra que manda quem tem mais poder de violência, manda quem se impõe melhor e como o mais forte. Isso chega a ser prejudicial, uma vez que até a polícia do local funciona na mesma lógica. Contudo, um fato interessante, é que a violência sempre é vencida pela inteligência. Chicó e João Grilo não são capazes de se impor como violentos, muito menos fortes homens com armas de fogo e “peixeiras”, mas mesmo assim devido a esperteza da dupla ambos conseguem vencer seus maiores problemas e adversidades. Eles escapam e driblam a violência através da genialidade que possuem.

O filme tem seu desfecho nesse julgamento divino, onde João Grilo consegue convencer até Jesus Cristo e Maria a voltar para a Terra e continuar sua vida, ele ressuscita, porém dessa vez, não é usado de mentiras e sim de verdade. João assume toda sua malandragem para com os seus problemas, e as divindades presentes entendem que ele fazia isso por necessidade, afinal “a esperteza é arma do pobre”.

### **Considerações finais**

A crítica de Ivana Bentes é muito pertinente aos filmes do Cinema da Retomada, de fato não ocorre uma estética da fome, devido às grandes produtoras e até outros focos e abordagens como humor, musicais e etc. Os problemas de produção, a miséria e o sonho do nordestino (e do brasileiro) em resolver seus problemas sociais não veem à tona mais, não como antes.

A triste memória do golpe, e todas as questões sociais que se agravaram não são focos dos cineastas da retomada, o foco aqui, e isso é muito claro em *O auto da*

*Compadecida*, não é mais fazer uma crítica, muito menos uma denúncia ou alguma tentativa de alteração do status quo, o objetivo do curta é o entretenimento.

Entretenimento esse que usa de gravíssimos problemas sociais como palco, como palanque, como cenário de sua obra engraçada e gostosa de se ver. Não estou dizendo que o papel do cinema é apenas de denúncia e não há espaços para comédia e puro entretenimento, porém, é importante perceber que situações de crimes, violência e pobreza não podem ser usados para simples comédia, comédia essa sem nenhum cunho de crítica, comédia essa que não consegue nos incomodar. Essa comédia, esse entretenimento não pode ser tão palatáveis assim, precisa amargar um pouco, precisa gerar inquietação. Esse amargor falta, e muito, no longa.

As representações também deixam a desejar, a forma que o Nordeste é tratado chega a ser um insulto, é mostrado uma nordestino conformado com sua situação de pobreza e fome. Um nordestino que se preocupa mais com o dinheiro do que em resolver sua fome. Ainda é mostrado um foco em romance fora do comum, é como se a pobreza, a fome e a miséria desaparecessem frente ao amor de duas pessoas. Além de comédia e entretenimento, o foco ainda é disputado pelo romance. Essa mistura faz com que o filme seja delicioso de se assistir. Sendo assim, ele não consegue cumprir esse papel de denúncia.

Reitero que Ivana está coberta de razão, o que acontece aqui (e em outros filmes do cinema da Retomada) é a cosmética da fome, é um enfeite para mostrar a fome não como problema principal, mas como coadjuvante, e podemos considerar também uma cosmética da violência, cosmética da miséria, e me arrisco ainda mais ao dizer sobre uma cosmética do Nordeste. Uma região maquiada, despida de qualquer senso crítico e sentimento de revolta, conformada com sua situação e preocupada com romances, e dinheiro

## Referências

BENTES, Ivana. Da estética à cosmética da fome. *In: Jornal do Brasil*, Caderno B, pp. 1-4, 8 jul. 2001.

FRANÇA, Vera. Representações, mediações e práticas comunicativas. *In: PEREIRA, M.; GOMES, R.C.; FIGUEIREDO, V.F. (Org.). Comunicação, representação e práticas sociais*. 1ed. Rio de Janeiro; Aparecida: Editora PUC-Rio; Editora Idéias&Letras, 2004, v. 1.

DIDÍMO, Marcelo Dídimo Souza. **O Cangaço no cinema brasileiro**. Campinas, SP. 2007.

KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia – estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno**, Bauru, SP, EDUSC, 2001.

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

PAIVA, Carla. C. S.. O Nordeste no cinema brasileiro da década de oitenta. In: Edmerson dos Santos Reis e Josemar Martins Pinzoh. (Org.). **O paradigma cultural: interfaces e conexões**. 1ed. Curitiba: CRV, 2016, v., p. 189-196.

ROCHA, Glauber. Estética da Fome 65; in ROCHA, Glauber. **Revolução do Cinema Novo**. Rio de Janeiro: Cosac Naify, 2004, pp. 63-67. ROCHA, Glauber. Eztetyka do Sonho 71; in ROCHA, Glauber. **Revolução do Cinema Novo**. Rio de Janeiro: Cosac Naify, 2004, pp. 248-251.

SALVO, Fernanda. **Cinema brasileiro da Retomada: da pobreza à violência na tela**. Revista Espcom, v. 1, p. 01-10, 2006.

SIMÕES, Paula Guimarães. FRANÇA, Vera. **Telenovelas, telespectadores e representações do amor**. Disponível em: <<http://www.fafich.ufmg.br/gris/images/Telenovelas%20Paula.pdf>> Acesso em 20/05/2018.

THOMPSON, John B. **A mídia e a modernidade: uma teoria social da mídia**. Petrópolis, RJ. 5 ed. Vozes, 1998.

XAVIER, Ismail. **O cinema moderno brasileiro**. Cinemais, Rio de Janeiro, nº 4, p.39-64, mar./abr. 1997.