

EVANDRO JOSÉ MEDEIROS LAIA

PALIMPSESTO MEDIÁTICO:
O LASTRO IBÉRICO MEDIEVAL N' O AUTO DA COMPADECIDA

JUIZ DE FORA
2012

Evandro José Medeiros Laia

Palimpsesto Mediático:
o lastro ibérico medieval n' O auto da Compadecida

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Comunicação da UFJF, área de concentração: Comunicação e Sociedade, da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre.

Orientador: Prof. Dr. José Luiz Ribeiro

JUIZ DE FORA
2012

Laia, Evandro J. Medeiros.

Palimpsesto Mediático: o lastro medieval ibérico n'O Auto da
Compadecida / Evandro José Medeiros Laia. – 2012.
153 f. : il.

Dissertação (Mestrado em Comunicação)-Universidade Federal de
Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2012.

1. Comunicação. 2. Identidade. 3. Sertão. 4. Hibridismo cultural.
5. Linguagem televisiva I. Título.

EVANDRO MEDEIROS LAIA

**Palimpsesto Mediático: o lastro medieval ibérico n'O Auto da
Compadecida**

ORIENTADOR: Prof. Dr. José Luiz Ribeiro

Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-Graduação em
Comunicação, área de concentração em Comunicação e Sociedade da
Universidade Federal de Juiz de Fora – UFJF, como parte dos requisitos
necessários à obtenção do título de Mestre em Comunicação.

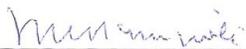
Aprovado em 23/01/2012



Prof. Dr. José Luiz Ribeiro (Orientador – UFJF)



Prof. Dr. Wedenclley Alves Santana (Membro titular interno – UFJF)



Profª Drª Maria Cristina Palma Munglioli (Membro titular externo – USP)

*A José Luiz Ribeiro, professor no palco,
contador de histórias na sala de aula.*

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Evandro e Neuza, que me ensinaram, desde cedo, a abraçar a diferença.

Ao Marco Antônio, por continuar aprendendo isso junto comigo, todos os dias.

À Cris, meu anjo da guarda, pelos sonhos compartilhados.

À Evane e família, que compreendem as ausências constantes.

À Ana, pela atenção extraordinária durante minha passagem pelo PPGCom UFJF.

Aos professores e colegas do Mestrado, pela convivência e pelas férteis discussões.

Aos amigos e colegas da TV Alterosa, pelo apoio durante estes dois anos.

Aos amigos do Centro de Estudos Teatrais – Grupo Divulgação (ex e atuais), pelo rico aprendizado que nunca acaba. Esta dissertação é sem dúvida mais um fruto desta árvore.

*O Sertão vai virar Mar,
lá no coração, o medo que algum dia
o Mar também vire Sertão*

Sá e Guarabira

RESUMO

O texto visa refletir sobre como as histórias da cultura popular ganharam forma no discurso televisual, construído de modo fragmentado, a partir de referências diversas, um *palimpsesto*. O foco principal é a tradição do pensamento em língua portuguesa, herança medieval ibérica trazida ao Brasil pelos colonizadores e que por motivos sociais e econômicos permanece mais visível no Nordeste brasileiro. Como recorte empírico utilizaremos a microssérie *O auto da Compadecida*, do diretor Guel Arraes, exibida em quatro capítulos, pela Rede Globo, em 1999. A história é baseada na peça homônima, escrita por Ariano Suassuna, em 1955, inspirado em folhetos da literatura de cordel. O objetivo é apontar as *conjunções* e as *disjunções* da obra em televisiva em relação ao texto seminal, e ainda entrever a herança cultural incluída na microssérie, a partir do conceito de *transluciferação* e de *eras imaginárias*. Para completar este estudo das mediações sociais lançamos mão de outras duas adaptações do Auto para o cinema: *A Compadecida*, de 1969, e *Os trapalhões no auto da Compadecida*, de 1987. Como não é possível tratar da cultura sem falar na mediação técnica pela qual ela se constrói, através da qual se difunde e na qual é reproduzida, a linguagem dos meios teatro, cinema e televisão, e suas características, também representa interesse para a nossa pesquisa. Por isso usamos a *Mediologia* como base, método que divide as mediações em três tempos, ou mediasferas: a logosfera, a grafosfera e a videosfera, que na nossa visão devem corresponder, respectivamente, ao teatro, ao cinema e à televisão.

PALAVRAS –CHAVE: Comunicação; Identidade; Sertão; Hibridismo cultural; Linguagem televisiva.

ABSTRACT

The text aims to reflect on how the stories of popular culture took shape in televisual discourse, built in a piecemeal way from various references, like a palimpsest. The main focus is the tradition of thought in the Portuguese language, the Iberian medieval heritage brought to Brazil by the settlers and which for social and economic reasons remains more visible in the Brazilian Northeast. For empirical crop we use *O auto da Compadecida*, TV product displayed in four chapters, by Rede Globo, at 1999. The story is based on the play of the same name, written by Ariano Suassuna, in 1955, inspired by the cordel literature. The goal is to point out the *conjunctions* and *disjunctions* of work in television over the seminal text, and even a glimpse of the cultural heritage included in the *microsérie*, using the concepts of *transluciferação* and *imaginary ages*. To complete this study of social mediations we employed two other adaptations to film: *A Compadecida*, 1969, and *Os Trapalhões no auto da Compadecida*, 1987. As it is impossible to treat of culture without mentioning the technical mediation by which it is built, through which it spreads and where it is played, the languages of media theater, film and television, and their characteristics are also relevant to our research. So we use *Mediologia* as a base method that divides mediations in three stages, or mediaspheres: the logosphere the graphosphere and videosphere, which in our view must correspond, respectively, theater, film and television.

KEYWORDS: Hinterland medieval; cultural hybridity; Auto da Compadecida; adaptation; television language.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Ilustração 1	Ilustrações armoriais nos créditos iniciais do filme <i>A Compadecida</i>	65
Ilustração 2	Figurino de João Grilo e Chicó no filme <i>A Compadecida</i>	65
Ilustração 3	Grupos sociais vestidos de maneira igual, no filme <i>A Compadecida</i>	65
Ilustração 4	Grupos sociais vestidos de maneira igual, no filme <i>A Compadecida</i>	65
Ilustração 5	Dom Pancrácio, o palhaço do filme <i>A Compadecida</i>	65
Ilustração 6	Cangaceiros fazendo acrobacias no filme <i>A Compadecida</i>	65
Ilustração 7	Paisagem do Sertão transformada em céu, no filme <i>A Compadecida</i>	65
Ilustração 8	Palhaço chegando à Taperoá, no filme <i>Os Trapalhões</i>	73
Ilustração 9	Trejeito de Renato Aragão no filme <i>Os Trapalhões</i>	73
Ilustração 10	Trejeito de Renato Aragão no filme <i>Os Trapalhões</i>	73
Ilustração 11	Morte de João Grilo no filme <i>Os Trapalhões</i>	73
Ilustração 12	Picadeiro transformado em céu no filme <i>Os Trapalhões</i>	73
Ilustração 13	Par romântico de João Grilo, no filme <i>Os Trapalhões</i>	73
Ilustração 14	Padre em <i>plongèe</i> na microssérie <i>O Auto da Compadecida</i>	100
Ilustração 15	Bispo em <i>contre-plongèe</i> na microssérie <i>O Auto da Compadecida</i>	100
Ilustração 16	Rosinha olha, Chicó está de costas – cena da microssérie.....	100
Ilustração 17	Chicó olha, Rosinha está de costas – cena da microssérie.....	100
Ilustração 18	Fotos em preto-e-branco de situações de dificuldade no Nordeste.....	100
Ilustração 19	Major Antônio Moraes carrega a porca com dinheiro.....	100
Ilustração 20	Trecho do filme usado na abertura da microssérie.....	122
Ilustração 21	Trecho da vinheta da microssérie – Jesus anda sobre as águas.....	122
Ilustração 22	Logo da microssérie <i>O Auto da Compadecida</i>	122

Ilustração 23	Xilogravura que resume o primeiro episódio da microssérie.....	122
Ilustração 24	Sandálias de Chicó, na microssérie <i>Auto da Compadecida</i>	122
Ilustração 25	Rodopio do cangaceiro Severino de Aracaju na microssérie.....	122
Ilustração 26	Rodopio do cangaceiro Corisco, no filme <i>Deus e o diabo</i>	122
Ilustração 27	Rodopio carnalizado de João Grilo, na microssérie.....	122
Ilustração 28	Cena solarizada na microssérie <i>Auto da Compadecida</i>	133
Ilustração 29	Diabo com feições humanas na microssérie.....	133
Ilustração 30	Diabo com feições animais na microssérie.....	133
Ilustração 31	Geral do céu em <i>chroma-key</i> , na microssérie.....	133
Ilustração 32	Dora fazendo trejeitos – cena da microssérie.....	133
Ilustração 33	Baforada de Chicó, que anuncia a entrada no mundo da fantasia.....	133
Ilustração 34	Fantasia de Chicó, com uso de elementos artesanais e tecnológicos....	133
Ilustração 35	Vicentão cospe e quase acerta João Grilo.....	133

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	11
2	ARQUEOLOGIA	19
2.1	O HETEROLOGOS NO SERTÃO BARROCO.....	26
2.2	O NORDESTE COMO COMUNIDADE IMAGINADA.....	34
2.3	A CARNAVALIZAÇÃO EM SUASSUNA.....	41
3	EPIFANIA	49
3.1	A PALAVRA: TRADIÇÃO NO PALCO.....	54
3.2	ESCRITA E CINEMA: APROXIMAÇÕES.....	64
3.3	DA TELONA PARA TELINHA.....	72
4	TRANSFIGURAÇÃO	86
4.1	CONJUNÇÕES.....	95
4.2	DISJUNÇÕES.....	105
4.3	TRANSLUCIFERAÇÕES.....	119
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	136
	REFERÊNCIAS	140
	APÊNDICE	143
	ANEXO	151

1 INTRODUÇÃO

O Sertão já foi Mar um dia. Diz a tradição do Nordeste brasileiro que a grande área geográfica que sofre com a seca foi um enorme lago de água salgada. E isso já virou motivo de muita conversa. Escritores, cantadores e poetas já trataram do assunto. Os cientistas também. Com alguma boa vontade, o interessado pode encontrar inúmeras pesquisas que ajudam a comprovar um segredo do qual os sábios populares nunca duvidaram. A relação entre o Mar e o Sertão ganha contornos bem mais amplos que a ciência. E se chegou às páginas do livro, é porque passou pelo canto dos repentistas, na voz do poeta popular, permanecendo igual, mas ao mesmo tempo diferente, adaptada ao suporte e às condições históricas e sociais da propagação da mensagem. Este caminho, entre o Mar e o Sertão, que cientificamente pode ter levado milhões de anos para ser percorrido, é o que, metaforicamente, liga o Brasil, nação imanente, onde o homem enfrenta o desafio interno da identidade, a Portugal, nação transcendente, lugar onde o homem vive a ímpeto do outro.

Foi a filósofa portuguesa Maria Helena Varela (1996, p.18) quem afirmou isto, mostrando inicialmente, que a mitogênese da nação lusa é marcada por uma geografia que aponta para o Atlântico, “mar sem fim que envolve nossos sonhos e destinos”. Para exprimir este modo de estar no mundo, o conceito filosófico seria vago, por isso é a metáfora que constitui a via de expressão adequada, criando, na língua portuguesa, um modo de pensar híbrido, na terceira via entre a poesia e a filosofia, que ela chama de *heterologos*. “Presentes-ausentes do saber racional, dos Discursos do Método e das Críticas da Razão, a viagem, o risco e a aventura foram a nossa forma antropológica de estar no mundo, de navegar mais do que de existir, fascinados pelos abismos, desejando o impossível, o infinito, o mar!...” (VARELA, 1996, p.27).

Esta vontade de transcendência teria encontrado no Brasil seu destino, seu objetivo final, comprovando as escatologias místicas portuguesas, a crença em um novo paraíso. Portugal, como nação periférica, longe da filosofia clássica, encontra, na imagem da descoberta, a razão para sua existência, marcada pela epopéia e pela coragem. Ao mesmo tempo, numa terra longínqua, onde o encontro com as novas formas da natureza, exuberante, permitiu que o europeu desenvolvesse uma nova linguagem, uma nova

maneira de estar no mundo, longe da rigidez da religião e da hierarquia social, invertendo a lógica, transformando a regra em exceção, fazendo da vida um grande *carnaval*, no sentido que Mikhail Bakhtin (1993, p.6) confere a esta palavra. A cultura da Idade Média e do Renascimento, estudada pelo teórico russo, seria marcada pelas dualidades, pela dicotomia, que separava alta e baixa cultura, o sagrado e o profano. As festas populares representavam o momento de distensão das pressões sociais, quando havia total inversão da regra diária. “Nesse sentido, o carnaval não era uma forma artística de espetáculo teatral, mas uma forma concreta (embora provisória) da própria vida, que não era simplesmente representada no palco, antes, pelo contrário, vivida enquanto durava o carnaval”.

O que se abriu como possibilidade, no Novo Mundo, foi fazer desta exceção a regra. E é partir da desmesura, da abundância e da exuberância encontradas na América que se desenvolve o barroco, na visão de Lezama Lima (1988). Para ele, foi o contato do europeu com o Novo Mundo que criou possibilidades que culminaram neste estilo artístico, que seria, antes de tudo, um modo de estar no mundo. O desafio radical da alteridade também teria contribuído para isso, colocando, frente a frente, índios, africanos e europeus das mais diferentes nações, numa terra marcada pela imensidão. E é neste cenário, onde o homem, sozinho, está desamparado, que o heterologos português ganha novo significado. “No húmus topical, é como se o espírito do lugar quase ignorasse a componente marítima, para se enlear no labirinto telúrico dos sertões, onde um humano demasiado humano pressente o infinito na transcendência imanente da natureza, na força dionisíaca da terra” (VARELA, 1996, p.57).

O conceito de Sertão seria então uma das marcas da *brasilidade*, identidade, como qualquer outra, construída histórica e socialmente (HALL, 2000), a partir de conflitos, enredando os sujeitos na teia de uma *comunidade imaginada*, como nos afirmou Ariano Suassuna, em entrevista: “O Sertão ganhou uma visibilidade maior graças a escritores como Euclides da Cunha, por exemplo. Nós tivemos a sorte, nós, do sertão nordestino, tivemos o primeiro grito pra que o Brasil olhasse o Sertão como um dado de importância fundamental para o entendimento do país e da sua cultura” (ENTREVISTA, 2010). Esta construção identitária carrega traços da Idade Média europeia, reconstruindo no Brasil o mundo deixado para trás. No Nordeste, especificamente, estas características, por motivos e históricos e sociais, teriam permanecido mais visíveis, apontado para o conceito de *Sertão medieval* (VASSALO, 1993), capital para o empreendimento da nossa proposta.

A cultura medieval teria chegado até nós, brasileiros contemporâneos, por uma via longa, que remonta à Antiguidade, segundo Suassuna (ENTREVISTA, 2010):

Você tinha, na Europa, naquele lugar que hoje a gente chama Península Ibérica, povos chamados bárbaros, os lusitanos, os gauleses, enfim, os galegos, que eram gaélicos de formação, os bascos; aí no tempo do Império Romano, Roma invade a Península Ibérica (...). Então os bascos, os catalães, os galegos, os portugueses, os povos começam a falar mal o latim. E então aparecem as culturas e as línguas que nós chamamos neolatinas ou românicas. Então a cultura latina chega e funciona como fundamento para a romanização da Península Ibérica. Então dois destes povos romanizados, os portugueses e os espanhóis, chegam aqui e tomam conta da América Latina, onde existiam goytacazes, tupis, guaranis, gês, etc. Aí fazem uma coisa semelhante aquilo que os romanos fizeram na Península Ibérica: eles latinizam a América Latina. Então a cultura portuguesa e espanhola, a cultura ibérica, é, não só, um elemento de enorme importância na nossa cultura, como é o fundamento da romanização da América Latina; então, tem um papel importantíssimo. Basta ver a importância da língua, do espanhol para os povos hispano-americanos e para esta imensa nação continente que é o Brasil, que fala português.

Este deve ser o caminho de uma arte brasileira, na visão do autor, marcada por esta herança ibérica medieval. E é isto que ele tenta resgatar em sua obra literária e teatral, a partir da criação do Movimento Armorial, em Recife. De seus trabalhos, talvez o que tenha o maior apelo popular seja o *Auto da Compadecida*, história baseada em folhetos da literatura de cordel nordestina, tradutora entre o oral e o escrito, meio pelo qual as histórias populares ibéricas teriam chegado e sido aclimatadas ao Brasil.

A obra teve duas adaptações para o cinema, em 1969 e 1987, até chegar à televisão, em 1999, numa microssérie, em quatro capítulos, exibida pela Rede Globo e dirigida por Guel Arraes. Sucesso de público e crítica, já foi objeto de diversas análises acadêmicas, assim como o texto teatral de Ariano Suassuna. O que pretendemos, no nosso trabalho é, além de mostrar as *conjunções* e as *disjunções* (BALOGH, 2005) entre o texto seminal e a adaptação, apontar também o caminho percorrido pelos distintivos que marcam o pensamento em língua portuguesa, o texto popular, em palavras, sons e imagens, até a tela da televisão. Se não é na filosofia, mas na poesia, que está a síntese do pensamento heterológico, então poderíamos encontrar, na TV, e especificamente, na microssérie *O Auto da Compadecida*, um campo de reflexão, uma proposta de pensamento da cultura brasileira a partir da imagem. Queremos é mostrar como esta matriz ibérica passa pelas frestas, ocupa os entrelugares, criando estratégias para reaparecer nos *interstícios*

(BHABHA, 1998), nas entrelinhas, nos detalhes sutis, remontando a informação antiga num outro suporte, numa obra diferente.

Régis Debray (1995, p.63) defende que a mensagem transmitida não é indiferente ao meio que a transmite. E que este caminho é, antes de tudo, uma trilha de combate contra “o ruído, a inércia, e outros transmissores e, até mesmo e sobretudo, os destinatários”. Por isso, o novo opera a partir do velho, como maneira de facilitar a transmissão e evitar a resistência. Ele propõe a divisão da história do olhar no Ocidente em três *mediasferas*: a *logosfera*, a *grafosfera* e a *videosfera*. Cada uma delas seria marcada pela característica das imagens produzidas, porém uma não substitui a outra. Elas se sobrepõem, acumulando características. Ele propõe uma abordagem mais ampla, para que seja possível compreender o momento pelo processo. E dá um exemplo: “Para abordar a televisão como midiólogos, e não como sociólogos da comunicação, devemos assumir um alma de antepassado e observá-la em perspectiva, na contraluz do ícone bizantino, da pintura, da fotografia e do cinema” (DEBRAY, 1995, p.23). Juntamos a isto o conceito de *eras imaginárias* de Lezama Lima (1988), para quem cada época, cada povo, produz um imaginário com características próprias. Estas eras não desaparecem, elas surgem, em determinados momentos e tempos diferentes, e são reconhecíveis a partir da análise dos *atos homólogos*. O que temos como proposta metodológica é abordar o nosso objeto, a microssérie *O Auto da Compadecida*, como um *palimpsesto* (OROFINO, 2006; BALOGH, 2005), olhando em contraluz, para enxergar, a partir da camada mais recente, as referências anteriores. Inicialmente propusemos a análise de duas obras cinematográficas e uma de televisão. Posteriormente, consideramos mais cabível adotar a análise da peça teatral e da microssérie, passando pelas obras para o cinema, que, não por isso, deixaram de ter importância no trabalho, e são citadas sempre que consideramos cabível trazer à discussão o caminho pelo qual o texto passou até ser transmutado para a TV. Assim como o Palhaço, o narrador que adianta os fatos da história contada por Ariano Suassuna, anunciamos o caminho que será percorrido nas próximas páginas.

Começamos pelo capítulo *Arqueologia*, no qual vamos revisar os conceitos ligados às questões da Modernidade e da crise de identidade no mundo contemporâneo. Recorremos a uma abordagem que conjuga os Estudos Culturais, que implicam a leitura da cultura dentro de contextos históricos concretos, para definição do conceito de *identidade*, “demasiadamente complexo, muito pouco desenvolvido e muito pouco compreendido na

ciência social contemporânea para ser definitivamente posto à prova” (HALL, 2000, p.8). A identidade somente aparece como questão a partir da Modernidade, quando deixa de ser uma definição que vem do berço para se transformar em possibilidade de alteração, a partir de escolhas e méritos do sujeito. O caráter da mudança é reforçado na contemporaneidade, que para alguns autores não é nada mais que a radicalização dos preceitos modernos. Por isso, é neste momento, mais que em qualquer outro, que a identidade é desvelada como construção social, fruto de determinado período histórico. Ela passa a ser então momentânea, resultado de uma necessidade imediata, pequena engrenagem que pode ser trocada a qualquer momento, ao sabor dos ventos fortes da *Globalização*, fenômeno que coloca o mundo em contato direto com a alteridade.

É desta mistura de referências que surge o conceito de *hibridismo cultural*. Mas, ao mesmo tempo, é a partir de então que as culturas ditas *puras* passam também a ser reconhecidas como híbridas, construções que criam um chão já não tão firme para as *comunidades imaginadas*. O trajeto da cultura ibérica medieval rumo à contemporaneidade brasileira tem uma parada importante: o Nordeste brasileiro, comunidade imaginada a partir de referências múltiplas. Na primeira região colonizada do país, algumas características deste período ainda são claras, devido a questões sociais e econômicas. É neste universo que encontramos a literatura de cordel, com a presença da *intertextualidade* e do elemento *grotesco*, marcas da Idade Média constituinte do estilo barroco e base para a criação de Ariano Suassuna, a partir da proposta do Movimento Armorial. Encontramos na obra do autor paraibano diversos procedimentos paródicos que têm o objetivo de adaptar as histórias da cultura popular aos espaços cultos: o livro e o palco.

No capítulo seguinte, *Epifania*, verificamos os elementos intertextuais no *Auto da Compadecida*, a presença de histórias orais ibéricas, narrativas dos folhetos de cordel e até paródias dos clássicos latinos. A *Mediologia* de Régis Debray (1993), baseada nos preceitos de Marshall McLuhan (1969), leva-nos a um paralelo entre as *mediasferas*, os tempo mediáticos, e as versões do *Auto da Compadecida*. A peça de Ariano Suassuna, escrita em 1955, estaria no âmbito da *logosfera*, quando a palavra escrita é o principal meio de transmissão das mensagens. A nossa hipótese passa pelo fato de que a narrativa mantém fortes traços da oralidade, com o uso de expressões regionais, reforçando o caráter popular da história. Esta mediasfera tem duração até a chegada da imprensa, quando começa a *grafosfera*, e a transmissão é feita, primordialmente, por meio do livro.

Identificamos, com este período as duas adaptações do *Auto* para o cinema, assentados na assertiva de McLuhan de que o olhar do homem ocidental seria treinado para a sucessão de imagens do cinema a partir da organização visual gráfica. Sendo assim, reconhecer como narrativa a projeção na tela grande só seria possível porque nos acostumamos com a lógica do livro. É neste item que apresentamos, inicialmente, o filme *A Compadecida*, produzido em 1969, e ainda carregado de um regionalismo presente na película. *Os Trapalhões no Auto da Compadecida*, lançado em 1987, apesar de apresentar uma narrativa mais fiel ao texto seminal, traz nos atores do quarteto *Os Trapalhões*, trupe de grande sucesso na televisão, uma pista do caminho seguido pela mediação social no Brasil: do teatro, passando pelo cinema, até a TV, veículo que marca o começo da terceira era mediática, a *videosfera*.

É neste tempo que vamos encontrar o desenvolvimento dos gêneros e formatos da teleficção seriada, herdeira dos folhetins franceses, depois das adaptações latino-americanas de clássicos da literatura e do teatro no rádio e no cinema. Na televisão brasileira, o formato de maior sucesso é a telenovela, que, aos poucos, passa a retratar temas ligados à nossa realidade. O Sertão apareceu em algumas tramas, com destaque para as adaptações literárias. Mas é nas minisséries que ele ganha lugar central, em obras que tentam definir e ao mesmo tempo resumir o que seria uma identidade nacional. O formato, considerado *la crème de la crème* da teledramaturgia brasileira (BALOGH, 2005), seria mais adequado às adaptações, já que, diferentemente da telenovela, não trata-se de uma obra em aberto, possibilitando aos roteiristas e diretores finalizarem todo o processo de produção antes que o primeiro capítulo seja exibido (ARONCHI DE SOUZA, 2004). No universo das minisséries adaptadas surge a proposta de Guel Arraes: transmutar para a televisão o *Auto da Compadecida*. O diretor, que apesar de nascido em Recife, passou 15 anos fora do Nordeste, volta à terra natal, retomando a relação familiar com Suassuna, velho conhecido do pai, ex-governador do estado do Pernambuco. Guel propõe uma adequação do formato. Ao invés dos cerca de 20 capítulos, número médio de uma *minissérie*, *O auto da Compadecida* teve quatro, inaugurando o formato *microsérie*, que se tornaria recorrente na Rede Globo posteriormente.

A análise propriamente dita é realizada na terceira parte do trabalho, chamada de *Transfiguração*. É quando apontamos os elementos constituintes do pensamento em língua portuguesa transmutados, percorrendo o caminho entre a tradição ibérica medieval e a tela

da televisão brasileira. Adotamos como ponto de partida o reconhecimento dos *elementos conjuntivos* (BALOGH, 2005), ou seja, que ligam a microssérie à peça de teatro. As peripécias centrais, vividas pela dupla João Grilo e Chicó, são mantidas com a mesma formatação da peça de teatro. A linguagem popular de Suassuna também é preservada, mesmo quando os diálogos são criados pelos roteiristas, configurando a opção de Guel Araes em transmutar Suassuna de uma maneira *suassuniana*. Uma destas características é a carnavalização dos temas, operando deslocamentos paródicos. A *intertextualidade* e a *metalinguagem*, marcas do Movimento Armorial, também estão presentes nas obras do Núcleo Guel Arraes, que funcionaria como uma espécie de espaço para uma *ruptura autorizada*, propondo novos modelos e temas dentro da Rede Globo (FIGUERÔA, 2008). Encontradas as intersecções que unem as duas obras, possibilitando a rubrica de adaptação, partimos para o passo seguinte: a identificação dos *elementos disjuntivos* (BALOGH, 2005). A transmutação de textos requer a adequação da narrativa a um novo suporte, que oferece formatos consagrados. Por isso, muitas vezes, na adaptação para a televisão, os roteiristas precisam criar novas situações dramáticas, alterar a ordem dos acontecimentos, ou até mesmo suprimir algumas sequências. Percebemos, principalmente, os enxertos retirados de outras peças de Ariano Suassuna. O principal deles é a personagem Rosinha, que não existe no texto teatral e reconfigura, na microssérie, a relação de João Grilo e Chicó. Outros textos de folhetos de cordel e até da tradição medieval europeia também servem como fontes para novas peropécias.

Por fim, ainda neste capítulo, chegamos ao destino de nossa proposta: reconhecer os elementos da tradição ibérica medieval, rastros do pensamento em língua portuguesa, transmutados na tela da televisão, através da microssérie *O Auto da Compadecida*. A síntese disso está no conceito de *transluciferação*, que Haroldo de Campos (1981) usa para designar a tradução criativa, a transcrição, que abandona a fidelidade da tradução em busca de uma adequação do sentido. Procurando termos e significados que se encontrem nas línguas alemã e portuguesa, ele experimentou, na transcrição do *Fausto*, de Goethe, um trabalho conduzido pela rebelião, colocando a tradução numa condição mefistofélica, orientada pelo demonismo, no sentido da busca pelo conhecimento. Haroldo de Campos desenvolve o conceito a partir da tradução interlingual. Mas com os devidos ajustes, tornou-se o norte de nossa investigação, que trata da tradução de objetos sincréticos, ou seja, a passagem de um texto de expressão literária para uma obra de conteúdo audiovisual.

Apontamos ocorrências em termos lingüísticos e visuais que conectam a microssérie à estética medieval, e por conseguinte, ao elementos da tradição nordestina. Além disso, de acordo com a proposta de Lezama Lima, identificamos os fatos homólogos neste *Nordeste imaginário* de Guel Arraes.

O movimento proposto por este trabalho segue um caminho que aponta para o conceito de *palimpsesto*, capital para entendermos a produção cultural contemporânea, na qual a TV ocupa lugar central (KELLNER, 2001). Pode também nos ajudar a mostrar uma tentativa de reunir a diversidade, a multiplicidade deste imenso país num só identidade. Até o momento em que a proposta de uma posição de sujeito majoritária, exclusivista, começa a perder o sentido. Da *Arqueologia*, da raiz do que seria a cultura nordestina, partimos para a *Epifania*, a descoberta de que esta mesma matriz se reconfigura na obra de Ariano Suassuna e ganha as telas de cinema, em duas adaptações posteriores. O nome *Transfiguração* lembra a passagem bíblica em que Jesus se revela, na plenitude. Os dois discípulos que estão com ele, conseguem ver, no Filho, a imagem do Pai. Assim também é nossa proposta: enxergar, na microssérie *O Auto da Compadecida*, os elementos do cinema, do teatro e da tradição oral, transmigrada da Península Ibérica medieval para o Sertão brasileiro.

2 ARQUEOLOGIA

A chave para abrir o sistema de funcionamento do mundo contemporâneo pode estar no início de tudo: quando, ainda no século XVIII, um novo modelo de sociedade começava a surgir na Europa. Os sistemas político e econômico afastavam-se da concepção medieval, baseada numa troca de mercadorias ainda tímida em comparação ao que aconteceria após a Revolução Industrial. E numa espécie de retroalimentação, a sociedade mudava, respondendo aos estímulos destas novidades com alterações no comportamento das pessoas, a partir da flexibilização das posições sociais, possíveis de serem alcançadas agora por mérito e não mais por nascimento ou pela decisão de um soberano. Na primavera das especializações científicas, estudiosos como René Descartes, que cunhou conceitos tão caros ao entendimento deste novo tempo, defendiam a existência humana como individual. O matemático, cientista, e fundador da geometria analítica foi atingido pela dúvida que se seguiu ao deslocamento de Deus do centro do universo.

No centro da “mente” ele colocou o sujeito individual, constituído por sua capacidade para raciocinar e pensar. “Cogito, ergo sum” era a palavra de ordem de Descartes: “Penso, logo existo” (ênfase minha). Desde então, essa concepção do sujeito racional, pensante e consciente, situado no centro do conhecimento, tem sido conhecida como o “sujeito cartesiano”. (HALL, 2000, p.27)

Neste tempo era possível conceber os grandes processos da vida moderna como estando centrados no sujeito autossuficiente, senhor de sua razão. Esta figura do “indivíduo soberano” (HALL, 2000, p.31) está inscrita em cada um dos processos e práticas que fizeram o mundo moderno, formando uma concepção que ficou conhecida como Iluminismo. Pensado a partir destas premissas, o indivíduo seria a expressão de um núcleo interior, “que emergia pela primeira vez quando o sujeito nascia e com ele se desenvolvia, ainda que permanecendo essencialmente o mesmo – contínuo ou “idêntico” a ele – ao longo da existência do indivíduo” (HALL, 2000, p.10). A Modernidade, derivada deste novo sistema de pensamento, tornou-se de certa forma mundial, posteriormente, a partir da difusão das ideias no bojo das trocas comerciais cada vez mais frequentes entre as nações.

Da mesma forma que os sujeitos, unificados identitariamente na figura do indivíduo, as diversas nações, pequenos reinos e feudos em crise com a estrutura medieval

de produção, começaram a se unificar, formando Estados-nação mais fortes, com maiores chances de disputas comerciais e de defesa militar. Apesar das vantagens desta nova estratégia de aliança, não eram pequenos os problemas. A identidade local é uma narrativa construída a partir de mitos fundadores, da história que nega as diferenças e cria laços, as *Comunidades Imaginadas*, para usar o termo cunhado por Benedict Anderson (*apud* HALL, 2000, p.50). Ele usa o termo para designar a construção da identidade das nações. A consequência disso sempre esteve à mostra: conflitos étnicos, movimentos separatistas e repressão da diferença são marcas indiscutíveis desta forma de administração territorial.

O Estado-Nação é uma das instituições que não encontram paralelo em nenhum período histórico precedente, de acordo com Anthony Giddens (1991, p.15). Outras criações deste período marcam o ritmo da marcha rumo ao desencontro cada vez mais radical entre espaço e tempo, como, por exemplo, o dinheiro, que separa o bem físico do valor que ele representa, e o relógio, que torna desnecessária a observação da dinâmica da natureza para marcação do tempo. Por isso, Giddens define três descontinuidades que separam a Modernidade das ordens sociais tradicionais: a natureza intrínseca das instituições modernas, inéditas na história humana; o ritmo de mudança nítido que esta nova era impõe; e o escopo destas mudanças, que coloca em conexão diferentes áreas do globo. O sociólogo também lembra que o pensamento Iluminista e a cultura ocidental emergiram de um contexto medieval que valorizava a teologia e a obtenção da graça de Deus. Por isso, para ele, a defesa da razão pura apenas remodelou esta lógica, ou seja, a certeza divina foi substituída por outro tipo de verdade absoluta: a ciência e seu progresso providencial. Por isso

as sementes do niilismo estavam no pensamento iluminista desde o início. Se a esfera da razão está inteiramente desagrilhada, nenhum conhecimento pode se basear sobre um fundamento inquestionado, porque mesmo as noções mais firmemente apoiadas só podem ser vistas como válidas “em princípio” ou “até ulterior consideração” (GIDDENS, 1991, p. 54).

Para Zigmunt Bauman (2008, p.79), a mente moderna não era necessariamente atea. Esta era uma questão que só incomodava os radicais. “O que a mente moderna fez, contudo, foi tornar Deus irrelevante para os assuntos humanos na Terra. (...) Os ‘grandes temas’ não foram resolvidos, mas suspensos, postos de lado, removidos da ordem do dia”. Aí estaria então a semente do paradoxo contemporâneo, que apenas teria desenvolvido esta

concepção de pensamento desvincilhado do sagrado, à medida que as sociedades modernas se tornavam complexas, adquirindo uma forma mais coletiva. O indivíduo passou a ser visto então, num momento posterior, como mais localizado e definido no interior dessas grandes estruturas e formações sustentadoras da sociedade moderna. É o que Stuart Hall (2000, p.12) chama de *sujeito sociológico*.

A identidade, nessa concepção sociológica, preenche o espaço entre o “interior” e o “exterior” – entre o mundo pessoal e o mundo público. O fato de que projetamos a “nós mesmos” nessas identidades culturais, ao mesmo tempo que internalizamos seus significados e valores, tornando-os parte de nós, contribui para alinharmos nossos sentimentos subjetivos com os lugares objetivos que ocupamos no mundo social e cultural. A identidade então costura (ou, para usar uma metáfora médica, “sutura”) o sujeito à estrutura.

Este modelo sociológico pode ser considerado produto da primeira metade do século XX, quando as ciências sociais assumem sua forma disciplinar atual. Entretanto, exatamente no mesmo período, um quadro mais perturbador do sujeito e da identidade estava surgindo a partir dos movimentos artísticos e intelectuais associados ao Modernismo. O que culmina não na desagregação, mas no descentramento do sujeito cartesiano na segunda metade do século XX. Cinco principais correntes de pensamento contribuíram para isso, na visão de Stuart Hall (2000, p. 34-45): a releitura do pensamento marxista, que definiu o trabalho do homem como resultado das condições materiais herdadas das gerações passadas; a descoberta do inconsciente por Sigmund Freud, que retirou do sujeito a autoria de suas próprias ações; o trabalho do linguista Ferdinand Saussure, que revelou a estrutura da língua acima do pensamento do indivíduo; o trabalho de Michel Foucault, que trouxe à tona o poder disciplina, os sistemas de vigilância da Modernidade; e, por fim, o impacto do feminismo, que politizou a subjetividade e os processos de identificação.

Esta fragmentação da unidade almejada pelos iluministas derruba as grandes narrativas que pareciam direcionar os caminhos até então. É quando emerge o que Stuart Hall (2000, p.10) chama de *pós-modernidade*, “a afirmação de que naquilo é descrito, algumas vezes, como nosso mundo pós-moderno, nós somos também ‘pós’ relativamente a qualquer concepção essencialista ou fixa de identidade”. A chamada crise de identidade seria vista, então, como parte de um processo bem maior de mudança, “que está deslocando as estruturas e processos centrais das sociedades modernas e abalando os

quadros de referência que davam aos indivíduos uma ancoragem estável no mundo social” (HALL, 2000, p.7).

Anthony Giddens (1991, p.52) faz as mesmas observações sobre o termo *Pós-modernidade*, que se refere, com frequência, ao fato de que é impossível ter qualquer certeza na contemporaneidade. Isso desde que os fundamentos do que se nomeia *epistemologia* se revelaram sem credibilidade. A história demonstrou que nenhum progresso pode ser defendido sem críticas. E mais recentemente, a questão ecológica colocou em cheque todo o desenvolvimento econômico e social do planeta. Porém, mesmo com as mudanças, para ele, ainda não é seguro tratar o momento como Pós-modernidade já que isso “parece invocar aquilo mesmo que é (agora) declarado impossível: dar alguma coerência à história e situar nosso lugar nela” (GIDDENS, 1991, p.53). Nós não teríamos sido deslocados para além da modernidade, mas estaríamos vivendo uma fase de sua radicalização. É a mesma opinião de Douglas Kellner (2001, p.73). Segundo ele, “estamos vivendo entre uma era moderna em envelhecimento e uma nova era pós-moderna que ainda precisa ser adequadamente conceituada, diagramada, mapeada. (...) A mudança de uma era para outra é sempre demorada, contraditória e, em geral, dolorosa”.

Kellner considera o uso do termo *sujeito* polêmico, por isso adota *identidade* ou *posição de sujeito*. E classifica, para fins de estudo, estas identidades em três momentos. Na *pré-modernidade*, as tradições e os papéis eram bem definidos e a identidade considerada uma essência inata, imutável. Na *modernidade* passa a existir a consciência da identidade como construção, e da dependência do outro para o reconhecimento. Junto com isso, começa o distanciamento da tradição e a expansão de possibilidades para o sujeito, porém, dentro de um limite definido socialmente. O terceiro momento é quando a identidade deixa de ser uma tarefa coletiva, social e passa a ser ligada unicamente ao individual a partir da consciência profunda da posição de sujeito como construção. Esta reflexão já existia desde o início da Modernidade, por isso, apenas foi radicalizada. “Tanto a identidade moderna quanto a pós-moderna contêm certo nível de reflexividade, a consciência de que a identidade é escolhida e construída, porém, na sociedade contemporânea, pode ser mais ‘natural’ trocar de identidade, mudar conforme os ventos volúveis da moda” (KELLNER, 2001, p.312).

Sem reconhecimento social, a identidade passa a ser uma ilusão. Pode ser mudada, transformada e abandonada continuamente. É uma questão de escolha. Neste contexto, o sujeito seria um *jogador*¹.

Enquanto o lugar da identidade moderna girava em torno da profissão e da função na esfera pública (ou familiar), a identidade pós-moderna gira em torno do lazer e está centrada na aparência, na imagem e no consumo. A identidade moderna era um negócio sério que implicava escolhas fundamentais capazes de definir quem somos (profissão, família, identificações política, etc.), enquanto a identidade pós-moderna é uma função de lazer e baseia-se no jogo, no ludíbrio, para a produção de uma imagem (KELLNER, 2001, p.311).

A identidade era aquilo que se era, que se fazia, constituía-se de compromissos, escolhas morais, políticas e existenciais. E foi assim durante muitos anos, na história da humanidade. Nesta rede de familiaridade do berço ao túmulo, o lugar de cada pessoa era claro demais para ser questionado. Zigmunt Bauman (2005, p.26) lembra que foram necessárias a lenta desintegração e a revolução dos transportes, para que a identidade surgisse como problema e como tarefa. “A ideia de ‘identidade’ nasceu da crise do pertencimento e do esforço que esta desencadeou no sentido de transpor a brecha entre o ‘deve’ e o ‘é’ e erguer a realidade ao nível dos padrões estabelecidos pela ideia – recriar a realidade à semelhança da ideia”. O próprio processo de identificação, através do qual nos projetamos em nossas identidades culturais, tornou-se mais provisório.

Esse processo produz o sujeito pós-moderno, conceptualizado como não tendo uma identidade fixa, essencial ou permanente. A identidade torna-se uma “celebração móvel” (...). É definida historicamente, e não biologicamente. O sujeito assume identidades diferentes, em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um “eu” coerente (HALL, 2000, p.13).

Antes havia poucas dúvidas sobre como uma pessoa deveria viver. E estes sinalizadores não seriam alterados durante o percurso do indivíduo. Hoje, vivemos o que Bauman (2008, p.57) chama de *liquefação* das estruturas sociais. A responsabilidade de escolha foi deslocada para os ombros do sujeito e estes sinalizadores que balizavam o percurso da vida foram ocultados, ou mesmo destruídos. É o desafio da autoidentidade, que

¹ Douglas Kellner (2001) utiliza no texto original, em inglês, o termo *player*. Na tradução, para o português, a palavra *jogador* foi escolhida para substituição. Com isso, alguns aspectos do termo original ficaram para trás. No inglês, *player* tem uma multiplicidade de significados (jogador, executor, ator, etc) que pressupõe as inúmeras operações de sentido do sujeito na construção de uma identidade no mundo contemporâneo.

perde as âncoras sociais que a faziam parecer natural. Nesta visão, o colapso da hierarquia das identidades e a globalização são fenômenos relacionados.

Globalização significa que o Estado não tem mais o poder ou o desejo de manter uma união sólida e inabalável com a nação. Flertes extraconjugais e até casos de adultério são ao mesmo tempo inevitáveis e toleráveis, muitas vezes ávida e entusiasticamente obtidos (...). No outro extremo, as pessoas em busca de identidade encontram pouca segurança, para não falar em plenas garantias, dos poderes do Estado, o qual reteve apenas minguados remanescentes de uma soberania territorial que um dia já foi indomável e indivisível (BAUMAN, 2008, p.34).

Neste momento, já não existem fronteiras que separam nações, estados e por consequência expressões culturais de povos distantes. A dicotomia próprio/alheio perde o sentido. As identidades nacionais, forjadas a partir das políticas públicas que privilegiaram a difusão da ideia de nação como algo unificado sofreram um processo de fratura frente à Globalização. A partir das Grandes Navegações do século XV, as nações se abriram para produção de outros países e culturas. Mas a maior parte dos bens era produzida na própria sociedade em que se vivia. Já na Globalização, as empresas fragmentam o processo de produção, fabricando cada parte nos países onde o custo é menor.

Os objetos perdem relação de fidelidade com os territórios originários. A cultura é um processo de montagem multinacional, uma articulação flexível das partes, uma colagem de traços que qualquer cidadão, de qualquer país, religião e ideologia podem ler e utilizar (CANCLINI, 1999, p. 41).

A Globalização está ligada à passagem de identidades modernas, territoriais e monolíngüísticas, para identidades ditas pós-modernas, que seriam transterritoriais e multilíngüísticas. Por isso, as identidades fixadas em repertórios de bens exclusivos de uma comunidade étnica ou nacional tornam-se instáveis, buscando, a partir de então, referencial no consumo de bens. Só um ambiente de trânsito intenso de informações culturais, como o que vivemos, poderia criar condições para o questionamento da unidade do sujeito. A despeito de séculos de uma visão cartesiana, hoje a mulher e o homem são vistos como seres múltiplos e descentralizados. A identidade é uma construção que se narra (CANCLINI, 1999, p.164).

Geralmente concorda-se que a integração global foi sensivelmente acelerada a partir da década de 1970, tanto em termos de ritmo quanto de alcance. Apesar de contraditórias, são três as possibilidades de consequências deste processo sobre as

identidades culturais (HALL, 2000): elas estão se desintegrando, com a homogeneização e a emergência de um pós-moderno global; as identidades nacionais e outras identidades estão sendo reforçadas pela resistência à globalização; ou ainda, as identidades nacionais estão em declínio, mas novas posições de sujeitos, híbridas, negociadas, estão tomando seus lugares. É esta última possibilidade que nos interessa, para o estudo do Movimento Armorial, e especificamente, do trabalho de hibridação cultural empreendido por Ariano Suassuna na peça *Auto da Compadecida*, entendido no nosso trabalho como expressão do lastro ibérico medieval da cultura brasileira.

2.1 O HETEROLOGOS NO SERTÃO BARROCO

Começamos buscando informações na mitogênese da nação Brasil, a partir da característica não-sistematizada do pensamento em língua portuguesa. Diferentemente das nações europeias onde o pensamento clássico deu a tônica da reflexão acerca do modo de estar no mundo, a partir dos preceitos da filosofia, do logos ático nascido na Grécia Antiga, o *modus operandi* da cultura portuguesa é baseado numa outra forma de pensamento, definida por um logos outro, que não o grego, um *heterologos*, na hipótese da filósofa Maria Helena Varela (1996, p.24).

Pioneiros na arte de poetar e de navegar, em Portugal o logos revelou-se sempre tendencialmente íngreme, fragmentado e disperso, um cogito barroco, aconceptual e assistemático, cuja tendência plurimaginária aposta na desmesura, irregularidade e movimento, na insatisfação do *pathos* e na ânsia do infinito.

Esta procura de uma transcendência no pensar português pode ter sido fortalecida pela característica geográfica, que se expande pela Península Ibérica, escapando às fronteiras territoriais através do mar sem fim que traz junto com o infinito, os sonhos e destinos. Para traduzir esta verdade, o conceito filosófico é vago, por isso, a metáfora poética e o mito constituem as vias para isso. Um tipo de estrutura do pensar mais ligado à metafísica, que escapa dos preceitos cartesianos da Modernidade. Por isso, apesar e ao mesmo tempo por causa das descobertas dos mundos extra-europeus, uma novidade para a historiografia moderna, Portugal se insere, nesta visão, fora de uma cronologia clássica. “Na história do saber ocidental, o heterologos em língua portuguesa ficou-se algo desgarrado, porque alheio a qualquer espécie de sistematização metodológica” (VARELA, 1996, p.94).

Varela faz um paralelo entre Grécia e Portugal, respectivamente sedes dos paradigmas clássico e barroco, duas periferias arquetípicas da Europa, semelhantes do espírito de lugar, mas opostas nos seus paradigmas culturais, o logos ático e o heterologos barroco, entre o mar com fim e o mar sem fim, o Mediterrâneo e o Atlântico.

Se o paradigma da Grécia é o paradigma da razão ideal, da ordem e da medida, expressa na arte e filosofia gregas, (...) o paradigma barroco, palavra de origem portuguesa, um lusismo, seria característico da arte e

da forma de pensar dos portugueses. Assim, o paradigma barroco é o paradigma da razão vital ou existencial, a tendência para a desmesura e exuberância, para a irregularidade e para o movimento, para a expressão do pathos e da insatisfação, da imaginação e da ânsia de infinito (VARELA, 1996, p.63).

É então a partir desta desmesura que são definidas as coordenadas simbólicas, que constituem e dão sentido a este *heterologos*. A principal delas, segundo Varela, diz respeito à viagem, ao *epos*, que decorre da inserção de Portugal numa terra marítima em que o mar é imagem do infinito, símbolo de transcendência e de mistério, do qual o maior expoente seria o poeta Fernando Pessoa, e sua visão mitológica do país. Outra nota importante acerca deste modo de pensar é a maneira como funciona culturalmente a simbologia arquetípica dos quatro elementos: terra, água, ar e fogo, tratados desde a antiga alquimia até a filosofia, base para o desenvolvimento da ciência. A terra, elemento sólido, tem relação com as raízes telúricas do homem, com os mitos e com os rituais de fecundidade. “O percurso das grandes civilizações sempre se iniciou da terra para as margens dos grandes rios, ou para as orlas marítimas, como no Egito e na Mesopotâmia, por um lado, e na Fenícia, na Grécia, ou em Portugal, por outro” (VARELA, 1996, p.70).

A água está ligada à fluidez, e “é dominante e determinante no *epos* marítimo dos portugueses, porque, numa terra marítima, a água é um elemento de metamorfose ontológica e de destino escatológico essencial” (VARELA, 1996, p.71). Já o ar sugere ascensão, elevação, uma conexão com os assuntos místicos, do além. E o fogo, ligado à sabedoria divina, a uma verdade superior. Em Portugal, os elementos terrestres fluidificaram-se perante a onipresença dos elementos aquáticos marítimos, o mar abissal, a geografia que define esta nação como uma “terra marítima”. Já a água, que junto com o ar são os elementos mediáticos, define o caráter do império marítimo e espiritual que é Portugal.

Razão nômade, “continuamente sendo e continuamente ansiosa de mais ser”, a razão em língua portuguesa é indissociável das viagens e das metamorfoses; dos acidentes que assimilou e pelas quais se transformou; das diferenças vividas e dos desvios sofridos, fundidos num corpo plástico, arlequinal, mestiçado de novos mitos, ritos e memórias (VARELA, 1996, p.30).

E é nesta lógica de abertura às mestiçagens, fruto do despaisamento, da viagem, que o Brasil aparece como consequência do espírito do lugar dos portugueses, surgindo como uma espécie de porto seguro no seu mar sem fim. A razão em língua portuguesa, nômade,

o *heterologos*, parece só existir na viagem, por isso o Brasil encarna a realização dos mitos portugueses, na busca pela nação espiritual, de acordo com o *Culto do Divino Paráclito* (VARELA, 1996, p.51). Segundo a profecia conhecida na Península Ibérica medieval, a história da humanidade passaria por três idades, cada qual correspondente a uma das três pessoas da trindade. A primeira idade foi a do Pai, que corresponde ao Velho Testamento. A Segunda foi a do Filho, correspondendo ao Novo Testamento. A Terceira Idade seria a do Espírito Santo ou do Paráclito, caracterizada pelo domínio do espírito e pelo amor dos homens. Os descobrimentos portugueses foram uma tentativa de realização na terra deste Império do Espírito Santo. Tanto que, mais tarde, os movimentos messiânicos renasceram no Brasil, numa fusão dos antigos mitos, utopias e profecias do Paraíso Perdido, da Idade do Ouro, da Demanda do Graal, da Terceira Idade e do Quinto Império. Mas a principal transposição foi a do Sebastianismo².

Cantada nas trovas, esta história vem à tona nos momentos de crise, ou de perda da identidade da nação. No Brasil, sofreu adaptações, mas não funcionou de maneira diferente. O exemplo de maior destaque é a Batalha de Canudos e suas conseqüências, relatadas por Euclides da Cunha, no livro *Os sertões* (2005), uma das obras nas quais Varela busca subsídios para formação do conceito do *heterologos*. Nas dificuldades da seca, onde o governo faltava e a fome sobrava, Antônio Conselheiro apareceu como o herói do povo, alternativa ao destino de carência de morte traçado para o homem sertanejo.

O messianismo e a escatologia, características do pensamento em Portugal, exacerbada perante as circunstâncias históricas de 1580, desastre de Alcácer-Quibir e perda da independência, difundem-se no Brasil (...) porque, relativamente a Portugal, aos seus ideais messiânicos e suas filosofias da história escatológicas, o Brasil representa a própria terra da promessa (VARELA, 1996, p. 130).

Uma hipótese é que o componente marítimo do *heterologos* em língua portuguesa tenha cedido seu lugar ao significado da terra, do Sertão em que o homem é pequeno demais, se perde nos descaminhos e fica face a face com o perigo. Onde não há bem nem mal, onde encontra deus e o diabo. É esta visão do Sertão, que aparece na literatura como

² O Sebastianismo foi um movimento místico que ocorreu em Portugal na segunda metade do século XVI, como consequência da morte do rei D. Sebastião, na Batalha de Alcácer-Quibir, em 1578. Por falta de herdeiros, o trono português terminou nas mãos do rei espanhol Filipe II. Mas para o povo português, o rei se encontrava ainda vivo, apenas esperando o momento certo para voltar ao trono e afastar o domínio estrangeiro. O movimento transformou-se num tipo de messianismo adaptado às condições lusas e à cultura nordestina do Brasil. Traduz uma inconformidade com a situação política e uma expectativa de salvação por meio da ressurreição de um morto ilustre.

“um mar de territórios”, imenso e profundo, que parece ter ganhado lugar de destaque na definição da *brasilidade*, para Varela (1996, p.114) Onde há espaço para o outro, para a convivência, para a mestiçagem, numa lógica sem binarismos, baseada na ontologia débil deste logos outro.

Na terra sem fim que é o sertão, o humano parece sempre viver num estádio mítico primordial, num para além do bem e do mal, alheio à queda e à redenção. (...) O sertão é um mundo sacralizado, espaço cósmico onde não existe pecado, culpa original, e, todavia, o mal está aí (VARELA, 1996, p.115).

Nesta concepção da vida cíclica, num mundo repleto de manifestações de deus, e por consequência também do seu contrário, encontramos a síntese do *demonismo* que caracteriza a cultura do continente americano, na visão de Lezama Lima (1988, p.31), como nos explica Irlemar Ciampi, no estudo introdutório do livro *A expressão Americana*:

A abundante terminologia lezamiana relativa ao demoníaco (fáustico, sulfúreo, plutônico, luciferino e congêneres – e que só reproduzimos economicamente no resumo da fábula) comprova a sua deliberação de tecer o Imago do homem americano como uma rede de imagens que recortam a astúcia e a magia, a curiosidade e o prazer, a apetência e a devoração, a rebeldia e a liberdade, a malícia e o engenho. (...) Essa imagem do demoníaco está calcada, mais provavelmente, naquele que o Gênese recolhe de antiquíssimas tradições orientais – e que ilustra também o Prometeu grego -, onde o Príncipe do Mal inaugura a busca do conhecimento e a ligação entre a ciência e o prazer.

Lezama vê o que chama de *fato americano* como expressão do *demonismo* moderno, da vontade de conhecimento, que marca a diferença entre a Modernidade e qualquer outra época. Há descontinuidades em vários períodos da história do homem. Mas, segundo Anthony Giddens (1991, p.14), as que estão associadas à modernidade são maiores que em qualquer outro tempo.

Os modos de vida produzidos pela modernidade nos desvencilharam de todos os tipos tradicionais de ordem social, de uma maneira que não tem precedentes. (...) Sobre o plano extensional, elas serviram para estabelecer formas de interconexão social que cobre o globo; em termos intensionais, elas vieram a alterar algumas das mais íntimas e pessoais características de nossa existência cotidiana.

O dinamismo da Modernidade deriva da separação do tempo e do espaço e de sua recombinação em formas que permitem o zoneamento preciso da vida social; do desencaixe dos sistemas sociais; e da ordenação e reordenação reflexiva das relações

sociais à luz dos *inputs*, ou seja, entradas contínuas de conhecimento que afetam as ações de indivíduos e grupos. São dois os tipos de mecanismos de desencalxe envolvidos no desenvolvimento das instituições modernas. O primeiro são as fichas simbólicas, como o dinheiro, por exemplo, que permite a troca virtual, a despeito dos bens envolvidos partilharem características em comum. O segundo são os sistemas peritos.

Por sistemas peritos quero me referir a sistemas de excelência técnica ou competência profissional que organizam grandes áreas dos ambientes material e social em que vivemos hoje. A maioria das pessoas leigas consulta ‘profissionais’ – advogados, arquitetos, médicos, etc. – apenas de modo periódico ou irregular. Mas os sistemas nos quais está integrado o conhecimento dos peritos influencia muitos aspectos do que fazemos de uma maneira *contínua*. (...) Minha “fé” não é tanto neles, embora eu tenha que confiar em sua competência, como na autenticidade do *conhecimento perito* que eles aplicam – algo que não posso, em geral, conferir exaustivamente por mim mesmo (GIDDENS, 1991, p.35).

Ora, se os sistemas peritos são a expressão da crença no conhecimento, de certa forma também representam o que Lezama chama do *demonismo* da sociedade moderna, no sentido da busca pelo conhecimento. Mas para ele esta característica da Modernidade na verdade é herança do contato do mundo antigo com a América. Foi no encontro com o novo continente que a Europa conheceu formas inéditas da natureza e um jeito diferente de se relacionar com ela. Foi neste momento, para Lezama, que aconteceu o *barroco*, como forma artística. Para justificar isso, ele usa os termos *tensão* e *plutonismo*, reservados exclusivamente ao barroco americano, enquanto marcas formais e ideológicas propiciadas pelo fenômeno da colonização. Para ele, este estilo desenvolveu-se nas terras de cá como uma forma de expressão da luta de contra-conquista, enquanto na Europa, foi uma arte do período da Contra-Reforma. O sociólogo defendia que o verdadeiro barroco se realizou, na sua plenitude, no Novo Mundo, desde a vida cotidiana até as mais elaboradas formas artísticas, formas transculturadoras dos mestiços.

A grande façanha do barroco americano, na verdade sequer igualada ainda em nossos dias, é o do quíchua cusquenho Kondori, chamado de índio Kondori. Na voluntariosa massa pétreas das edificações da Companhia, no fluxo numeroso de sùmulas barrocas, na grande tradição que vinha arrematar o barroco, o índio Kondori consegue inserir os símbolos incaicos do Sol e da Lua, em abstratas elaborações, de sereias incaicas, de grandes anjos cujos rostos de índios refletem a desolação da exploração mineira. Seus portais de pedra competem na proliferação e na qualidade com os melhores do barroco europeu (LEZAMA LIMA, 1988, p.103).

Completando o que seria uma *teoria da mestiçagem*, o sociólogo cubano, que escreveu a sua obra às vésperas da revolução socialista na ilha, também acreditava, ao contrário do que pregava a filosofia clássica, que o mundo não é separado entre natureza e cultura, por isso desenvolveu o conceito de *paisagem* (LEZAMA LIMA, 1988, p.67), a partir da visão monumental da natureza exuberante das Américas, onde homem e natureza se misturam, sem dualismos. Uma operação de pensamento que não se enquadra no *modus operandi* europeu, marcado pelo binarismo da filosofia hegeliana, tão combatida por Lezama ao longo de toda sua obra. E que dialoga com a visão do *heterologos* em língua portuguesa, defendida por Maria Helena Varela (1996, p.107), no qual

coexistem pacificamente vários saberes – as ciências, a filosofia, o *mhytos* e o logos, a razão e o mistério – sedimentando num heterodoxo polifônico, mutante em cada linha, fortemente metafórico, e debilmente sófico, cuja lógica se constitui na afirmação de um terceiro termo que, de excluído, passará a incluir-se, no elogio do mestiço e das misturas, contra as filosofias da pureza, na coincidência dos opostos, contra os princípios da identidade e da não contradição.

Este logos mestiço, baseado numa ontologia débil, que prescinde da inclusão de um terceiro elemento na dualidade filosófica, permite que dois sentidos habitem um mesmo conceito, simultaneamente, como são as identidades brasileiras, na visão de Canclini (2007, p.105), identidades “sem hífen”. Segundo ele, no Brasil existe uma predisposição à aceitação das diferenças sem separação, o que faz do país uma exceção entre as nações pós-coloniais. Um quadro bem diferente da Argentina, segundo Canclini, onde se costuma pensar as identidades compostas, com hífen, como os ítalo-argentinos, por exemplo. Isto porque um compacto sistema econômico, político e militar formou uma nação em que índios foram praticamente exterminados e milhões de europeus foram remodelados, formando uma sociedade mediante a descaracterização das diferenças. No México, segundo esta mesma análise, a população indígena foi subordinada ao projeto nacional crioulo e de modernização ocidental, mas admitindo uma mestiçagem. O índio no México foi tomado como sujeito mesmo da nacionalidade, que seria transformado pela educação e pela mistura racial. Já o Brasil,

apresenta uma sociedade nacional mais disposta à hibridação. Sem negar suas enormes desigualdades, seus abismos entre classes e regiões, os antropólogos ressaltam as múltiplas interpenetrações que existem entre os contingentes migratórios que formaram esse país. Não raro, os

líderes políticos e culturais falam de seus ancestrais africanos ou indígenas, e vêem as filiações étnicas como algo voluntarista, que pode ser mesclado (CANCLINI, 2007, p.108).

Por isso, enquanto nos Estados Unidos, por exemplo, as identidades são geralmente unidades autônomas, dificultando a negociação de um indivíduo com o pertencimento a mais de uma, no Brasil o sujeito conserva a possibilidade de várias filiações, pode circular entre identidades e misturá-las. Para exemplificar isso, Canclini (2007, p.108) fala sobre a ideia da possessão dos espíritos, proveniente da tradição afro-caribenha, reforçada no sincretismo com o espiritismo europeu, e central como experiência fundadora da sociedade brasileira. Na visão do autor, poderia ser considerada uma metáfora do “deixar-se habitar pelo outro”, sem deixar de reconhecê-lo como outro.

É na tradução, no habitar ao mesmo tempo mais de uma identidade, no entrecruzamento de culturas, que reside a condição contemporânea, onde já não existe mais a ideia de um sujeito com uma identidade previamente definida, unificada e imutável. Muito disso deve-se a diminuição gradativa da importância simbólica do Estado-Nação, um dispositivo da era moderna. A lealdade e a identificação que, numa era pré-moderna, eram direcionadas à tribo, ao povo e à religião, foram transferidas, gradualmente, nas sociedades ocidentais, à cultura nacional (HALL, 2000, p.49). Com o fluxo de informações, as viagens cada vez mais frequentes e o aumento estrondoso das transações internacionais de capitais, estes Estados começaram a perder cada vez mais poder, e mais importante para nossa abordagem, a possibilidade de funcionarem como subsídio para identidades fixas. Esta narrativa local ganha significados diversos diante do fluxo de informações e de pessoas na contemporaneidade. Hoje é comum encontrar quem tenha que viver, por escolha ou por necessidade, longe de sua terra natal, de suas referências culturais primeiras. Este movimento de *diáspora*, para usar o termo cunhado por Stuart Hall, aponta da tradição para a tradução, já que “estes sujeitos devem aprender a habitar, no mínimo, duas identidades, a falar duas linguagens culturais, a traduzir e negociar entre elas. As culturas híbridas constituem um dos diversos tipos de identidade distintivamente novos produzidos na era da modernidade tardia” (HALL, 2001, p.89).

O hibridismo, para Hall (2000, p.97), é a prova de que a Globalização parece não estar produzindo nem o triunfo do global, nem a persistência, em sua velha forma, do local. Para ele, os deslocamentos ou os desvios são mais variados e mais contraditórios do que sugerem protagonistas e oponentes.

Quando a circulação cada vez mais livre e frequente de pessoas, capitais e mensagens nos relaciona cotidianamente com muitas culturas, nossa identidade já não pode ser definida pela associação exclusiva com uma comunidade nacional. O objeto de estudo não deve ser, então, apenas a diferença, mas também a hibridização (HALL, 2000, p.166).

Esses entrelugares fornecem o terreno para elaboração de estratégias de subjetividade que dão início a novos signos de identidade e postos inovadores de colaboração e contestação, no ato de definir a própria ideia de sociedade, segundo Homi Bhabha (1998). As grandes narrativas conectivas do capitalismo dirigem os mecanismos de reprodução social, mas não fornecem uma estrutura fundamental para os modos de identificação contemporâneos, que se formam em torno de questões de raça e gênero, por exemplo. Para ele, a fronteira é um lugar extremamente rico, de encontro. E que diz muito do momento que vivemos, onde já não há divisão definida entre conceitos, onde a lógica binária já não opera como única forma de conhecimento do mundo. “É na emergência dos interstícios – a sobreposição e o deslocamento de domínios da diferença – que as experiências intersubjetivas e coletivas de nação [*nationess*], o interesse comunitário ou o valor cultural são negociados” (BHABHA, 1998, p. 20). Essa passagem intersticial entre identificações fixas abre a possibilidade de um hibridismo cultural que acolhe a diferença sem uma hierarquia suposta ou imposta. Lógica do terceiro incluído, que aponta novamente para o demonismo, para o barroco constituinte, suposta essência da nossa cultura.

Se o paradigma barroco (...) é expressivo na cultura portuguesa, reflexo de seu espírito de lugar e da viagem marítima, parece ter encontrado uma expressão por demais significativa no pensamento e na arte brasileiras, cujos elementos compósitos manifestam a mesma arte simbólica e cenográfica que deriva o manuelino. (...) Para além das influências da metrópole, através da colonização cultural dos jesuítas, o barroco encontra noutro espírito de lugar, no húmus luxuriante, trans- e anterracional da terra e da raça, uma expressividade e criação original. Como se os traços mais característicos do barroco, segundo Eugenio d’Ors, encontrassem no Brasil uma cumplicidade espontânea (VARELA, 1996, p. 65).

O espírito de lugar brasileiro, ao contrário do português, circunscreve o homem à terra, às suas raízes telúricas matriciais, ao arquétipo da *Terra Mater*, que aqui, é representado pelo Sertão, segundo Varela. É na busca por vestígios desta ideia, tão cara ao conceito de brasilidade, que embrenhamos pela *comunidade imaginada* Nordeste.

2.2 O NORDESTE COMO COMUNIDADE IMAGINADA

Como é contada esta narrativa da cultura nacional? De cinco maneiras (HALL, 2000, p.53): em primeiro lugar, há uma narrativa da nação, que aparece nas histórias e nas literaturas nacionais, na mídia e na cultura popular, que conecta nossas vidas cotidianas com um destino que preexiste a nós e continua existindo após a nossa morte. Em segundo lugar, há a ênfase nas origens, na continuidade e na tradição, como se os elementos essenciais do caráter nacional permanecem imutáveis. A terceira estratégia discursiva é a invenção das tradições. Por exemplo, “nada parece ser mais antigo e vinculado ao passado imemorial do que a pompa que rodeia a monarquia britânica e suas manifestações cerimoniais públicas. No entanto (...), na sua forma moderna, ela é produto do final do século XIX e XX” (HALL, 2000, p.54). O quarto exemplo de narrativa da cultura nacional é o mito fundacional: uma história que localiza a origem da nação, do povo e de seu caráter nacional num passado imemorial, mítico. E por fim, a identidade nacional pode também ser baseada na ideia de um povo puro, o que raramente é verdade, já que, para Hall, “as nações modernas são, todas, híbridos culturais” (HALL, 2000, p.62).

Portanto, confirmando o que já expusemos, a ideia de pertencimento é forjada a partir das *comunidades imaginadas*, forjadas nas narrativas nacionais. Essas comunidades, segundo Zygmunt Bauman (2005, p.17), seriam de dois tipos: as devidas e as de destino. No primeiro caso, os membros vivem juntos, em ligação absoluta. Já no segundo, eles são unidos por ideias ou por princípios. “A questão da identidade só surge com a exposição a ‘comunidades’ da segunda categoria – e apenas porque existem mais de uma ideia para evocar e manter unida a ‘comunidade fundida de ideias’ a que se é exposto em nosso mundo de diversidades e policultural” (BAUMAN, 2005, p.17). A identidade nacional, na comunidades devidas, é exclusivista, não admite outras em concordância. A naturalidade dela foi um conceito arduamente construído, a ferro e fogo, como num episódio da história do Brasil, a Guerra de Canudos, abordada por Euclides da Cunha, no livro *Os Sertões* (2005), um tratado *às avessas* sobre a cultura brasileira. Segundo Ariano Suassuna (2008, p.247),

o grande livro que é *Os Sertões* resultou do choque experimentado diante daquele Brasil brutal mas verdadeiro, que ele via pela primeira

vez em Canudos e que amou com seu sangue e com seu coração, se bem que nunca o tenha compreendido inteiramente com sua cabeça, meio deformada pela falsa Ciência europeia que o Brasil oficial venerava, e ainda venera, como dogma.

Prosseguindo nesta linha de pensamento, Euclides da Cunha dividiu o Brasil em dois países diferentes, dentro do mesmo: o *oficial* e o *real*, identificando-os por meio de dois emblemas: o Brasil *oficial*, representado pela Rua do Ouvidor, centro da civilização cosmopolita e falsificada, no Rio de Janeiro do século XIX; e o Brasil *real*, no emblema bruto e poderoso do Sertão. Esta conceituação, a nosso ver, deixa clara a percepção da identidade nacional como um construto social. A representação do Brasil *real* seria o Sertão, onde o brasileiro é mais heterológico, ibérico e menos europeu, no sentido da Europa como berço da lógica binária ocidental, de uma ontologia científica cartesiana. Suassuna (2008, p.245) atualiza o pensamento de Euclides da Cunha, explicando que

O Brasil real tem, na verdade, não um, mas dois emblemas, pois o Arraial do Sertão tinha seu equivalente urbano na Favela da cidade. Se o Brasil real era aquele que habita o Arraial e a Favela, o Brasil oficial tinha seu símbolo mais expressivo nas Federações das Indústrias, nas Associações Comerciais, nos Bancos e no Palácio onde reinam o Presidente e seus Ministros.

E é a partir desta divisão rígida que entendemos o que era o Brasil no período da colonização, de acordo com Lígia Vassalo (1993). Ela enfatiza que a descoberta das Américas marca a entrada da Europa no período renascentista, e com ele, posteriormente, o período moderno da história ocidental. Mas tudo indica, porém, que a Modernidade não ocorreu ao mesmo tempo em todos os lugares. O fato de encontrarmos, hoje, elementos medievais na literatura e na expressão popular do Nordeste brasileiro evidencia isso e aponta para uma *cronologia estilhaçada* (VASSALO, 1993, p.10). Na historiografia oficial, o tempo é demarcado rigidamente, ainda que esta metodologia seja discutida. Para a análise de expressões culturais, por exemplo, nem sempre é possível seguir em linha reta, rumo a um futuro comum.

Deste modo, a região canavieira do Nordeste brasileiro, por ter sido a primeira a prosperar sob a colonização, teria recebido da matriz moldes sócio-econômico-culturais ainda muito próximos dos medievais (...). Circunstâncias particulares do Nordeste levaram ao congelamento daqueles modelos, que perduram até o século XX (VASSALO, 1993, p.16).

A característica medieval para a qual a autora chama mais a atenção é a divisão binária do mundo: cultura oficial *versus* popular, escrito *versus* oral, mundo rural *versus* urbano. Nos inícios da Europa Moderna existiram duas tradições culturais: a grande e a pequena, que não correspondiam, necessariamente, à elite e ao povo comum. A grande tradição era transmitida nas escolas e universidades e exclusiva dos que frequentavam estas instituições. Do outro lado, a pequena tradição era difundida na igreja, na praça e no mercado, era aberta a todos. Por isso, para a maioria iletrada e excluída das línguas oficiais, como o latim, esta era a única cultura.

Com a ocupação do Brasil, Portugal impõe para a nova terra seu regime, bem como os padrões culturais. Entre as características mais marcantes deste lusitanismo, segundo Varela (1993, p.58) estão: o *cosmopolitismo*, forjado às custas dos casamentos reais e das peregrinações e romarias. Alia-se a esta influência a presença dos mouros, introdutores de grandes avanços científicos na Europa, e dos judeus, tradutores entre Oriente e Ocidente, principalmente na Espanha. A segunda característica marcante seria o *arcaísmo*, derivado da dependência portuguesa com relação à Espanha e ao mesmo tempo da defasagem bélica com relação ao restante da Europa. Neste contexto, a luta cristã contra os mouros torna-se centro da formação identitária, com toda a valorização da cultura católica. Este traço de arcaísmo, mesmo ultrapassado na Europa, migra para o Brasil, com forte destaque para a questão do *patrimonialismo*. O que vemos aqui é a transformação dos feudos medievais em grandes latifúndios, o que nos permite estender o conceito de *heterologos* também para os sistemas econômico e político da sociedade nordestina.

A base do latifúndio, semelhante à da Europa medieval, se consubstancia na fazenda e no engenho, as células da sociedade colonial. (...) Assim, o latifúndio é o local do empreendimento econômico e do governo local, com organização militar para se defender dos ataques silvícolas. Compreendemos então porque o território auto-suficiente e sua base escrava são o único foco de vida e organizações sociais nos sertões durante todo o período colonial (VASSALO, 1993, p.60).

O cangaço é uma tentativa de mudança do sistema de dentro para fora. São grupos formados, inicialmente, por antigos capangas que faziam a proteção dos latifundiários. Por isso os senhores de engenho precisam chamar a polícia, uma força de fora deste sistema, para agir. O grande apogeu deles é na mudança do governo monárquico para o republicano (VASSALO, 1993 p.62). Outra força de mudança são os movimentos messiânicos, presentes em episódios como o de Pedra Bonita e o de Canudos. Isso só começa a mudar a

partir do primeiro governo de Getúlio Vargas, na década de 1930, com a modernização do sistema de governo e com a abertura de estradas, o que colaborou para a integração nacional e o desenvolvimento local e começou a desligar o Nordeste destas características medievais.

Esta divisão social rígida sempre teria existido, desde os primeiros tempos da colonização, passando pela tentativa de Modernidade, sopro da Revolução Francesa em terras tupiniquins, num afã de aplicar as regras europeias aos trópicos, o que teria tido como consequência a construção do Brasil *oficial*. Mas, como toda construção identitária, esta era precária, e vem sendo derrubada pelos ventos fortes da Globalização.

Para que a força centrípeta do Estado se sobreponha à força centrífuga dos interesses e preocupações regionais, locais e particularistas, relacionados a grupos e auto-referenciais, o Estado deve ser capaz de oferecer alguma coisa que não possa ser obtida de modo igualmente eficaz nos níveis inferiores, e de atar os fios de uma rede de segurança que do contrário ficariam soltos. O tempo em que o Estado era capaz desse feito, e em que se confiava que fizesse o que fosse necessário para completar a sua tarefa, de modo geral terminou (BAUMAN, 2005, p.52).

O arranjo da economia mundial contemporânea deixa à mostra a fragilidade conceitual das comunidades nacionais. E na América Latina, traz outro personagem para a cena. Se, historicamente, o logos europeu, e por consequência, o *modus operandi* deste sistema, foi referência na cultura e na economia por aqui, agora os Estados Unidos entraram na disputa pelo modo de integração e concorrência econômica, que, para Canclini (2007, p.70), é também uma disputa pelo modo de narrar as convergências e os conflitos. Logo, também pela hegemonia na estruturação das identidades, que

não têm consistência fora das construções históricas em que foram inventadas e dos processos em que se decompõem ou se esgotam. (...) As pesquisas sobre identidades não fornecem um conjunto de traços que possam ser apontados como a essência de uma etnia ou de uma nação, e sim uma série de operações de seleção de elementos de diferentes épocas articulados pelos grupos hegemônicos numa narração que lhes dá coerência, dramaticidade e eloquência (CANCLINI, 2007, p.79).

A identidade latino-americana seria imaginada a partir de diversas narrativas contraditórias, das quais três se destacariam (CANCLINI, 2007, p.80). A primeira é o *binarismo maniqueísta*, visão que opõe europeus redentores e americanos explorados. A segunda mostra o *encontro entre América e Europa* como intercultural, quando na verdade esta foi uma história de combates e imposições. A terceira, o *fascínio distante*, que nos

teria feito narrar a relação com a Europa como vínculo necessário para melhorar nossas raças e povoar nossos grandes territórios, além de trazer civilidade e, em suma, nos colocar no ciclo da Modernidade. Mas, “ao mesmo tempo, os europeus estranham o transbordamento da natureza sobre a sociedade, os excessos não-racionalizáveis, as cidades que brotam no deserto ou na floresta (...) e se desconcertam diante dessas confusões entre natureza e cultura” (CANCLINI, 2007, p.84).

Estes desencontros nos dão pistas de um multiculturalismo intraduzível, que descumpra a promessa de unificação e supressão das diferenças, trazida pela Globalização e deixam à mostra a *geometria do poder* (HALL, 2000, p.78). Combater esta desigualdade no campo da cultura foi o objetivo principal do Movimento Armorial, fundado por Ariano Suassuna,

cujo projeto estético aponta para o resgate da herança cultural ibérico-brasileira, presentes nos rituais e festas populares religiosos ou profanos que remontam à tradição espetacular do teatro europeu medieval e moderno (*commedia dell'arte*, século de ouro espanhol, teatro elizabetano), e que por uma série de fatores históricos, de longa duração e conjunturais, se expressa também nas manifestações populares do Nordeste brasileiro, em um movimento de transmigração e reelaboração permanente de estruturas e procedimentos espetaculares e performáticos no contexto desse ambiente cultural (SANTINI, 2005, p. 63).

Esta *série de fatores históricos* é o que, na visão de Suassuna, representa o caminho nordestino, barroco e tradicional da arte brasileira e está ligado à herança cultural dos colonizadores, numa mistura com os povos índios e negros que constituíram o Brasil. Mas ele chama a atenção, com destaque, para os elementos da cultura da Espanha e de Portugal no período medieval, que chegaram ao país, e que permanecem presentes e claros, na opinião do autor, em todo o Brasil.

Eu falo muito da importância da cultura ibérica no Nordeste. Mas ela é importante no Brasil inteiro. Uma das coisas que mais me impressionam no Brasil é a unidade na variedade que existe neste imenso país, uma unidade enorme. (...) É uma unidade extraordinária! E isto, do ponto de vista cultural, tem como lastro a cultura ibérica, tanto no Nordeste, quando na Amazônia ou no Rio Grande (ENTREVISTA, 2010).

É o lastro formado pelo barroco ibérico, que desde o século XVI vem sendo recriado num sentido brasileiro e original. “É verdade que imediatamente o nosso povo começa a recriar e reinterpretar o Barroco ibérico de um modo brasileiro, tosco, mestiço:

ainda assim, e mesmo por causa disso, os Senhores começam a se envergonhar dos elementos negros e vermelhos de nossa Cultura” (SUASSUNA, 2008, p.145).

O Movimento Armorial começou com a criação, em 1945, do Teatro de Estudantes de Pernambuco – TEP, por um grupo de amadores, centrado na Faculdade de Direito de Recife. O objetivo era divulgar a rica cultura popular local nos meios ditos burgueses, produzindo literatura erudita a partir da popular.

Eu tinha essa preocupação, eu me preocupei muito desde muito menino, muito moço, com o processo de descaracterização, de vulgarização da cultura brasileira. Então, todo trabalho que eu fazia, todo enredo que eu escrevia, toda peça que eu encenava, em todos eles estava presente esta preocupação. Mas aí eu achei que o meu trabalho isolado não era suficiente. Então eu convoquei vários pintores, músicos, tapeceiros, gravuristas, etc, escultores, para que a gente se reunisse num movimento que tivesse, declaradamente, este propósito, de lutar contra a vulgarização e a descaracterização da cultura brasileira (ENTREVISTA, 2010).

Segundo a pesquisadora Ana Paula Campos (2008, p.262), “na língua portuguesa, ‘armorial’ é um substantivo, representa o livro onde estão registrados os brasões, mas o idealizador do movimento passa a empregá-lo como adjetivo, por sua beleza e por estar ligado aos esmaltes da heráldica, inspirados no Barroco do século XVIII”. Além de Ariano Suassuna, outros nomes importantes da cultura brasileira também fizeram parte deste grupo: Hermilo Borba Filho, Gastão de Holanda e Aloísio Magalhães, para citar alguns. Esta é considerada a primeira fase do Movimento (CAMPOS, 2008, p.263) chamada de *Experimental*, momento de apresentação das propostas. O TEP termina suas atividades em 1953. Mas o trabalho de Suassuna continua. A caminhada é dividida em mais três fases: a *Romançal*, quando Ariano retoma o movimento, com a criação do Balé Armorial; a *Arraial*, quando a obra do escritor começa a ser adaptada para a televisão e para o cinema; e, por fim, a fase atual chamada de *Ilumiara*, quando o trabalho funciona como uma ponte entre o popular e o massivo, nos meios de comunicação.

A partir da análise dos textos teatrais de Suassuna, Vassalo (1993, p.102) conclui que são duas as marcas capitais na obras do autor, criação e legado do Movimento Armorial: a hipertrofia da *medievalidade*, já mostrada, e também da *intertextualidade*.

Pelo confronto dos textos constatamos que a principal operação intertextual empreendida pelo dramaturgo é a citação quase literal do folheto. No entanto, há um certo número de adaptações e atualizações, quanto ao vocabulário e aos anacronismos. Mas ocorrem ainda alterações

de outro porte, como algumas eliminações e substituições, inversões nas sequências narrativas, desdobramentos e reduplicação de situações.

A maneira como *modelos* e *temas* atravessam a obra de Suassuna é descrita por ele mesmo, professor universitário, que produziu também livros e artigos científicos acerca de intertextualidade. Ele cita as estrofes mais empregadas pelos cantadores e poetas populares nordestinos, a *décima* de sete sílabas, rimada na disposição ABBAACCDDC, em que as rimas iguais correspondem a letras iguais (SUASSUNA, 2008, p.147). Esta estrofe seria usada, no século XVII, pela poesia cortesã e erudita dos espanhóis e portugueses. Ele também reforça a capacidade de recriação de histórias vidas de outros contextos e outras culturas nos cordéis nordestinos.

Os folhetos, ao mesmo tempo que mantêm a raiz brasileira, não se fecham ao que vem de fora: pelo contrário acolhem tudo, desde os contos da tradição oral até peças representadas no circo ou filmes exibidos nos cinemas, fitas a que os poetas assistem por acaso e que aparecem recriadas em folhetos de sua autoria, com a mesma força e a mesma peculiaridade das histórias mais tradicionais (SUASSUNA, 2008, p.159).

A proposta do escritor é recriar narrativas do romanceiro nordestino, herdeiro do ibérico, produzindo um teatro e uma poesia que, por se tratar da cultura popular, traduzem o Brasil *real*, do qual uma de suas obras se destaca pelo pioneirismo: o *Auto da Compadecida*.

2.3 A CARNAVALIZAÇÃO EM SUASSUNA

A intertextualidade está presente apenas quando se pode notar num texto elementos estruturados anteriormente a ele, não importando o nível de estruturação, segundo Lígia Vassalo (1993, p.80). Esta é uma marca dos textos de Ariano Suassuna. Na obra do paraibano, este esquema obedece a um conjunto de características diretamente ligadas à concepção da arte armorial.

Remete, pois, ao seu projeto estético, que busca no romanceiro popular as fontes para a criação erudita, dramatizando as narrativas dos folhetos e amalgamando-as com certas tradições formais do teatro cristão ocidental. Assim, sob a aparência do regional, o escritor logra captar as complexidades do universal, profundamente imersas naquela raiz (VASSALO, 1993, p.22).

Vassalo explica que a intertextualidade era prática frequente na Idade Média, associando-se à oralidade ou à escrita. Por não se preocupar com o registro de autoria das obras, a literatura medieval enfatiza a versão e o tratamento conferido a ela por cada novo intérprete. Recriações e adaptações são processos comuns no período. Por isso os conceitos de *paródia* e *carnevalização*, emprestados de Bakhtin (1993), são importantes para entender a proposta de Ariano Suassuna.

Na sua obra, o pensador russo empreendeu uma reflexão longa sobre a cultura popular na Idade Média e no Renascimento. Para ele, a característica mais importante neste contexto era a oposição rígida entre *cultura oficial* e *cultura popular*. A nobreza, o clero e posteriormente a burguesia participavam da alta cultura, letrada, ensinada nas escolas. Mas também tinham acesso à baixa cultura, difundida nas feiras e praças, sem registro escrito. Era neste contexto que florescia o que ele considerou um panorama mais completo desta época. Foram três as manifestações desta cultura: o vocabulário recheado de grosserias e blasfêmias; as obras cômicas verbais, geralmente registradas em língua vulgar; e os ritos e espetáculos do carnaval. Nesta realidade

o mundo infinito de formas e manifestações do riso opunha-se à cultura oficial, ao tom sério, religioso e feudal. Dentro de sua diversidade, essas formas e manifestações – as festas públicas carnavalescas, os ritos e cultos cômicos especiais, os bufões e tolos, gigantes, anões e monstros, palhaços de diversos estilos e categorias, a literatura paródica, vasta e multiforme, etc – possuem uma unidade de estilo e constituem partes e

parcelas da cultura cômica popular, principalmente da cultura carnavalesca, una e indissolúvel (BAKHTIN, 1993, p.3).

O *carnaval* era o momento de desatar os nós, de regular a pressão social. Os ritos e espetáculos organizados de maneira cômica apresentavam uma diferença de princípio em relação às cerimônias oficiais sérias da Igreja ou do Estado feudal. Ofereciam uma visão não-oficial do mundo, do homem e das relações humanas, por isso mesmo apresentava sujeitos livres das responsabilidades das identidades determinadas a cada um desde o nascimento. Por meio do riso, era possível criar não uma realidade temporária, mas uma forma concreta, mesmo que provisória, da própria vida, que não era simplesmente representada, e sim vivida enquanto durava o carnaval.

Esta vida à parte, ao lado do mundo cotidiano, é o princípio do conceito de *paródia*, realização de um caminho paralelo. “Ela caracteriza-se, principalmente, pela lógica original das coisas ‘pelo avesso’, ‘ao contrário’, das permutações constantes do alto e do baixo (‘a roda’), da face e do traseiro, e pelas diversas formas de (...) travestis, degradações, profanações, coroamentos e destronamentos bufões” (BAKHTIN, 1993, p.10). Essa linguagem carnavalesca teria sido empregada também, de maneira diferente, por Erasmo, Shakespeare, Cervantes, Lope de Vega, Tirso de Molina, Guevara e Quevedo, já fora do contexto estudado por Bakhtin, mas dentro da estética barroca, vindo ao encontro da nossa proposta de estudo, da matriz ibérica da cultura nordestina, e de maneira mais ampla, da América Latina.

A literatura latino-americana, em sua essência, tem um sentido paródico para Vassalo (1993, p.6), já que, tomando os modelos europeus, não os segue à risca, mas reelabora-os, de forma carnavalizada. O exemplo dela é Suassuna, que não degrada ou caricatura aqueles que lhe servem de fonte, “porém o simples fato de tê-los escolhido e de os ter retirado de seu âmbito periférico de cultura popular para inseri-los no campo central da literatura citadina já configura uma visão crítica sobre eles e um movimento de inversão carnavalesca” (VASSALO, 1993, p.66). Este procedimento assemelha-se ao que François Rabelais aplica em sua obra, retomando a tradição grotesca da Idade Média, segundo Bakhtin. O que reforça a semelhança entre os dois mundos: o medieval e o sertanejo. Um bom exemplo disso, em Ariano Suassuna (1975, p.70), é o enterro do cachorro, no *Auto da Compadecida*. Ele é realizado pelo sacristão, em latim, numa imitação de canto gregoriano, flagrantemente paródica.

Bakhtin constatou que a tradição popular do riso duplica o lado sério da vida. Mas ele aplicou este conceito a um texto cultural, ultrapassando “a definição de paródia como recurso retórico-estilístico de retomada crítica de um texto colimada pela obtenção de um efeito de rebaixamento cômico. Desse ponto de vista, a paródia se associaria ao fenômeno mais amplo da carnavalização” (VASSALO, 1993, p.48). Assim, o carnaval é um duplo paródico da missa, ritual que lhe deu origem, assim como a comédia é um do duplo da tragédia. E o riso burlador e sarcástico, mas também alegre e cheio de alvoroço, mata a ressuscita simultaneamente. Diferentemente da paródia moderna, que também degrada, mas com caráter exclusivamente negativo. O caráter festivo atenuou-se com a saída da Idade Média, como é possível entrever no Dom Quixote, obra na qual, segundo Bakhtin (1993, p.19), a linha principal das degradações conduz Cervantes a uma reaproximação do baixo corporal, a uma comunhão com a força produtora e regeneradora da terra e do corpo. O personagem Sancho Pança seria o mais próximo desta visão, o elemento paródico remanescente na obra de Cervantes.

O grande ventre de Sancho Pança, seu apetite e sua sede são ainda fundamental e profundamente carnavalescos, sua inclinação para a abundância e a plenitude não tem ainda caráter egoísta e pessoal, é uma propensão para abundância geral. Sancho é um descendente direto dos antigos demônios pançudos da fecundidade que podemos ver, por exemplo, nos célebres vasos coríntios (BAKHTIN, 1993, p.19).

É a prolongação da linha grotesca, na qual

aquelas características da cultura popular transbordam das formas fechadas do “belo” corpo, se extravasam por todos os orifícios e protuberâncias por onde ele se comunica com o exterior. Por isso, todas as deformações e deformidades são adequadas, bem como todos os produtos materiais ejetados ou ingeridos pela comida, bebida, digestão, vida sexual, etc. Exalta-se assim o grande corpo coletivo, unificado pela ambiguidade dos dois pólos – vida e morte –, formando um ciclo em que esta não é definitiva, porque renasce com um novo ser, como as colheitas e os brotos novos (VASSALO, 1996, p.50).

Estas características eram marcantes da cultura popular da Idade Média e estavam ligadas a uma visão de sociedade coletiva unificada, onde não havia espaço para a individualidade, invenção da Modernidade. Neste momento, a identidade ainda não havia se transformado numa questão a ser discutida, já que nem ao menos havia espaço para o questionamento das posições sociais. O grotesco, por meio da arte e da expressão populares, rompia a barreira entre as marcações rígidas, religando os extremos da

sociedade una e indissolúvelmente. O nome vem do italiano *grotta*, já que o tipo de pintura ornamental que se convencionou chamar-se de *grotesca* foi encontrado pela primeira vez numa gruta, nos subterrâneos de Roma, em fins do século XV (BAKHTIN, 1993, p.28). “Essa descoberta surpreendeu os contemporâneos pelo jogo insólito, fantástico e livre das formas vegetais, animais e humanas que se confundiam e transformavam entre si. (...) No grotesco, essas fronteiras são audaciosamente superadas”.

Este era o sentido das grosserias, das blasfêmias e do ritual de carnaval: a demolição pelo riso, com a posterior reconstrução da sociedade. Havia o riso ritual, tão importante quanto o culto sério. Era uma forma de denegrir para regozijar, maneira simbólica de matar para fazer renascer, havia algo de positivo no insulto. Mas ao perder seus laços com a cultura popular da praça, transformando-se em tradição literária, o grotesco perde esta força, passando por um processo de formalização, que aparece, posteriormente, em outros acontecimentos dos séculos XVII e XVIII: na *commedia dell'arte*, que mantém relação com o carnaval; nas comédias de Molière, bem próximas à *commedia dell'arte*; e ainda no romance cômico e nos travestis do século XVII.

Bem como a dicotomia entre bem e mal, o alto e o baixo corporal foi indispensável ao projeto de dominação da Igreja Católica na Idade Média. Algumas circunstâncias históricas (VASSALO, 1993, p.42) intensificaram a realização desse projeto, como as Cruzadas e as guerras de religião, no medievo, e, no Renascimento, a Contra-Reforma e o Concílio de Trento. A consequência na Península Ibérica foi a expulsão dos mouros e judeus. Essa visão binária do mundo é trazida para as Américas. Junto com a memória dos que emigraram da Europa, veio o maniqueísmo religioso, marca da cultura popular do Nordeste, aí adquirindo o caráter festivo da religião rural. Este traço da cultura nordestina e da dramaturgia medieval aparece fortemente representado no teatro de Suassuna, que se prende ao sagrado. Além disso, a obra do escritor assume denominações anteriores às do Renascimento, como *auto* e *farsa* e adota estruturas formais das representações medievais, como o *mistério*, o *milagre* e a *moralidade*. Isto reforça o paralelo que traçamos entre a Idade Média e o Sertão nordestino, desde o início da nossa reflexão, baseado no conceito de *heterologos*. No Brasil, este marcador recria-se, sem perder o essencial que o caracteriza, absorvido por populações mistas europeias, indígenas, africanas e mestiças, cada um com seus mitos e crenças.

Em Portugal, exacerbado por uma terra marítima, transforma numa metafísica profética e numa poesia sófica. No Brasil, sacudido pela terra sertaneja, descobre-se como transcendência imanente, num humano demasiado humano. A mesma razão misteriosa, as mesmas heterodoxias místicas, os mesmos labirintos e mapas, mares e sertões; as mesmas viagens, travessias, demandas sem fim, na grande aventura da vida, enredada no mal e no tempo (VARELA, 1996, p.32).

Uma releitura de Suassuna comprova que os temas e as estruturas herdadas do romanceiro remontam ao material europeu transferido à cultura nordestina por meio da ibérica. Só que esta, por sua vez, já veiculava, na época do descobrimento das Américas, elementos de diversas origens na área do Mediterrâneo (VASSALO, 1996, p.18), inclusive os de origem oriental: mouros e judeus. Câmara Cascudo (1978, p.11) lembrou-nos que o mouro fora expulso do Algarve duzentos e cinquenta anos antes da chegada dos portugueses ao Brasil. Já na Espanha, “foi preciso esperar os finais do século XV para que o reino de Granada fosse castelhano, justamente em janeiro do ano em que Cristóvão Colombo largaria de Palos para a jornada deslumbrante. O mouro viajou para o Brasil na memória do colonizador. E ficou. Até hoje sentimos sua presença na cultura popular brasileira”.

Cascudo elenca uma série de características da cultura nordestina que estão diretamente ligadas a este Oriente Mediterrâneo. Com relação aos mouros, destaca-se o hábito da reclusão feminina, distanciada de qualquer homem que não seja intimamente aparentado, pai, irmão, padrinho, esposo, num tipo de ciúme comum na Península Ibérica Medieval. A alpargata, um tipo de sandália rústica nordestina, tem o nome ligado ao árabe *AL-pargat*, o mais antigo calçado berbere. As inimizades históricas entre família sertanejas também atestam a herança moura da vingança implacável. E, como mais um exemplo, ele cita expressões de desabafo como *Arra!*, *Arre!* e *Irra!*, usadas pelas mulheres mouras e apropriadas, na visão dele, no Brasil rural (CASCUDO, 1978, p.20).

Para o judeu, também presente na Península Ibérica, o Brasil teria sido “a esperança da salvação vital” (CASCUDO, 1978, p.30), já que o Tribunal do Santo Ofício instalou-se em Portugal em 1547, com o objetivo de investigar e julgar os desvios da fé católica, executando penas de morte nas fogueiras públicas. Mas foi a primeira metade do século XVII a fase de maior atração judia para Pernambuco, então capital do Brasil holandês. Tanto nesta região como em todo o Brasil eles teriam se destacado pela destreza com os

negócios, segundo as histórias da tradição popular, também herdadas da Europa medieval³, fama e preconceito denunciados pela própria linguagem. “Judeu era o onzenário, agiota, impiedoso, insensível, sádico, perverso, cruel. Judiaria, malvadeza, sadismo, perversidade. Judiar, maltratar, fazer sofrer, mutilar, servir, torturar” (CASCUDO, 1978, p.38). Um dos símbolos mais importantes do judaísmo também teria sido reapropriado e ressignificado a partir deste preconceito:

A toura era o nome vulgar da TOURAH, o Pentateuco mosaico, escrito em hebraico, o pergaminho ou pele de ovelha, enrolado e oculto na Arca. Permitia a sugestão mentirosa de imagens bovinas como ídolos do culto judeu, imaginação que levou às fogueiras muitos reverenciadores dessa falsidade. Facilmente encontrável nas DENUNCIÇÕES baianas e pernambucanas as menções às figuras de bois, touros, bezerros, vultos humanos com chifres ou cabeça taurina, apontadas como supremas idolatrias de um povo sem representações materiais da divindade (CASCUDO, 1978, p.32).

Esta ancestralidade cultural, do antigo Oriente e da Idade Média, está viva nos folguedos nordestinos, associando-se a inúmeras representações folclóricas, que se apropriaram dos modelos de representação típicos do medievo. Esta tradição rompe com a ilusão teatral naturalista e repousa numa concepção de palco aberto, onde as modificações cênicas são feitas à vista de todos, em espetáculos geralmente cantados, marcados pela oralidade, ou que mantêm uma relação precária com o mundo letrado. É a partir daí que nascem os folhetos de cordel, que representam um intermediário entre o escrito e o oral, guardando nas páginas as marcas da expressão verbal. Nessa fase de grande diferenciação entre as culturas popular e palaciana, quando o livro é raro e caro, ocorre o apogeu deste tipo de literatura. “Os folhetos, presos aos cordéis, são vendidos a baixo preço na rua, ao público popular, que tinha seus escritores próprios, fornecedores da sua literatura, como Baltazar Dias, o famoso cego de feira português” (VASSALO, 1996, p.55).

Para Ariano Suassuna (2008, p.6), a função da literatura de cordel no Nordeste é análoga à desempenhada na Europa da Idade Média. Se ainda hoje é fácil encontrar os folhetos à venda em feiras e praças, na Europa há somente lembrança deste tipo de literatura. Para ele, o Nordeste é importante porque oferece um campo de reflexão que o Velho Continente não procura mais, imerso numa cultura acadêmica, com aparências de renovação. Segundo Suassuna (2008, p.59),

³ Para atestar a afirmativa basta atentar-se à figura dos judeus desenhada por Willian Shakespeare em seus textos dramáticos, com destaque para *O mercador de Veneza* (1999).

nós não somos sufocados por séculos de arte acumulada, temos filões riquíssimos a explorar, temos uma arte popular viva e fecunda, uma tradição que pode nos fornecer o exemplo e , ao mesmo tempo, temas e problemas que atingem, sem dúvida, a tragédia e a comédia puras. Somos um povo jovem e assim, com esse caráter popular, tradicional, vivo e denso de espetáculo, foram criadas as peças dos povos jovens, o grande teatro, o grego, os mistérios medievais, o elisabetano, o vicentino.

A literatura de cordel medieval ibérica é, hoje, apenas uma sobrevivência, estudada como manifestação literária. Mas foi por meio dela, que, há cinco séculos, o *romancero viejo*⁴ da Península Ibérica foi transmitido às Américas. É desta matriz cultural que derivam os temas da obra de Suassuna. E é a partir destas citações que é possível entrever uma camada anterior, a identificação com obras matriciais europeias. Ele cita quase literalmente os folhetos. Mas outras operações intertextuais caracterizam a retomada da fonte popular no espaço culto, na obra dele: a manutenção do esquema narrativo do texto popular com a intercalação de outras narrativas; a modificação dos agentes, por meio de novas motivações ou da criação de outros personagens, a partir de fontes populares; a conservação da língua popular, mas com grafia e correção gramatical eruditas; e a interação de elementos díspares, preparando o espectador para a moral cristã no final.

Esta recriação dá ao texto o frescor da oralidade e funciona como um atualizador frequente, mantendo a narrativa fiel à raiz brasileira, mas ao mesmo tempo, sem se fechar ao que vem de fora, acolhendo desde apresentações de circo até filmes que os poetas assistem por acaso. Na obra de Suassuna, estas referências globais, do mundo contemporâneo, aparecem sempre a partir da visão de um tipo comum em grupamentos fortemente hierarquizados, como o medieval e o sertanejo: o “amarelinho” ou “quengo” (VASSALO, 1996, p.17), como o João Grilo, do *Auto da Compadecida*.

Foi somente em 1955, com o *Auto da Compadecida*, que realizei pela primeira vez uma experiência satisfatória de transpor para o teatro os mitos, o espírito e os personagens dos folhetos e romances, aos quais se devem sempre associar os seus irmãos gêmeos, os espetáculos teatrais nordestinos, principalmente o Bumba-meu-boi e o Mamulengo. (...) O “Pedro Quengo” e o “João Grilo” do *Romanceiro*, o “Benedito” e “O Negro preguiçoso” do Mamulengo, o “Mateus” e o “Bastião” do Bumba-meu-boi, são, todos, variantes do mesmo *pícaro* que herdamos da literatura ibérica de origem popular e que, lá também, tanto se parece

⁴ Suassuna dá ao termo *Romanceiro* um significado particular, que inclui toda a literatura de cordel. Portanto, diferente da classificação ortodoxa, que descreve com tal denominação breves composições épico-líricas resultantes da fragmentação de poemas mais longos, como por exemplo, as canções de gesta.

com os *graciosos* do teatro de Calderón de La Barca ou Lope de Vega. O Sancho Pança, de *Dom Quixote*, também é da mesma família (SUASSUNA, 2008, p.177).

A primeira visão deste lastro ibérico, constituinte da identidade sertaneja, vem do fato de a obra ser, já na versão original, um Auto⁵, tipo de teatro que nasceu com o intuito de catequizar fiéis. O embate entre a vida e a morte, o sagrado e o profano, o divino e o humano são constantes na história, que se passa no sertão da Paraíba, onde Suassuna passou a sua infância. O pai, João Urbano Pessoa de Vasconcelos Suassuna, que havia governado o estado, foi assassinado no Rio de Janeiro quando ele tinha pouco mais de três anos de idade, por conta de uma briga política⁶. Devido à falta de segurança, a mãe viu-se obrigada a mudar-se com os nove filhos para Recife, no Pernambuco, e logo depois, para Taperoá, no sertão da Paraíba, onde Ariano viveu até a juventude, como nos conta José Laurênio de Melo, no estudo introdutório de uma das edições da peça *O santo e a porca* (SUASSUNA, 2010, p.8).

A infância passada no sertão familiarizou o futuro escritor e dramaturgo com os temas e as formas de expressão artística que viriam mais tarde constituir seu universo ficcional ou, como ele próprio o denomina, seu 'mundo mítico'. Não só as histórias e casos narrados e cantados em prosa e verso foram aproveitados como suporte na plasmação de suas peças, poemas e romances. Também as próprias formas da narrativa oral e da poesia sertaneja foram assimiladas e reelaboradas por Suassuna.

É o *global* que se recria a partir do *local*, sempre na cidade sertaneja de Taperoá, de mesmo nome da cidade natal do poeta, só que recriada de maneira romanceada. Um lugar que abriga a tradição local, por isso mesmo, universal.

⁵ Dentro da tradição da cultura de língua portuguesa, o *auto* é uma modalidade do teatro medieval, que aborda assuntos religiosos. A primeira intenção de Ariano Suassuna parece ser a de moldar o texto dentro de um enquadramento do teatro medieval português, ou mais precisamente dentro das perspectivas do teatro de Gil de Vicente.

⁶ O episódio teria deixado marcas profundas em Ariano Suassuna, que por diversas vezes falou e escreveu sobre o assunto, como no seu discurso de posse na Academia Brasileira de Letras: “Foi de meu pai, João Suassuna, que herdei, entre outras coisas, o amor pelo Sertão, principalmente o da Paraíba, e a admiração por Euclides da Cunha. Posso dizer que, como escritor, eu sou, de certa forma, aquele mesmo menino, que perdendo o pai assassinado no dia 9 de outubro de 1930, passou o resto da vida tentando protestar contra sua morte através do que faço e do que escrevo, oferecendo-lhe esta precária compensação e, ao mesmo tempo, buscando recuperar sua imagem, através da lembrança, dos depoimentos dos outros, das palavras que o pai deixou” (SUASSUNA, 2008, p.237).

3 EPIFANIA

No princípio era o verbo. O tempo do sagrado, o mundo mágico em que uma palavra valia por uma ação, sem distinção entre o signo e a coisa representada por ele. Tempo da oralidade, quando a fala era o registro da existência, sem tecnologias de adiamento, de registro permanente. É a partir do momento em que o homem começa a escrever que a história das transmissões à distância, no espaço e no tempo, começa a se desenvolver. Esta relação entre a cultura e os sistemas físicos que dão suporte às interações simbólicas é o principal interesse da corrente de estudo chamada Mediologia⁷, nomeada assim pelo francês Régis Debray (1995, p.149). Para além da busca pela ideologia escondida por trás dos discursos ou dos processos de significação, o objetivo é entrever o elemento cultural formado em torno de uma estrutura de produção. Nesta linha de pensamento, para entender o signo, é preciso tratar do aparelho no qual ele foi produzido, já que, para o autor, “damos o nome de cultura à interação incessantemente renegociada entre nossos valores e nossos utensílios”.

A Mediologia trata do signo, de maneira ampla, além das características atribuídas pelos linguistas, mas também de todos os vestígios sensíveis de uma intenção de sentido. O interesse é pelo poder dos signos. Por isso, consiste no estudo das vias e meios de eficácia simbólica, ocupando-se do que o autor dá o nome de *funções superiores*. “Com efeito, já não se trata de decifrar o mundo dos signos, mas compreender o processo pelo qual os signos tornam-se mundo (...). Digamos: como determinadas formas simbólicas tornam-se forças materiais” (DEBRAY, 1995, p.17). Seguindo esta lógica, o texto como unidade ideal, por exemplo, passa a ser menos pertinente do que o livro. A estrutura que cria as condições para existência do objeto é o que deve ser analisado. Como fazer isso? Um exemplo é a maneira como ele aborda a questão da literatura na Renascença:

⁷ A palavra comumente encontra-se grafada como *Midiologia*. Um erro de tradução, de acordo com a pesquisadora Ana Carolina Kalume (2008, p.27). Segundo ela, quatro dos cinco volumes da obra de Debray traduzidos para o português registram este erro de nomenclatura. O termo aparece citado em uma série de títulos na língua portuguesa, trabalhos e fontes de pesquisa. A *Midiologia*, grafada desta maneira, seria o estudo das mídias e não da mediação, como propõe o pensador francês. “Assim como a ‘mídia’, a ‘midiologia’ deriva da expressão americana *mass media*, os quais canadenses e americanos construíram a partir do latim *medivs*, *media*, *médium*. Etimologicamente, a palavra correta é *media*”. Seguindo esta orientação, a palavra Mediologia e todos os vocábulos derivados deste conceito, neste trabalho, serão grafados com a letra E.

A atividade do livreiro há de merecer mais atenção do que a literatura (...). Sob este ponto de vista, as Luzes não são um corpo de doutrinas, um conjunto de discursos ou princípios que poderiam ser apreendidos e restituídos por uma análise de texto, mas uma mudança no sistema de fabricação / circulação / estocagem dos signos. (...) Não são as ideias ou a temática das Luzes que determinaram a Revolução Francesa, mas essa logística (sem a qual tais ideias nunca teriam tomado corpo) (DEBRAY, 1995, p.31).

A tese de fundo de Debray é substituir a palavra *comunicação* por *mediação*. O que coloca o primeiro termo completamente fora do campo de suas pesquisas, já que ele vê na *comunicação* uma redução da função da *transmissão*. Para ele, comunicação trata diretamente do que conhecemos como meios de comunicação de massa, a partir da criação da imprensa. Já a mediação diz respeito à transmissão, capaz de transportar ideias através do tempo e das gerações. “A primeira será tratada como um termo regulador, onde se transmitem bens, ideias, capital. E a segunda, como um simples fazer conhecer, fazer saber” (KALUME, 2008, p.36). Por ser um recorte bastante reduzido, na visão dele, o saber comunicacional não seria fundamentado por um campo teórico com linhas de pesquisa bem definidas em seu estatuto epistemológico. A comunicação seria uma transmissão esfriada, estável e tranquila: o canal é instalado, a conexão é estabelecida, existe alguém na extremidade da linha, pronto para escutar, o ruído é eliminado ou neutralizado e a mensagem autorizada.

Debray nega à semântica da comunicação e a opõe, ponto por ponto, ao material mediológico. Mas somado a crítica aos meios de comunicação, é nítido que Debray avalia a questão da definição do campo comunicacional como sinônimo ao estudo da Teoria da Informação. Para ele, as grandes heranças da humanidade não foram difundidas pela comunicação e menos ainda conseguiram ser transmitidas ao longo dos séculos por fio, cabo ou onda hertziana. Assim, o autor não apenas demonstra pouco ou nenhum conhecimento acerca do pensamento comunicacional, como também demonstra pouco ou nenhum conhecimento sobre o que representa a formação de processos e fenômenos comunicacionais (KALUME, 2008, p.38).

O modelo de comunicação, em Debray, segundo Kalume, se restringe a discussões sobre o produto dos meios de comunicação e da cultura de massa. Sua visão sobre a problemática comunicacional tem por base o debate dos anos 40 e 50, em torno de duas correntes bastantes conhecidas: o Funcionalismo estadunidense e a Teoria da Informação⁸.

⁸ “A ‘comunicação’, tal como tem se apresentado há meio século, incluindo as críticas, assemelha-se bastante à conjunção de duas extrapolações, intelectual e material: linguística e telefônica. Ser-nos-á perdoado o fato

Isto, em parte, explica suas críticas. Mesmo se recusando a falar dos meios de comunicação de massa, o trabalho de Debray advém de uma filiação comum ao saber comunicacional, a partir de Marshall McLuhan (1969).

A mediologia não inventou o “*médium is message*”; aliás, prefere o aforismo mais profundo e menos conhecido de Cochin (“o método engendra a doutrina”). Ela pretende somente transformar essas fórmulas em uma teoria séria. Daí, uma certa ambivalência para com esse iluminado iluminante, estrambótico monomaniaco, tão leve quanto poderoso. Em McLuhan, é preciso, incessantemente, analisar a fundo o delírio e ratificar o núcleo de verdade (DEBRAY, 1995, p.131).

Tornar a disciplina séria, na visão de Debray, passa então pela necessidade de abandonar o campo de estudos da comunicação, vista a partir de dois paradigmas já citados. Mas esta explicação deixa lacunas e baseia-se na afirmativa de que este campo de estudo tem um caráter instrumental e é composto apenas por ferramentas que serviriam para passar simples informações. Talvez por ser uma explicação considerada pouco estruturada, em alguns momentos Debray abandona a postura que defende e assume o importância dos meios de comunicação de massa na construção da paisagem social, segundo Kalume (2008, p.54).

A principal comprovação disto é a divisão das idades mediológicas, ou *mediasferas*, em épocas determinadas pelos suportes de transmissão vigentes. Assim é com a *logosfera*, *grafosfera* ou *videosfera*. Cada uma nomeia uma época específica dependendo do suporte técnico que a determina: oral, escrita e gravada.

Debray define como método de trabalho o estabelecimento, caso a caso, de correlações, entre as atividades simbólicas de um grupo humano, suas formas de organização e seu modo de coleta, arquivamento e circulação de vestígios. Este último item seria o que exerce grande influência sobre os dois anteriores. Mas são os três aspectos que dão forma a um período, com características determinadas, com fins de classificação a partir de uma dinâmica do pensamento inseparável de uma física dos vestígios. Voltamos então ao conceito de *mediasferas* e a classificação dos três tempos mediáticos: a *logosfera*, quando o escrito é difundido pelos canais da oralidade; a *grafosfera*, quando o impresso impõe sua racionalidade ao conjunto do meio simbólico; e, enfim, a *videosfera*, liberada dos limites do livro pelos suportes audiovisuais (DEBRAY, 1995, p.40). Uma *mediasfera* é

de lembrar Shannon, o pai da teoria da informação, que criou um quadro matemático rigoroso para avaliar o custo de uma mensagem, era um empregado da Bell Telephone Co?” (DEBRAY, 1995, p.59)

o meio de transmissão e transporte das mensagens e dos homens em determinado período histórico. Esse meio estrutura um tipo de credenciamento dos discursos, uma temporalidade dominante e um modo de reagrupamento. Estas são, para ele, as três dimensões de um triado que forma o perfil característico de um período mediológico. As mediasferas que se sucedem não se substituem uma à outra, mas se complexificam em um jogo de reativação mútua. Esta característica da proposta de Debray confirma a operatividade de outro conceito importante para a nossa reflexão: o *efeito jogging* (KALUME, 2008, p.79).

Para exemplificar a ideia, Debray lembra que, com a difusão em massa dos automóveis, alguns futuristas chegaram a prever que o homem teria os membros inferiores atrofiados, já que pararia de caminhar. No entanto, o que se observou foi o contrário: depois que começou a andar diariamente sobre rodas, o homem citadino começou também a correr. Nas ruas, nos parques, nas academias, cada vez mais pessoas praticam o esporte, *jogging*, em inglês. Um efeito irônico, já que denota uma retroação da cultura em relação à técnica. Logo, uma nova tecnologia sempre é vista a partir dos velhos paradigmas. McLuhan (1969, p.33) já havia atentado para isso, afirmando que “o efeito de um meio se torna mais forte e intenso justamente porque o seu ‘conteúdo’ é um outro meio. O conteúdo de um filme é um romance, uma peça de teatro ou uma ópera.” Em comum, os dois autores desenvolvem o argumento de que a utilização é mais arcaica que o utensílio. O novo se concretiza a partir e pelo velho, já que a camada mais recente de signos chega até nós através das mais antigas, como que em uma reinscrição de arquivos por meio de uma estratificação de memórias, o repertório em camadas sobrepostas dos suportes e símbolos de todas as épocas anteriores. O que torna possível falarmos em outro conceito capital na construção do nosso caminho reflexivo: o *palimpsesto*⁹. O termo, segundo Anna Maria Balogh (2005, p.143), ainda que não inteiramente elucidado, parece “importante como marco de uma nova visão da TV como uma vasta intertextualidade dentro da qual há um conjunto de serialidades em processo constante de remissão umas às outras. Essa visão pressupõe uma competência *sui-generis* por parte do telespectador frente a este processo”.

Essa nova estética se distancia dos conceitos de arte consagrados, sem ênfase tão marcada na inovação.

⁹ O termo foi cunhado pelo teórico da literatura Gérard Genette (2010), na obra *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Ele desenvolve sua análise sobre as relações textuais por meio da analogia entre os antigos pergaminhos de couro, com inscrições sobrepostas após a raspagem do texto anterior, e a criação literária.

O mais corriqueiro dos programas ficcionais de TV trará um agenciamento de sons e imagens herdado da montagem cinematográfica à qual se acrescentam as interrupções para os comerciais, próprias da TV, os enquadramentos cuja concepção vem das artes plásticas, da fotografia e do próprio cinema, os ganchos ocorridos antes das interrupções remetem ao folhetim literário e radiofônico, com a diferença de que os intervalos da TV são inundados de propagandas. Ou seja, cada uma das estratégias de enunciação da TV remete a uma diacronia feita de heranças múltiplas incorporadas de forma assimétrica pela televisão (BALOGH, 2002, p.24).

Esta forma fragmentada, a nosso ver, aponta para uma intertextualidade que caracteriza o cenário cultural contemporâneo e por consequência a produção audiovisual. A ficção televisiva recolhe uma antiga tradição da narração oral, por isso tem parentesco direto com as histórias tradicionais, transmitidas de pai para filho, e que permanecem vivas. Para Balogh (2005, p.140), a cultura pode ser concebida com uma vasta rede de relações entre diferentes textos que a compõe. Esse entrelaçamento pode ocorrer no interior de uma mesma área de conhecimento, uma série cultural, como a literatura, por exemplo, Mas pode também abranger um conjunto de relações amplo, várias séries culturais como a literatura, o cinema, a pintura e a televisão. “O conjunto de estruturas semânticas e formais formam um arquétipo, pois os arquétipos de gênero, ainda que abstratos, constituem estruturas textuais presentes ao espírito de quem escreve” (VASSALO, 1993, p.104).

É a partir desta visão de intertextualidade, que podemos chamar de transversal, que apostamos no conceito de palimpsesto como norte para a nossa análise. Neste sentido, para a abordagem da microssérie *O Auto da Compadecida*, exibida em quatro capítulos pela TV Globo, em 1999, é preciso antes acessar as versões e adaptações da mesma história em outros suportes. Da cultura oral ao texto teatral, passando duas vezes pelo cinema, até chegar à televisão. Se o novo opera a partir do velho, é preciso voltar nas eras mediológicas para mostrar a evolução da mediação numa determinada sociedade. Guardadas as devidas proporções, pretendemos traçar um paralelo entre os tempos mediáticos de Debray e os três suportes pelos quais a obra passou. A peça teatral seria de competência cultural da *logosfera*, tempo da palavra, do artesanato. As duas versões para o cinema seriam ligadas à *grafosfera*, já que a atividade de impressão guarda semelhanças com a impressão da luz nos cristais de prata da película cinematográfica. E por fim, a minissérie estaria nos domínios da *videosfera*, tempo mediático inaugurado pela imagem-mosaico construída na tela pela técnica da varredura.

3.1 A PALAVRA: TRADIÇÃO NO PALCO

Suassuna classificou inicialmente os folhetos nordestinos em seis ciclos: o ciclo heróico; o ciclo trágico e épico; o ciclo do maravilhoso; o ciclo religioso e de moralidades; o ciclo cômico, satírico e picaresco; o ciclo histórico e circunstancial e o ciclo de amor e fidelidade. Posteriormente, inclui mais três nesta relação: o ciclo erótico e obsceno; o ciclo político e social e o ciclo de pelepas e desafios. Quase todos eles aparecem recriados no *Auto da Compadecida*, peça escrita em 1955 e encenada pela primeira vez em 1956. Nela, o autor utiliza a antiga forma ibérica dos Autos, pouco usual no teatro moderno, para realizar uma comédia religiosa. “Se a arquitetura das minhas peças é aparentemente convencional, é buscada de propósito, para marcar minhas diferenças com o teatro contemporâneo e, ao mesmo tempo, para facilitar uma comunhão com o público, comunhão que existia no teatro tradicional e que desapareceu agora” (SUASSUNA, 2008, p.48).

Quando o *Auto* foi montado em Madri, o escritor espanhol Pedro Laín Entralgo aproximou a visão de mundo de Suassuna (2008, p.182) a uma “mirada cervantina”. Relendo a obra, o autor encontrou três pontos que corroboram esta visão. A primeira é o parentesco do autor com a literatura oral picaresca do Nordeste e que Cervantes também tinha com a espanhola. O segundo é a presença da dupla João Grilo e Chicó, que segundo o autor, vem do *Mateus* e do *Bastião*, do *Bumba-meu-boi*, do *Palhaço* e do *Besta*, do circo.

Mas, refletindo sobre a dupla cervantina, vi que Dom Quixote é um sonhador, como Chicó (mentiroso lírico, alucinado pelo sol do Sertão), e que Sancho Pança é um pícaro, como João Grilo. (...) A diferença entre eles seria que, no *Dom Quixote*, o corajoso é o Cavaleiro sonhador, o covarde é o pícaro popular, enquanto que, no *Auto da Compadecida*, acontece o contrário: João Grilo, o pícaro, é que tem arrancos quixotescos de coragem, e Chicó, o mentiroso sonhador e lírico, é que tem a covardia, tocada de bom senso, de Sancho (SUASSUNA, 2008, p.182).

Escrita em 1955, a peça *Auto da Compadecida* (SUASSUNA, 1975) propõe-se como resultado de uma pesquisa sobre a tradição oral dos romanceiros e das narrativas nordestinas. Dois tipos populares, João Grilo e Chicó, participam de uma confusão por causa do enterro de um cachorro. Este quiprocó envolve também um padeiro e sua mulher, um bispo, um padre e um sacristão, o cangaceiro Severino e seu lugar-tenente. Depois da

matança desencadeada por Severino, apenas Chicó escapa com vida. Todos os mortos, então, são submetidos ao julgamento divino, sendo recebidos pelo Demônio e por Manuel, outro nome para Jesus. João Grilo apela para Nossa Senhora, a Compadecida, que aparece diante de todos e intervém a favor dos humanos. Manuel decide enviar os cangaceiros para o céu, o bispo, o padre, o sacristão, o padeiro e sua mulher para o purgatório e, sob interferência da Compadecida, permite a João Grilo voltar para a vida terrena e reencontrar seu amigo Chicó.

Ariano Suassuna divide a peça em três atos, que segundo rubrica do próprio autor, podem ser apresentados com intervalos ou ininterruptamente. Cada uma das partes é fruto da reelaboração de casos transmitidos oralmente de geração em geração ou de histórias da literatura de cordel. Estas estruturas dramáticas já são uma reelaboração de contos medievais, que misturados num caldeirão de mouros, judeus e africanos, ganharam corpo na Península Ibérica e migraram para o Nordeste do Brasil trazidos pelos colonizadores portugueses. Talvez o arcaísmo desta região do país possa ter ajudado a manter viva a tradição deste barroco ibérico, rico e diversificado, típico de culturas não-letradas, segundo McLuhan (1969, p.69).

A alfabetização cria espécies de povos muito mais simples do que aquelas que se desenvolvem na teia complexa das sociedades orais e tribais comuns. O homem fracionado cria o mundo ocidental homogeneizado, enquanto as sociedades orais são constituídas de gente diferenciada, não por habilitações especializadas ou sinais visíveis, mas por suas singulares misturas emocionais. O mundo interior do homem oral é um aranzel de emoções e sentimentos complexos, que o homem prático do Ocidente há muito desmanchou e suprimiu dentro de si, no interesse da eficiência e da praticabilidade.

Como manter, no espetáculo teatral, o frescor e a riqueza deste homem oral, que vive num mundo mítico? O heterologos sertanejo, avesso aos padrões logocêntricos, ganha corpo na escrita de Ariano Suassuna. No primeiro ato da peça, João Grilo e Chicó tentam convencer o padre de Taperoá a benzer o cachorro da mulher do dono da padaria, que está doente. Mas para isso, dizem que é o cachorro do Major Antônio Morais que ele deve benzer, já que nada é negado a ele, o homem mais poderoso da região. Num desdobramento desta situação, Antônio Morais acaba brigando com o padre.

PADRE

Mas que coisa o trouxe aqui? Já sei, não diga, o bichinho está doente, não é?

ANTÔNIO MORAIS
É, já sabia?
PADRE
Já, aqui tudo se espalha num instante. Já está fedendo? (...)
ANTÔNIO MORAIS
Padre João, veja com quem está falando. A igreja é uma coisa respeitável, como garantia da sociedade, mas tudo tem um limite.
PADRE
Mas o que foi que eu disse?
ANTÔNIO MORAIS
Baixa qualidade! Meu nome todo é Antônio Noronha de Brito Morais e esse Noronha de Brito veio do Conde dos Arcos, ouviu? Gente que veio nas caravelas, ouviu?
PADRE
Ah, bem. E na certa os antepassados do bichinho também vieram nas galeras, não é isso?
ANTÔNIO MORAIS
Claro! Se meus antepassados vieram, é claro que os dele vieram também. Que é que o senhor quer insinuar? Quer dizer por acaso que a mãe dele...
PADRE
Mas, uma cachorra!...
ANTÔNIO MORAIS
O quê?
PADRE
Uma cachorra.
ANTÔNIO MORAIS
Repita.
PADRE
Não vejo nada de mal em repetir, não é uma cachorra mesmo?
ANTÔNIO MORAIS
Padre, não o mato agora mesmo porque o senhor é um padre e está louco, mas vou me queixar ao bispo.
(SUASSUNA, 1975, p.44-46)

O cachorro morre antes de ser bento e a mulher quer que ele seja enterrado em latim. Grilo e Chicó convencem o padre, dizendo que o bicho tinha um testamento, em que deixava dinheiro de herança para o padre e para o sacristão. O dinheiro acaba sendo dividido com o bispo que chega depois. A narrativa traz à tona o caráter barroco do texto de Suassuna, de acordo com a classificação de Severo Sarduy (1979). A citação, uma das categorias desta sistematização, aparece nesta passagem:

JOÃO GRILO
Vamos eu e Chicó. Com o senhor e sua mulher, acho que já dá um bom enterro.
PADEIRO
Você acha que está bem assim?
MULHER
Acho.
PADEIRO

Então eu também acho.

SACRISTÃO

Se é assim, vamos ao enterro. (João Grilo estende a mão a Chicó, que a aperta calorosamente.) Como se chamava o cachorro?

MULHER (chorosa)

Xaréu.

SACRISTÃO (enquanto se encaminha para a direita em tom de canto gregoriano)

Absolve, Domine, animas omnium fidelium defunctorum ab omni vinculi delictorum.

TODOS

Amém.

(Saem todos em procissão, atrás do sacristão, com exceção do padre, que fica um momento silencioso, levando depois a mão à boca, em atitude angustiada, e sai correndo para a igreja)

(SUASSUNA, 1975, p.69-70)

Segundo o autor, a história foi retirada de um folheto chamado *O Enterro do Cachorro*, publicado por Leonardo Mota sem indicação de autoria. Outra versão é que este seria parte de outro folheto, *O Dinheiro*, de autoria de Leandro Gomes de Barros¹⁰.

De fato, porém, como demonstrou agudamente o professor Enrique Martínez López – professor de Literatura hispânica na Universidade da Califórnia -, a história do testamento do cachorro, que aparece no *Auto da Compadecida*, é um conto popular de origem moura e passado, com os árabes, do norte da África para a Península Ibérica, de onde emigrou para o Nordeste (SUASSUNA, 2008, p.180).

Lígia Vassalo (1993, p.85) informa que o folheto *O enterro do cachorro* tem oito sequências, que Suassuna estende para vinte e cinco. A partir da afirmativa de que a cultura carnavalesca marca o ambiente da Idade Média europeia, ela afirma que outros testamentos paródicos aparecem na Península Ibérica:

um do gato e outro do galo no *Cuestionario Del folklore gallego*, no *Isopo o Isopote historiado* publicado em Saragoça; uma obra editada em Córdoba cerca de 1822 denominada *Testamento Del asno, donde se refiere su enfermedad, las medicinas que Le aplico um doctor de bestias, las mandas que hizo em su testamento a todos sus amigos y parientes, com el llanto que los jumentos hicieron por su muerte* (VASSALO, 1993, p.139).

¹⁰ O cordelista paraibano Leandro Gomes de Barros viveu na Paraíba e em Pernambuco, entre 1865 e 1918. Durante este período, produziu mais 230 obras, por isso é considerado um dos principais autores da literatura de cordel brasileira.

Verificamos ainda um dos artifícios usados por Suassuna para trazer a história para o palco: a presença do narrador, um palhaço, que anuncia a peça antes de começar, contando parte do que vai acontecer.

PALHAÇO

Ao escrever esta peça, onde combate o mundanismo, praga de sua igreja, o autor quis ser representado por um palhaço, para indicar que sabe, mais do que ninguém, que sua alma é um velho catre, cheio de insensatez e de solércia. Ele não tinha o direito de tocar nesse tema, mas ousou fazê-lo, baseado no espírito popular de sua gente, porque acredita que esse povo sofre, é um povo salvo e tem direito a certas intimidades. (SUASSUNA, 1975, p.23)

Suassuna (2008, p.178) afirma que o teatro dele se aproxima do de Gil Vicente, de Lope de Vega e de Calderón de La Barca e não do de Claudel ou Brecht. Sobre este último afirma: “Eu não conhecia nada de Brecht, nunca sequer ouvira falar dele quando escrevi o Auto da Compadecida. Detesto o teatro marxista dele tanto quanto não gosto do teatro católico e hierático de Claudel”. Mas apesar da negação, a réplica supracitada nos remete diretamente a um dos artifícios usados por Bertolt Brecht, numa perspectiva do que o dramaturgo alemão chamava de *distanciamento*. A intenção do diretor alemão era evitar que o público se envolvesse emocionalmente com o personagem e dissipasse no processo de catarse toda a energia que havia levado à sala de encenação. A proposta era que o teatro não se valesse das paixões do drama clássico para embriagar o espectador, mas sim da razão dialética para chamar à reflexão.

Brecht utilizava o artifício de distanciamento de várias formas em suas peças, dependendo da intenção: a inserção de um prólogo ou um prelúdio; a fala em terceira pessoa, como se o ator se referisse ao personagem; cenários que simulam, e não reproduzem a realidade; a presença de um narrador, que confere caráter épico à montagem (MEDEIROS, 2008, p.100).

A maioria das peças de Brecht, como as de Shakespeare, eram recriações de antigas histórias do domínio popular, fábulas adaptadas ao tempo e ao estilo do autor. O alemão recontava lendas e clássicos da dramaturgia mundial com uma visão distanciada, seguindo a vertente da *moralidade* medieval. Sempre usando a figura do narrador onisciente, permeando a história. Assim, o Palhaço, como narrador, liga o primeiro ao segundo ato da peça, quando João Grilo e Chicó tentam vender um gato que *descome* dinheiro, para a mulher do padeiro. Uma questão de oportunidade, já que ela havia pedido o bicho de

estimação e ainda gastado muito dinheiro para enterrá-lo. Na verdade, Grilo preparou uma armadilha, fazendo Chicó colocar três moedas no ânus do gato.

JOÃO GRILO

É que o gato que eu lhe trouxe, descome dinheiro.

MULHER

Descome dinheiro?

JOÃO GRILO

Descome, sim.

MULHER

Essa eu só acredito vendo. (...)

JOÃO GRILO

Então tiro. (Passa a mão no traseiro do gato e tira uma prata de cinco tostões.) Está aí, cinco tostões que o gato lhe dá de presente.

(SUASSUNA, 1975, p.94)

Ainda no segundo ato, João Grilo engana o cangaceiro. Depois de matar o padre, o sacristão, o padeiro e a mulher dele, João apresenta a Severino uma gaita, que teria sido benta pelo Padre Cícero e teria a capacidade de ressuscitar os mortos. Ele usa Chicó como exemplo.

SEVERINO

Chega então agora a vez de Sua Desgracência, o Senhor João Grilo, o amarelo mais amarelo que já tive a honra de matar. Pode ir, a casa é sua.

JOÃO GRILO

Um momento. Antes de morrer, quero lhe fazer um grande favor.

SEVERINO

Qual é?

JOÃO GRILO

Dar-lhe esta gaita de presente.

SEVERINO

Uma gaita? Para que eu quero uma gaita?

JOÃO GRILO

Para nunca mais morrer dos ferimentos que a polícia lhe fizer.

SEVERINO

Que conversa é essa? Já ouvi falar de chocalho bento que cura mordida de cobra, mas de gaita que cura ferimento de rifle, é a primeira vez.

JOÃO GRILO

Mas cura. Essa gaita foi benzida por Padre Cícero, pouco antes de morrer.

SEVERINO

Eu só acredito vendo.

JOÃO GRILO

Pois não. Queira Vossa Excelência me ceder seu punhal.

SEVERINO

Olhe lá!

JOÃO GRILO

Não tenha cuidado. Pode apontar o rifle e se eu tentar alguma coisa para seu lado, queime.

SEVERINO (ao cangaceiro)

Aponte o rifle para esse amarelo, que é desse povo que eu tenho medo. (Entrega o punhal a João sob a mira do Cangaceiro.) É agora?

JOÃO GRILO

Agora vou dar uma punhalada na barriga de Chicó. (...) Morra, desgraçado!

(Dá uma punhalada na bexiga. Com a sugestão, Chicó cai ao solo, apalpa-se, vê a bexiga e só então entende. Ele fecha os olhos e finge que morreu)

JOÃO GRILO

Está vendo o sangue?

SEVERINO

Estou. Vi você dar a facada, disso nunca duvidei. Agora, quero ver é você curar o homem.

JOÃO GRILO

É já.

(Começa a tocar na gaita, Chicó levanta e se move no ritmo da música, primeiro uma mão, depois as duas, os braços, até que se levanta como se estivesse com dança de São Guido)

SEVERINO

Nossa Senhora! Só tendo sido abençoada por Meu Padrinho Padre Cícero.

(SUASSUNA, 1975, p.120)

As duas histórias têm uma raiz em comum no folheto *História do Cavalo que Defecava Dinheiro*, também citadas por Leonardo Mota em *Violeiros do Nordeste*.

Na história, o “Compadre Pobre” enfia umas moedas no fiofó do cavalo, convence todo mundo de que ele caga dinheiro, e é assim que o vende por uma fortuna ao velho Duque, interesseiro e cruel. Quando este, descobrindo tudo, vem reclamar a trapaço, o Compadre coloca uma borrachinha cheia de sangue no peito de sua mulher, dá-lhe uma facada, ressuscitando-a ao som de uma rabeça, diante do Duque embaçado. O Duque, sempre interesseiro, compra a rabequinha por outra fortuna, vai para casa e, lá, termina matando sua mulher, certo de ressuscitá-la pelo poder miraculoso da rabeça (SUASSUNA, 2008, p.181).

Lígia Vassalo (1993, p.140) lembra que *A História do cavalo que defecada dinheiro*, de Leandro Gomes de Barros, oferece ao *Auto da Compadecida* um dos temas mais recorrentes da literatura universal. “Martínez-López encontra 105 versões, sendo 27 hispânicas, 62 não hispânicas, 16 orientais e africanas. Encontra-se ainda na cena 2, segunda parte da comédia *Os encantos da Medea* (1735), de Antônio José da Silva, o Judeu, no qual menciona-se *um burro que caga dinheiro*”. Suassuna adaptou a história ao trazê-la para outro suporte. Se nos contos orais é a imaginação que dá o tom, no teatro, seria impossível colocar um cavalo no palco. Por isso, na versão de Suassuna é um gato que *descome* dinheiro. O autor ainda encontra outra semelhança sobre

o episódio das bodas de Camacho, história muito semelhante à da borrachinha do “Compadre Pobre” ou da bexiga do cachorro do *Auto da Compadecida*; o que prova, mais uma vez, como é verdade aquilo que eu afirmava em 1948 na entrevista que citei, isto é, que minha Literatura era filha da Literatura popular Nordestina e neta da ibérica (SUASSUNA, 2008, p.182).

Comprovando a crença de que a cultura brasileira tem como raízes três manifestações: a rupestre, a barroca e a popular; ele lembrou, em entrevista, que esta mesma passagem é uma história comum no Mediterrâneo.

Ela foi usada, em primeiro lugar, por um escritor latino, mas nascido no norte da África, chamado Apuléio. Depois ela foi aproveitada por um grande romancista do barroco francês chamado Le Sage. E depois pelo maior escritor do barroco, que foi Cervantes. Então aquela é uma história barroca, popular e cômica. No Nordeste, como na Espanha do tempo de Cervantes ou no norte da África no tempo de Apuléio. A história migrou com os árabes para a Península Ibérica, de lá migrou para o nordeste e eu me baseei na versão brasileira e nordestina do século XX. Então é uma ligação direta com o barroco, com o popular (ENTREVISTA, 2010).

O personagem João Grilo confirma isso. O que, na opinião do autor, “prova, mais uma vez, como é verdade aquilo que eu afirmava em 1948 na entrevista que citei, isto é, que minha Literatura era filha da literatura popular Nordestina e neta da ibérica” (SUASSUNA, 2008, p.182). Grilo é herdeiro direto de tipos recorrentes na literatura medieval. Os modelos, segundo Vassalo (1993, p.147), são o alemão *Till Eulenspiegel* e o espanhol *Pedro Urdemalas*, conhecidos em Portugal e no Brasil como *Pedro Malazartes*.

Este personagem popular, segundo entendemos, embute então em si traços de uma sociedade arcaica e hierarquicamente definida, indicando o fenômeno do carnaval e sua permanência na América Latina. (...) Ele reaparece em tantos folclores provavelmente porque exprime os anseios dos universos estratificados semelhantes ao nordestino. Não é por mera coincidência que o tipo povoa as histórias populares ibéricas de tradição medieval que tanto marcam a literatura popular sertaneja.

Ele está localizado entre o poder senhorial, vindo das caravelas, do Major Antônio Morais, e o poder dos cangaceiros, adquirido pela força.

O terceiro ato, última parte da história, começa novamente com o palhaço, anunciando o julgamento dos personagens. É o terceiro momento em que ele entra em cena. “Essa intervenção, mais uma vez na mesma peça, rompe com a ilusão teatral, porque os personagens tornam-se atores: as mudanças no cenário são feitas diante da plateia, a

ação da peça desliza insensivelmente para o plano do céu e mais tarde para o da terra, no enterro de João Grilo” (VASSALO, 1993, p.117). O céu é um picadeiro, onde há um trono e uma porta lateral, de onde sai o Diabo, chamado de *Encourado*, para buscar todos os personagens. Eles só são julgados porque João, “um amarelo muito safado” (SUASSUNA, 1975, p.78) pede a proteção de Jesus, representado por um negro, com o nome de Manuel. O episódio deriva do folheto *O Castigo da Soberba*. “Até o nome de Manuel, atribuído ao Cristo, é de lá: achei que a forma castiça portuguesa, Manuel, em vez de Emanuel, seria mais expressiva, para indicar que o que estava ali era uma versão popular nordestina do Cristo, e não o Cristo, mesmo” (SUASSUNA, 1975, p.186).

É a proliferação de significantes distintos, que no interdito, nos permite decifrar o significado distante. Este mecanismo está presente ao longo de toda a obra, principalmente no texto do personagem João Grilo, que sempre fala muito e sem parar, no intuito de confundir os interlocutores e tirar proveito disso. É um jeito barroco de transmitir uma mensagem, de chegar a um objetivo desperdiçando palavras, definido por Severo Sarduy (1979, p.164) como *proliferação*, que consiste em

obliterar o significante de um determinado significado, mas sem substituí-lo por outro, por mais distante que este se encontre do primeiro, mas por uma cadeia de significantes que progride metonimicamente e que termina circunscrevendo o significante ausente, traçando uma órbita ao redor dele, órbita de cuja leitura – que chamaríamos leitura radial – podemos inferir-lo.

Por causa dos graves pecados, os personagens quase não conseguem ser salvos. Até que Grilo pede a intercessão de Nossa Senhora, a Compadecida, advogada dos pobres, que interfere no julgamento divino.

JOÃO GRILO

Vou fazer um chamado especial, em verso. Garanto que ela vem, querem ver? (Recitando).

Valha-me Nossa Senhora,
Mãe de Deus de Nazaré!

A vaca mansa dá leite,
A braba dá quando quer.
A mansa dá sossegada,
A braba levanta o pé.

Já fui barco, fui navio,
Mas hoje sou escaler.
Já fui menino, fui homem,
Só me falta ser mulher.

ENCOURADO

Vá vendo a falta de respeito, viu?
JOÃO GRILO
Falta de respeito nada, rapaz! Isso é o versinho de Canário Pardo que
minha mãe cantava para eu dormir. Isso tem nada de falta de respeito!
Já fui barco, fui navio,
Mas hoje sou escaler.
Já fui menino, fui homem,
Só me falta ser mulher.
Valha-me Nossa Senhora,
Mãe de Deus de Nazaré.
(Cena igual à da aparição de Nosso Senhor, e Nossa Senhora, A
Compadecida, entra)
(SUASSUNA, 1975, p.169)

Vassalo (1993, p.85-86) chama a atenção para o fato de que a cantiga que Grilo usa para invocar a Compadecida é do poeta oral Canário Pardo e foi retomada por Leonardo da Costa. “Vêm também o nome Compadecida e a estrofe com que o *Palhaço* encerra o espetáculo pedindo dinheiro, retirados do folheto *O castigo da soberba*”. O próprio Suassuna afirma que o trecho “vem do Bumba-meu-boi, do Mamulengo, da oralidade do desafio de cantadores e mesmo dos autos populares religiosos publicados em folhetos, no Nordeste” (SUASSUNA, 2008, p.179).

A afirmativa reforça a nossa hipótese do parentesco entre o teatro de Suassuna e a oralidade, como recorte de um universo muito maior: a da aproximação do palco com a fala, com o conceito de *logosfera*, cunhado por Régis Debray. A partir da organização visual da informação, que padroniza os grupos sociais em torno da eficiência técnica, limitando o universo da imaginação, assistimos a materialização do momento seguinte: a *grafosfera*.

À medida que saímos da era Gutemberg em nossa própria cultura, mais facilmente podemos discernir os seus traços fundamentais: homogeneidade, uniformidade e continuidade. Estas foram as características que deram aos gregos e romanos seu poder de ascendência sobre os bárbaros não-letrados. O bárbaro ou homem tribal, ontem como hoje, sentia-se embaraçado pelo pluralismo, pela singularidade e pela descontinuidade de sua própria cultura (MCLUHAN, 1969, p.106).

É esta uniformidade que, aos poucos, vai ganhando espaço na mediação cultural, quando o cinema entra em cena. É o que vemos nas duas versões da história de Suassuna adaptadas para a tela grande.

3.2 ESCRITA E CINEMA: APROXIMAÇÕES

Uma Mediasfera é “o meio de transmissão e transporte das mensagens e dos homens. É para Debray uma nomenclatura que serve para nomear processos estruturados por seu papel capital de memorização e por sua vez, credenciamento dos discursos de acordo com certa temporalidade dominante” (KALUME, 2008, p.102). Neste sentido, a *grafosfera*, a segunda era mediática, “toma corpo quando o *impresso* impõe sua racionalidade” (KALUME, 2008, p.103), determinando a organização e a eficiência, necessárias à produção em série dos livros, embalada pela prensa gráfica de Gutemberg. Posteriormente este modelo de trabalho é exportado para todas as instâncias sociais. O que propomos, ao usar a Mediologia de Régis Debray para esta análise, é aproximar o cinema da *grafosfera*. Mas seria possível classificar num mesmo conjunto a atividade da escrita e o hábito de ir ao cinema?

McLuhan (1969, p.323) acreditava que o filme fundia o orgânico com o mecânico de uma maneira que este resultado só fazia sentido para o homem letrado. Só aqueles capazes de decodificar a página impressa seriam capazes de fixar o olhar de tal forma a captar na tela do cinema algo além de um emaranhado de imagens sem sentido. “A perspectiva só pode existir para os que fixam os olhos. Na arte nativa, há muita sutileza e sinestesia – mas não há perspectiva”. Para ele, a tarefa do escritor e do cineasta é a de transportar o leitor e o espectador, respectivamente, de seu próprio mundo para um mundo criado pela tipografia e pelo filme. Por isso, não seria exagero ligar a impressão tipográfica ao cinema, no que se refere ao poder de gerar fantasia.

Sendo uma forma de experiência não-verbal, o cinema, como a fotografia, é uma forma de expressão sem sintaxe. No entanto, como a impressão e a fotografia, o cinema pressupõe um alto índice de cultura escrita em seus apreciadores (...). Segue-se que a íntima relação entre o mundo do rolo fílmico e a experiência da fantasia pessoal propiciada pela palavra impressa é indispensável à aceitação da forma cinematográfica, no Ocidente (MCLUHAN, 1969, p.320).

Portanto, para efeito de análise, e com o cuidado de evitar as comparações diretas, ligamos o cinema à *grafosfera*. No nosso caso, as duas versões da peça *Auto da Compadecida*, para o cinema.



Ilustração 1



Ilustração 2

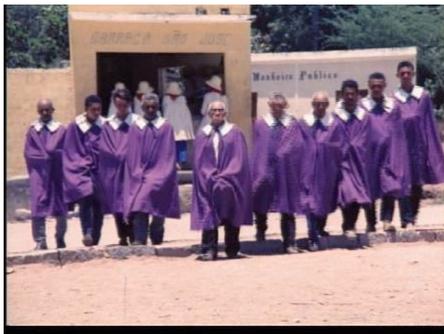


Ilustração 3



Ilustração 4



Ilustração 5



Ilustração 6



Ilustração 7

A primeira, de 1969, tem o título de *A Compadecida*. Dirigida por George Jonas, contava com Armando Bogus, no papel de João Grilo; Antônio Fagundes, como Chicó; Regina Duarte, com a *Compadecida*; e Ary Toledo, como o Bispo. O filme começa com um close na bandeira de um circo. E abre para a lona bastante remedada, numa estética mambembe. Do lado de fora, acontece um espetáculo de Bumba-meu-boi. É quando aparece o narrador, que nesta versão ganha o nome de Dom Pancrácio. Ele chama as pessoas que participam da cena para entrar e assistir o espetáculo dentro do circo. É quando começa uma cena longa dos créditos do filme sobre fundo branco, com algumas ilustrações no estilo armorial, parecendo xilogravuras, já prenunciando o ritmo da obra (Ilustração 1).

Não obstante o seu ritmo excessivamente lento, são muitos os fatores de encantamento poético do filme *A Compadecida*, que conseguiu, em suma, concretizar o desejo de um espetáculo total brasileiro a partir da cultura nordestina, lançando mão de diversas manifestações da nossa arte popular, a exemplo da Cavallhada, do Bumba-meu-boi ou do Mamulengo (NEWTON JÚNIOR, In: SUASSUNA, 2004, p. 202 *apud* NASCIMENTO NETO, 2007, p.1).

Muito do ritmo e do clima citados por Newton Júnior podem estar ligados ao fato de que o próprio Ariano Suassuna participou da elaboração do roteiro, junto com o diretor. Um outro nome chama a atenção nos créditos: o artista plástico Francisco Brennand, responsável pelo figurino, é um dos nomes do Movimento Armorial (SUASSUNA, 2008). Dos créditos, a história é retomada já em locação, no Sertão, e não mais dentro do circo. A narrativa ganha materialidade visual, o cinema não é só sugestão, precisa apresentar imagens.

No cinema, as imagens são explícitas. Não basta o personagem contar que foi a um lugar ou dizer que está vivendo determinada situação. Se no teatro uma cadeira pode representar um carro, um homem, ou qualquer outra coisa, nos filmes não costuma ser assim. O cinema rasga a realidade com as lentes da câmera, obrigando os objetos e as pessoas a se mostrarem na intimidade por meio do *close-up* (MEDEIROS, 2008, p.70).

A história segue a narrativa central da peça de teatro, com grande fidelidade do texto. É o que ocorre na maioria das adaptações, segundo conclusão de Anna Maria Balogh (2005, p.66), no seu trabalho de análise de filmes e minisséries da TV brasileira. Apesar de

concentrar-se no estudo de produtos audiovisuais¹², o ensaio estende-se a análise ao literário e ao teatro, com referências aos textos de Ariano Suassuna. Dissimilaridades sutis vão se introduzindo na similaridade de base existente no nível narrativo, “tais como a diferente ordenação sintática das fases da sequência narrativa, a expansão de determinadas fases da sequência narrativa, o retardamento das mesmas, entre outros” (BALOGH, 2005, p.67). No romance, ou na peça teatral, sempre há possibilidades não trabalhadas no roteiro, pela própria natureza do suporte. Em alguns casos, os temas são os mesmos, porém a abordagem é diferente, como é o caso do filme *Vidas Secas*, de 1963, do diretor Nelson Pereira dos Santos. No livro homônimo de Graciliano Ramos, que serviu como fonte, a descrição das cores do Sertão é essencial para o entendimento da história. Na película, em preto-e-branco, esta profusão cromática é transformada em oposição geométrica, por meio das escolhas das composições e dos planos. Outro detalhe ajuda a entender o processo de adaptação do romance para o filme: o livro, narrado em flashback, com entrelaçamento do tempo, que vai e volta durante toda a história, torna-se um roteiro cronológico, que organiza a narrativa nos moldes clássicos, com início, meio e fim.

É que acontece também em diversas outras adaptações da literatura para o cinema brasileiro entre os anos de 1950 e 1970, quando a temática do Sertão ganha destaque, como observou Maria Cristina Munglioli (2006, p.214). Além de *Vidas Secas*, de 1963, ela elenca outras seis produções relevantes do período: *O cangaceiro*, com direção de Lima Barreto, de 1953; *O pagador de promessas*, Anselmo Duarte, de 1962; *Deus e o diabo na terra do sol*, Glauber Rocha, de 1964; *A hora e a vez de Augusto Matraga*, Roberto Santos, de 1965; *O menino do engenho*, Walter Lima Júnior, de 1965 e a volta de Glauber Rocha em *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, de 1969. “Nesses filmes, gradativamente, a temática sertaneja se complexifica e os questionamentos passam a ser mais profundos em termos sociais, psicológicos e mitológicos”.

É o que percebemos em *A Compadecida*, de 1969, de um jeito cômico, de acordo com o texto seminal de Ariano Suassuna. Os figurinos coloridos lembram a psicodelia dos anos 60, mas de uma maneira sertaneja, com rendas em torno das saias e uma influência dos trajes das festas típicas (Ilustração 2). Cada grupo social da cidade anda em bando e usa uma roupa de determinada cor, marcando, a nosso ver, o rígido padrão de pertencimento social da época (Ilustrações 3 e 4). Característica explicada pelo período em

¹² Ao todo foram analisados 22 filmes, rodados entre os anos de 1963 e 2000 e 14 minisséries, produzidas entre 1985 e 2003 (BALOGH, 2005).

que se passa a peça teatral que deu origem ao filme, o *Nordeste medieval*, termo usado por Lúgia Vassalo (1993). Neste momento, como nos lembra Zygmunt Bauman (2005, p.56), havia poucas dúvidas sobre a forma da vida que se deveria viver, desde o momento do nascimento. “Acima de tudo, essa forma parecia moldada de uma vez por todas. Podia-se seguir a trajetória passo a passo, adquirindo as sucessivas insígnias de classe em sua ordem adequada, ‘natural’, sem a preocupação de que os sinalizadores fossem deslocados ou virados na direção oposta antes de se completar a jornada”. Isto porque as culturas locais se constituíam como as principais fontes da identidade cultural. Esta cultura local, baseada em mitos e crenças, é um discurso que organiza as ações e cria limites que a diferenciam da cultura do outro.

No filme *A Compadecida*, um dos marcadores usados para destacar esta diferença está na prosódia. Há um leve sotaque nordestino, nada exagerado. Mas o tom teatral é marcante. No momento em que o Major Antônio Morais chega à cidade, Grilo se aproxima dele para falar de uma maneira estilizada, como numa dança, bem teatral. O elemento, na nossa análise, que mais aproxima o filme do teatro é um recurso de distanciamento adaptado do texto seminal. Há bonecos do *teatro de mamulengo*, tradição nordestina, que aparecem durante toda a história, encenando o que está se passando e até adiantando algumas cenas, numa operação metalinguística que nos lembra: o que estamos vendo é ilusão e não um recorte da realidade. O mamulengo já aparece no episódio de Mestre Pedro, do *Dom Quixote*, tendo os primeiros registros no Brasil no século XVIII, segundo Vassalo (1993, p.79). Provavelmente foi introduzido pelos jesuítas, mas com o tempo ganhou temas profanos. Alguns personagens são fixos: Morte, Diabo, João Redondo, Cabo Setenta, Arlequim, velhaco Brigueta, Benedito. “A licenciosidade e as obscenidades ligadas às funções de digestão, reprodução e seus desdobramentos conferem-lhe um caráter eminentemente popular, reforçado pelos inúmeros recursos da farsa e da *commedia dell’arte*”.

No filme, os bonecos estão sempre acompanhados de Dom Pancrácio (Ilustração 5), o palhaço/narrador, que fala olhando para a câmera, diretamente ao espectador, rompendo a ilusão perspectiva. Mesmo durante o tiroteio entre os moradores e os cangaceiros, os bonecos não param, continuam encenando o que acontece no próprio filme, intertextualmente. Em determinado momento, Dom Pancrácio e seu assistente, Meia Garrafa, precisam fugir:

MEIA GARRAFA

Será que a gente vai morrer, Dom Pancrácio?

DOM PANCRÁCIO

Não tenha medo Meia Garrafa. Eu conheço a história. Está vendo aqueles soldados correndo ali? Quando eles dobrarem a esquina vão morrer.

(Cangaceiros matam os soldados)

MEIA GARRAFA

Dom Pancrácio, você é mágico?

DOM PANCRÁCIO

Não. Eu sou o autor.

(Um tiro acerta o chapéu de Dom Pancrácio, que cai ao chão. Ele se assusta)

Ih! Essa não estava na história não! Vamos sair daqui Meia Garrafa!

(JONAS, 1969)

Há uma brincadeira nas marcações de duas cenas, que também mostram teatro e cinema em sintonia. Quando Severino de Aracaju passa o próprio dedo indicador na sua garganta, ordenando aos cangaceiros que matem o Bispo, caso reaja ao assalto, a sequência muda, em corte seco, para a cena do Bispo esfregando a garganta com a mão por causa do calor. Os cangaceiros invadem a cidade a cavalo e a pé. Mas em determinado momento, começam a dar piruetas e fazer acrobacias (Ilustração 6), executam números de circo enquanto matam os moradores, nos lembrando, novamente, que aquilo que estamos vendo é um espetáculo. Proposta fiel à Suassuna, que diz: “A visão do Circo é fundamental para se entender não só meu Teatro mas toda a poética que se encontra por trás dele, do meu romance, da minha poesia e até da minha vida, como um dia talvez venha a revelar melhor” (SUASSUNA, 2008, p.212).

Outra influência de Suassuna transparecida visualmente no filme é o *Bumba-meu-boi*, espetáculo popular, um auto de Natal resultante da aglutinação de diversos reisados, associando o sentido religioso ao pastoril, pela narrativa da morte e ressurreição do boi, animal cultuado em muitas sociedades e que retoma a herança cultural judaica, a partir da *tourah*¹³. Nesta manifestação, não há separação entre atores e público.

Juntando-se o improvisado, a agilidade física e gestual, a variedade plástica do espetáculo e os personagens fixos (Mateus, Bastião, Arlequim) estamos diante de uma espécie de variante estrutural da *commedia dell'arte*. (...) O baixo corporal e material, tão marcante neste auto pastoril, é ainda mais presente nas tentativas de ressuscitar o boi (clisteres, etc) e após sua morte, quando, num testamento burlesco, partes

¹³ A toura era o nome vulgar da *tourah*, o pergaminho sagrado que guardava as leis do mundo judeu. A corruptela permitia a sugestão de imagens bovinas como ídolos do culto judeu.

do animal são distribuídas jocosamente aos participantes e ao público (VASSALO, 1993, p.78).

Na morte de Grilo, o diretor trabalha com imagens em *close-up* do sol do Sertão. Na cena seguinte, João acorda vestido a caráter para o Bumba-meu-boi, entre pedras, cercado por diabinhos teatralmente vestidos. O lugar não é um picadeiro, como no teatro, parece o próprio Sertão (Ilustração 7). Não seria o Sertão, pois, na visão do diretor, o céu e ao mesmo tempo o inferno, a partir da concepção heterológica? É neste cenário que acontece o julgamento. Grilo pede apelação a Jesus e aparece Manuel, um negro, em uma túnica branca. Os dois personagens fazem as mesmas piadas que aparecem no texto teatral, e que provavelmente hoje seriam consideradas politicamente incorretas:

MANUEL

Eu Jesus, fiz questão de nascer judeu, como podia ter nascido preto. Para mim tanto faz um branco, quanto um preto. Pansa que sou americano para ter preconceito de raça?

(...)

COMPADECIDA

Deixa o João voltar pra Terra, meu filho!

MANUEL

Se a senhora continuar intercedendo desse jeito, o inferno vai terminar, como disse Murilo, feito repartição pública, que existe, mas não funciona. E além disso, vão dizer que é espiritismo!

(...)

JOÃO GRILO

Uma vez vi padre João ler um pedaço do Evangelho. Lá dizia que ninguém sabe o dia nem a hora em que se dará o dia do juízo. Nem os homens, nem os anjos, nem o Filho. Somente o pai é quem sabe. Tá lá escrito é assim mesmo?

MANUEL

Está. É no Evangelho de São Marcos, capítulo 13, versículo 32.

JOÃO GRILO

Isso é que é conhecer a Bíblia. O senhor é protestante?

MANUEL

João, você está querendo saber demais.

(JONAS, 1969)

Depois que Grilo volta a Terra, ele e Chicó descobrem que não podem ficar com o dinheiro do testamento do cachorro porque Chicó prometeu o valor inteiro à Virgem Maria caso o amigo escapasse da morte. A discussão entre os dois começa no cemitério. Mas em determinado momento, quando o diretor corta para um contra-plano, percebemos que eles estão no palco do circo, onde a história está sendo encenada. Volta a ser teatro, não há locações, cenários, mas apenas sugestão. Os dois entram juntos pela porta da igreja, o único elemento cenográfico presente no palco. Todos os personagens saem da mesma porta

e se posicionam para os aplausos. E a apresentação termina com os versos de Dom Pancrácio, como no texto teatral:

DOM PANCRÁCIO

Meu verso termina agora, minha história é verdadeira. Toda vez que eu conto ela, vem dez mil réis pra algibeira. Hoje estou dando por cinco, talvez não ache quem queira. E se não há quem queira pagar, peço pelo menos uma recompensa que não custa nada e é sempre eficiente: o seu aplauso.

(JONAS, 1969)

Diferentemente da peça de teatro e das duas versões posteriores, Chicó não conta casos fantasiosos terminados com o bordão: “Não sei, só sei que foi assim!” (SUASSUNA, 1975). Encontramos esta repetição na segunda adaptação da história para o cinema. Mas continua a cargo do espectador preencher com a imaginação a fala do personagem. Chicó conta as aventuras mirabolantes, mas não há imagens que ilustrem isso. O que, para nós, é significativo do ponto de vista da análise, porque nos mostra um espaço para reflexão ainda presente na produção audiovisual, como veremos na segunda adaptação da peça para o cinema.

3.3 DA TELONA PARA TELINHA

Os trapalhões do Auto da Compadecida é um filme de 1987, dirigido por Roberto Farias, diretor de televisão, que elaborou o roteiro em parceria com o próprio Ariano Suassuna. A obra é estrelada pelo quarteto cômico conhecido como *Os Trapalhões*¹⁴, no período um dos maiores sucessos de audiência do humor da televisão brasileira, formado por Didi, intérprete de João Grilo; Dedé, como Chicó; Zacarias, como o Padeiro e Mussum, como o frade e também Manuel¹⁵. A grife *Os trapalhões* produzia cerca de um filme por ano, que era certeza de bilheteria, mesmo num tempo de recessão econômica do país, como destacou João do Nascimento Neto (2007, p.6). Não foi o caso da adaptação do *Auto da Compadecida*. A bilheteria foi de 2,6 milhões de espectadores, metade daquilo que costumava ser o público dos humoristas.

Se a opção do grupo fora filmar uma obra que revertesse a crítica negativa, que considerava seus filmes rasos e de humor sem profundidade, esta tentativa de aprofundamento desagradou uma parcela significativa de seus fãs, ao transpor para o cinema uma obra reconhecida do teatro moderno brasileiro. A crítica dessa vez aplaudiu, e, embora não obtendo tanto êxito nas bilheterias brasileiras, chegou a ser comercializado para o exterior, entrando em cartaz em salas de projeção de Portugal.

A adaptação é considerada pelo pesquisador (2007, p.1) “a que possui o maior caráter de identificação com a obra literária, visto que ressalta o caráter identitário do texto literário e acentua a comicidade.” O filme começa com uma conversa entre Manuel e a Compadecida, em *off*, com a tela preta. Segue com o palhaço cantando no cenário do Sertão (Ilustração 8): é uma trupe de circo chegando à cidade e anunciando a encenação do *Auto da Compadecida*, com uma canção original, que não está incluída no texto para o palco.

PALHAÇO (cantando)

¹⁴ Quarteto cômico que fez sucesso com um programa semanal, exibido aos domingos, na TV Globo. Cada um deles, Didi, Dedé, Mussum e Zacarias, encarnava um tipo que exercia uma função dentro de esquetes humorísticas que exploravam a ação física.

¹⁵ Ainda fazem parte do elenco do filme Cláudia Gimenez, como a Esposa do padeiro; Raul Cortez, como Major Antônio Moraes; Betty Goffman como a empregada do Major e a Compadecida, José Dumont como Severino de Aracaju.

Tombei, tombei, mandei tombar!
DEMAIS MEMBROS DO CIRCO (em resposta ao canto)
Perna fina no meio do mar.
PALHAÇO (cantando)
Oi, eu vou ali e volto já.
DEMAIS MEMBROS DO CIRCO (em resposta ao canto)
Oi, cabeça de bode não tem que chupar.
PALHAÇO (apresentando a temática do filme)
Auto da Compadecida! O julgamento de alguns canalhas, entre os quais um sacristão, um padre e um bispo, para exercício da moralidade. Auto da Compadecida! A intervenção de Nossa Senhora no momento propício, para o triunfo da misericórdia. O autor dessa história é esse palhaço que se inclui entre os pecadores que nela aparecem. Auto da Compadecida!
(FARIAS, 1987)



Ilustração 8



Ilustração 9



Ilustração 10



Ilustração 11



Ilustração 12



Ilustração 13

Há muitos planos fechados, sem apresentação de cenário, o que consideramos já uma influência do que seria a linguagem televisiva, principalmente se levarmos em conta que são *Os Trapalhões* que estão em cena. Os figurinos são bem realistas: roupas em algodão cru, clérigos com batinas pretas e faixas de cores que correspondem à hierarquia eclesiástica. Há muita música pontuando as cenas de modo geral, num tom de comédia pastelão. Geralmente a trilha vem acompanhada de uma performance do quarteto, no melhor estilo do humorístico da televisão. Como na sequência em que o padeiro descobre que a história do gato que *descome* dinheiro era mentira: ele corre atrás da dupla pelas ruas de Taperoá numa ação física típica do humorístico de TV que era exibido aos domingos. O João Grilo de Renato Aragão guarda semelhanças com o Didi, do quarteto *Os Trapalhões*. No texto seminal, Grilo não tem um apelo sensual, de malandragem, marca maior do personagem televisivo. Além disso, ele usa em vários momentos do filme um trejeito já conhecido pelos espectadores do programa de televisão: os dedos da mão direita correm os lábios, ao mesmo tempo em que o ator mexe com as sobrancelhas (Ilustrações 9 e 10).

Como na primeira adaptação, o palhaço pontua toda a história, reaparecendo de tempos em tempos, às vezes até sem réplica, só mesmo marcando presença com o espectador. A figura do Frade, que acompanha o Bispo, também é mantida nesta versão. O tom solar usado como opção estética em todo filme lembra as cores do Sertão castigado pelo sol. E fica mais intenso no momento da morte de Grilo, quando a textura solarizada é trabalhada gradualmente, até chegar ao extremo de clarear todo o quadro (Ilustração 11). Na cena seguinte, Grilo aparece voando e cai numa rede usada por trapezistas no circo. Quando desce, está no picadeiro (Ilustração 12). Este circo no qual ele aparece é o mesmo que havia chega à cidade. Mas agora, ele é muito mais colorido e bonito. O palhaço explica ao espectador o que vai acontecer.

PALHAÇO

Antes de mais nada, eu quero dizer ao distinto público que não se surpreenda ao me ver aqui no céu. Como autor dessa história, eu tenho certas regalias e posso estar em toda parte. Também peço desculpas aos senhores pela carnificina que tiveram que assistir, mas ela era necessária para o desenrolar da história. E agora, levantem-se os mortos, pois vai começar o julgamento.

(FARIAS, 1987)

O que se segue é o julgamento, no picadeiro do circo. O narrador, *alter-ego* do autor, faz a interferência como na peça de teatro, o que define o caráter épico da história.

Descobrimos então que o Frade é Manuel, o Cristo negro da peça de teatro. Ele usa as mesmas vestes que tinha com o Frade, acrescida apenas de uma túnica vermelha e uma coroa que parece ter sido confeccionada em papelão. Jesus é visto como um rei, sentado num trono. Porém, as roupas das figuras divinas são bastante coloridas, circenses. “A chegada da Compadecida é precedida pela entrada do bumba-meu-boi e anjos, enquanto é transportada num burrico por José e acompanhada logo atrás pelo Arcanjo Miguel, que a ajuda a subir a seu trono, impulsionando-a num trapézio” (NASCIMENTO NETO, 2007, p.5). No julgamento, Severino e o companheiro, automaticamente são salvos e levados para o céu com roupas de cangaceiro estilizadas, em branco, a cor da pureza e da absolvição. Os outros cinco, o Bispo, o Padre, o Sacristão, o Padeiro e sua mulher, vão para o purgatório, com roupas de cor cinza, que fica entre o preto e o branco, entre a impureza total, a condenação, e a salvação, a paz eterna. Manuel atende a Compadecida e manda Grilo de volta para Terra. O amarelo responde: “Quer dizer que eu posso voltar pro meu Sertão?” (FARIAS, 1987) Quando se vira para ir embora, o picadeiro, onde foi o julgamento, está cheio de espectadores, e ele é aplaudido.

Depois que Grilo encontra-se com Chicó e paga a promessa na igreja, o palhaço encerra a história com o mesmo versinho da peça. Isto acontece no meio da rua, na praça da cidade. Todos os outros personagens saem de dentro das casas aplaudindo. A trupe circense vai embora e Grilo termina de mãos dadas com a empregada do Major Antônio Moraes, interpretada pela mesma atriz que fez a Compadecida, numa nova tentativa de aproximar o personagem de Suassuna do trapalhão Didi (Ilustração 13). Este é um elemento em que a história se difere do texto teatral, no qual não há menção à afetividade de Grilo. O que denota a ligação entre o filme e o humorístico de televisão. Uma relação já antiga que, no Brasil, remonta aos tempos do desenvolvimento da linguagem na telinha. O cinema teve papel importante para os que faziam TV por aqui nos anos de 1950 (ORTIZ, 1989, p.38).

Primeiro, enquanto espaço de legitimação de determinadas obras. A adaptação de um filme conhecido era já, em parte, a garantia de seu sucesso. (...) A presença do cinema subsiste ainda como referência estética. (...) Ou seja, na medida em que o rádio fornecia aos iniciantes um passado exclusivamente sonoro, restava ao cinema cumprir o papel de modelo imagético.

Para McLuhan (1969, p.33), o conteúdo de um meio é sempre seu antecessor. Se o cinema foi referência para a TV, é possível entrever nas imagens em mosaico da tela as opções estéticas da tela grande, como referencial de qualidade, mas também como meio de transmissão cultural que muda toda a lógica social.

Falar da videosfera é lembrar-se que uma tela de televisor é uma cabeça de alfinete, ou posto avançado da busca de informações, de uma imensa organização sem organizadores, com caráter sócio-econômico-técnico-científico-político – em todo caso, muito mais do que uma rede de direções de produção e programação de imagens eletrônicas (DEBRAY, 1995, p.48).

Na Mediologia, a *videosfera* nasce com o vídeo em cores, nos anos 1970, e é reforçada depois pelo computador. Esta mediasfera, para Debray (1995, p.51), não exclui as precedentes, mas concorre com o texto pela imagem e o som, com o tempo difundido pela escrita, com o audiovisual e pela interatividade trazidas por novas tecnologias, como em um palimpsesto. Por isso, para ele, “talvez essa função ancilar do escrito, característica da logosfera e que tinha sido praticamente esquecida pela grafosfera, tornar-se-á familiar para nós com a formidável ressurreição do gesto, da voz e da presença, explorada pela nossa videosfera”. Não se trata de uma volta à oralidade sobrenatural. O que a ferramenta da voz tem feito é revalorizar a convicção em detrimento a argumentação. Segundo ele, o fenômeno da mundialização tecno-econômica traz de volta os sentimentos pré-nacionais, que revalorizam as etnias, conduzindo continentes inteiro a uma fragmentação quase feudal. “A fixação imaginária ao torrão natal e a seus valores centrípetos (mitos de identidade e de origem) volta em plena videosfera aérea e centrífuga, nela e *por* ela” (DEBRAY, 1995, p.55).

É o que prega também Douglas Kellner (2001, p.26), para quem as novas formas da Indústria Cultural dos anos 40, ou seja, o cinema, o rádio, as histórias em quadrinhos, a propaganda e a imprensa, iniciaram o processo de colonização do lazer, ocupando o centro do sistema da cultura e da comunicação nas democracias capitalistas. Mas foi somente com o advento da televisão, depois da Segunda Guerra Mundial, que os meios de comunicação transformaram-se em força dominante na cultura, na socialização, na política e na vida social, criando o que ele chama de *cultura da mídia*.

A expressão ‘cultura da mídia’ tem a vantagem de designar tanto a natureza quanto a forma das produções da indústria cultural (ou seja, a cultura) e seu modo de produção e distribuição (ou seja, tecnologias e

indústrias da mídia). Com isso, evitam-se termos ideológicos como ‘cultura de massa’ e ‘cultura popular’ e se chama a atenção para o circuito de produção, distribuição e recepção por meio do qual a cultura da mídia é produzida, distribuída e consumida (KELLNER, 2001, p.52).

Os meios de comunicação colonizaram a cultura e constituem seu principal veículo de distribuição: *são o lugar da cultura hoje*. Para ele, não é no noticiário e a informação, mas sim no entretenimento e na ficção que se encontram articulados conflitos, temores, esperanças e sonhos de indivíduos e grupos que enfrentam um mundo turbulento e incerto. As lutas concretas de cada sociedade são postas em cena nos textos da mídia, que devem repercutir as preocupações do povo, se quiserem ser popularmente lucrativos (KELLNER, 2001, p.32). Neste contexto, a identidade tem sido cada vez mais vinculada ao modo de ser, à produção de uma imagem, à aparência pessoal, já que “os indivíduos são submetidos a um fluxo sem precedentes de imagens e sons dentro da sua própria casa, e um novo mundo virtual (...) está reordenando percepções de espaço e tempo, anulando distinções entre realidade e imagem, enquanto produz novos modos de experiência e subjetividade” (KELLNER, 2001, p.27).

Estes novos modos de subjetividade caracterizam o que muitos chamam de *Pós-modernidade*. Assim como Anthony Giddens (1991), Kellner (2001) ataca os teóricos que optam por esta nomenclatura e os acusa de não terem analisado suficientemente os textos populares veiculados pela mídia antes de chegarem à conclusão de que já vivemos o tempo de ruptura total com o paradigma moderno. Ele considera a Contemporaneidade um prolongamento de questões não resolvidas pela Modernidade. Na Pós-modernidade, a imagem teria precedência sobre a narração: o significante estaria liberado de significar qualquer coisa. Mas não é, na análise dele, o que vemos na cultura da mídia, mais próxima da Modernidade, quando a narração está à frente e os textos têm característica polissêmica, ou seja, da profusão de sentidos múltiplos, complementares e até contraditórios. E ainda: os textos contemporâneos, principalmente na televisão, teriam uma tendência a criar uma narrativa da identidade, a principal problemática nas sociedades capitalistas tecnológicas contemporâneas. “Portanto, contrariando a noção pós-moderna de desintegração da cultura na imagem (...), argumentamos que a televisão e outras formas da cultura da mídia desempenham papel fundamental na reestruturação da identidade contemporânea e na conformação de pensamentos e comportamentos” (KELLNER, 2001, p.304).

A cultura da mídia cria então *posições de sujeito* para identificação e posteriormente valoriza ou desvaloriza determinado jeito de ser. A identidade, neste contexto, é uma questão de escolha. O que na Modernidade era um negócio sério que implicava escolhas fundamentais capazes de definir quem somos, agora é uma função de lazer e baseia-se no jogo, no ludíbrio, para a produção de uma imagem. Nos dois casos há certo nível de reflexividade, a consciência de que a identidade é escolhida e construída. Porém, na sociedade contemporânea, pode ser mais comum trocar de identidade, mudar conforme os ventos volúveis da moda.

Houve o tempo em que identidade era aquilo que se era, que se fazia, o tipo de gente que se era: constituía-se de compromissos, escolhas morais, políticas e existenciais. Hoje em dia, porém, ela é aquilo que se aparenta, a imagem, o estilo e o jeito como a pessoas se apresentam. E é a cultura da mídia que cada vez mais fornece material e recursos para a constituição das identidades (KELLNER, 2001, p.333).

Cientes desta dinâmica de funcionamento da sociedade contemporânea, produtores e roteiristas de televisão desde cedo procuraram nas obras fundantes da literatura e do teatro nacionais as referências para construção de narrativas nas quais os telespectadores se projetassem e se identificassem. No início das telenovelas no Brasil, na década de 1960, a fonte principal das histórias eram os clássicos da literatura. O teleteatro, que até o final deste período sobrepuja a novela em audiência, também usava as mesmas fontes (ORTIZ, 1989, p.43). A televisão, e especificamente o novo formato telenovela, buscava prestígio a partir de temas já conhecidos e aprovados pelo público, sem risco de erro e sem necessidade de grande investimento em propaganda.

As adaptações das obras literárias para a televisão voltam com força a partir de 1975, quando o Ministro da Educação, Ney Braga, sob o governo do General Geisel, publica o Plano Nacional de Cultura que propõe a valorização da cultura nacional por intermédios dos meios de comunicação de massa e em especial a televisão (MUNGIOLI, 2006, p.89), abafando a “estética do grotesco” (ORTIZ, 1989, p.87). Este disciplinamento da produção cultural industrializada vai penetrar também o campo da telenovela. Neste contexto, o realismo funciona como forma de marcar a presença do Estado, com temáticas referentes à *nossa realidade*, e ao mesmo tempo, funciona como maneira de incorporar ao meio um grupo de escritores marcados por um projeto nacionalista de esquerda, de concepção estética naturalista. “As novelas literárias trazem embutida a ideia de uma

recuperação do passado, das raízes e tradição, enfim o resgate de uma brasilidade que seria repassada para o telespectador através de obras que enfocam diferentes momentos históricos” (ORTIZ, 1989, p.97). A partir de então estas adaptações ganham caráter sistemático na programação, valorizando ou descartando determinados temas, de acordo com a ressonância deles no mundo contemporâneo.

Segundo Mungioli (2006, p.117), no ano de 1985, a Rede Globo de Televisão exhibe três produções que tratam de questões referentes à formação do Brasil e do povo brasileiro.

As minisséries levadas ao ar nesse ano são adaptações de grandes obras da literatura brasileira que versam sobre a formação do povo e da nação. As minisséries *O tempo e o vento* (22.04 a 31.05.1985), *Tenda dos Milagres* (29.07 a 06.09.1985) e *Grande Sertão: Veredas* (19.11 a 20.12.1985) mostram a luta pela terra, a luta pela cidadania e a luta política por intermédio da emoção, da ficção; enfim, da teledramaturgia.

A pesquisadora coloca em foco a terceira destas produções, a minissérie *Grande Sertão: Veredas*, adaptada do clássico literário de João Guimarães Rosa, com destaque para o fato de que neste produto continua fiel ao modelo original, como nas adaptações anteriores. Porém, em termos de montagem, o diretor opta por mudanças temporais, para adequar a história à televisão. Outros personagens e outras obras do autor, ou contemporâneas à produção dele, são usadas para expandir a narrativa e preencher o tempo necessário à teleficção seriada.

No Brasil, as minisséries são descendentes diretas das telenovelas, como nos explica Aronchi de Souza (2004, p.124). A telenovela, o gênero¹⁶ mais popular por aqui, é o carro-chefe da conquista da audiência, pela Rede Globo, a partir da década de 1970. O formato utilizado hoje é praticamente o mesmo em todas as redes: capítulos diários, sequenciados, com duração média de 30 a 40 minutos.

O primeiro ponto a destacar é o definitivo abraço do gênero: as histórias atravessam um período de nacionalização do texto, das temáticas e mesmo da linguagem televisiva. As redes brasileiras desenvolveram um tipo de texto na novela que estimula a interação familiar cotidiana até quando come, lê e conversa, possibilitando ao

¹⁶ Aronchi de Souza (2004, p.45) defende que há muita semelhança, entre gêneros e formatos na televisão e no estudo do gênero no campo da biologia. Assim como na biologia existem *gêneros* e *espécies*, em televisão coexistem os *gêneros* e os *formatos*. “Na biologia, várias espécies constituem um gênero, e os gêneros agrupados formam uma classe. Em televisão, vários formatos constituem um gênero de programa, e os gêneros agrupados formam uma categoria”.

telespectador deixar de assistir alguns capítulos sem perder a sequência da trama (ARONCHI DE SOUZA, 2004, p.121).

Os gêneros são estratégias de comunicabilidade, fatos culturais e modelos dinâmicos. Congregam em uma mesma matriz, referenciais comuns tanto a emissores e produtores quanto ao público receptor. A familiaridade se torna possível porque os gêneros acionam mecanismos de recomposição da memória e do imaginário coletivo de diferentes grupos sociais. Apesar de defender que “as obras realmente fundantes produzidas em nosso século não se encaixam facilmente nas rubricas velhas e canônicas”, Machado (2000, p.67) divide os gêneros televisuais em sete: as formas fundadas no diálogo, as narrativas seriadas, o telejornal, as transmissões ao vivo, a poesia televisual, o videoclipe e outras formas musicais. Dentre estes, ele destaca ainda três tipos principais de narrativas seriadas na televisão. No primeiro há uma única narrativa.

É o caso dos teledramas, telenovelas e de alguns tipos de séries ou minisséries. Esse tipo de construção se diz teleológico, pois ele se resume fundamentalmente num (ou mais) conflito(s) básico(s), que estabelece logo de início um desequilíbrio estrutural, e toda evolução posterior dos acontecimentos consiste num empenho em reestabelecer o equilíbrio perdido, objetivo que, em geral, só se atinge nos capítulos finais (MACHADO, 2000, p.84).

No segundo tipo de narrativa, cada emissão é uma história completa, com começo, meio e fim, com histórias vividas pelos mesmos personagens. “É o caso basicamente de seriados (...) e de programas humorísticos. (...) Nessa modalidade, um episódio, via de regra, não se recorda dos anteriores nem interfere nos posteriores” (MACHADO, 2000, p.84). Por fim, no terceiro tipo, a única constante é o espírito geral das histórias. É o caso de todas aquelas séries em que os episódios têm em comum apenas o título genérico, cada unidade é uma narrativa independente. Estes tipos de narrativas podem se entrecruzar e se confundir.

As telenovelas brasileiras pertencem, sem dúvida, à primeira modalidade, ou seja, a(s) história(s) iniciada(s) no primeiro capítulo se desenrola(m) teleologicamente ao longo de toda série, até o desfecho final nos últimos capítulos, mas pode(m) arrastar-se indefinidamente, repetindo *ad infinitum* as mesmas situações ou criando situações novas, enquanto houver altos índices de audiência. Isto significa que as telenovelas incorporam também características do seriado. Por outro lado, existem seriados que, malgrado se possa verificar uma estrutura básica de episódios independentes, permitindo, portanto, que possam ser assistidos em qualquer número ou ordem, há uma situação teleológica, um início

que explica as razões do(s) conflito(s) e uma espécie de objetivo final que orienta a evolução da narrativa (MACHADO, 2000, p. 85).

A afirmativa nos coloca na encruzilhada entre os gêneros, fenômeno que tem sido constante nos últimos anos em nível mundial. É nesta lógica que voltamos ao foco do nosso trabalho: o *formato minissérie*, que no Brasil é descendente direto das telenovelas. Aronchi de Souza (2004, p.133) chama o gênero de *série brasileira*, que segundo ele, é baseada “em temas da história ou do cotidiano nacional, com textos originais ou tirados da literatura. A duração é bem menor que das novelas, que costumam ter mais de cem capítulos”. As minisséries têm continuidade no dia seguinte, como as novelas, mas têm, em média, de cinco a vinte capítulos seqüenciados, número que pode ser ampliado de acordo com a audiência. Elas podem ser consideradas também produtos de uma inquietação de autores e diretores, “*la crème de la crème*” da teledramaturgia brasileira, nas palavras de Anna Maria Balogh (2002, p.123).

As minisséries constituem um produto diferenciado dentro do quadro de formatos ficcionais da TV. Sob a ótica da recepção, elas estão bem menos sujeitas à tirania dos índices de audiência do que os demais formatos em séries e novelas. O horário mais habitual das minisséries para exibição é após as dez da noite, sobretudo na Globo. Essa posição na grade horária pressupõe um público mais seletivo que o de novelas, em princípio com um leque maior de opções eventuais de lazer e mais exigente quanto ao nível de elaboração dos programas que passam na telinha.

A elaboração cuidadosa aliada às estratégias de divulgação do produto resgata, na televisão, a magia do ato de ir ao teatro ou ao cinema. Diferentemente da telenovela, que vai sendo reelaborada ao longo de sua exibição, comumente a minissérie só vai ao ar depois de completamente pronta. Portanto, trata-se de um produto mais autoral, menos manipulável pelo espectador. Para Ortiz (1989, p.43), as minisséries tomam, na programação, o lugar de destaque dado, até o início da década de 1970, ao teleteatro, que eram adaptações de clássicos dos palcos para as telas, muitas vezes ao vivo. O maior deles foi o *Grande Teatro Tupi*, criado em 1951.

Tanto o teatro quanto o teleteatro introduzem na televisão uma lógica que contrasta com o intuito puro e simples de divertimento ou de maximização da audiência. Eles trazem junto às emissoras uma preocupação cultural e um prestígio que se fundamenta na consagração das obras clássicas, o que confere ao próprio meio televisivo uma aura artística que os programas humorísticos e as novelas não possuíam.

Até anos de 1960 o teleteatro fez mais sucesso que a novela. Entre 1951 e 1963 foram produzidos 1.890 teleteatros contra apenas 164 telenovelas: uma diferença considerável. É a partir de então que as adaptações do teatro e de clássicos da literatura para a televisão criaram uma posição de *status* para as emissoras. Este espaço continua vivo na TV nos especiais, mas também nas minisséries, como informa o *Guia ilustrado TV Globo: novelas e minisséries*.

A partir de 1982, com a exibição de *Lampião e Maria Bonita*, as minisséries passaram a ocupar esse espaço de experimentação. Adaptações de obras literárias e enredos baseados em períodos ou personalidades da história do país se tornaram recorrentes no formato. Com um ritmo de produção um pouco mais lento que o de uma novela, as minisséries conquistaram o público apresentando um trabalho meticuloso de texto e imagem. Os êxitos e avanços de linguagem nesse formato, com maior liberdade de criação, têm impulsionado a qualidade da teledramaturgia como um todo (GUIA, 2010, p.3).

Dentro da tradição das minisséries brasileiras, a adaptação tem sido uma das estratégias mais frequentes. “É o Brasil que busca as suas raízes culturais e se discute como nação por meio da televisão. A televisão é, ao mesmo tempo, o sujeito e o objeto dessas discussões. Afinal, em nosso país, a televisão é, paradoxalmente, a salvação e a perdição da nossa identidade” (MUNGIOLI, 2006, p.121). A busca pela definição do que seria a *identidade brasileira* parece ter sido uma preocupação de Walter George Durst e de Walter Avancini, respectivamente o roteirista e o diretor da minissérie *Grande Sertão: Veredas*. É a primeira vez que o Sertão deixa de ser pano de fundo para se constituir como personagem numa produção veiculada no horário nobre da TV Globo. O tema já vinha sendo abordado desde a década de 70, segundo Mungiolli (2006, p.216), que lista ao menos seis produções da TV Globo que tratam do assunto, no período anterior à *Grande Sertão: Veredas*: as telenovelas *O bem amado*, de 1973, e *Gabriela*, de 1975; as minisséries *Lampião e Maria Bonita*, de 1982, e *Padre Cícero*, de 1984; os Casos Especiais *Morte e vida Severina*, de 1981, e *São Bernardo*, de 1983; e, por fim, o seriado *O bem amado*, no ar entre 1980 e 1984.

Mas a pesquisadora explica que esta busca pelo que seria uma identidade brasileira não foi abalada, mesmo nos tempos da Globalização. O resgate destes valores continua sendo uma preocupação de diretores e criadores da TV brasileira. A educação passa a ser a palavra da vez a partir dos anos de 1990, quando, segundo Rocha (2008, p.95) o tratamento

estético e a escolha de temas que educam a população também fazem parte de um projeto de reconstrução do *padrão Globo de qualidade*, depois de um desgaste sofrido pela emissora na década de 1980, quando a opinião pública ganhou importância com o fim do Regime Militar. A emissora precisava se desfazer do paralelismo com o poder das décadas anteriores, que teria garantido a hegemonia do grupo, “se despojando de seu papel de legitimadora do regime para adquirir importância central no novo pacto de dominação em vias de articulação, na Nova República”.

O espaço público brasileiro continuou mudando. A abertura democrática e a internet trouxeram a crítica à tona, por isso criou-se uma brecha para contestação da atuação de empresas de comunicação, com destaque para a Globo. Ao mesmo tempo, o sucesso do Plano Real, a partir de 1994, aumentou o poder de compra das classes C, D e E.

Temos, então, um cenário complexo para a Globo. Por um lado, sua liderança é crescentemente ameaçada pela concorrência, sobretudo da Record, que tem mostrado bastante fôlego financeiro para investir nas suas telenovelas. Por outro lado, essa mesma liderança que a emissora luta para manter é motivo de críticas e propostas regulatórias por parte das forças progressistas do campo político brasileiro. Na tênue e instável equilíbrio entre essas pressões políticas e econômicas, a Globo tem ensaiado estratégias de reconstrução da sua imagem e de reedição do seu padrão de qualidade, numa forma de fomentar a percepção de sua diferença em relação às demais TVs abertas e de capitalizar essa diferença tanto do ponto de vista mercadológico quanto político, tanto na ampliação ou manutenção de audiência, quanto na construção da boa vontade da opinião pública (ROCHA, 2008, p.101).

A proposta do diretor Guel Arraes, de adaptar um texto tradicional do teatro brasileiro para a televisão, surge então como uma necessidade dos criadores da emissora, mas também como uma via, uma possibilidade de encontrar um meio termo entre uma estética popular e uma produção de qualidade, como confirma o diretor, em entrevista concedida aos pesquisadores Alexandre Figuerôa e Yvana Fachine (2008, p.318):

O Auto iniciou uma nova época de prestígio, até porque interfere na ‘contabilidade’ da TV... Na televisão, você pode ter prestígio, mas na hora “H”, o comercial sempre pesa... Mas também é importante colaborar para criar uma imagem para a empresa. *O Auto* fez isso. Provocou, inclusive, um debate interno, a partir de um grupo que trouxe prestígio para a televisão.

A adaptação do *Auto da Compadecida*, de Ariano Sussuna, teria surgido como uma suposta prova da superioridade da Globo, em contraste com o *mun-do-cão*.

A obra de Ariano Suassuna prestou-se a uma releitura televisual duplamente bem sucedida. Por um lado, as matrizes da cultura popular que a informam forneceram-lhe elementos com boa resposta entre a audiência, tais como o humor, a religiosidade, o realismo fantástico e a saga do herói. Por outro lado, o sucesso da adaptação de uma obra literária de um escritor renomado parecia abrir uma via alternativa em face dos programas que apelavam ao erotismo e à violência. Ao dar forma literária a personagens de clara inspiração popular *O Auto da Compadecida* alcançou boa resposta da crítica e, também, de público (ROCHA, 2008, p.106).

Arlindo Machado (2000, p. 24-25) apresenta um conceito de *televisão de qualidade*. Para além das capacidades técnicas, da detecção de demandas da sociedade e da capacidade de explorar recursos de linguagem, também são levados em conta outros quatro pontos: a promoção de aspectos pedagógicos, o poder de gerar mobilização social, a valorização das diferenças e, por fim, a criação de oportunidades para divulgação da diversidade. A partir destes parâmetros, ele elenca 30 experiências televisuais que considera fundamentais para um exame da televisão como produção cultural em todo o mundo. E inclui nesta lista *O Auto da Compadecida*, que ele define como

o melhor exemplo de adaptação do teatro para a televisão e, ao mesmo tempo, uma das mais eloqüentes demonstrações do que se pode fazer em termos de dramaturgia de televisão. É também uma perfeita síntese do popular e do erudito, do simples e do sofisticado, da inovação de linguagem e da acessibilidade a um público mais amplo, ou seja, de tudo aquilo que a televisão sempre quis ser, mas raras vezes logrou plenamente (MACHADO, 2000, p.42).

A obra, em quatro capítulos, foge à regra de duração longa das minisséries brasileiras, que chegam a ter até 20 capítulos (ARONCHI, 2004, p.134). Por isso passou a ser chamada de *microsérie*, inaugurando uma nomenclatura usada, pela própria TV Globo (GUIA, 2010, p.288), a partir de então, para designar os produtos de teleficção seriada em quatro capítulos. Orofino (2006, p.158) nos explica que a condensação da história

se insere na perspectiva das inovações de formato que vêm sendo experimentadas pela emissora devido a todas as mudanças conjunturais que as redes de televisão vêm atravessando nas últimas décadas e a toda uma mudança de tecnologias em curso e conseqüentes oscilações de mercado. A definição da estratégia de microsérie foi defendida por Guel Arraes e Jorge Furtado, que, (...) ajudou a quebrar um tabu existente dentro da empresa.

A microssérie *O Auto da Compadecida* foi exibida em 1999, pela TV Globo, com direção de Guel Arraes e gravada em película, com apenas uma câmera, nos moldes de produção de cinema. Trabalhos neste tipo de suporte já haviam sido realizados pela emissora, com a captação de imagens feita usando um tipo de película muito comum na televisão norte-americana, em produções de séries para TV. Por isso, até hoje há controvérsias sobre o fato de *O Auto da Compadecida* ser considerada uma peça para o cinema ou a televisão. Depois de exibida na TV, a microssérie foi reeditada e transformada num filme, com o mesmo nome. Em nossa abordagem, adotamos o mesmo posicionamento da pesquisadora Maria Isabel Orofino (2006, p.124). Em entrevistas com profissionais que participaram da produção, ela chegou à conclusão de que, mesmo que se tenha feito cinema em algum momento, foi com capital e conhecimento técnico disponibilizado pela TV que a obra se realizou. E por uma equipe coordenada pelo diretor de televisão Guel Arraes, que nem sequer conhecia uma câmera 35 mm, usada no cinema (FIGUERÔA, 2008, p.319), antes da gravação da microssérie.

4 TRANSFIGURAÇÃO

Ao verter o *Fausto*, de Goethe, para o português, Haroldo de Campos (1981) recria o clássico da literatura alemã, a partir da adaptação de palavras, reconfigurando o jogo de sentidos e sons, que conectam conteúdo e forma, significado e significante, marca da obra. Um trabalho que requer o conhecimento das duas línguas, mas ao mesmo tempo uma capacidade criativa que rompe com a ideia de tradução como fidelidade. Um rastro que deixa à mostra a maneira como o poeta brasileiro conceitua este processo. Citando Walter Benjamin, ele explica que a tradução tem uma função angelical, de portadora, de mensageira, que anuncia, para a língua original, a mensagem da língua pura, um ponto messiânico, uma idealidade inalcançável a todas as outras línguas. Assim sendo, seria a outra língua que prestaria um serviço à língua original, e não o contrário, já que “na perspectiva benjaminiana da ‘língua pura’, o original é quem serve de certo modo à tradução, no momento em que a desonera da tarefa de transportar o conteúdo inessencial da mensagem (...), e permite-lhe dedicar-se a uma outra empresa de fidelidade, esta subversiva do pacto rasamente conteudístico” (CAMPOS, 1981, p.179)

Neste sentido, a tradução seria portadora de uma mensagem trans-semiótica, dirigida pela rebelião, pela insurgência. Portanto, esta hipótese coloca a tradução numa condição mefistofélica, ou seja, orientada pelo demonismo, definido por Lezama Lima (1988) a partir da vontade de conhecimento, uma das expressões do barroco latino-americano. “Pois o *desideratum* de toda tradução que se recusa a servir submissamente a um conteúdo, que se recusa à tirania de um Logos pré-ordenado é romper a clausura metafísica da presença (...): uma empresa satânica” (CAMPOS, 1981, p.180). Os exemplos são abundantes no trabalho de tradução do poema de Goethe, que ele inicialmente chama de *transcrição*. Na obra original o autor orchestra a sonoridade das palavras, criando um jogo quase impossível de ser traduzido fielmente, sem que se perca o sentido poético de partida. Haroldo de Campos explica que não se preocupou em manter, palavra a palavra, o sentido original das frases, o que seria um trabalho orientado pura e simplesmente pela operação escrita, arbitrária do ponto de vista semiótico. O que ele pretende é manter o sentido do todo, tanto da história em si, quanto da forma como é contada, ou seja, numa direção que valoriza a narrativa no sentido que caminha para o icônico. Para citar apenas

um exemplo: *greif* e *greis*, palavras que em português seriam traduzidas, ao pé da letra, como *grifo* e *velho*, transformaram-se, respectivamente, em *grifo* e *grisalho*, escolha que mantém a relação fonética entre as palavras (CAMPOS, 1981, p. 183).

É a partir desta diretriz que ele trabalha página a página a extensa obra de Goethe, a partir da sensibilidade. É a tradução *interlingual*, de uma língua a outra, conforme nos explica Anna Maria Balogh (2005, p.48), a partir dos preceitos do linguista Roman Jakobson. Além desta, existem outras duas modalidades de tradução, a partir desta perspectiva: a *intralingual*, em que há a substituição de signos por outros da mesma língua, e a tradução *inter-semiótica*, ou *transmutação*, que “pressupõe a passagem de um texto caracterizado por uma substância da expressão homogênea – a palavra –, para um texto no qual convivem substâncias de expressão heterogêneas, tanto no que concerne ao visual, quanto no que concerne ao sonoro”. Nesta operação, o foco do trabalho são os objetos sincréticos que, além de texto, são constituídos também por som e imagem. Porém, dada a especificidade da proposta de Campos, que nos convida a enxergar o poema, uma obra de arte, como objeto icônico, assim como uma imagem, aplicamos os conceitos cunhados por ele na nossa análise de um objeto sincrético: a microssérie *O Auto da Compadecida*, obra audiovisual criada na estrutura e exibida pelo sistema televisão (OROFINO, 2006, p.23).

A ficção televisiva, assim como o teatro e o cinema, recolhe uma antiga tradição da narração oral. Debray (1993, p.296) nos explica que a diferença é que, no tempo da pequena tela, a *videosfera*, a imagem sobrepõe-se à escrita. Não que volte a ter um valor de culto, como na *logosfera*, pelo contrário. Porém, mesmo com o fim dos dogmas, ela carrega resquícios do tempo mítico, o que reativa o imaginário do homem entorpecido pelo mundo cartesiano da escrita.

O imaterial vídeo reativa as virtudes do “colosso” arcaico. Uma imagem sem autor e auto-referente coloca-se automaticamente em posição de ídolo, e nós em posição de idólatras, tentados a adorá-la diretamente, em vez de venerar por ela a realidade que indica. O ícone cristão reenvia sobrenaturalmente ao Ser de onde emana, a imagem de arte representa-o artificialmente, a imagem ao vivo se apresenta naturalmente como se fosse o Ser.

Neste sentido, na visão do autor, vive-se o retorno a um período medieval, o que coloca em cheque as concepções iluministas. Para ele, o exemplo maior de todo este processo é a televisão. Num país marcado pela desigualdade social os bens culturais não são facilmente acessíveis a todas as parcelas da população. A formação identitária

brasileira é profundamente marcada pelo sentido de hierarquia, herdado na colonização portuguesa e reforçado por esta desigualdade. Neste contexto, a televisão constitui o principal meio de informação e entretenimento acessível, já que necessita apenas de um aparelho de recepção, dada a força da programação dos canais abertos, que não cobram do telespectador um valor financeiro pela emissão. Junte-se a isso uma tendência contemporânea que aponta para o fim das grandes narrativas, quando as identidades nacionais foram varridas pelos ventos fortes da Globalização e passaram a ser reconhecidas como construções, imaginadas de acordo com as condições históricas e a partir dos interesses de determinados grupos. Na nossa era, o mundo passou a ser visto como uma colagem de fragmentos. E os textos desta época perderam a unidade, rapidamente substituídos por outros ou até mesmo esquecidos. A TV, como texto cultural, também não está fora dessa lógica.

A visão fragmentária e modular do mundo contemporâneo, tanto na cultura, quanto no cotidiano, está presente nos ensaios críticos e nas manifestações artísticas e comunicacionais. Trata-se de uma visão particularmente acirrada no campo dos produtos audiovisuais, posto que nestes a montagem ou a edição se fazem com base em fragmentos filmados pré-existentes e é através deste procedimento de juntar os fragmentos que se forma o sentido (BALOGH, 2005, p.206).

Anna Maria Balogh (2002, p.25) compara a televisão a Pantagruel, o gigante devorador criado por Rabelais, escritor francês do século XVI. Esta figura representava o lastro da literatura grotesca medieval, marcada pelo baixo corporal e pelas funções de reprodução e digestão. Assim, para fazer frente à onipresença diária, a televisão gera e deglute programas, um após o outro, à maneira de Pantagruel, consumindo sem cerimônia tanto a qualidade quanto a mediocridade. A comparação, inevitavelmente, leva-nos de volta ao estudo de Bakhtin sobre a Idade Média e o Renascimento. A abordagem é de grande valia para o entendimento dos processos intertextuais, comuns na Europa medieval, chave para entendermos a linguagem televisual. E se a linguagem é espelho da sociedade, então a televisão reflete o hibridismo que marca o mundo contemporâneo. “A intertextualidade atual é infinitamente mais veloz, mais voraz, e, como veremos, muito mais abarcadora, em termos de conjuntos de textos envolvidos, do que no passado. Trata-se, com efeito, de um processo intertextual que definitivamente podemos chamar antropofágico” (BALOGH, 2005, p.140).

Citações, paródias, decalques e adaptações fazem parte do universo da televisão. É uma realidade intertextual em que antigas tradições orais são reavivadas por meios cada vez mais tecnológicos, como num palimpsesto, ou seja, de maneira que nos permite, através dos hibridismos, reconhecer as formas culturais que deram origem a esta amálgama. A partir destas interseções enxergamos a matriz inicial, que como já vimos, não é pura, mas sim fruto de outros processos de hibridação cultural. O palimpsesto, antigo pergaminho usado para escrita, permitia a reutilização, a partir da raspagem da camada mais recente. Virado contra o sol, transfigurava-se, deixando à mostra as camadas anteriores, que, na nossa análise, seriam o substrato cultural, já híbrido, que deu origem a um novo processo de hibridação. Isabel Orofino (2008, p.150) também usa o termo *palimpsesto* neste mesmo sentido, com o objetivo de explicar a obra de Guel Arraes, que, na entrelinhas, deixa o espectador entrever antigos modos de narrar. Ela defende que na TV tudo se cria pela apropriação de outras formas culturais, como a pintura, a fotografia, o rádio, o filme, o teatro, a dança, a mímica, a música, o circo, o *cartoon*, que são recriadas à luz de novas possibilidades técnicas.

Tudo isto aponta para o fim das grandes narrativas, fruto da desintegração dos Estados nacionais, e o posterior reconhecimento da identidade como construção. A TV, como aparelho social, capta o espírito do tempo, mas também cria condições para que as características citadas sejam reforçadas, num processo de realimentação, os *inputs* descritos por Anthony Giddens (1991, p.25), como uma das características da Modernidade. Neste momento, “tudo parece transformar-se numa espécie de colagem de fragmentos, a nossa era perdeu de certo modo a consciência da unidade de um texto, o mundo passou a ser visto como uma colagem de fragmentos” (BALOGH, 2005, p.142). Para Balogh, a TV devora programas, que devoram textos ou colagem de textos, ou mesmo colagens de gêneros inteiros, revistos, revisitados, transformados, mesclados, metamorfoseados, inovados e depois esquecidos.

Para alimentar a voracidade da TV, se criou uma forma industrial de produção: a serialidade. Para pagar as inúmeras horas no ar se criou uma forma de veicular a mensagem: a fragmentação que demanda um número de interrupções no fluxo de cada programa para dar lugar aos tão decantados “intervalos para os comerciais”. (...) A produção em série – característica da TV – a torna incomodamente mais próxima da produção em série da indústria do que obras artísticas em geral (BALOGH, 2005, p.144).

A gênese do modelo de histórias seriadas encontra-se “nas formas epistolares de literatura (cartas, sermões, etc.)” e “nas narrativas míticas intermináveis (*As mil e uma noites*)” (MACHADO, 2000, p.86). Aqui nos remetemos a uma espécie de suma da sabedoria ancestral: o desempenho de Scherazade como contadora de histórias, apresentada em *As mil e uma noites*, uma coletânea de contos da literatura árabe citada por Arlindo Machado. Disposta a pôr fim na ira do sultão Schariar, que depois de ter traído pela esposa, passou a dar fim em cada uma das mulheres com as quais passava a noite, Scherazade se entrega a ele.

Sob o pretexto de desejar passar sua última noite com a irmã, solicita que pudesse esta também dormir no quarto nupcial, pois conforme combinara, uma hora antes do amanhecer, a irmã deveria acordar Scherazade e pedir-lhe que contasse uma de suas histórias. Assim se deu. Só que rompido o dia e para respeitar os hábitos do Sultão, ela suspende o final da história, e quando a irmã a considera maravilhosa, Sherazade afirma ser a continuação mais encantadora ainda e, se o Sultão lhe permitisse mais um dia de vida, ela a terminaria na noite seguinte. Deslumbrado com a narrativa, ele o concede. E desse modo os episódios vão se sucedendo por mil e uma noites (ANDRADE, 2003, p.15).

Os pontos principais da narrativa são distribuídos de forma a manter a tensão dramática, por meio de sucessivos capítulos. Este invento é uma estratégia que se tornou o grande segredo da ficção seriada, já que “joga com as expectativas melodramáticas da audiência continuamente estimulando o desejo de conclusão da história” (ANDRADE, 2003, p.77).

Encontramos esta maneira de narrar também nos folhetins franceses, que começaram a circular no século XIX. O aparecimento e o desenvolvimento deste gênero literário acontece num contexto de transformação da França. É quando a oposição entre cultura de elite, exclusiva das camadas nobres, e cultura popular, ligada aos camponeses, começa a ser quebrada e uma outra lógica cultural constrói-se a partir do consumo (ORTIZ, 1989, p.13). No Brasil o folhetim se desenvolve quase simultaneamente à França. Porém, enquanto na Europa havia uma distinção clara entre literatura erudita e literatura popular, no Brasil não se constituiu um ambiente cultural autônomo. “A escrita tinha dificuldades de se materializar no livro enquanto forma de comunicação (as tiragens eram pouco expressivas), o que fez com que ela tivesse que encontrar, num meio de difusão mais amplo, um espaço para se exprimir” (ORTIZ, 1989, p.16). Por isso, fez-se literatura

nos rodapés e posteriormente nos suplementos dos jornais. E o jornalismo ganhou tintas de romance, segundo Marlyse Meyer (2003, p.370).

Os grandes jornais noticiosos brasileiros não prescindiram do velho folhetim, como também não deve ser dispensado, ocorre observar, outro possante chamariz, garantia de vendagem e lucro: a seção que o aristocrático *Correio Pauistano* batizou com um neologismo, os “Fatos diversos”. (...) Sua escrita obedeceria certamente àquela “folhetinização da notícia” inaugurada pelo *Petit Journal*, na linha dos velhos *carnards*, aqueles folhetos populares noticiosos de crimes, monstros, cataclismos etc, e suas capas acintosamente ilustradas, com toscas, mas sugestivas xilogravuras, protótipo dos nossos folhetos de época do cordel. Um tratamento do *fait divers* que acabou se incorporando a todos os grandes jornais pelas vantagens financeiras que representava.

Inicialmente, as traduções de histórias francesas não teriam encontrado por aqui, em nenhum momento, uma conotação popular, por ser uma linguagem escrita, num país analfabeto, segundo Ortiz (1989, p.52). Por isso, no final do século XIX deixou de ser moda. Já Meyer (2003, p.379) tem opinião diferente sobre o assunto. Para ela o analfabetismo no Brasil foi driblado por um hábito da cultura oral: a contação de histórias.

É verdade que, neste país formado pelos padrões da oralidade, onde, nos primórdios do folhetim, dominavam as famílias extensas e casas recheadas de serviçais e, mais tarde, as habitações populares coletivas, cortiços e vilas operárias, há de se levar em conta o efeito multiplicador de uma oitiva coletiva durante os serões, por exemplo, que ao que tudo indica não eram no Brasil mera construção de nostalgia urbana.

Encontramos neste tipo de narrativa uma característica importante que veremos posteriormente nas telenovelas: a serialização da história. Para prender a atenção do público, os contadores usavam os chamados *ganchos*, momentos de ápice das narrativas, geralmente acompanhados de algum segredo e suspense, em que a história era interrompida, aguçando a imaginação do leitor até a edição seguinte. É o princípio do que Machado (2000, p.88) considera a organização do *break*, o espaço de publicidade na televisão.

Ele também tem um papel organizativo muito preciso, que é o de garantir, de um lado, um momento de “respiração” para absorver a dispersão e, de outro lado, explorar ganchos de tensão que permitem despertar o interesse da audiência, conforme o modelo de corte com suspense, explorado na técnica do folhetim. (...) Assim, o corte e o suspense emocional abrem brechas para a participação do espectador, convidando-o a prever o posterior desenvolvimento do entrecho.

O cinema já tinha e ainda tem experiências de série, que começaram por volta de 1913, com a decorrência das mudanças que estavam acontecendo no mercado de filmes (MACHADO, 2000, p.86). Mas é a televisão que se embrenha mais claramente por uma vereda mercadológica. “A TV assume, pois, de forma bem mais contundente que o cinema essa ‘estética da interrupção’ determinante de um discurso descontínuo, de uma fragmentação do sentido em blocos” (BALOGH, 2002, p.27). Com isso, é possível produzir um número bastante elevado de programas diferentes, utilizando sempre os mesmos atores, os mesmo cenários, o mesmo figurino e uma única situação dramática.

Ainda que muitos modelos de ficção seriada tenham se desenvolvido na televisão brasileira, a produção que realmente decantou uma forma de se fazer TV por aqui foi a telenovela, com uma média de 150 capítulos diários, sequenciados, com duração média de 30 a 40 minutos. Um exemplo de sua valorização está na grade de programação, em que, cinco a seis dias por semana, as novelas aparecem no horário noturno, separadas por telejornais (ARONCHI SOUZA, 2004, p.121). Das novelas nasceram as séries brasileiras, baseadas em temas da história ou do cotidiano nacional, com textos originais ou tirados da literatura. As minisséries costumam durar cerca de 20 capítulos, bem menos que as novelas. O horário mais habitual de exibição é após as dez da noite, sobretudo na Rede Globo. Geralmente, só são veiculadas depois de prontas ou quase prontas, ao contrário da novela, que vai sendo elaborada e reelaborada ao longo de sua exibição de acordo com as reações do público. Em princípio, elas estão bem menos sujeitas aos índices de audiência do que os outros formatos.

Trata-se de um produto bem menos manipulável, em princípio, com possibilidades de marcas de autoria bem mais fortes que as demais ficções na TV. (...) Por ser um formato muito mais fechado em termos estruturais, mais coeso, é certamente aquele que mais se aproxima das ideias tradicionais de artisticidade assentados na profunda unidade estrutural do texto, na coesão interna e na pluralidade de leituras que abarcam os textos regidos pela primazia da função poética da linguagem (BALOGH, 2002, p.129).

Esta visão nos leva de volta a Régis Debray, que questiona o enquadramento da TV fora do conceito de arte. Mesmo com as características de uma produção em série, ele nos lembra que uma obra considerada artística sempre foi produzida de acordo com a

demanda: primeiro para a igreja, depois para o *marchand* e posteriormente para o mercado, de acordo com sua visão dos três tempos do olhar no ocidente (DEBRAY, 1993, p.206).

Um dos argumentos que podem ser tomados por aqueles que defendem a TV como espaço onde é possível haver o sopro artístico é o fato de que, apesar das características de serialização, para produzir determinados produtos televisivos é necessário que haja, por parte do autor, um conhecimento amplo e denso de diversas séries culturais distintas, de diferentes épocas. Por parte do espectador, da mesma forma, é exigida competência “para captar o rico tecido de relações gerado por esse exacerbamento das possibilidades oferecidas por essa intertextualidade antropofágica” (BALOGH, 2005, p.143). Na adaptação televisiva do *Auto da Compadecida* reconhecemos um caminho que aponta do teatro para a televisão, passando pelo cinema. Se o próprio Ariano Suassuna, no texto original, bebe em fontes diversas de origem europeia, as versões para o cinema buscam também suas próprias referências nesta série cultural. Na TV, a estratégia intertextual não seria diferente, sintetizando a característica da televisão como *máquina antropofágica* (BALOGH, 2002, p.24), o que, dito de outra maneira por Debray (1993, p.215), mostra a *mediasfera* atual, a *videosfera*, que relê, em palimpsesto, as características das duas eras anteriores: a *grafosfera* e a *logosfera*.

A partir desta reflexão, a comparação dos procedimentos de Haroldo de Campos e de Guel Arraes torna-se legítima, dada a característica tanto da obra de Goethe, que bebe na fonte do poema barroco alemão da Idade Média, quanto de Suassuna, fixado na matriz cultural dos autos barrocos medievais. Campos cita diversas experiências para explicar como a subversão poética faz da tradução um ato de conhecimento. Em determinado trecho do *Fausto*, chamado *Coro dos Lêmures*, ele explica que tenta criar uma dicção aparentada com a que João Cabral de Melo Neto usa em *Morte e Vida Severina*. O texto cabraliano serve-lhe então como um enxerto, coerentemente escolhido a partir da identidade com as características do poeta alemão.

A tradução é também uma persona através da qual fala a tradição. Nesse sentido, como a paródia, ela é também um “canto paralelo”, um diálogo não apenas com a voz do original, mas com outras vozes textuais. Assim, ela se deixa derivar no movimento plagiotrópico geral da literatura (...) que tanto afina com a ideia que tinha Goethe da apropriação, pelo poeta, do patrimônio literário extante (CAMPOS, 1981, p.191).

Campos explica que o próprio Goethe, no original, já havia deixado entrever trechos do canto dos coveiros, do V ato do *Hamlet*, de Shakespeare, nas mesmas réplicas em que ele transcribia o poema a partir de João Cabral. A escrita do dramaturgo inglês por sua vez, já recriava uma antiga tradição oral. O que configura uma leitura em palimpsesto, ou seja, Campos usa um procedimento *goethiano* para recriar o texto de Goethe. Da mesma maneira, que, no nosso entendimento, Guel Arraes usa um procedimento *suassuniano* para transmutar a peça de teatro em obra televisual, conforme explicou em entrevista:

Para fazer *O Auto*, reli tudo do Ariano, inclusive para incorporar no próprio roteiro, porque há vários elementos de outras peças na adaptação. (...) Então, para adaptar *O Auto*, eu acabei usando um pouco do próprio método de Ariano para construir a peça. Como ele, usei elementos de outras peças aparentadas (FIGUERÔA, 2008, p.301).

O diretor chega a chamar de “falta de vergonha” (FIGUERÔA, 2008, p.300) a atitude dele em relação à adaptação, dada a liberdade com que trata a obra de partida, que acaba sendo misturada com referências do mesmo autor e até de outros contemporâneos, criando um universo que considera coerente com o que é proposto, como fez em *O Auto da Compadecida*.

Para classificarmos o que ficou da obra seminal e o que a adaptação herdou de outras séries culturais, adotamos o procedimento proposto por Anna Maria Balogh (2005), a partir dos conceitos de *conjunções* e *disjunções*. Para empreender a análise que finaliza este trabalho, continuamos nos apoiando também nos conceitos cunhados por Lezama Lima (1988) para identificação do barroco na cultura latino-americana. E terminamos adotando uma postura, não menos rigorosa, de identificação de elementos do heterologos luso-brasileiro, transmutados desde a Idade Média, a partir do conceito de *transluciferações*, em Haroldo Campos (1981).

4.1 CONJUNÇÕES

Na maioria das transmutações do texto, seja literário ou teatral, para o audiovisual, mantém-se os elementos principais, a performance central da sequência narrativa. A conclusão é da pesquisadora Anna Maria Balogh (2005, p.26), a partir de uma análise exaustiva de uma série de filmes e obras televisivas, adaptadas de livros e peças teatrais. Por isso, na metodologia de análise proposta por ela, inicialmente deve-se fazer um levantamento dos elementos que permanecem semelhantes, no texto seminal e na adaptação, para só depois elencar as mudanças de direção operadas nos processos de recriação da obra. Estes elementos, que ela chama de *conjuntivos*, “garantem o trânsito intertextual, que tornam os dois textos similares em alguns de seus níveis, pelo menos, e legitimando assim a rubrica adaptação” (BALOGH, 2005, p.49).

A autora lembra que uma peça teatral tem peculiaridades dentro do âmbito literário posto que, para que se exerça plenamente, deve ser encenada, da mesma forma que o roteiro de TV tem que ser gravado para chegar à sua meta final. Assim, os processos de transmutação como o do *Auto da Compadecida* são emblemáticos das complexas relações intertextuais que envolvem muitas das obras atuais: “do texto de teatro ao roteiro, do roteiro à microssérie. Literatura, teatro, televisão” (BALOGH, 2005, p.210). Em *O auto da Compadecida*, o diretor Guel Arraes retoma a peça de Suassuna e, depois de duas versões para o cinema, transforma a obra em uma microssérie veiculada no canal de televisão de maior audiência no Brasil. O próprio diretor confirma:

O Auto surge um pouco dessa busca de prestígio, de permanência, de visibilidade para o nosso trabalho. Foi uma solução de produtor, mais do que de criador: um produtor querendo estimular seu grupo e a si mesmo. Costumo dizer que *O Auto* foi assim aquela jogada ‘aos quarenta e quatro do segundo tempo’. Chutei a bola no meio de campo e entrou (FIGUERÔA, 2008, p.315).

A obra televisual tem Matheus Nachtergaele no papel de João Grilo, Selton Mello como Chicó, Rogério Cardoso como o Padre, Lima Duarte no papel de Bispo, Denise Fraga e Diogo Vilela como Dora e Eurico, os donos da padaria, e um elenco de atores do primeiro time da Rede Globo. A história foi dividida em quatro episódios: *O Testamento da Cachorra*, *O Gato que descome dinheiro*, *A peleja de Chicó contra os dois ferrabrás* e

O dia em que João Grilo se encontrou com o Diabo. Notamos, na apresentação de cada um deles, o uso de elementos gráficos criados a partir das xilogravuras dos folhetos da literatura de cordel, numa reinscrição da tradição nordestina na televisão. Mas, ao mesmo tempo em que reforça a peça teatral e o contexto de sua produção, a versão televisiva aposta em novos elementos como artifícios de reconhecimento para um telespectador já acostumado à grade de programação da Rede Globo: uma história de amor melodramática com características folhetinescas. O que vamos tratar agora é das interseções entre a microssérie e a peça.

Inicialmente, verificamos a manutenção de personagens e do plano narrativo central, a partir da análise de trechos da TV em consonância com o texto da peça. A história contada por Guel Arraes é, na maior parte, a mesma contada por Ariano Suassuna. Começamos pelo episódio do gato que *descome* dinheiro. Na TV, João Grilo e Chicó vendem o animal para Dora, a mulher do padeiro, depois que a *cachorra* dela morreu, numa peripécia que tem como objetivo tirar dinheiro dos patrões que os maltratam. Com a exceção do fato de que, na peça de teatro, a mulher tinha um cachorro, a história continua a mesma mostrada por Suassuna, que, por sua vez, adaptou o tema do folheto *O cavalo que cagava dinheiro*, de Leandro Gomes de Barros, uma atualização da narrativa que já havia percorrido toda Península Ibérica na Idade Média. Muitas réplicas dos personagens também são mantidas na íntegra pelos roteiristas. Um bom exemplo é o trecho em que o Bispo vai tirar satisfação com Padre, acreditando que ele chamou a filha do Major Antônio Moraes de cachorro. O Bispo sobe a escada do coro da igreja, enquanto o Padre continua no andar de baixo, em posição nitidamente inferior. Na microssérie, a posição da câmera, escolhida pelo diretor, reforça a hierarquia do clero. O Padre é enquadrado em *plongée*, ou seja, de cima para baixo. Já o Bispo é enquadrado em *contre-plongée*, de baixo para cima (Ilustrações 14 e 15).

BISPO

Antônio Moraes veio até a mim reclamar da sua brutalidade.

PADRE

Ué...

BISPO (à medida que fala vai apontando o dedo para o padre)

Vamos deixar de brincadeira Padre João! O senhor já sabe perfeitamente ao que estou me referindo! Por que chamou a mulher dele de cachorra?

PADRE

Eu?...

BISPO (com o dedo apontado)

Sim, o senhor.

PADRE
 Eu juro que eu nunca chamei a mulher dele de cachorra.
 BISPO
 Chamou, Padre João.
 PADRE
 Não chamei, seu Bispo.
 BISPO
 Chamou, Padre João.
 PADRE
 Não chamei, seu Bispo.
 BISPO (gritando)
 Chamou Padre João!
 PADRE (resignado)
 Chamei, seu Bispo.
 BISPO
 Afinal de contas, o senhor chamou ou não chamou?
 PADRE
 Eu não chamei. Mas se Vossa Reverendíssima disse que eu chamei é porque sabe mais do que eu...
 (ARRAES, 1999)

No fim, fica esclarecido que a benção pedida ao padre é para a filha e não para a cadela de Antônio Morais. A culpa da confusão é de João Grilo, que criou este quiprocó para conseguir o enterro da cachorra de Dora em latim. Algumas cenas antes, o Bispo e o Major conversam sobre o assunto, na casa de Antônio Morais, que se exalta, proferindo um texto idêntico ao da peça teatral, dizendo que o Padre havia chamado a filha de um nome que “tem xis no meio”, O Bispo responde: “Cachorra não é com xis, (...) portanto não tem problema” (ARRAES, 1999).

A confusão ainda tem outros desdobramentos. O Padre chama João Grilo para conversar com o Bispo e explicar que a culpa da situação é dele. Mas acaba sendo acusado por Grilo de ter enterrado um animal em latim, o que seria uma blasfêmia, segundo o Código Canônico. João acaba negociando com o Bispo, ao dizer que a *cachorra* de Dora deixou parte do dinheiro do testamento para a Paróquia e outra parte para a Diocese. Ao que o Bispo responde, de forma igual ao texto de Suassuna: “É por isso que sempre digo: os animais também são criaturas de Deus! Que animalzinho inteligente, que sentimento nobre...” (ARRAES, 1999). Em outro ponto da história, João convence Chicó a passar uma noite com Dora para receber dez contos de réis. O valor seria suficiente para saldar a dívida que ele havia adquirido com o Major Antônio Morais quando ficou noivo de Rosinha. Só que, por conta de uma promessa feita à Compadecida, ele só poderia se deitar com uma mulher por quem ele tivesse amor. João usa o bordão: “Ai promessa desgraçada,

ai promessa sem jeito...” (ARRAES, 1999). Este dispositivo é usado pelos roteiristas neste trecho que é um enxerto. Mas a frase foi retirada da peça teatral, na qual é falada com frequência por Grilo.

Já o personagem do cangaceiro Severino de Aracaju ganha um outro *status* em termos participativos. No texto teatral, ele só aparece quando o bando invade a cidade de Taperoá. Na microssérie, ele está presente desde o início da narrativa disfarçado de mendigo, todos os dias pedindo esmola na porta da Igreja, maltratado por todos, inclusive o Padre. Além disso, algumas falas mudam de emissor. O sacristão que faz o enterro do cachorro em Suassuna é substituído pelo Padre em Arraes. Quando João Grilo entra na sacristia e coloca o dinheiro do testamento da cachorra dentro do Código Canônico, é o Bispo que, fingindo-se admirado, exclama: “Que é isso? Que é isso?” (ARRAES, 1999), fala que, em Suassuna, é do Sacristão, personagem suprimido na transmutação televisual. Além do Sacristão, acompanhante do Padre, o Frade, acompanhante do Bispo, também é excluído. Sem subalternos, o conflito hierárquico concentra-se exclusivamente nos dois sacerdotes, o que reforça a crítica em Guel Arraes. O Demônio, que na obra de Suassuna acompanha o Encourado por todo o tempo, surge apenas na cena inicial do julgamento para anunciar a chegada do seu mestre, na microssérie¹⁹.

Os cenários, apesar da riqueza de detalhes do trabalho da Direção de Arte, seguem a orientação de Ariano Suassuna, que prima pela simplicidade, conforme rubrica inicial da obra:

O Auto da Compadecida foi escrito com base em romances e histórias populares do Nordeste. Sua encenação deve, portanto, seguir a maior linha de simplicidade, dentro do espírito em que foi concebido e realizado. O cenário (usado na encenação como um picadeiro de circo, numa ideia excelente de Clênio Wanderley, que a peça sugeria) pode apresentar uma entrada de igreja à direita, com uma pequena balaustrada ao fundo, uma vez que o centro do palco representa um desses pátios comuns nas igrejas das vilas do interior. A saída para a cidade é à esquerda e pode ser feita através de um arco. Nesse caso, seria conveniente que a igreja, na cena do julgamento, passasse a ser entrada do céu e do purgatório. O trono de Manuel, ou seja, Nosso Senhor, Jesus Cristo, poderia ser colocado na balaustrada, erguida sobre um praticável servido por escadarias (SUASSUNA, 1975, p.19).

¹⁹ Segundo a tradição nordestina, o Diabo utiliza roupas de couro e veste-se como um boiadeiro, por isso ele também é conhecido como *Encourado*. É uma figura bastante esperta, por isso entra em embate direto com João Grilo, também astuto, mas perde para o *Amarelo*. Na peça teatral, ele vem acompanhado de seu ajudante, o Demônio, sempre disposto a condenar ao inferno todos os personagens que são julgados. Este personagem praticamente desaparece na adaptação para a TV.

Há também no texto seminal características linguísticas que são preservadas na microssérie. Um exemplo é a maneira complicada de Chicó contar histórias e explicar situações. O personagem repete o mecanismo várias vezes, inclusive quando convence Severino, o cangaceiro, a não matar os moradores de Taperoá, da primeira vez em que ele aparece na cidade, no momento de um falso velório, quando Grilo fingia estar morto para fugir com o dinheiro dos seus patrões. Mais um exemplo é quando Dora, o padeiro, João e o Padre estão na igreja, discutindo se é permitido ou não benzer uma *cachorra*. Chicó, que ficou na padaria tomando conta da cadela moribunda, chega ao local e se enrola todo para contar que a *cachorra* morreu.

DORA

Ô cabra desbundado, eu não mandei você ficar lá cuidando de Bolinha?

PADEIRO

Não mandou?

CHICÓ

Mandou.

DORA

E como é que ela tá? (...) Não me diga que você deixou a Bolinha morrer!

CHICÓ

Eu não deixei não!

DORA

Ai, graças a Deus!

CHICÓ

Mas a senhora sabe como a bichinha é desobediente...

JOÃO GRILO

Ô Chico, tu não tinha nada que ter saído de junto da cachorra!

CHICÓ

Mas se eu tivesse ficado lá com a defunta que é que vinha avisar que ela morreu?

(ARRAES, 1999)

É um jeito barroco de transmitir uma mensagem, de chegar a um objetivo desperdiçando palavras. A confusão de significantes chega a encobrir o significado *morte*. Este dispositivo de encobrimento também aparece, em consonância com o texto de Suassuna, na direção de Guel Arraes, cheia de cortes e marcações dos atores. Um exemplo é quando João Grilo apresenta Chicó ao Major Antônio Morais, como um pretendente de Rosinha. Chicó tem medo do que pode acontecer, por isso, vira-se para ir embora e volta novamente, por muitas vezes. É justamente quando ele está de costas que Rosinha vira-se de frente, no mesmo ritmo, para dizer que não quer se casar. Até o momento em que os olhares se encontram e Rosinha entende que se trata de uma armação. Por isso acaba

aceitando. A cena, marcada e cheia de cortes, exige que os atores usem o corpo inteiro como instrumento de expressão (Ilustrações 16 e 17).



Ilustração 14



Ilustração 15



Ilustração 16



Ilustração 17



Ilustração 18



Ilustração 19

Notamos a troca de algumas palavras por sinônimos, mas no geral, boa parte dos diálogos é mantida. Alguns trechos mais longos foram diminuídos, para dar mais agilidade. O estilo de Ariano Suassuna, rápido, certo, vem ao encontro do modo de narrar dos roteiristas, e em última análise, da direção de Guel Arraes. A fala rápida conjugada com corte no estilo videoclipe é a principal delas.

Quando dirijo, eu me oriento muito por um tipo de marcação meio pessoal. Cada fala é articulada com a descrição do tipo de ação que deve acompanhá-la e, geralmente, cada ação sugere um plano diferente. Coloco rubricas nas falas em negrito – e aquilo que está em negrito é o que o personagem está fazendo quando está dizendo aquela fala (FIGUERÔA, 2008, p.278).

O uso de planos curtos é também uma marca da direção de Guel Arraes, tanto na TV quanto no cinema. “Essa minha insistência no corte começou até mesmo como uma reação a uma certa preguiça mental de elaboração que eu observava na TV” (FIGUERÔA, 2008, p.299). Arraes é responsável por programas que subverteram o que se considerava um modelo de fazer televisão no Brasil até os anos de 1980. Depois de participar da direção de novelas, ele dirigiu o programa *Armação Ilimitada* (1985-1988), que, para Arlindo Machado (2000, p.90), se distinguiu pela transformação, por mostrar diferenças nos temas e nas estruturas a cada episódio, com uma capacidade de encampar outros formatos televisuais, antropofagicamente, para devolvê-los em seguida sob forma de paródia. Este foi o primeiro programa dirigido exclusivamente por ele. E foi a partir de então que o diretor rodeou-se de um grupo específico de roteiristas, atores e outros profissionais que passaram a acompanhá-lo em outras produções, até a criação, na Rede Globo, do Núcleo Guel Arraes, responsável pela produção de programas como *TV Pirata* (1988-1990, 1992), *Programa Legal* (1991-1992), *A comédia da vida privada* (1995-1997), *Brasil Legal* (1994-1998), *Brava Gente* (2000-2003), *A grande família* (a partir de 2001), *Cidade dos Homens* (2002-2005), *Antônia* (2006-2007), *Central da Periferia* (2006).

Este grupo representaria um tipo de “ruptura autorizada” (FIGUERÔA, 2008, p.32) com os padrões de produção da Rede Globo, diante da necessidade de renovação intrínseca à lógica da indústria cultural. As produções do Núcleo trouxeram para emissora experiências como a criação coletiva, o método editorial rápido e democrático e, com destaque, a vertente *brechtiana* do distanciamento, não com o objetivo de quebrar a ilusão, mas experimentar a metalinguagem. As montagens desta equipe exploravam com frequência uma justaposição de textos aliada a uma mistura de formas artísticas, com a incorporação à linguagem de elementos de circo, da música pop e das artes plásticas. O resultado foi uma indistinção entre os gêneros ficcional e não-ficcional, entre o documentário e a dramaturgia. “Graças aos conteúdos socialmente positivos e às formas

inventivas, o Núcleo Guel Arraes acabou sendo identificado, pela crítica especializada em televisão, como responsável por um ‘grife’ de qualidade da Rede Globo e por um novo estilo na TV em geral” (FIGUERÔA, 2008, p.49), reconfigurando o tão comentado “padrão Globo de qualidade”.

Alexandre Figuerôa e Yvana Fechine (2008, p.50) definem quatro características das produções do Núcleo. A *montagem expressiva* encontra-se no âmbito da construção do discurso, na ilha de edição, trazendo pra a TV comercial a estética do videoclipe, em que o sentido das sequências, editadas a partir de cortes sempre muito rápidos, com associações e contraposições, criadas pelos recursos gráfico, visuais e sonoros relacionados à *mise-en-scène* dos atores, num contínuo jogo de intertextualidade com outros meios. A *auto-referencialidade*, sempre presente nas obras, permite ao espectador desvendar os mecanismos de mediação da TV, num tipo de autocrítica em que a televisão *fala* de si mesma, tentando subverter o próprio sistema em que atua. Num trecho do quarto capítulo da microssérie, Chicó conta uma de suas mentiras, no momento em que ele precisa sair de Taperoá, junto com Rosinha e João Grilo, depois de enganarem o Major Antônio Morais. Ele diz que conheceu um homem que se encontrou com Deus no céu e voltou para dizer como foi. Esta era exatamente a história que João Grilo acabara de viver: ele morreu, foi julgado e voltou à Terra. Durante a narração, aparecem as cenas do céu que o espectador havia assistido durante o julgamento dos personagens, num tipo de autocitação metalinguística. Esta é uma peripécia criada pelos roteiristas em total consonância com o texto seminal, mas que ao mesmo tempo marca a autoria da obra. “É uma mentira que, de certo modo, resume a peça inteira, o que sugere que, de certo modo, tudo que o espectador viu até ali foi uma grande ‘mentira’. Isso é reforçado pela piscada de olho do personagem” (FIGUERÔA, 2008, p.304).

Este tipo de auto-referência vem ao encontro do terceiro ponto, a tentativa de romper com a perspectiva naturalista, mostrando *a TV como produto*. Por fim, os autores verificaram com frequência o *apelo à inversão*, com quadros e programas cujas propostas privilegiam tudo o que não estamos acostumados a ver na TV, reinterpretação não-oficial, periférica, étnica, num tipo de carnavalização. O emprego da paródia, como forma de inversão discursiva serve a diferentes propósitos. Na tradição medieval, cujas matrizes sobrevivem até hoje, isto é tratado como uma falta de distinção entre gêneros. “Como parte desta lógica, que coloca o ‘mundo ao revés’ e as coisas ‘ao avesso’, privilegia-se o jogo

interdiscursivo, a intertextualidade e, a citação” (FIGUERÔA, 2008, p.66). Desta forma, o humor foi o caminho encontrado pelo Núcleo Guel Arraes para tratar de assuntos que, de outra forma, não teriam espaço na maior TV comercial do Brasil, num tipo de questionamento lúdico da ordem estabelecida, como nos carnavais da Idade Média, presentes na obras de François Rabelais, analisada por Bakhtin.

Esta vertente carnavalesca vem ao encontro da obra de Ariano Suassuna, herdeira do lastro ibérico medieval. Um reaparecimento do operador barroco que reforça a hipótese da imagem como forma de pensamento no Brasil, de acordo com o pensamento heterológico, herança portuguesa. O que nos mostra mais uma intersecção entre Suassuna e Arraes, dois nordestinos que guardam em suas obras ecos do Nordeste em que viveram.

Filho do ex-governador de Pernambuco Miguel Arraes, deposto do cargo em 64 pelo Regime Militar, Guel Arraes (Miguel Arraes de Alencar Filho) também foi indiretamente condenado ao exílio, como o pai, até 1979, quando voltou ao Brasil. Dos anos que viveu entre a Argélia (país que abrigou Arraes e a família) e a França, onde completou seus estudos universitários, Guel trouxe a paixão pelo cinema documental. Dirigiu quatro curtas e um média-metragem, em Super-8, antes de trabalhar no cinema comercial como assistente de câmera e de, logo depois, com apenas 25 anos de idade, entrar para a Rede Globo (FIGUERÔA, 2002, p.222).

A adaptação do *Auto da Compadecida*, em 1999, representou na carreira do diretor, então, uma volta às raízes, depois de um tempo fora do Brasil e principalmente, fora do Nordeste. Guel leva para a tela as referências de um *Nordeste imaginário*, apreendido ainda na infância, a partir da experiência do que ele próprio chamou de *triângulo imaginário* (FIGUERÔA et. aliae, p.284), em referência ao bairro Casa Forte, no Recife, onde moravam, em casas próximas, a sua família, a família de sua irmã, casada com o escritor Maximiano Campos e a família de Ariano Suassuna, amigo pessoal de seu pai. Em entrevista, Ariano Sussuna falou sobre esta relação:

E eu fui muito amigo do avô dele, fui secretário de cultura do governo Arraes, e conheço Guel desde menino, quer dizer, desde ele menino, eu já era adulto quando Guel começou a frequentar minha casa. E era uma velha aspiração dele fazer esta versão para televisão e para o cinema do *Auto da Compadecida*. Eu concordei, claro, e fiquei muito honrado com esta escolha dele (ENTREVISTA, 2010).

Por isso havia, além das responsabilidades com a qualidade e com a audiência, uma relação de respeito e de admiração em jogo quando Arraes propôs a adaptação de uma das

obras mais conhecidas da literatura dramática brasileira. “Fizemos tudo com muito respeito à obra pela admiração que temos pelo Ariano, mas também porque, depois que ele autorizou a adaptação, confiou inteiramente no grupo. Ele só viu o produto pronto, no ar, não leu nem uma linha antes. E isso me deu uma responsabilidade muito maior porque, de certa forma sempre estava pensando por dois” (FIGUERÔA, 2008, p.308). Guel Arraes parece ter incluído, no *modus operandi* de seu trabalho, os processos de criação de Ariano Suassuna, autor que, em suas próprias palavras, procura “criar um estilo tradicional e popular, capaz de acolher o maior número possível de histórias, mitos, personagens e acontecimentos, para atingir assim, através do que consigo entrever em minha região, o espírito tradicional e universal” (SUASSUNA, 2008, p.47). O autor aprovou.

Gostei muito da adaptação dele, gostei muito da interpretação do atores, gostei muito da direção dele. E alguns atores me surpreenderam porque, veja bem, Lima Duarte fazer o Bispo e fazer bem pra mim não foi surpresa nenhuma, porque eu já conhecia Lima Duarte. Mas o Padre foi criado, no espetáculo de Guel, por um ator que eu só conhecia em programa humorístico, Rogério Cardoso. E ele fez um padre de primeiríssima ordem. A moça que fez a mulher do padeiro, Denise Fraga, fez a melhor mulher do padeiro em toda a história do *Auto da Compadecida*. Sem se falar nos dois personagens centrais, Chicó e João Grilo que também tiveram desempenhos admiráveis, nas pessoas de Mateus Nachtergaele e Selton Mello. Então eu fiquei muito contente com a adaptação, gostei muito (ENTREVISTA, 2010).

Esta forma de trabalhar, encampando temas e formatos diversos em uma só obra, ou em um só produto, requer um conhecimento de diversas séries culturais, que possam ajudar na adaptação. Por isso, “até mesmo nas transposições mais fiéis, há alterações na sintaxe narrativa, há posposições, anteposições, retardamentos de função” (BALOGH, 2005, p.183). Estas disjunções é o que vamos apontar a seguir.

4.2 DISJUNÇÕES

A peça teatral de Ariano Suassuna é dividida em três atos, cada um dos quais pensado a partir de um folheto de cordel. A primeira diferença que percebemos é que a minissérie foi dividida em quatro capítulos, três dos quais seguem, em parte, os atos da obra de Suassuna. O outro foi criado pelos roteiristas, a partir de trechos do Auto em consonância com enxertos de outras peças do mesmo autor ou de obras que pertencem ao mesmo universo. Um dos objetivos principais disso foi a extensão da história, ou seja, um aumento do número de cenas para que fosse adaptada para a televisão. Guel Arraes insere, em seu trabalho, elementos e personagens de outras peças de Suassuna, atribuindo-lhes características e funções diferentes sem destruir os originais, em busca da adequação ao suporte. Ele mesmo explica que “todo processo de adaptação de um texto, na TV, no cinema ou no teatro, envolve muita releitura. Ler e reler. Escrever e reler e reescrever, até porque sempre deixamos muitos ‘buracos’ quando escrevemos. Muitas vezes, tentamos preencher esses ‘buracos’ no texto, eles nos sugerem outras cenas” (FIGUERÔA, 2008, p.303). Esta estratégia intertextual exige, por parte do autor, um conhecimento amplo de diversas séries culturais distintas, de diferentes épocas (BALOGH, 2002, p.143). Na minissérie, há piadas e cenas inteiras tiradas do teatro, de histórias e autores medievais, já que esse universo está muito próximo da cultura popular nordestina.

A peça começa com a apresentação do personagem Palhaço, que narra um resumo da história, do início ao fim. Os outros personagens também entram em cena, numa espécie de picadeiro, vão se apresentando e descrevendo os papéis que vão desempenhar. Este é um dos principais artifícios usados por Suassuna para levar a narrativa para o palco: a presença do narrador, que resume a história antes que ela seja encenada.

PALHAÇO (grande voz)

Auto da Compadecida! O julgamento de alguns canalhas, entre os quais um sacristão, um padre e um bispo, para exercício da moralidade.

(Toque de clarim)

PALHAÇO

A intervenção de Nossa Senhora no momento propício, para triunfo da misericórdia. (...)

PALHAÇO

Ao escrever esta peça, onde combate o mundanismo, praga de sua igreja, o autor quis ser representado por um palhaço, para indicar que sabe, mais do que ninguém, que sua alma é um velho catre, cheio de insensatez e de

solécia. Ele não tinha o direito de tocar nesse tema, mas ousou fazê-lo, baseado no espírito popular de sua gente, porque acredita que esse povo sofre, é um povo salvo e tem direito a certas intimidades. (SUASSUNA, 1975, p.23)

A principal diferença em relação à microssérie é a retirada do personagem Palhaço, o narrador, recurso que, no teatro, apesar da recusa de Suassuna pelo modelo *brechtiano*, resulta numa perspectiva de *distanciamento*, pouco frequente na teledramaturgia.

Este tipo de alteração é importante para entendermos o caminho das adaptações de um suporte para o outro, como nos explica Anna Maria Balogh. As diferenças, as escolhas de outros caminhos em relação ao texto seminal, são o que ela chama de *disjunções*, que trazem à tona “as servidões de cada um dos veículos para o qual é transportado, assim como a questão das inevitáveis mudanças no gosto do público ao qual o produto se destina” (BALOGH, 2002, p.149). Na transmutação, o mesmo conteúdo, ou parte ponderável dele, transita de um texto a outro. “Como, no entanto, se trata de dois textos estéticos, a íntima coesão entre este conteúdo, que permite o trânsito intertextual, a uma expressão diversa, que o atualiza, não pode senão relativizar os diferentes textos de algum modo” (BALOGH, 2005, p.51). É isso o que buscamos a partir de agora.

A microssérie foi dividida em quatro episódios. Notamos, na apresentação de cada um deles, o uso de elementos gráficos criados a partir das xilogravuras dos folhetos da literatura de cordel, numa reinscrição do elemento da tradição nordestina na televisão. O primeiro, chamado *O Testamento da Cachorra*, começa com Chicó e João Grilo carregando uma placa para divulgar o filme *A paixão de Cristo*, que será apresentado na igreja da cidade. Quando a película começa a ser rodada, aparecem os nomes dos atores e a ficha técnica. É quando o telespectador descobre que o filme antigo projetado na tela foi transformado na própria vinheta da microssérie. Além de aclimatar o espectador ao tom da narrativa, este dispositivo traz o cinema para dentro da televisão, num processo intertextual que nos deixa entrever a relação do próprio Arraes com o cinema.

Eu já via muito Buster Keaton, os cineastas russos todos, curti muito o cinema primitivo de Méliès. De alguma maneira, isso ficou guardado e, inconscientemente, a gente acaba depois copiando a marcação dos atores, as milhares de *gags* do cinema mudo. (...) Vi muita *Nouvelle Vague*, que foi uma segunda influência. Godard e Glauber foram, inicialmente, as minhas referências (FIGUERÔA, 2008, p.286).

Só depois que dá tudo errado na projeção do filme e eles ficam desempregados é que a dupla busca trabalho na padaria. Aí a história começa a coincidir com a peça de teatro. Mas aqui, o cachorro da mulher do dono da padaria é substituído por uma cadela, ou uma *cachorra*, como os personagens se referem ao bicho. O capítulo termina com o animal sendo enterrado, numa imitação hilariante do latim, o *latim macarrônico*, como é chamado este procedimento na *commedia dell'arte*, criando um duplo paródico do ritual fúnebre católico. Grande parte do primeiro capítulo recebeu enxertos, em relação ao texto seminal. Como o trecho em que João oferece os serviços de Chicó ao padeiro, que concorda em contratá-lo, mas pagando a ele e a João o valor do salário de um só. Grilo acaba o convencendo, por meio de uma retórica *torta*, que pague o salário de dois. O texto de argumentação de Grilo é criação dos roteiristas. Mas mantém total sintonia com o estilo barroco de Ariano Suassuna.

JOÃO GRILO

Serviço muito tem que ter dois ajudantes.

PADEIRO

Só se for pelo preço de um.

JOÃO GRILO

E quanto é o preço de um

PADEIRO

Quanto é? (pergunta a Dora)

DORA

Cinco tostões.

PADEIRO

Cinco tostões.

JOÃO GRILO

Cinco tostões tá bom pra tu, Chicó?

CHICÓ

Pra mim tá.

JOÃO GRILO

Então vamos fazer essas contas. Chicó trabalha por dois, ganha o preço de um.

CHICÓ

Eu vou dar conta de tudo sozinho é?

JOÃO GRILO

Claro que não Chicó, mas da metade você dá conta, não dá?

CHICÓ

É, da metade vá lá.

JOÃO GRILO

Está arranjado. Chicó trabalha por dois, ganha o preço de um e dá conta da metade do serviço. Eu trabalho por mais dois, ganho o preço de um e dou conta da outra metade.

PADEIRO

Nada disso, eu falei dois pelo preço de um.

JOÃO GRILO

Mas o senhor tá ganhando quatro pelo preço de dois, o que vem a dar no mesmo, patrão.
(O padeiro pensa)
PADEIRO
E é, é?
DORA
É, não sabe fazer conta?
PADEIRO
Então tá fechado!
(ARRAES, 1999)

Ainda no núcleo na padaria, o padeiro e sua mulher não têm nome próprio na obra teatral, apontando para uma tentativa de ironizar determinado grupo, numa crítica social. Na TV, os dois ganham nomes: Eurico e Dora. Um personagem com o mesmo nome aparece em outra peça teatral de Ariano Suassuna. Em *O santo e a porca*, de 1957, Euricão Árabe, o protagonista, é um homem que passa a vida juntando dinheiro para recheiar uma porca e quando se dá conta, a moeda que conseguiu reunir já não vale mais nada (SUASSUNA, 2010). A comédia em três atos “adota modelos da alta cultura e transpõe a peça de Plauto, *Aulularia* (século III a.C.), imbricando-a com a de Molière, *L'avare* (século XVIII). É toda em prosa, como a tradução de Plauto em que se baseia o texto francês, mas inclui uma pequena cantiga de romanceiro” (VASSALO, 1993, p.97). Percebemos características bem parecidas entre o sovina e o padeiro.

O segundo episódio, que tem o nome de *O gato que descome dinheiro*, começa com Grilo elaborando o plano para enganar Dora, a mulher do dono da padaria, fazendo-a acreditar que o gato que ela vai comprar defeca dinheiro. Para isso coloca três moedas no ânus do gato e foge antes que o casal descubra a tramoia. Mas são encontrados por Eurico, o dono da padaria. Daí em diante são incluídas duas ações não existentes na obra original. A primeira é quando Grilo finge estar com peste *bulbônica*²⁰, e com isso engana mais uma vez os patrões, que fogem.

PADEIRO
Você agora vai comer tudo o que o gato descomeu!
(sobe as escadas em direção a João Grilo)
CHICÓ
Não toque nele patrão, que isso é peste bulbônica e o senhor também se desgraça!
EURICO
Peste de quê?

²⁰ João Grilo e Chicó se referem desta a maneira à doença chamada Peste Bubônica, transmitida por ratos e comumente ligada à Idade Média, quando dizimou quase um terço da população europeia.

CHICÓ
 Peste bulbônica. O senhor não sabe que a padaria é cheia de rato e rato transmite a peste?
 JOÃO GRILO (aos berros, histérico)
 Estou ouvindo vozes! (começa a imitar o choro de uma criança) Inhá... Inhá... Ah minha mãe, já é meio dia no meio da noite, diz o relógio de um ponteiro só!
 (...)
 Ai, me larga que eu não quero ir! (cai fingindo-se de morto) Fui!
 CHICÓ
 Eita, morreu! Acode que o João Grilo esticou as canelas!
 EURICO
 Aproveita pra ver se o dinheiro não tá no bolso dele, Chicó.
 CHICÓ (tira o dinheiro do bolso de João Grilo)
 O dinheiro tá aqui ó, mas tá todo contaminado pela peste.
 (Dora e Eurico se afastam, com nojo)
 DORA
 Fique pra você, de adiantamento de salário.
 (ARRAES, 1999)

Grilo continua fingindo-se de morto e chega a ser velado na igreja, para depois fugir com o dinheiro. Durante o velório, Severino de Aracaju, o cangaceiro, invade a cidade pela primeira vez, numa sequência não existente no texto seminal e em nenhuma das duas versões para o cinema. Mas foge quando vê Grilo ressuscitar.

O terceiro capítulo, *A peleja de Chicó contra os dois ferrabrás*, cria situações completamente novas nesta história, para isso fazendo referências diretas a dois outros textos de Suassuna: *Torturas de um Coração*, de 1951, e *O Santo e a Porca*, de 1957. Depois que João perdeu o emprego, consegue um novo trabalho na casa do Major Antônio Moraes. A primeira tarefa é buscar a filha dele no centro da vila. Ela e Chicó se apaixonam à primeira vista. Rosinha, personagem de outro texto de Suassuna, substitui o filho do Major, do texto teatral²¹. O núcleo amoroso que se forma a partir da chegada dela não existe no texto-fonte e se ancora nos personagens Cabo Setenta e Vicentão, da peça de mamulengo *Torturas de um coração*. O surgimento deles provoca mudanças estruturais, inclusive em termos dos diálogos, que sofrem modificações. E a história ganha uma narrativa de amor no estilo melodrama, bem próximo à linguagem da telenovela.

O melodrama, assim como o folhetim, tem raízes históricas na Revolução Francesa do século XVIII e representa uma resposta à perda de uma visão trágica. Se o motor da

²¹ Em entrevista, Ariano Suassuna citou outra referência que pode ter ajudado Guel Arraes e os outros roteiristas a compor o personagem Rosinha: “Na versão dele do *Auto da Compadecida* tem muitos elementos de *O santo e a porca*, *A pena e a lei*. Rosinha, por exemplo, vem de *A pena e a lei*, e da *Farsa da Boa preguiça...*” (ENTREVISTA, 2010).

tragédia é a miséria, o melodrama, por outro lado, reconhece que esta não é inevitável²². Esta estrutura dramática, descendente da tragédia, procura alocar e definir os agentes dessa miséria, ao invés de aceitá-la como definição do destino. Mesmo que encontre significado no sofrimento, questiona sua necessidade. O termo melodrama designa um tipo de drama no qual as palavras e a música, em vez de caminhar juntas, se apresentam sucessivamente. Um drama popular derivado da pantomima que não se encaixava em nenhum dos gêneros de então.

O melodrama é, pois, uma forma cultural que se tornou popular no século XIX, especialmente entre as classes operárias, e desde então adquiriu *status* de cultura inferior. E, de fato, aos olhos do literato, capitalizar a história no enredo a expensas de dar profundidade aos caracteres é uma razão de rejeitar o melodrama como banal e estereotipado. Nesse sentido, ele parece ser uma forma dramática cujo enredo sentimental e artificial sacrifica caracterizações por extravagantes incidentes, fazendo sensacionais apelos às emoções que terminam sempre em lições morais (ANDRADE, 2003, p.53).

Essa imaginação melodramática pode ser encontrada, segundo Andrade, no teatro popular, na literatura de cordel, no folhetim, no cinema de lágrimas latino-americano, nas histórias de detetive, na ficção científica, na literatura infantil, nas radionovelas mexicanas, cubanas, argentinas, venezuelanas. E é justamente neste último formato que ele entra em cena na década de 1940, quando os dez maiores programas nas rádios norte-americanas eram *soap operas*, adaptações dos folhetins melodramático (ORTIZ, 1989, p.18). Posteriormente aparecem as radionovelas cubanas, na mesma vertente melodramática, que vão servir de inspiração para os brasileiros que faziam programas de rádio, chegando até nós, hoje, por meio das telenovelas, herdeiras diretas deste modelo.

Segundo Meyer (1996, p.404), o sucesso do melodrama nesta vertente, no Brasil, pode ser creditado a uma herança cultural, que reforça o medo engendrado pela narrativa dos folhetins ainda no século XIX. Um medo que vem de longe na história do país, desde a importação em massa de africanos para o Brasil até o aumento expressivo desta população

²² Para Aristóteles (2003, p.248), a tragédia, imitava a ação de caráter elevado, recheado de ornamentos, “suscitando a compaixão o terror”, tendo “por efeito obter a purgação dessas emoções”. O destino do herói trágico é inexorável, não há escolha senão sofrer para expiação de seu pecado, sua falha trágica. A Comédia surge depois, formando o segundo pilar da dramaturgia ocidental, enfatizando os defeitos, é a “imitação dos maus costumes, não contudo de toda sorte de vícios, mas só daquela parte do ignominioso que é o ridículo” (ARISTÓTELES, 2003, p.246). Com a complexificação das relações sociais surgem os subgêneros teatrais. As principais delas são a farsa, a tragicomédia e o drama, que tem como um de seus desenvolvimentos o melodrama, surgido no século XVIII. A teatralidade exagerada e os efeitos espetaculares empregados na cena deste subgênero acabam avalizando a ordem burguesa estabelecida.

e do número de negros forros e fugidos, o que deixava a elite branca acuada e em alerta. A revolta dos escravos de Haiti e São Domingo também trouxe medo para a população branca. O melodrama ajudou a trabalhar esta tensão, oferecendo uma visão maniqueísta e polarizada, que chegou também à televisão, confirmando, na história de Rosinha e Chicó, a ordem burguesa estabelecida quase dois séculos antes.

Para ganhar o amor da mocinha, Chicó precisa enfrentar Vicentão e Cabo Setenta, que também são apaixonados por ela. Os dois são personagens da peça *Torturas de um coração*, escrita por Suassuna para o *teatro de mamulengo* em 1951. Na história quatro personagens disputam o amor de Marieta, moça pura e boa índole, que tortura o coração dos homens. Na televisão, a personagem ganha o nome de Rosinha e é interpretada por Virgínia Cavendish. Mas antes mesmo de aparecer em cena, é citada pelo pai, o Major Antônio Morais, personagem de Paulo Goulart. Na peça teatral, este é um personagem masculino, o Major tem um filho que iria para Recife, mas precisava antes da benção.

ANTÔNIO MORAIS

Pois vamos esclarecer a história, porque alguém vai pagar essa brincadeira. Quanto à mania de benzer, não faz mal, ele me será até útil. Meu filho mais moço está doente e vai para o Recife, tratar-se. Tem uma verdadeira mania de igreja e não quer ir sem a bênção do padre.
(SUASSUNA, 1975, p.75)

Na TV, o Major vai até o padre para pedir uma benção para a filha que havia acabado de chegar de Recife.

ANTÔNIO MORAIS

Rosinha andou meio adoentada e tá chegando do Recife pra descansar na fazenda. Mas como tudo que é mulher tem verdadeira mania por igreja! E me pediu que vá conversar com o padre pra lhe dar a benção quando ela chegar.
(ARRAES, 1999)

No terceiro capítulo, João Grilo consegue um novo trabalho na casa do Major Antônio Morais. A primeira tarefa é buscar a filha dele no centro da vila. Rosinha e Chicó se apaixonam à primeira vista, quando se encontram na praça. No momento há um foguetório e uma música num tom romântico pontua a cena.

(Rosinha e Chicó vão andando em direção um do outro, em montagem paralela, e se encontram perto da roda gigante. O momento em que começa o foguetório eles se olham. João Grilo chega sem perceber o clima e começa a falar)

JOÃO GRILO
 Eh Chicó! Eita homem folgado! Aproveitando a festa e eu aqui trabalhando, não é?
 CHICÓ (responde olhando para Rosinha)
 E é?
 JOÃO GRILO
 Ô, andou bebendo foi?
 CHICÓ (continua com olhar fixo em Rosinha)
 É o quê?
 JOÃO GRILO
 Nada não.
 (João Grilo puxa Rosinha pelo braço)
 A missa já vai começar.
 (Os dois saem andando rumo a igreja)
 ROSINHA
 Quem é ele?
 JOÃO GRILO
 É Chicó.
 ROSINHA
 Chicó de quê?
 JOÃO GRILO
 Não sei não, mas é só chamar Chicó que ele vem.
 ROSINHA (dando dinheiro a João Grilo)
 Me deu uma vontade de comer um confeito. João vá me comprar um canudo.
 JOÃO GRILO
 E a missa?
 ROSINHA
 Quando me dá essa vontade tem que ser na hora!
 (Rosinha sai em direção a Chicó)
 (ARRAES, 1999)

Em tese, a linguagem televisual “estaria mais apta para transmutação da isotopia amorosa em termos visuais” (BALOGH, 2002, p.155). Por isso o texto ganha uma história de amor que trabalha com imagens em *close up*, com destaque para expressão do olhar dos atores, privilegiando a relação mais próxima entre personagens. Guel Arraes conta que o Auto já era uma das peças mais populares do Brasil quando foi adaptada para a TV. Por isso era preciso encontrar o tom.

Desde o início, pensamos em explorar um romance, que, na obra original não tem, tem apenas um romance de brincadeira. Na nossa adaptação, Chicó é um personagem de natureza dupla: por um lado, ele é um pícaro; por outro, é um pouquinho galã. Ele não chega a ser propriamente um galã, mas conquista uma mocinha com quem pretende se casar, como na novela (FIGUERÔA, 2008, p.308).

A supressão da figura do palhaço, narrador da história e alter-ego do autor, também pontua a saída do estilo épico, mais apto ao distanciamento, para o dramático, neste caso

melodramático, de mais fácil reconhecimento e familiaridade do telespectador, linguagem que Guel Arraes conhece bem. Antes das séries e do cinema, ele dirigiu novelas, o produto carro-chefe da dramaturgia da TV Globo.

Fiquei mais de três anos nisso. Vivia tão intensamente que, hoje em dia, eu enjoiei, eu não consigo nem ver uma novela. Mas foi assim que eu aprendi o bê-a-bá da linguagem da televisão: um pouco assim como o jornalista que, antes de ser escritor, escreve diariamente para pegar a manhã e, então, tentar fazer outra coisa (FIGUERÔA, 2008, p.289).

Os planos fechados e curtos, editados em ritmo de videoclipe são marcas da direção de Guel Arraes que também aparecem na microssérie. E uma das sequências que mostra esta agilidade é um *truelo*²³ entre Chicó, Cabo Setenta e Vicentão. João conversa com o Cabo 70 e diz que vai convencer Rosinha a ficar com ele. Por conta disso o Cabo pede para que entregue um broche para a amada. Ele faz a mesma coisa com Vicentão, dizendo que Rosinha estava apaixonada por ele. E consegue um par de brincos como presente para ela. No final, repassa tudo para Chicó, que no fim é quem entrega os presentes a Rosinha, como sendo dele. João também arma um duelo entre cada um dos personagens citados e Chicó. Mas na *hora H*, eles saem da história como covardes, devido a mais uma armação de João Grilo, desta vez para ajudar o amigo.

VICENTÃO

Tava me procurando seu Chicó?

CHICÓ

Tava, mas já encontrei, seu Vicentão!

VICENTÃO

Pois trate de fazer logo seu último pedido porque eu tô doidinho pra enfiar a faca no seu bucho.

(Vicentão pega Chicó pelo colarinho)

CABO SETENTA

Tô atrapalhando alguma coisa?

CHICÓ

Que isso seu cabo!

VICENTÃO

O senhor cabo vai me desculpar, mas isso aqui é assunto safado. Carece gastar autoridade não.

CABO SETENTA

Oxente homem! Esquece o cabo Vicentão. Dispensa a patente. Hoje eu tô aqui de civil.

VICENTÃO

²³ É assim que João Grilo refere-se ao *duelo de três*, armado por ele para fazer Chicó parecer valente perto de Rosinha.

Sendo assim, o senhor não vai poder me prender se eu resolver acabar com a raça de um amarelo aqui mesmo, na sua frente!

(coloca a arma na cabeça do Chicó)

CABO SETENTA

Esse amarelo foi quem marcou comigo, esse aqui já tem dono!

(coloca a arma do outro lado da cabeça do Chicó)

(...)

CABO SETENTA

Então Chicó, marcaste comigo ou foi com ele, rapaz?

CHICÓ

Marcaste foi com os dois. Mas foi só pra dar um recado de dona Rosinha. Ela tá ali e mandou dizer que adorou as joias que os senhores mandaram pra ela. E que vai usar o presente de quem sair vencedor de um duelo.

(Chicó sai de cena. Os dois disfarçam e saem correndo também, com medo um do outro)

(ARRAES, 1999)

Os dois personagens são obstáculos para que o amor do casal de protagonistas. Se na tragédia é o destino que cumpre esta função, no melodrama esta tarefa é dos antagonistas.

Esta estrutura dos sentimentos pode ser chamada de trágica. Trágica, porque a ideia de felicidade jamais pode durar, pelo contrário, ela é precária. Essa “trágica estrutura dos sentimentos” não pode, no entanto, consistir, como nos gregos, da grande Tragédia do Homem, mas consiste, por outro, na expressão do lado trágico da vida de todos os dias, que traz ao homem ordinário a existência das mais dramáticas forças morais (...). Este sofrimento constante dos heróis é o que move a trama e se baseia não na vontade soberana dos deuses que brincam com os humanos a seu bel-prazer, como nas tragédias, mas nas intrigas e armadilhas tecidas pelos antagonistas (ANDRADE, 2003, p.65).

O último episódio, *O dia em que João Grilo se encontrou com o Diabo*, é bem parecido com o terceiro ato da peça teatral. Mas notamos no momento do julgamento algumas alterações. Nenhuma das três piadas existentes no texto seminal e nas versões para o cinema aparecem aqui: com relação aos negros, aos protestantes e aos norte-americanos, sinal dos tempos politicamente corretos em que vivemos. Mas a *Compadecida* faz o mesmo discurso social sobre a origem da esperteza de João Grilo:

COMPADECIDA

João foi um pobre como nós, meu filho. E teve que suportar as maiores dificuldades numa terra seca, pobre como a nossa. Pelejou pela vida desde menino. Passou sem sentir pela infância. Acostumou-se a pouco pão. E muito suor. Na seca, comia macambira, bebia o sumo do xique-xique. Passava fome. E quando não podia mais, rezava. Quando a reza não dava jeito, ele se juntava a um grupo de retirantes que ia tentar sobreviver no litoral. Humilhado. Derrotado. Cheio de saudade. E logo

que tinha a notícia da chuva, pegava o caminho de volta, animava-se de novo, como se a esperança fosse uma planta que crescesse com a chuva. E quando revia a sua terra, dava graças a Deus por ser um sertanejo pobre, mas corajoso e cheio de fé!
(ARRAES, 1999)

Porém aqui toda a fala é acompanhada de fotos em preto e branco de pessoas em situação de humilhação e de falta de alimentos (Ilustração 18), num estilo documentário, marcando a influência do cineasta Jean Rouch na formação de Guel Arraes. O francês tornou-se referência para o brasileiro durante seu estágio no Comitê do Filme Etnográfico, em Paris. “Eu aprendi a fazer cinema, eu aprendi a amar o que eu faço com o Jean Rouch. Eu digo que ele é meu mestre no sentido espiritual da palavra” (FIGUERÔA, 2008, p.287).

Depois que João volta a Terra e doa o dinheiro do testamento da cachorra à igreja, consegue casar Chicó e Rosinha. Ao descobrir que o noivo não é nem médico, nem fazendeiro, o Major expulsa os três de casa. É quando eles descobrem que o dinheiro que estava dentro da porca de cerâmica²⁴, guardada pela avó de Rosinha para ela, é antigo e não vale mais nada (Ilustração 19). Mesmo assim, eles terminam felizes, andando sem rumo pela estrada. A personagem Rosinha reconfigura a relação de Grilo e Chicó. Com a concessão ao final feliz, Arraes “parece complementar a polarização talvez excessiva do original entre os dois estereótipos do imaginário sobre o feminino: ‘a santa’, A Compadecida (Fernanda Montenegro), e a ‘pecadora’ Dora (Denise Fraga), a mulher do padeiro (Diogo Vilela)” (BALOGH, 2005, p.211). A presença da terceira entidade, a mulher como mediadora é um dos pontos de maior destaque na transmutação do Auto, segundo Isabel Orofino (2006, p.186). Esta disjunção em relação à peça, na visão dela, aponta para uma leitura mundana da tríade Diabo, Jesus e Nossa Senhora, na pele de Rosinha, Chicó e a Compadecida, um acréscimo “ao texto original, realizado pela equipe de roteiristas que também é formada por três”.

Quando João Grilo pede um emprego ao Major Antônio Morais, ganha em troca um desafio: se acertar as três perguntas ganha um emprego. Uma citação de uma das obras fundamentais do teatro grego, *O Édipo Rei*, em que o herói trágico vence o desafio e recebe em troca a cidade de Tebas. Mas, se João Grilo perdesse a aposta, o Major iria tirar-lhe uma *lasca do couro*, ou seja, um pedaço da pele, com a faca. Outra referência a uma obra teatral, desta vez, *O Mercador de Veneza*, de Shakespeare, em que o judeu Shylock

²⁴ A porca de madeira, pela qual o Major tem grande apreço, também é trazida por Arraes da peça *O santo e a porca*, de Ariano Suassuna (2010).

assina um contrato que prevê o direito de tirar *uma libra de carne* do mercador Antônio, caso este não lhe pague o dinheiro devido. Barbara Heliodora (SHAKESPEARE, 1999), no estudo introdutório da obra, considera este personagem uma caricatura do preconceito dos ingleses do período elisabetano com relação aos judeus. Sentimento comum na Europa medieval que migra para o Brasil, na bagagem dos colonizadores, segundo Câmara Cascudo (1978). Na microssérie, os roteiristas remetem-se a isto criando uma nova peripécia a partir do clássico de Shakespeare. João Grilo apresenta Chicó ao Major Antônio Morais como sendo um médico e fazendeiro rico, já que pretende casar Rosinha com ele. Só que o noivo precisa de dinheiro emprestado para patrocinar a reforma da igreja, condição para que o Padre não revele a verdadeira identidade de Chicó ao futuro sogro.

ANTÔNIO MORAIS

Então pague logo seu Chicó, que é assim que se faz economia.

CHICÓ

Dez contos de réis?

JOÃO GRILO

Ele não está acostumado com dinheiro pouco. (olha para Chicó) Dez contos doutor, aquilo que o senhor deu pro seu empregado ir à Serra Talhada pegar o resto do dinheiro. (olhando para o Major) Deu o que tinha no bolso!

ANTÔNIO MORAIS (levantando e falando)

Venha comigo, que eu lhe empresto o dinheiro pro senhor adiantar pro padre.

(vai andando até o cofre, abre e tira um maço de notas)

Pelo sim, pelo não, vamos trocar um papel entre nós. (olha para Grilo) Você vá até a cidade e me traga uma cópia da escritura da Fazenda Serra Talhada, de propriedade do Doutor Chicó pra ele deixar como garantia do empréstimo. (olha para Chicó) Você assine este contrato passando a propriedade pro meu nome caso não pague a dívida. (olha para Grilo) Vá-se embora rapaz, que que tá esperando?

JOÃO GRILO

Pra que escritura seu major? O doutor Chicó vai provar que a palavra de homem vale muito mais que a fortuna dele. Não é terra que ele vai lhe dar como garantia não. (pega a caneta no tinteiro e dá na mão do major) Pode escrever aí: se ele não lhe pagar em uma semana o senhor pode... arrancar uma tira de couro das costas de Chicó!

ANTÔNIO MORAIS

Éta cabra macho! Assine aqui!

(ARRAES, 1999)

A diferença em relação ao texto de Shakespeare está na picardia de João Grilo ao empenhar o couro do próprio interessado, Chicó e não o seu como fizera Antônio, o amigo de Bassânio, em *O Mercador de Veneza*. Rosinha se casa com Chicó. Eles recebem a porca

e a quebram. É quando percebem que o dinheiro, guardado pela avó dela há tantos anos, já não vale mais nada. O major vai cobrar a dívida e tirar *uma lasca do couro* de Chicó quando Rosinha interfere:

ROSINHA
Peraí meu pai! O que que estava no contrato mesmo?
ANTÔNIO MORAIS
Dez contos de réis ou uma tira de couro.
ROSINHA
Dez contos de réis ou uma tira de couro dele?
ANTÔNIO MORAIS
Sim!
JOÃO GRILO
Couro, couro?
ANTÔNIO MORAIS
Couro, couro!
ROSINHA
Só couro?
CHICÓ
Pouco?
JOÃO GRILO
Pouco não é, mas também não é tanto assim!
ANTÔNIO MORAIS (marcando onde vai cortar...)
É uma tirinha só...
(Rosinha e Grilo se juntam para pensar. Se olham e saem correndo para falar com o Major)
JOÃO GRILO
Uma tirinha só, nenhuma gota de sangue, que sangue não estava no contrato!
(O major olha para cima assustado)
ANTÔNIO MORAIS
Que história é essa!
ROSINHA
A única palavra que está nesse contrato é couro, ninguém falou em sangue, não foi?
CHICÓ
Poxa, é mesmo, não tinha atinado pra isso antes...
JOÃO GRILO
Ou o senhor tira o couro de Chicó sem tirar sangue ou não tira é nada!
ANTÔNIO MORAIS (apontando a faca para Chicó)
Eu devia lhe sangrar pelo pescoço, cabra safado...
(ARRAES, 1999)

Rosinha e João engalobam o major dizendo que é só o couro que está no contrato, não pode ter sangue, assim como Pórcia, a mulher de Bassânio, faz em *O Mercado de Veneza*.

PÓRCIA

A multa não lhe dá direito a sangue;
“Uma libra de carne” é a expressão:
Cobre a multa, arrebanhe sua carne,
Mas se, ao cortar, pingar uma só gota
Desse sangue cristão, seu patrimônio
Pelas leis de Veneza é confiscado,
Revertendo ao Estado.
(SHAKESPEARE, 1999, p.122)

Suassuna (ENTREVISTA, 2010) lembrou-nos ainda, durante entrevista, que Guel, além das cenas “*shakespereanas*”, usou também peripécias “*molierescas*”, algo pelo qual ele se sentiu muito honrado. “Aquela outra da mulher do padeiro, que está enganando o marido, e termina acusando o marido de adultério, deixou o marido de fora trancado, aquilo é de uma peça do Molière chamada *Les Fourberies de Scapin*”.

É esta mistura despudorada de referências que faz a televisão ser o veículo que é. Este espaço de experiência comunicacional sintetiza características do tempo em que vivemos, no qual estão radicalizados os preceitos da Modernidade, que pregam a mudança incessante e a pressa em fazer isto. No Brasil, estas características, a nosso ver, ganham especial destaque, numa sociedade desde o início mais apta ao *encontro com o outro* (VARELA, 1996), ao instinto de devoração que abre espaço para *abrigar o outro, sem deixar de ser o mesmo* (CANCLINI, 2007). Esta maneira peculiar de estar no mundo seria fruto do encontro com a alteridade, mas, ao mesmo tempo, herança do *outro* português que nos integra, numa construção heterológica que abriga a imagem como forma de pensamento, a poesia como forma de conhecimento, a metáfora como acesso à realidade. São vestígios deste pensamento barroco, exuberante, descentrado, que procuramos a seguir na microssérie *O auto da Compadecida*.

4.3 TRANSLUCIFERAÇÕES

Ao longo da observação dos quatro capítulos da microssérie *O Auto da Compadecida*, identificamos interseções claras com a obra teatral que deu origem à narrativa televisual, e ainda empréstimos do romanceiro nordestino, negociados pelo autor do texto seminal para, a partir deles, atingir-se uma camada anterior, a saber, sua identificação em obras matriciais europeias. Para Balogh (2005, p.140), a cultura pode ser concebida com uma vasta rede de relações entre diferentes textos que a compõe. Esse entrelaçamento pode ocorrer no interior de uma mesma área de conhecimento, uma série cultural, como a literatura, por exemplo. Mas pode também abranger um conjunto de relações amplo, várias séries culturais como o cinema, a pintura e a televisão. Essa relação entre um texto e um modelo formal, característico de um gênero que viveu historicamente é um dos caminhos da intertextualidade. “O conjunto de estruturas semânticas e formais formam um arquiteyto, pois os arquétipos de gênero, ainda que abstratos, constituem estruturas textuais presentes ao espírito de quem escreve” (VASSALO, 1993, p.104).

Lígia Vassalo (1993, p.84) explica ainda que a intertextualidade consiste em se apropriar do texto de outra pessoa, em operações que podem ser classificadas da seguinte maneira: adoção parcial da fonte; adoção de fragmento do texto; adoção do texto completo; adoção de mais de uma fonte sobre o mesmo texto; citação literal do texto popular; citação literal do texto com deslocamento paródico; remanejamento paródico do discurso; e ainda a criação de texto e gestual paralelos ao discurso oficial. O arquiteytos seriam as matrizes culturais que se entrecruzam para formar uma nova maneira de ser no mundo, numa negociação que vai além do binômio dominante/dominado. Canclini (2007, p.72) nos lembra que “os choques com os índios, depois com os crioulos e com os modernizadores pós-independência não podem ser analisados apenas com a chave do conflito e do desencontro; mas também devemos indagar sobre a assimilação e a reconfiguração do local que se entrelaçam com os desacordos”. Cada cultura se caracteriza por um conjunto de textos de fundação que parecem sintetizá-la num dado momento histórico, reunindo os indivíduos em torno de *comunidades imaginadas*. “Tais textos de fundação são periodicamente retomados, revisitados, revividos no tecido de relação da cultura, e acrescidos, enfim, de novos matizes e contextos. Se isto ocorre em duas ou mais séries

culturais paralelas como na transmutação, representa uma marca ainda mais forte de sua presença no imaginário de uma dada sociedade” (CAMPOS, 1981, p.222). A partir do estudo das *transcrições* seria possível então traçar um mapa da trajetória criadora e regeneradora de uma cultura, a partir da recorrência de personagens, temas e situações.

Lezama Lima (1988, p.18) pressupõe a nossa receptividade mestiça às influências desde o exame do barroco colonial até a poesia popular do século XIX, numa tese de *transculturação*. Para explicar isso, ele desenvolve o conceito de *eras imaginárias*. No estudo introdutório da obra mais conhecida do sociólogo, *A expressão americana*, a tradutora Irlemar Ciampi nos explica que uma era imaginária não coincide necessariamente com uma cultura, mas sim com “os tipos de imaginação, os momentos em que se deu a ‘potencialidade para criar imagens’” (LEZAMA LIMA, 1988, p.27). O que determinaria um tipo de imaginação dentro de uma cultura seria o modo da vivência poética de um povo.

Os tipos de imaginação transcendem as próprias culturas em que foram gerados e reaparecem em outras. (...) As sociedades, mesmo após sua desintegração, não desaparecem totalmente, mas projetam as suas formas em outras posteriores. Para Lezama, uma era imaginária tampouco desaparece: traços, restos do seu tipo de imaginação sobrevivem, reaparecem reconfigurados noutras eras imaginárias (LEZAMA LIMA, 1988, p.28).

Podemos estabelecer uma correlação entre o conceito de *eras imaginárias*, em Lezama Lima, e das *mediasferas*, em Régis Debray (1995). Guardadas as devidas diferenças, os dois conceitos trabalham com a lógica cumulativa, ou seja, a era imaginária atual, ou mediasfera contemporânea, apresentam os traços das anteriores. Estes reaparecimentos denunciam a forma em devir da identidade cultural, já que deixam entrever as camadas anteriores que deram origem à nova matriz. O devir americano seria então uma era imaginária que soma e transforma fragmentos de outros imaginários. Para descobrir este substrato cultural que deu origem à esta nova formação Lezama propõe o *método de contrapontamento*, em que a polissemia intrínseca ao objeto não perde sentidos, como na interpretação, mas os signos que faziam sentido em determinado contexto são resgatados, ao adaptar a análise ao momento da produção, numa espécie de arqueologia do sentido.

Em vez de relacionar os fatos culturais americanos pela relação causa-efeito, denunciando uma progressão evolutiva, o seu contraponto se

move, erráticamente, para diante e para trás no tempo, em busca de analogias que revelem o devir. Compara, assim, os nossos textos com os de outras culturas, afastadas no tempo e no espaço (LEZAMA LIMA, 1988, p.25).

Lezama não pretende apoiar-se a morfologia para contrapor, prefere a liberdade da analogia. Nesta proposta, perde-se o critério de valor associado ao de evolução: não existe hierarquia superior/inferior, melhor/pior. Uma filosofia mestiça, que se coloca na terceira margem. “Entre o possível e o paradoxal, o épico e pícaro, o estético e o religioso, o humano é aí o herói da terra, do malandro Macunaíma-Malazartes, ao renunciado, Antônio Conselheiro, dos carnavais aos messianismos milenaristas” (VARELA, 1996, p.95). E que coloca em questão o desafio da alteridade, que, especificamente na América Latina, para Lezama, deu origem a uma nova forma de lidar com o outro, a partir da colonização. A frase emblemática do texto de Lezama Lima (1988, p.47), “somente o difícil é estimulante”, enfatiza este caráter demoníaco da vontade de conhecimento, do desejo de devoração que marca este processo de transcrição cultural. O que vem ao encontro da visão de Haroldo de Campos (1981, p.221), para quem o trabalho de tradução na verdade é um processo de busca pelo conhecimento. Ele vê “na riqueza, na dificuldade, na criatividade desse processo por vezes uma ‘transcrição’ e, em outras, uma verdadeira ‘transluciferação’”, que ele define como “a tradução criativa, possuída de demonismo” que “intenta, no limite, a rasura da origem, a obliteração do original” (CAMPOS, 1981, p.209).

Campos (1981, p.208) encara a tradução como a “inscrição da diferença no mesmo”. Para explicar isso, lembra que, na transcrição do *Fausto*, de Goethe, para o português, usa o artifício de criar palavras compostas, inexistente no português, para captar o espírito da língua alemã, na qual a aglutinação de termos numa só palavra faz parte da natureza da lógica cognitiva. Sendo assim ele diz: “ao invés de aporuguesar o alemão, germanizo o português, deliberadamente, a fim de alargar-lhe as virtualidades criativas” (CAMPOS, 1981, p.194). Ou seja, num sentido mais abrangente, além da *tradução interlingual*, o termo transmutação nos serve como conceito para designar esta *herança revisitada*.



Ilustração 20



Ilustração 21



Ilustração 22



Ilustração 23



Ilustração 24



Ilustração 25



Ilustração 26



Ilustração 27

Na procura pelo elemento heterológico, marca da formação da identidade cultural brasileira para Varela, não exploramos todos os aspectos presentes nos diálogos, na trilha sonora e nas imagens exibidas na microssérie *O Auto da Compadecida*, já que o objetivo não é produzir uma análise quantitativa. O que buscamos aqui é uma leitura qualitativa, usando como balizas os textos de Lezama Lima e Maria Helena Varela, um olhar em contraluz, que nos permita decifrar estes elementos.

O primeiro capítulo começa com João Grilo e Chicó andando pelas ruas de Taperoá, carregando uma placa que anuncia o filme que vai passar à noite, na igreja, a história de “um homem que enfrentou sozinho o Império Romano” (ARRAES, 1999). Pequenas cenas fazem uma leitura da cidade e das pessoas que moram nela: ruas de chão batido, casas rústicas e os moradores na janela, olhando o que acontece na praça principal. É quando entram, em corte seco, as cenas do filme *A Paixão de Cristo*. São imagens que narram o caminho de Jesus rumo ao Calvário e à morte na cruz (Ilustração 20). Em determinado trecho, o Filho de Deus surge andando sobre as águas, dentro de uma moldura xilográfica (Ilustração 21). Logo depois, é feita a fusão que lembra as trucagens do cinema antigo. A logo da microssérie aparece, em letras rústicas que lembram a impressão das xilogravuras dos folhetos de cordel, com destaque para o T, da palavra *Auto*, que ganhou a forma da cruz da Paixão de Cristo, aproximando-se ao mesmo tempo, dos *Mistérios* medievais, que contam a vida de Jesus, e dos *autos*, que narram o julgamento dos homens, depois da morte (Ilustração 22). Os traços da xilogravura são reforçados nos quadros criados para anunciar o nome de cada um dos quatro episódios. Há uma pequena ilustração e as letras são desenhadas de maneira rústica, seguindo a mesma linha da moldura e do nome da microssérie, na vinheta de abertura (Ilustração 23).

O filme *A Paixão de Cristo* já nos coloca no ambiente religioso, base para a construção do texto seminal, por Ariano Suassuna. É este o papel da vinheta, dentro da grade televisiva, segundo Anna Maria Balogh (2005, p.146): criar na intertextualidade televisual mecanismos que diferenciam um texto do outro e orientam a apreensão do telespectador, sem deixar de pressupor conjunções com relação às séries que se substituem umas às outras na programação. É como se esta narrativa antecipasse o que estava por vir, num procedimento que resgata a figura do narrador onisciente, papel desempenhado pelo Palhaço, personagem suprimido na adaptação de Guel Arraes. O filme se liga ao julgamento final, onde é recuperada a estética primitiva de Méliès a partir do uso da

tecnologia: remete a trucagem no cinema dos primeiros tempos²⁵. “Os programas televisuais costumam apresentar um cuidado especial nas vinhetas de abertura e fechamento dos programas, porque estas são as marcas de diferenciação de um programa para outro” (BALOGH, 2005, p.147). No caso do *Auto da Compadecida*, não é diferente. O filme que dá origem a ela, inicialmente mudo, ganha uma música de acompanhamento, uma espécie de lamento, ao som de uma viola e de um bandolim. Isabel Orofino (2006, p.167) chama a atenção para o fato, lembrando que a música tem um tom armorial, “com influência árabe que faz o marimbau soar como uma cítara ao fundo (dizem que é comum esta influência no nordeste brasileiro)”²⁶.

A trilha sonora original dos quatro capítulos, criada por João Falcão, um dos roteiristas, segue esta mesma linha. Ele encomendou as músicas a grupos camerísticos ligados ao Movimento Armorial, como o Sá Grama e o Quarteto Romançal (FIGUERÔA, 2008, p.274). Destaque para os arranjos de viola e de violão e para o uso do pandeiro, instrumento característico da região, que segundo Câmara Cascudo (1978, p.19), mesmo sendo asiático na origem, chegou ao Brasil por meio dos portugueses, que o incorporaram como herança dos mouros.

O pandeiro redondo ou retangular, adufe, o tamborim que os tupiniquins ouviram soar pelos marinheiros de Pedro Álvares Cabral em maio de 1500 nas praias de Porto Seguro, foram e são instrumentos inseparáveis dos cantos e danças mouras. Não estavam no Brasil do século XV, como os tambores e trombetas. O português trouxera aquela oferta dos mouros, mouriscos, moçárabes, mudejares, bailarinos e cantadores, quando a Espanha era mulçumana e Portugal quase agareno.

Há a presença quase constante da rabeca, parente rústico do violino, muito conhecido no Sertão, retomando as características descritas por Câmara Cascudo (1978, p.25): “a entonação intencionalmente lastimosa, a modulação lenta, ‘molenga’ e doce que fazia suspeitar quarto de tom, os finais em rallentados intermináveis, o timbre nasal, infalível, natural, perfeitamente compreensível”.

²⁵ Georges Méliès é considerado o introdutor da ficção no cinema, descobrindo uma função semiótica para a máquina de registrar imagens. Entre 1899 e 1913, produziu mais de 400 pequenos filmes que mostrava truques como pessoas seccionadas ao meio, ou que desapareciam, uma novidade para época. “Méliès, com sua intuição de prestidigitador profissional, compreendeu que a montagem oferecia um gesto equivalente ao do mágico” (MEDEIROS, 2008, p.62).

²⁶ O marimbau é tocado com uma baqueta que percute as duas cordas e com um vidrinho que *passa* pelo braço do instrumento. É um instrumento de corda que é bem explorado por percussionistas.

Outra herança oriental presente na obra televisual aparece nos figurinos, principalmente nos calçados dos personagens, com destaque para João Grilo e Chicó (Ilustração 24). As sandálias em couro trançado, conhecidas como alpargata ou alpercata são “o mais antigo calçado do berbere para Espanha e Portugal desde princípios do século VIII”, usado por príncipes e guerreiros, segundo Câmara Cascudo (1978, p.19). O nome vem do árabe *AL-pargat*. É o mais antigo calçado do mundo em pleno uso atual. Ele nos lembrou ainda que o tipo comum no sertão era simples, rude e cômodo. “Duas faixas estreitas de couro, partindo dos lados da palmilha, cruzavam-se no peito do pé, sustentando uma fina tira de sola que passava entre o polegar e o segundo dedo” (CASCUDO, 1978, p.19).

Alguns figurinos fazem referência à Idade Média. Apesar disso, as escolhas, de modo geral, não estão totalmente ligadas a uma ordem temporal. “As rendas locais estão presentes nas roupas das personagens Dora, a mulher do padeiro (com seus xales sobre os vestidos), Rosinha (blusas, luvas e mantilhas de guipir, crochê, labirinto e renascença) e a Compadecida (manto e coroa trabalhados com detalhes e trançados de palha)” (OROFINO, 2006, p.276). As roupas e os acessórios de Severino de Aracajú são todos duplicados, inclusive o chapéu, o que levou a um peso final de oito quilos de figurino para o ator que interpretou o personagem (OROFINO, 2006, p.277). A caracterização do cangaceiro apela para o exagero, no que parece uma tentativa de estabelecer uma novidade a partir da redundância de um estereótipo que já havia sido representado no cinema brasileiro por muitas vezes. Uma cena específica reforça este pensamento: Severino vai para Taperoá, disfarçado de mendigo, e depois de algum tempo, volta para se esconder com os companheiros do cangaço fora da cidade. Ao chegar ao local, é surpreendido por eles, que não o reconheceram (Ilustração 25). É quando o chefe dos cangaceiros joga o manto que o cobria para cima e gira em círculos, num gestual físico que nos remete diretamente ao giro do cangaceiro Corisco, interpretado pelo ator Othon Bastos no filme de Glauber Rocha, *Deus e o diabo na terra do Sol*, de 1964 (Ilustração 26).

São *fatós homólogos*²⁷ como este, que reforçam a nossa hipótese do *palimpsesto mediático*, no qual formas antigas, que remete à matriz cultural ibérica que deu origem à

²⁷ Em vez de relacionar os fatos pela relação causa/efeito, o contraponto se move para diante e para trás no tempo, em busca de analogias. Compara, assim, os nossos textos com os de outras culturas, afastadas no tempo e no espaço, usando o que chama de *fatós homólogos*. Para explicar o método, Lezama (1988, p.52) se justifica: “Se compararmos a forma do chifre do touro com a forma da tiara dos imperadores bizantinos,

obra de Suassuna, reaparecem transmutadas na TV, na microssérie de Guel Arraes. Régis Debray (1993, p.268) nos lembra que cada época tem um inconsciente visual, foco central de suas percepções, código figurativo que lhe impõe como denominador comum sua arte dominante. “A mais bem conectada à evolução científica e às técnicas de vanguarda. Aquela que garante a mais forte comunhão dos contemporâneos, sintetizando a maior plenitude de sentido e abrindo ao máximo o campo físico das sensações possíveis”. É a televisão, que ocupa este espaço na contemporaneidade, a nosso ver, relendo de maneira antropofágica as mais diferentes referências. Ao imitar o cangaceiro Severino de Aracajú, numa de suas embrulhadas, João Grilo repete o mesmo giro descrito anteriormente. Mas desta vez, executada por um personagem cômico, a performance perde a força do cangaço, e ganha a seara do riso, de forma carnavalizada (Ilustração 27), promovendo uma dobra extra nesta leitura em camadas.

João Grilo, assim como Chicó, aparece em figurino feito com tecido cru, de aspecto envelhecido, submetido a sucessivos processos de lavagens para ganhar um visual rústico (OROFINO, 2006, p.175). Guel Arraes (FIGUERÔA, 2008, p.308) explica que o Auto foi localizado em um Nordeste em torno de 1930, mas realçando os elementos de origem medieval e de certa forma atemporais. “O chão da casa deles, por exemplo, é feito com aqueles tijolos descentrados encontrados nas duas épocas. As roupas de João Grilo e de Chicó também se assemelham às de um Nordeste servo-medieval, um ‘mix’ das duas coisas”. É o tom pastel, solarizado, presente em outros elementos de informação visual, que remete à Idade Média. A iluminação e os enquadramentos escolhidos pela equipe de direção fazem com que algumas cenas, principalmente as do julgamento final, pareçam pinturas barrocas, carregadas de luz e sombra, num tom que marca a produção visual medieval ibérica. Esta é também a paleta de cores explorada pelos artistas plásticos do Movimento Armorial, “a cor da terra avermelhada é o tom dominante na maioria das obras” (FIGUERÔA, 2008, p.275) (Ilustração 28).

O sol não é inspiração apenas para as cores, mas também conduz o telespectador, mesmo que inconscientemente, ao imaginário sertanejo, construído desde as histórias orais até as diversas produções audiovisuais, confirmando o que Anna Maria Balogh (2005, p.137) diz sobre o astro maior, que funcionaria como um “arqui-actante onipresente” na arte latino-americana, e que

dentro da concepção do splengeriano fato homólogo, precisamos um paralelismo de símbolos culturais, que adquirem precisamente esse valor simbólico por situar-se nas valorizações de uma morfologia”.

representa o poder fatal da natureza sobre o espaço, geralmente caracterizado pela imensidão e pela “vacuidade”, o que torna os seres humanos extremamente vulneráveis e sós. Trata-se de uma das constantes da literatura e da filmografia latino-americanas e que confere um caráter trágico aos seus discursos: o ser humano só e desamparado (...) no espaço vazio, imenso e poderoso.

No Sertão, sozinho no espaço, perto do calor e do sol, o homem está mais próximo de Deus. E do diabo também, conforme Maria Helena Varela (1996, p.115). Por isso é sob o sol do Sertão que João Grilo morre, depois de levar o tiro de um cangaceiro, quando tentava roubar o dinheiro que estava no bolso de Severino de Aracajú, morto por culpa do *amarelo*. O ponto alto da peça é o julgamento, que acontece num picadeiro transformado em céu. Já na transposição para a televisão, a equipe de Guel Arraes, com apoio de tecnologia relativamente simples²⁸, propõe uma solução de extrema importância para a nossa análise.

Quando João Grilo acorda, depois de morrer, encontra uma fila de fiéis cantando, em procissão. Reconhecemos que ele está dentro da igreja de Taperoá, onde se passou boa parte da história contada. Quando a porta que supostamente daria acesso à rua é aberta, saem labaredas de fogo e um vento forte que quase leva todo mundo embora. É desta porta que sai o Diabo. Do outro lado está o altar, onde há uma pintura de Jesus e dos anjos. Num processo de animação gráfica, a pintura se transforma em Manuel, o Cristo negro, como na peça de Suassuna. A solução de representar o céu e o inferno dentro da própria matriz traz a ideia de que é a partir da igreja que os seres humanos imaginam a polarização entre o bem e o mal, “deixa claro que quem cria Deus e o Diabo é o próprio ser humano, a imaginação humana” (FIGUERÔA, 2008, p.172). Completamos esta visão a partir da reflexão que o próprio Sertão abriga o céu e o inferno, onde o homem está sozinho, sem a proteção de Deus e à mercê do Diabo, a partir da concepção do heterologos em língua portuguesa.

Durante a conversa com o Diabo, os personagens sentem o cheiro do enxofre, característico desta figura, segundo a crença popular, desde a Idade Média. Ele tem uma imagem assustadora, mas com feições humanas, e ao mesmo tempo chifres estilizados, como se fossem tranças feitas com cabelo (Ilustração 29). Quando se enfurece é que acaba

²⁸ Referimo-nos aqui ao uso do *chroma-key*, que permite, sob um fundo azul ou verde (o vermelho é menos usado), inserir uma imagem atrás de uma figura recortada. Esta é uma possibilidade técnica já considerada antiga na televisão.

mostrando uma outra face, distorcida, animalizada, com grandes narinas, bem próxima à descrição do Diabo nos folhetos de cordel de Leandro Gomes de Barros²⁹ (Ilustração 30). Uma imagem grotesca ligada à Idade Média, de acordo com Bakhtin (1993, p.36), de um Diabo, ao mesmo tempo aterrorizante, mas atrapalhado, com um quê de cômico, um “porta-voz ambivalente de opiniões não-oficiais, da santidade ao avesso, o representante do inferno material”. Além disso, quando João Grilo encontra Severino no céu e revela que o enganou, causa fúria no cangaceiro que ameaça matá-lo. A isso, ele responde:

JOÃO GRILO

Me mata como, se eu já morri? (...)

SEVERINO

Escuta aqui amarelo, você vai me pagar pela história da gaita!

JOÃO GRILO

Amarelo é sua vó! Já morri mesmo, não vou ficar ouvindo desaforo de ninguém! Agora não tem pobre nem rico, valente nem frouxo. Todo mundo igual diante de Deus. Ou do diabo!

(ARRAES, 1999)

João enfurece o Diabo, que se sente desafiado. A porta do inferno é aberta e todos começam a ser puxados para dentro. É quando Jesus aparece. O vento para, a porta do inferno se fecha. As roupas do Filho de Deus e dos anjos que o acompanham têm muita informação, cheias de cores, detalhes em matelassê e até auréolas de palha (Ilustração 31). Ele está num trono, cercado de anjinhos, como numa pintura barroca, com muita cor e um céu azul em *chroma-key*. É nesta ambivalência, nesta dualidade, que se faz o tribunal onde as almas serão julgadas. Todos se salvam. Mas João Grilo continua pendente, circulando perigosamente entre os papéis de vítima e de algoz, entre Deus e o diabo, como no Sertão. Talvez por isso quase não tenha conseguido a salvação.

JESUS

Você que é tão sabido, o que é que tem a dizer em sua defesa?

JOÃO GRILO

Nada não, senhor.

JESUS

Como nada? Chegou a hora da verdade.

JOÃO GRILO

É por isso que eu tô lascado, comigo é na mentira!

DIABO

Ainda bem que reconhece...

²⁹ Veja a descrição do *Encourado* no folheto *Peleja de Manoel Riachão com o diabo*: “Riachão estava cantando/ Na cidade de Assú / Quando apareceu um negro/ Da espécie de urubu/ Tendo a camisa de sola/ E as calças de couro cru/ Beiços grossos e virados/ Como a sola de chinello/ Um olho bem encarnado/ O outro bem amarelo / Esse chamou Riachão /Pra cantar um martelo” (FOLHETOS).

(O diabo bate palma e a porta do inferno se abre)
COMPADECIDA
Você mentia para sobreviver, João!
JOÃO GRILO
Mas eu também gostava. Eu acabei pegando gosto de enganar aquele povo. (...) Agradeço a sua intervenção, mas devo admitir que não vivi como um santo.
DIABO
Tá se fazendo de humilde pra ela tomar as dores dele...
JOÃO GRILO
Do jeito que eu sou ruim pode até ser isso mesmo...
COMPADECIDA
Não, não se entregue João. Este é o pai da mentira, está querendo lhe confundir!
(ARRAES, 1999)

É neste momento que a Compadecida faz um discurso em defesa de João Grilo, justificando suas falhas de caráter pela pobreza e pela fome. Durante a fala, são inseridas fotos reais, em preto-e-branco, de crianças em situação de fome e de dificuldade no Nordeste. Jesus resolve voltar com João para a Terra para dar uma segunda chance a ele, que volta, faz novamente suas embrulhadas, e termina fugindo com Rosinha e Chicó. Quando estão andando pela estrada, encontram um mendigo que pede comida. Grilo nega, mas Rosinha divide com ele o único pedaço de bolo que tem nas mãos. Depois que eles partem, o homem à beira da estrada tira o capuz e o espectador reconhece: é Manuel, o Filho de Deus, que salvou Grilo do inferno. Este episódio é outra criação dos roteiristas da microssérie e possível como consequência do casamento de Rosinha com Chicó. A crença de que Jesus se disfarçava de mendigo para testar a bondade dos homens corrente em todo o Sertão brasileiro, segundo Câmara Cascudo (1978, p27). A história é encontrada na Idade Média, mas vem de bem antes. Seria fruto da influência mourisca na Península Ibérica. “Nenhum mouro nega esmola pedida durante sua refeição. É um atroz pecado de orgulho, e talvez o mendigo seja o próprio Deus, provando a caridade do devoto. (...) Não se deve deixar faminto quem nos vê comer”.

Mas além de crenças populares, a minissérie também traz outra situação, criada pelos roteiristas, em total consonância com o formato religioso da história, que prepara o telespectador para este final. Ao contrário da peça teatral, na microssérie o cangaceiro Severino de Aracajú faz um reconhecimento de Taperoá antes de invadir a cidade. Para isso, se disfarça de mendigo e pede esmola. Da primeira vez, ele está na porta da igreja e faz o apelo ao Padre, que diz que a igreja se preocupa com o a alma e não com o corpo, por

isso vai rezar por ele. Também pede a Grilo, que nem olha para ele. Da segunda vez, o cangaceiro disfarçado pede dinheiro ao padeiro e à mulher dele. O homem responde que não tem responsabilidade com o mendigo, por isso não vai dar nada. Nos Evangelhos de Mateus, Marcos e Lucas (BÍBLIA, 1994), na noite em que Jesus é preso, Pedro, o discípulo mais próximo do mestre, nega Cristo por três vezes, ao ser questionado sobre sua relação com ele, como o próprio mestre já havia previsto anteriormente. É como se o Filho de Deus, por meio do cangaceiro, testasse os homens de Taperoá por duas vezes. E tivesse vindo à Terra, para, por uma terceira vez, testar João Grilo, Chicó e Rosinha, na passagem final da microssérie. Só que diferentemente da história bíblica, aqui Cristo é negado por Grilo, mas recebe a ajuda de Rosinha, a única capaz de dividir o pão, já que nunca soube o que é passar fome, porque tem um pai rico.

Em vários momentos da peça teatral percebemos a referência ao sistema de organização social. O Major Antônio Moraes é a figura a qual todos temem, inclusive o Padre e o Bispo. Na microssérie, o diretor opta por enquadramentos que colocam o personagem em situação de superioridade, muitas vezes em cima de um cavalo. João Grilo se alegra quando tem a possibilidade de trabalhar na fazenda dele, um lugar onde ele espera ter o reconhecimento que merece, apesar de ser explorado. E, por fim, é na casa dele que vive uma princesa, a filha Rosinha, que ele trata como uma donzela que precisa de um casamento. Este é um ponto que nos aproxima o *latifúndio nordestino* do *castelo medieval*. O latifúndio é o palácio do sertanejo. Com a ocupação do Brasil, Portugal transpõe para a nova terra seu regime social, econômico e político; bem como os padrões culturais. A hierarquia rígida é herança direta dos portugueses, segundo Lígia Vassalo (1993, p.58). Durante todo o período colonial, esta foi a única forma de organização política e econômica no Sertão. Ecos deste sistema aparecem transmutados na obras televisual de Guel Arraes, a partir da referência textual de Ariano Suassuna. O que nos encaminha para uma leitura visual que corrobora nossa hipótese: a aproximação entre a Europa Medieval e o Sertão.

O autoritarismo da fala do Major Antônio Moraes contrasta com a subserviência de outros personagens. Seus gestos, ao entrar em Taperoá montado em seu cavalo, remetem aos filmes de *cowboy* americanos, gênero que funciona como referência para Guel Arraes, junto com as chanchadas brasileiras da década de 50, de onde são tirados os trejeitos do Cabo Setenta e de Vicentão. O modelo herda a paródia e a maluquice da comédia

americana dos anos 30, a *crazy comedy*. O resultado desta mistura é um tipo de direção que explora o corpo do ator como instrumento de expressão. O intérprete precisa abusar de caretas, trejeitos e movimentos bruscos de seus corpos, realçados pelos enquadramentos da câmera, que buscam valorizar isso. “O Auto (...) trabalha com dois níveis de articulação: de um lado, um enredo baseado principalmente em equívocos e quiprocós, e, do outro, uma *mise-en-scène* desse enredo carregada por efeitos mais próprios do cinema burlesco, mas que não é, de forma alguma, estranho à farsa, sobretudo, no que diz respeito ao uso do corpo” (FIGUERÔA, 2008, p.158). Os exemplos são abundantes. Um deles é a sequência em que Dora se oferece para Chicó, fazendo caras e trejeitos, num jogo de sedução marcado pelo uso do corpo da atriz (Ilustração 32).

DORA

Ai Chicó, eu me sinto tão sozinha depois que a minha cachorrinha morreu...

CHICÓ

Carece da senhora arrumar outro bichinho de estimação.

DORA

E o que é que você sugere?

CHICÓ

Ah, um canário é bom pra alegrar!

(Durante a conversa, Dora vai se despindo aos poucos)

DORA

Eu quero um bichinho maior, que a minha solidão é muito grande...

CHICÓ

Uma lebre, um preá...

DORA

Maior...

CHICÓ

Um cachorro, um cabrito...

DORA

Maior, maior...

CHICÓ

Parece que eu tô entendendo...

DORA

E vai ficar parado aí é?

(ARRAES, 1999)

Apesar do comportamento infiel, Dora tem uma característica que remete à herança mourisca da cultura: as exclamações, seguidas de caretas. Câmara Cascudo (1978, p.20) elenca algumas destas manifestações: “ARRA! ARRE! IRRA! E a interjeição RAA, com que os nossos comboieiros e tangedores fazem deter e movimentar-se da fila de alimárias

nas estradas de tráfico, é a mesma que ocorre na voz dos cameleiros em toda a orla marítima d'África do Mediterrâneo, e pelo mundo árabe da Ásia”.

O encontro do arcaísmo regional com a tecnologia disponível nos coloca na encruzilhada da contemporaneidade. A televisão, como máquina antropofágica, deglute as mais diferentes tradições, sem cerimônias, junto com as maiores novidades. N' *O auto da Compadecida*, este processo de hibridação resultou numa *visibilidade neomedieval* (FIGUERÔA, 2008, p.261), uma releitura criativa que Isabel Orofino (2006, p.189) chamou de *videoclipe medieval*, uma linguagem que tem como características a rapidez, a agilidade no modo de narrar e a mescla no uso dos suportes. “Essa mistura toda (de gêneros e formas culturais) dialoga com o que se gesta na vida social contemporânea e que muitos estudiosos se referem como sendo a ‘idade global’”, um tempo em que há a busca por elementos identitários que já não se localizam apenas no território delimitado pelo Estado-nação. Esta característica é encontrada tanto no caminho percorrido por Guel Arraes, quanto no trilhado por Ariano Suassuna. Os dois reúnem referências diversas, sem se prenderem a um gênero narrativo específico, reforçando a assertiva de Arlindo Machado (2000, p.67). Ele defende que “quanto mais avançamos na direção do futuro, mais o hibridismo se mostra como a própria condição estrutural dos produtos culturais”.

O hibridismo aparece como construção narrativa, misturando os gêneros cômico, religioso e melodramático na microssérie. O objetivo seria endereçar a história ao abordar características bem conhecidos dos brasileiros: as piadas do teatro popular, a religiosidade popular e o melodrama (OROFINO, 2006, p.190). É neste sentido que vemos, na busca dos roteiristas e diretores, referências nas artes plásticas, no teatro e no cinema. Este último funciona como um manancial de soluções visuais para o diretor. A começar pela *Paixão de Cristo*, que dá início à série. “O recurso narrativo, com sua carga metalinguística, não deixa de ser uma maneira de o diretor estabelecer, já no início de seu texto audiovisual, uma ponte com o cinema, como se apontasse, por meio de tal estratégia, o desejo de revelar ao espectador o processo de hibridização que vai marcar todo o produto por ele realizado” (FIGUERÔA, 2008, p.136).



Ilustração 28



Ilustração 29



Ilustração 30



Ilustração 31



Ilustração 32



Ilustração 33



Ilustração 34



Ilustração 35

A sugestão, que no teatro é possível a partir da palavra, num pacto entre ator e público, ganha formas e cores bem definidas no cinema, onde o espectador tem a imaginação limitada pelo caráter explícito da imagem. Na peça, o personagem Chicó, *um mentiroso lírico*³⁰, conta seus grandes feitos, que seriam impossíveis aos ouvidos mais sensatos. E quando questionado sobre o assunto, sempre responde: “Não sei, só sei que foi assim” (SUASSUNA, 1975, p.25). Antes de contar a mentira, ele sempre dá um trago no cigarro de palha e uma baforada (Ilustração 33). É somente na televisão que os relatos de Chicó ganham imagens ilustrativas, em preto-e-branco, que caracterizam a memória do personagem, marcando a diferença entre a realidade social e a mentira de Chicó. Há uma composição na qual se mesclam desenho, vídeo, fotografia e imagens que migram de um meio para outro, de uma natureza para outra, misturando o pictórico, o fotográfico, o digital e o eletrônico. O efeito final é o de uma xilogravura de cordel em movimento (Ilustração 34). Há o uso de técnicas artesanais que ganham outro sentido a partir da tecnologia disponível.

No núcleo deste mesmo personagem reconhecemos ainda outra situação que nos remete às características da Idade Média. Para ajudar o amigo Chicó, Grilo arma o *truelo* falso entre ele e os dois valentões da cidade. Ao chegar para a conversa no quartel, o *amarelo* quase leva uma cusparada do Cabo. Com Vicentão, acontece a mesma coisa (Ilustração 25). Esta é uma criação dos roteiristas que comunga do mesmo princípio da história do gato que *descome* dinheiro. Estas situações dizem respeito ao baixo corporal, à valorização os fluidos e excrementos do corpo, numa lógica carnalizada, onde os valores sociais são virados de cabeça para baixo (BAKHTIN, 1993). E se aproxima também do conceito de heterologos, a partir de uma visão barroca da cultura medieval ibérica, transmitida aos trópicos, fixada na literatura de cordel e transmutada na televisão. Se o Mar é a transcendência para os portugueses e o Sertão a imanência na ontologia brasileira, este pensamento em língua portuguesa poderia ser sintetizado numa frase conhecida no Sertão, que reaparece, a partir de uma criação dos roteiristas, numa conversa entre Grilo e Rosinha: “ROSINHA: Eu li que há milhões de anos atrás o Sertão também já foi um Mar... JOÃO GRILO: Ia dar gosto ver o Sertão cheinho d’água!” (ARRAES, 1999).

³⁰ “João Grilo é astucioso e eu não tenho astúcia nenhuma, eu sou um leso. (...) Eu me identifico é com as mentiras líricas e sonhadoras de Chicó. Por que, neste sentido, o que é o escritor? É como o mentiroso, o camarada que não se conforma com a realidade rasa do dia-a-dia e inventa outra. Isto é o escritor e é o mentiroso” (ENTREVISTA, 2010).

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

As histórias da tradição nordestina são fruto de um hibridismo, uma reconstrução identitária feita sobre uma base, a matriz cultural que deu origem a estas narrativas, na Península Ibérica. A miscigenação cultural deste período, que reuniu referências do Oriente e das cortes europeias, misturou-se aos elementos africanos e indígenas no Sertão nordestino, a primeira região do Brasil a ser colonizada, formando uma nova matriz cultural, essa sim, com acesso direto ao teatro, ao cinema e posteriormente à televisão. Os colonizadores portugueses trouxeram para o Brasil a lembrança de uma Europa medieval, da época das grandes navegações, marcada pela cultura carnavalesca e pela polarização entre alta e baixa cultura. Esta concepção, transmitida de pai para filho, pode ter ajudado a criar uma *Europa imaginária* na consciência dos nordestinos, contada nas histórias orais. Um dos acessos que temos hoje a esta cultura é a literatura de cordel, manifestação comum na Idade Média europeia, que hoje é apenas lembrança no antigo continente, mas que ainda está viva no Nordeste brasileiro, transmitindo os temas medievais.

É a estas referências que Ariano Suassuna recorre para criar o Movimento Armorial, que define a estética e o tratamento conferido às suas histórias, tanto na literatura quanto no teatro. Para ele, este mundo polarizado, barroco, marcado por uma religiosidade popular, é o caminho fecundo da expressão brasileira, marcada, desde os primeiros tempos, pelo hibridismo, a capacidade de acolher a diferença. Neste ponto encontram-se as bases da relação íntima entre as culturas portuguesa e brasileira. Portugal, nação marítima marcada pelo desejo de atravessar o Mar, de encontrar o outro, teria desenvolvido um pensamento assistemático, muito mais próximo da poesia que da filosofia, a partir deste desejo em se perder na imensidão. O Brasil foi a terra onde se realizou este desejo e para onde migraram as crenças portuguesas. Mas aqui, ao invés da imensidão do mundo, o desafio da alteridade está dentro de cada um, como em Guimarães Rosa, na travessia solitária do Sertão. A partir desta visão, portanto, este conceito de *Europa imaginária*, fruto de uma saudade do que não se viveu, já seria marcado pelo hibridismo, a partir do encontro com o outro.

O que aparece na peça *Auto da Compadecida* é a síntese do que seria este Sertão medieval, sumo da cultura do Nordeste, a primeira região colonizada do Brasil, por isso

mesmo, representativa deste processo de transculturação. A história é construída a partir de outras histórias, adaptadas e recriadas pelo autor de modo a adequar o mundo barroco medieval, grotesco por excelência, aos cânones do teatro erudito, sem abandonar a vertente popular, já que a peça pode ser encenada tanto em um palco italiano, quanto num picadeiro de circo. Toda uma imagética, que se traduz em palavras, imagens e sons, reaparece transmutada no espetáculo proposto por Suassuna a partir de seu epicentro criativo, a cidade de Taperoá. Não o município que aparece no mapa geográfico, mas sim o afetivo, uma *Taperoá imaginária*, criada por Suassuna a partir de suas memórias da infância, lembranças que a imaginação e o tempo trataram de completar tantos anos depois de ter deixado a cidade. Quem fala, se expressa sempre a partir de um ponto de vista, de um lugar que ocupa dentro do complexo processo de construção da identidade, a partir de referências culturais. E quem precisa deixar o lugar de origem, adaptar-se a uma nova realidade, vive o processo de tradução. É quando surge o sentimento de dubiedade, de pertencer e ao mesmo tempo ser estranho.

Isso mostra como a identidade cultural é uma construção em eterno devir, sem certeza de uma forma final. Por mais que já possa ter parecido imutável, a identidade pura é um mito. E nas últimas décadas, acelerada em muito pelo fenômeno da Globalização. A cultura é um campo em aberto. E se entrecruza com referências de outros espaços a partir da tecnologia. Por isso, estas mesmas histórias ganham novas passagens, perdem determinados trechos e são reapropriadas. É assim que a peça de Suassuna ganha as telas de cinema em duas adaptações, das quais ele mesmo participa, mantendo a visão deste *Sertão medieval* perpetrada na sua obra. A força da imagem retoma o valor da oralidade de forma definitiva na transmutação para a televisão. A peça de teatro e as três adaptações foram produzidas em momentos distintos, por isso mesmo guardam no texto e nas imagens a marca do tempo que representam. Os novos meios de comunicação nos permitem acoplar estratégias de comunicação que se sobrepõem. Se o texto do teatro ganhou materialidade visual na primeira versão para cinema, caminha para a imagem-mosaico, preconizada por McLuhan, na segunda versão para a tela grande. E na televisão, ganha a agilidade de um tempo marcado pela *falta de tempo*, pelo encurtamento das distâncias e pelo entrecruzamento de culturas.

Como narrativas que dizem respeito à identidade, difundidas pela contação de histórias, em capítulos, recheadas de reviravoltas e feitos surpreendentes, o romancista

nordestino, herdeiro direto dos romances ibéricos, é fonte inesgotável de inspiração. A teleficção seriada brasileira bebe diretamente nesta fonte, desde as primeiras adaptações de obras clássica para a televisão, seja no formato telenovela, ou ainda como minisséries ou episódios unitários. Quando Guel Arraes assume a tarefa de transmutar a narrativa de Suassuna para a televisão, abraça a proposta de acordo com os preceitos da máquina da produção televisiva brasileira contemporânea, da qual ele já era um expoente importante. Por isso a multiplicidade de referências que marca a TV aparece com força na microssérie, fruto de um trabalho que contou com o envolvimento emocional do diretor, velho amigo de Suassuna. É na obra do escritor paraibano que Guel encontra traços de um Nordeste passado, marcando a saudade de um tempo que não viveu, mas que a saudade pode ter dado conta de criar. O que aparece na tela, na microssérie *O auto da Compadecida*, é o *Nordeste imaginário* de Guel Arraes, fruto de uma direção original, que retoma a rica tradição oral nordestina na televisão, suporte apto a empreender o hibridismo, pela própria natureza da produção intertextual, demonstrando a permanência do lastro medieval na cultura popular brasileira. A profusão sígnica característica da televisão ganha mais força na obra de Guel Arraes, baseada nas premissas do texto de Ariano Suassuna. As características sertanejas, herança do heterologos português nas terras brasileiras, ganham uma materialidade híbrida a partir da representação do regional com requintes da gramática televisual, explodindo num barroco, constituinte de uma pretensa ideia de *brasilidade*.

As adaptações do Auto criam, a nosso ver, um microcosmo representativo da evolução da transmissão audiovisual no Brasil: do teatro, pelo cinema, até a televisão. Todo este processo nos traz à consideração final de que a identidade é uma construção histórica e social, toda matriz cultural é mestiça, mesmo que este processo de hibridação tenha ocorrido há tanto tempo que já não seja possível mais que alguém se lembre disso. A tecnologia transfigura esta verdade de maneira contemporânea e poética pela imagem-síntese da microssérie. O processo de construção em palimpsesto do *Auto da Compadecida* pode ser considerado uma metáfora do processo da transculturação contemporânea. Se no período da chegada ao Brasil os portugueses, os índios e os africanos viveram uma intensa mistura com readequações, hoje a Globalização radicaliza a vocação fundamental do Brasil, especificamente da raiz ibérica medieval plantada no Nordeste brasileiro: a hibridação criativa, de acordo com as características carnalizantes, que aparecem aqui por meio do operador barroco, da forma em eterno devir.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Roberta Manuela Barros de. **O fascínio de Scherazade**: os usos sociais da telenovela. São Paulo: Annablume, 2003.

ARISTÓTELES. **Arte retórica e arte poética**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

ARONCHI DE SOUZA, José Carlos. **Gêneros e formatos na televisão brasileira**. São Paulo: Summus, 2004.

ARRAES, Miguel. **O Auto da Compadecida**: da obra de Ariano Suassuna. Disco 2: minissérie. Rio de Janeiro: Globo Filmes, 1999. 1 DVD (157 min.) NTSC son. Color. Port.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1993.

BALOGH, Ana Maria. **Conjunções, disjunções, transmutações**: da literatura ao cinema e à TV. São Paulo: Annablume, 2005.

_____. **O Discurso Ficcional na TV**: Sedução e Sonho em doses homeopáticas. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.

BAUMAN, Zygmunt. **Identidade**: entrevista a Benedetto Vecchi. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

BÍBLIA Sagrada. São Paulo: Editora Ave-Maria, 1994.

CAMPOS, Haroldo de. Transluciferação mefistofáustica. In: _____. **Deus e o diabo no Fausto de Goethe**. São Paulo: Perspectiva, 1981, p. 179-209.

CANCLINI, Néstor Garcia. **A globalização imaginada**. São Paulo: Iluminuras: 2007.

_____. **Consumidores e Cidadãos**: conflitos multiculturais da globalização. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1999.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Mouros e Judeus na tradição popular do Brasil**. Recife: Governo do Estado do Pernambuco, 1978.

CUNHA, Euclides da. **Os Sertões**. Belo Horizonte: Centro Difusor de Cultura, 2005.

DEBRAY, Régis. **Manifestos midiológicos**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1995.

_____. **Vida e morte da imagem**: uma história do olhar no ocidente. Petrópolis, RJ: Vozes, 1993.

ELIADE, M. **O sagrado e o profano: a essência das religiões**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

FARIAS, Roberto. Os trapalhões no Ato da Compadecida. Filme. Rio de Janeiro: Europa Filmes, 1987. 1 DVD (95 min.): NTSC son. color. Port.

FIGUERÔA, Alexandre & FECHINE, Yvana (Ed.). **Guel Arraes: um inventor no audiovisual brasileiro**. Recife: CEPE, 2008.

_____. Subvertendo as fórmulas, reinventando os formatos: entrevista com Guel Arraes. In: **Galáxia**, Revista Transdisciplinar de Comunicação, Semiótica, Cultura; no 4. São Paulo: EDUC, 2002, p.221-240.

FOLHETOS de papel: memórias do cordel. Disponível em: <<http://www.casaruibarbosa.gov.br/cordel>>. Acesso em: 01 out. 2011.

GENETTE, Gerárd. **Palimpsestos: a literatura de segunda mão**. Belo Horizonte: Ed. Viva Voz, 2010. Disponível em: <<http://www.letras.ufmg.br/vivavoz>>. Acesso em: 12 jan. 2012.

GIDDENS, Anthony. **As conseqüências da modernidade**. São Paulo: Editora UNESP, 1991.

GUIA ilustrado TV Globo: novelas e minisséries (Projeto Memória Globo). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Ed. LP&A, 2000.

JONAS, George. **A Compadecida**. Filme. São Paulo: Alpha Filmes, 1969. 1 DVD (90 min.): NTSC son. color. Port.

KELLNER, Douglas. **A Cultura da mídia – estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno**. Edusc: Baurú, SP, 2001.

LEZAMA LIMA, José. **A expressão americana**. Trad.: Irlemar Chiampi. São Paulo: Brasiliense, 1988.

MARANHÃO, Ana Carolina Kalume. **Mediologia: a epistemologia da comunicação em Régis Debray**. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade de Brasília, 2008. Disponível em: <www.unb.br>. Acesso em: 12 nov. 2010.

MACHADO, Arlindo. **A Televisão levada à sério**. São Paulo: SENAC, 2000.

MCLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação como extensões do homem**. São Paulo: Cultrix, 1969.

MEDEIROS, Evandro. **O delírio de Apolo**: sobre teatro e cinema. Juiz de Fora, MG: Funalfa Edições, 2008.

MEYER, Marlyse. **Folhetim**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

MUNGIOLI, Maria Cristina Palma. **Minissérie Grande Sertão**: Veredas – gêneros e temas construindo um sentido identitário de nação. Tese (Doutorado em Comunicação e Artes) – Escola de Comunicação e Artes – USP, 2006. Disponível em: <www.eca.usp.br>. Acesso em: 06 jun. 2011.

NASCIMENTO NETO, João Evangelista do. A incursão dos Trapalhões pela literatura brasileira: a adaptação do Auto da Compadecida para o cinema. In: **Anais do III Enecult** – Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura. Salvador, BA, maio 2007.

OROFINO, Maria Isabel. **Mediações na produção de TV**: um estudo sobre O Auto da Compadecida. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2006.

ORTIZ, Renato; BORELLI, Silvia Helena Simões e RAMOS, José Mário Ortiz. **Telenovela**: história e produção. São Paulo: Brasiliense, 1989.

ROCHA, Glauber. **Deus e o diabo na terra sol**. Filme. Rio de Janeiro: Versátil Homevídeo, 1964. 1 DVD (125 min.): NTSC son. pb. Port.

ROCHA, Maria Eduarda da Mata. O núcleo Guel Arraes e a reconstrução da imagem da TV Globo. In: FIGUERÔA, Alexandre; FECHINE, Yvana (ed.). **Guel Arraes: um inventor no audiovisual brasileiro**. Recife: CEPE, 2008, p. 93-110.

SANTINI, Alexandre. Teatro e cultura brasileira no século 20 – Ariano Suassuna e o Movimento Armorial. In: RABETTI, Beti (org.). **Teatro e Comicidades**: estudos sobre Ariano Suassuna e outros ensaios. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005, p.63-69.

SARDUY, Severo. O Barroco e o Neobarroco. In: MORENO, César Fernández (coord.). **América Latina em sua literatura**. São Paulo: Perspectiva, 1979, p. 161-178.

SHAKESPEARE, Willian. **O mercador de Veneza**. Trad.: Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Lacerda Ed., 1999.

SOUSA, Vânia Pinheiro de. **Manual para elaboração de trabalhos acadêmicos**. Juiz de Fora, MG: Editora UFJF, 2008.

SUASSUNA, Ariano. **Almanaque Armorial**. Seleção, organização e prefácio: Carlos Newton Júnior. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

_____. **Auto da Compadecida**. Rio de Janeiro: Agir, 1975.

_____. **O santo e a porca**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2010.

VARELA, Maria Helena. **O heterologos em língua portuguesa**: elementos para uma antropologia filosófica situada. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1996.

VASSALO, Lúcia. **O sertão medieval**: origens europeias de teatro de Ariano Suassuna. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993.

APÊNDICE

ENTREVISTA COM ARIANO SUASSUNA

Entrevista com o escritor, dramaturgo e professor Ariano Suassuna – concedida em 21/07/2010, Hotel Senac Grogotó, em Barbacena, MG, em ocasião da participação do autor na quinta edição de Festival da Loucura.

ARIANO SUASSUNA: Eu tenho um pedido a fazer. O primeiro é que não me revele as perguntas que vai fazer, por que senão eu fico sem naturalidade para responder, certo? Eu não sou ator não. Ator é que representa a naturalidade. Eu, ou estou natural ou não. O segundo é que não me peça para repetir. O terceiro é que não puxe muito por mim porque eu falo muito e eu tenho que dar uma aula às quatro horas. E eu tenho um problema de rouquidão.

EVANDRO MEDEIROS: Vou pedir para o senhor falar primeiro sobre a palestra que veio ministrar aqui hoje, com o tema *A loucura na criação literária*.

A.S.: Olha, eu nunca tive uma alegria tão grande no momento de escolher um tema para mim, porque normalmente eu sou homem de um assunto só. Sou chamado para as coisas mais diversas do mundo, então tem gente que me pede falar sobre arte-educação, eu não sou educador, eu não... (risos) Mas este tema me agradou particularmente porque eu tenho um interesse todo especial na literatura. E na literatura a respeito da loucura. Eu tenho um interesse todo especial, então eu fiquei muito contente. Porque sempre eu procuro adaptar os temas que me dão ao que eu tenho para dizer. Mas aqui eu não vou precisar adaptar nada porque este é praticamente o assunto do meu trabalho de escritor e da minha vida.

E.M: Qual é o seu conceito de loucura?

A.S.: Olha, eu já ouvi dizer, não sei se aqui em Minas, mas no povo nordestino existe um conceito que eu acho extraordinário, eu acho perfeitamente aplicável aqui. No sertão da

minha terra, no sertão da Paraíba, não se diz que uma pessoa enlouqueceu, se diz que uma pessoa piorou, eu acho isso ótimo, certo? Ou piorou, ou declarou-se. (risos) Quer dizer, tem uns que conseguem ainda manter a aparência, e tem uns que não conseguem mais e se declaram. Então, o antigamente chamado louco varrido, diz-se dele: declarou-se sistemático. (risos) Quer dizer, se é uma loucura comum, declarou-se, mas se é uma loucura varrida, declarou-se sistemático. Esta é a visão que, em suma eu tenho, é uma discriminação você tratar de outra maneira. Tá me entendendo? A gente precisa saber. Um dos escritores que eu vou analisar na aula de hoje é Machado de Assis. E ele diz, textualmente, que todo mundo tem... agora eu tô na dúvida, porque eu vou falar de dois escritores brasileiros, Lima Barreto e Machado de Assis... agora que tô falando eu me lembrei, foi Lima Barreto, é Lima Barreto que diz que a semente da loucura está em todo mundo. (pausa) Então, é essa a visão que eu tenho. E sobretudo porque sou ligado à literatura e ao teatro, que ao meu ver são duas formas mansas e muito bonitas de piora. (risos) Eu acho duas formas da gente piorar, sem se declarar sistemático, é fazer teatro e fazer literatura né, fazer romance.

E.M: O senhor considera que o Movimento Armorial foi um marco para difundir a cultura nordestina?

A.S.: Aí, seu eu dizer sim... se eu dizer não eu tô me negando a mim mesmo. Se eu dizer sim, vou aparecer como o camarada mais convencido e pedante do mundo, não é. É, esta é uma pergunta difícil. Foi bom para mim, certo. Para mim e para meus amigos, que concordaram em participar. Eu, além de escritor, eu sou um cidadão como todos nós. E... e eu, eu tinha... essa preocupação, eu me preocupei muito desde muito menino, muito moço, com o processo de descaracterização, de vulgarização da cultura brasileira. Então, todo trabalho que eu fazia, todo enredo que eu escrevia, toda peça que eu encenava, em todos eles estava presente esta preocupação. Mas aí eu achei que o meu trabalho isolado não era suficiente. Então eu convoquei vários pintores, músicos, tapeceiros, gravuristas, etc, escultores, para que a gente se reunisse num movimento que tivesse, declaradamente, este propósito, de lutar contra a vulgarização e a descaracterização da cultura brasileira. Dentro das nossas medidas, fizemos o que pudemos. Agora, o efeito que teve, não dá para avaliar.

E.M: O Festival da Loucura está ligado ao processo de desospitalização dos pacientes psiquiátricos. O que você acha disso?

A.S.: É uma bandeira simpática de tratar. Eles eram admitidos, integrados na sociedade e tinham o seu lugar oficial. Quando eu era menino, o doido oficial de Taperoá, que é a cidade no sertão da Paraíba onde eu me criei, o doido oficial chamava-se Manoel Bento, conheci muito, era uma figura extraordinária. Contava-se lá que um dia, o dia da feira, em Taperoá a feira semanal é no sábado. Então contava-se que Manoel Bento, um dia, às onze e meia do dia, com o sol do sertão de lascar, tava tirando faísca das pedras o sol, um calor danado. Tinha um muro enorme branco assim, o pessoal chegou e o Manoel Bento estava com o ouvido encostado no muro. Aí uma pessoa passando avistou, começou a tentar ouvir também. Daí a pouco umas quatro ou cinco pessoas estavam lá. Aí um deles perdeu a paciência e disse: eu não tô ouvindo nada! Ele disse: desde de manhã que tá assim! (risos) Eu acho isso uma coisa formidável. Então ele era tratado com a maior simpatia, a maior estima, e ele vivia naquele mundo dele, onde ele tinha o seu lugar e tudo era assegurado. (pausa) Uma jornalista me perguntou, sobre o *Auto da Compadecida*, se eu me identificava mais com o João Grilo. Eu disse: que nada, João Grilo é astucioso e eu não tenho astúcia nenhuma, eu sou um leso. Qualquer vereador, da cidade menor do Brasil me enrola em dois tempos. Eu me identifico é com as mentiras líricas e sonhadoras de Chicó. Por que, neste sentido, o que é o escritor? É como o mentiroso, o camarada que não se conforma com a realidade rasa do dia-a-dia e inventa outra. Isto é o escritor e é o mentiroso.

E.M: Eu vou pedir para o senhor falar pra gente sobre o que, na sua visão, ficou da cultura ibérica, o que ficou da Espanha e de Portugal, na cultura brasileira.

A.S.: Muita coisa, inclusive, a meu ver, o fundamento. Veja bem, quando você pensa na Península Ibérica, vamos pensar na Península Ibérica na formação dos povos que hoje constituem a Península. Você tinha, na Europa, naquele lugar que hoje a gente chama Península Ibérica, povos chamados bárbaros, os lusitanos, os gauleses, enfim, os galegos, que eram gaélicos de formação, os bascos; aí no tempo do Império Romano, Roma invade a Península Ibérica e romaniza a Península Ibérica. Então os bascos, os catalães, os galegos, os portugueses, os povos começam a falar mal o latim. E então aparecem as

culturas e as línguas que nós chamamos neolatinas ou românicas. Então a cultura latina chega e funciona como fundamento para a romanização da Península Ibérica. Então dois destes povos romanizados, os portugueses e os espanhóis, chegam aqui e tomam conta da América Latina, onde existiam goitacazes, tupis, guaranis, gês, etc. Aí fazem uma coisa semelhante aquilo que os romanos fizeram na Península Ibérica: eles latinizam a América Latina. Então a cultura portuguesa e espanhola, a cultura ibérica, é, não só, um elemento de enorme importância na nossa cultura, como é o fundamento da romanização da América Latina; então, tem um papel importantíssimo. Basta ver a importância da língua, do espanhol para os povos hispano-americanos e para esta imensa nação continente que é o Brasil, que fala português.

E.M: Agora, porque isso é mais explícito na cultura nordestina do que no restante do Brasil e quais são estes elementos na cultura nordestina?

A.S.: Não, espera aí. Você é mineiro?

E.M: Sou mineiro.

A.S.: Então você está esquecido duma ilha tão importante neste arquipélago que é o Brasil, tão importante quanto o nordeste, que é Minas. Minas é um episódio importantíssimo. E a cultura ibérica está tão presente aqui quanto no Nordeste. Agora, o que acontece é que o escritor mais velho do nordeste atualmente é muito falastrão. E eu falo muito da importância da cultura ibérica no nordeste. Mas ele é importante no Brasil inteiro. Uma das coisas que mais me impressionam no Brasil é a unidade na variedade que existe neste imenso país, uma unidade enorme. Eu vou dizer, tô olhando pra vocês, tô vendo um grupo de gente de Minas ou de perto e a composição étnica é a mesma. Aí eu chego... Uma vez... Eu já corri este Brasil inteiro, da Amazônia ao Rio Grande, do Nordeste ao Goiás e Mato Grosso, quer dizer, eu já fiz uma cruz aí e passei nestes lugares todos. Quando eu fui falar em Curitiba pela primeira vez, algumas pessoas minhas que tinham ligação com o Paraná disseram a mim: você não pense que vai encontrar... lá não é Brasil não. Conversa! Cheguei lá e é como o que eu tô vendo aqui: um tinha o olho mais puxado assim, outro não tinha, outro mais loiro, mais moreno, mas, na composição geral, é a mesma coisa. Outra

coisa: fui recebido com um carinho enorme. Vou lhe dar um dado, não é pra contar vantagem pessoal não. Mas estava lá um grupo de jovens, jovens mesmo, tinha até adolescentes no meio, e este grupo era dirigido por um brasileiro descendente de polônês. No grupo fazia parte uma negra e uma de olho puxado que imagino que seja descendente de japoneses. Pois bem, cantaram, eles sabiam que eu nasci na Paraíba e me formei no Pernambuco, eles cantaram pra mim um coco paraibano e um maracatu pernambucano. É uma unidade extraordinária! E isto, do ponto de vista cultural, tem como lastro a cultura ibérica, tanto no nordeste, quando na Amazônia ou no Rio Grande.

E.M: Qual é a importância da ideia de Sertão para o conceito de brasilidade, para o que é ser brasileiro?

A.S.: Olha, é tão importante quanto qualquer outra, é mais um elemento. Agora, o sertão ganhou uma visibilidade maior graças a escritores como Euclides da Cunha, por exemplo. Nós tivemos a sorte, nós, do sertão nordestino, tivemos o primeiro grito pra que o Brasil olhasse o sertão como um dado de importância fundamental para o entendimento do país e da sua cultura. Então a gente deve a Euclides da Cunha isso. Mas a cidade é muito importante também é evidente. E bastaria você ler a obra de Machado de Assis pra você ver a importância que tem a cidade brasileira neste arquipélago cultural que é o Brasil. É um escritor tão fundamental para o nosso país quanto Euclides da Cunha. Você tem duas vertentes que são muito presentes na cultura brasileira: a vertente urbana e a vertente sertanista. Fernando de Azevedo foi quem primeiro tratou sobre a importância destas duas colunas dentro da nossa cultura.

E.M: Como o senhor acha que o *Auto da Compadecida* ganhou materialidade visual em Guel Arraes?

A.S.: Eu vou lhe responder de uma maneira que pode até parecer pedante de início, mas é que este pedantismo de fato não existe. De tudo que eu escrevi o *Auto da Compadecida* é o trabalho que tem mais poder de comunicação. Às vezes as pessoas me perguntam a que eu atribuo. Eu posso responder facilmente, sem nenhuma vaidade, que não é difícil dizer de onde vem porque não é de responsabilidade minha este poder de comunicação. A meu ver

este poder de comunicação do *Auto da Compadecida* vem das histórias populares das quais eu parti para escrever. Não sei se você sabe disso, mas o *Auto da Compadecida* é fundamentado em três folhetos de cordel: o primeiro ato se fundamenta num folheto chamado *O enterro do cachorro*. O segundo num folheto chamado *O cavalo que defecava dinheiro*. E o terceiro, noutra folheto chamado *O castigo da soberba*, o castigo do orgulho. Então eu escrevi esta peça, fundamentada nestes três folhetos. Então, por uma questão de comodidade no palco, eu desloquei o cavalo para um gato. Por que você imagina pra botar um cavalo no palco, era uma dificuldade muito grande. E escrevi esta peça para teatro, ela foi encenada no teatro, depois ela foi levada para o cinema pela primeira vez por um cineasta radicado em São Paulo, ele se chama George Jonas, e ele fez uma primeira versão para o cinema do *Auto da Compadecida*. Anos depois, um outro cineasta do Rio de Janeiro, chamado Roberto Farias, fez uma segunda versão com *Os Trapalhões*. Enfim, me apareceu Guel Arraes, eu era muito amigo do pai dele, Dr. Arraes, Miguel Arraes de Alencar, ele é Miguel Arraes de Alencar Filho. E eu fui muito amigo do avô dele, fui secretário de cultura do governo Arraes, e conheço Guel desde menino, quer dizer, desde ele menino, eu já era adulto quando Guel começou a frequentar minha casa. E era uma velha aspiração dele fazer esta versão para televisão e para o cinema do *Auto da Compadecida*. Eu concordei, claro, e fiquei muito honrado com esta escolha dele. E ele finalmente levou a efeito este fato, se não me engano em 1999. Fez uma adaptação que eu gostei muito. Eu já tinha feito duas experiências na televisão, com meu grande amigo também, Luiz Fernando Carvalho, ele adaptou meu primeiro trabalho adaptado para televisão, foi a primeira peça que eu escrevi: *Uma mulher vestida de sol*. Ele fez uma versão para televisão muito boa. Depois ele mesmo adaptou a *Farsa da boa preguiça*. De modo que a adaptação do Guel Arraes foi minha terceira experiência na televisão. Gostei muito da adaptação dele, gostei muito da interpretação dos atores, gostei muito da direção dele. E alguns atores me surpreenderam porque, veja bem, Lima Duarte fazer o Bispo e fazer bem pra mim não foi surpresa nenhuma, porque eu já conhecia Lima Duarte. Mas o Padre foi criado, no espetáculo de Guel, por um ator que eu só conhecia em programa humorístico, Rogério Cardoso. E ele fez um padre de primeiríssima ordem. A moça que fez a mulher do padeiro, Denise Fraga, fez a melhor mulher do padeiro em toda a história do *Auto da Compadecida*. Sem se falar nos dois personagens centrais, Chicó e João Grilo

que também tiveram desempenhos admiráveis, nas pessoas de Mateus Nachtergaele e Selton Mello. Então eu fiquei muito contente com a adaptação, gostei muito.

E.M: Agora, sobre os personagens que não existiam na história original, como é o caso da Rosinha, não tinha na peça...

A.S.: Não tinha no *Auto da Compadecida*, mas normalmente ele (Guel Arraes) se valeu de outras de minhas peças. Na versão dele do *Auto da Compadecida* tem muitos elementos de *O santo e a porca*, *A pena e a lei*. Rosinha, por exemplo, vem de *A pena e a lei*, e da *Farsa da Boa preguiça*...

E.M: O senhor acha que estes diálogos criados para televisão conversam com a obra original?

A.S.: Sim, sim... Inclusive veja, ele (Guel Arraes) fez uma coisa muito honrosa pra mim. Além destas cenas que ele incluiu na peça a partir de outras minhas, ele colocou alguma cenas *shakespereanas* e *molierescas*. Ele colocou aquela história de o fazendeiro querer tirar uma tira de couro das costas de Chicó, aquilo vem da peça shakespereana *O mercador de Veneza*, não é? E aquela outra da mulher do padeiro, que está enganando o marido, e termina acusando o marido de adultério, deixou o marido de fora trancado, aquilo é de uma peça do Molière chamada *Les Fourberies de Scapin*.

E.M: O que tem de barroco no Auto da Compadecida?

A.S.: Muita coisa. Eu digo sempre, a cultura brasileira tem três raízes principais: a rupestre, a barroca e a popular. Então você veja, por exemplo, eu vou só lhe dar um exemplo: a história da punhalada que Chicó recebe, aquela história é uma história do Mediterrâneo. Ela foi usada, em primeiro lugar, por um escritor latino, mas nascido no norte da África, chamado Apuléio. Depois ela foi aproveitada por um grande romancista do barroco francês chamado Le Sage. E depois pelo maior escritor do barroco, que foi Cervantes. Então aquela é uma história barroca, popular e cômica. No Nordeste, como na

Espanha do tempo de Cervantes ou no norte da África no tempo de Apuléo. A história migrou com os árabes para a Península Ibérica, de lá migrou para o nordeste e eu me baseei na versão brasileira e nordestina do século XX. Então é uma ligação direta com o barroco, com o popular.

ANEXO

Resumo dos quatro capítulos da microssérie *O Auto da Compadecida*, exibida pela TV Globo em 1999. Retirado do livro “Mediações da produção de TV: um estudo sobre *O Auto da Compadecida*” (OROFINO, 2006, p. 33-37).

1º Capítulo: O testamento da cachorra

A narrativa começa com um plano geral de uma pequena cidade no interior do sertão da Paraíba. O casario singelo e antigo e a pequena praça central alegam um pouco o cenário da seca, do calor e da poeira. As cores traduzem bem o clima quente da região. João Grilo e Chicó aparecem em cena carregando placas-pirulito para divulgar o filme da paixão de Cristo que será apresentado na igreja da cidade. Ao cair da noite eles ajudam o padre a projetar o tal filme na igreja. A tentativa é fracassada e os dois são demitidos. Como ficam sem dinheiro, eles resolvem buscar trabalho na padaria. O padeiro lhes dá o emprego, mas sempre em negociações com sua esposa Dora, que é dona de uma cadelinha tratada a filé mignon enquanto os dois empregados passam a pão e água.

Certo dia os dois rapazes, famintos, trocam o seu prato de comida com o da cachorra e ela adoece por comer a “gororoba” dos dois. Dora, uma mulher fútil e sem escrúpulos, vai à loucura por causa da doença da cadelinha. E João Grilo então, arquiteta um primeiro plano para ganhar dinheiro: negocia com a dona da cadela um pagamento para trazer o padre que, ele afirma, virá benzer a bichinha. Arma-se uma verdadeira confusão, cujo foco da crítica volta-se para o conflito entre interesses espirituais e financeiros. Entre discussões para saber se o padre vem ou não, se o bispo vai deixar, etc; a cadelinha morre.

Indignada (e mimada) Dora exige que a cachorra seja enterrada como gente. O padre se nega a fazê-lo. Ela então ameaça cortar todo tipo de ajuda à igreja, inclusive a vaca que dá leite ao padre. João Grilo trama mais uma forma de ganhar dinheiro: mentir para o padre que a cachorra havia deixado um testamento em dinheiro para a igreja caso fosse sepultada. O padre vacila diante da oferta de dinheiro.

Entre confusões daqui e de lá, o episódio termina com o enterro da cachorra, rezado em latim. No pequeno cortejo, o padre puxa um cordão em que o padeiro acompanha a mulher que chora. João Grilo e Chicó carregam uma padiola com a cadelinha defunta e

choram, entoando um lamento do absurdo. Juntos eles compõem uma cena antológica e absolutamente hilária.

2º Capítulo: O gato que descome dinheiro

Tudo começa com mais um plano de João Grilo para ganhar dinheiro. Como Dora, a mulher do padeiro, está muito entristecida devido à perda de sua cadelinha, ele então inventa a lorota de que possui um gato que “descome” dinheiro, que “come dinheiro ao contrário”. Isto é, que defeca dinheiro. Dora se encanta com a ideia do dinheiro fácil e pede para comprar o tal gato.

João Grilo arma com Chicó a mutreta de colocar uma moeda no ânus de um gato qualquer. E depois ele vende o bicho para a mulher do padeiro. Feito isso, o tempo que lhes resta para fugir é pouco pois couberam apenas três moedas no gato. Logo o casal vai descobrir que tudo não passava de um plano ‘daquele amarelo safado’.

Quando Eurico – o padeiro – chega em casa a mulher mostra-lhe sua valiosa compra, mas já não há moeda, o que vem são fezes. Eurico fala: – *Oh Dora, se é verdade que esse gato descome dinheiro, então é porque o dinheiro não tá valendo merda nenhuma!* O casal corre atrás dos dois empregados safados. Eles chegam no quarto da padaria, flagram os dois garotos e João Grilo já inventa um outro plano: diz que está com a peste bubônica. O casal sai enojado. Os dois fogem com o dinheiro. Ainda neste episódio o cangaceiro Severino invade a cidade de Taperoá pela primeira vez. João Grilo engana o cangaceiro se fazendo de morto e ressuscitando de dentro de um caixão. O cangaceiro foge assustado e João Grilo é aclamado herói popular.

3º Capítulo: A peleja de Chicó contra os dois Ferrabrás

Este é um capítulo que faz referência a outros textos de Suassuna: *Torturas de um coração* (1951) e *O Santo e a Porca* (1957). Trata-se de um capítulo em que se desenrola a paixão de Chicó (um pobretão) por Rosinha, a filha do Major Antônio Morais, o homem mais poderoso e rico da cidade. Como João Grilo perdeu o emprego na padaria, ele então segue até a fazenda do major para pedir trabalho. Sua primeira tarefa é ir até o centro da vila, buscar a filha do major que está chegando de viagem. Ao cumprir seu encargo João

Grilo – acompanhado de Rosinha – encontra-se com Chicó na cidade. Rosinha e Chicó se apaixonaram à primeira vista. Dois outros homens na cidade (o Cabo Setenta e o valentão Vicentão) também caem de amores pela filha do major.

Neste capítulo, as tramóias de João Grilo junto com Chicó envolvem a criação e o planejamento de um golpe de casamento deste último com Rosinha, a filha do major. Grilo arma uma trama que envolve também outros dois homens recém-apaixonados pela moça. Ele se encarrega de entregar a ela alguns presentes oferecidos por estes dois. Porém, ele entrega os presentes para Chicó que usa as peças (um par de brincos e um broche) para pedir a mão de Rosinha em casamento. Por fim Rosinha pede a Chicó que lhe dê uma demonstração de valentia e então se casará com ele. Resultado: ao voltar à cidade, João Grilo encontra o Cabo Setenta e o Vicentão que perguntam se Rosinha gostou dos presentes. João Grilo revela aos dois valentões que foi Chicó quem deu os presentes à moça e acaba por desafiá-los para um duelo. Mais uma vez há muita confusão e Chicó trama um modo de fugir e fazer com que os dois outros apaixonados se enfrentem. O plano dá resultado: Chicó sai pela culatra sem ter que duelar e mostra à Rosinha como os outros dois eram verdadeiros covardes, pois fogem de medo na hora de se enfrentar. Chicó, que é um frouxo e medroso, sai como valentão do episódio.

4º Capítulo: O dia em que João Grilo se encontrou com o Diabo

Neste episódio – entre trapanças e tramas – o grupo de Severino, o cangaceiro, ataca a cidade. O cangaceiro rouba o padre e o bispo, o padeiro e sua mulher e prende todos eles no interior da igreja. Quando João Grilo se depara com aquela situação dramática: todos estão reféns do cangaceiro; presos na igreja. Sem perdão o cangaceiro Severino executa um por um, nos fundos da igreja. Na hora de executar Chicó e João Grilo, este tem um último plano: ele inventa a história de que possui uma gaita mágica e que “se o vivente morrer e alguém tocar a gaita, a pessoa ressuscita”.

O cangaceiro pede para ver um exemplo. João Grilo então usa um plano para dar uma facada no bucho de Chicó que deve atingir um saco falso, cheio com sangue. Grilo dá a facada e Chicó se faz de morto, caindo no chão. Ele toca a gaita e Chicó pouco a pouco vai retomando os sentidos. De volta à vida, Chicó fala para Severino que viu o padrinho Padre Cícero no céu. O cangaceiro, devoto fervoroso do Padre Cícero, pede ao capanga

que atire nele e que depois toque a gaita. O capanga obedece e acaba matando o seu próprio chefe. Neste momento a polícia invade a cidade para expulsar o grupo de cangaceiros. Antes de fugir o capanga de Severino, com raiva, atira e acerta João Grilo no peito.

É a morte de João Grilo. Chicó foi o único que sobreviveu. Todos os outros estão agora no purgatório: o padre, o bispo, o padeiro, sua mulher, o cangaceiro Severino e também João Grilo. Todos morreram. Eles vagam pelo purgatório (representado como uma romaria no interior da própria igreja) com várias outras pessoas bem simples. Eis que de repente o Diabo abre a porta do inferno. Todos gritam. É um corre-corre. O Diabo aparece e ameaça levá-los para o inferno, é quando João Grilo então apela ao Nosso Senhor Jesus Cristo. Inicia-se aí o julgamento no Tribunal das Almas.

O Diabo quer condenar a todos e João Grilo revoltado com tamanha injustiça pede a Jesus o direito de apelar à Nossa Senhora. Ela surge também do céu criado a partir dos afrescos desenhados na parede do altar-mor, no interior da igreja e intercede em favor daquelas almas. Como resultado de sua mediação, somente o cangaceiro Severino vai para o céu. Isto porque ele cresceu vendo a fúria dos seres humanos; sua família fora chacinada diante de seus olhos quando ele era apenas um menino. Os demais: o padre, o bispo, o padeiro e sua mulher – que representam uma elite corrupta, mas que se arrependem na hora da morte – ficam no purgatório para se redimirem de seus pecados. E João Grilo, nosso anti-herói popular, menino pobre que mentia para sobreviver, recebe uma segunda chance e para a remissão de seus pecados, retorna para a sua vida na Terra.