



## **O AUTO DA COMPADECIDA: DA CULTURA POPULAR À CULTURA DE MASSAS: UMA ANÁLISE A PARTIR DA FOLKMÍDIA<sup>1</sup>**

**RODRIGUES DE SOUZA, Maria Isabel Amphilo.**

**UMESP/UniFIAM/FAAM, São Paulo/SP.**

**RESUMO:** O presente trabalho consiste parte de minha dissertação de mestrado, defendida em 18.02.2003, sendo uma análise sistemática da obra de Ariano Suassuna “*Auto da Compadecida*”, escrita em 1955, e suas transcodificações para TV e cinema.

Buscamos apresentar, primeiramente, a importância da Folkmídia para o resgate da cultura nacional, tornando uma obra clássica do ponto de vista da cultura popular, da cultura erudita e da cultura de massa, acessível ao público massivo brasileiro em TV aberta.

“Decifrador de brasilidades”, Ariano Suassuna resgata o folclore, as danças, os contos míticos e heranças ibéricas, onde percebemos a semelhança entre “*Auto da Compadecida*” e os autos de Gil Vicente, por exemplo. Seus personagens sofrem o processo de descarnalização, perante o trono de Emanuel, onde as máscaras despencam. São defendidos por uma mãe “*Compadecida*” desesperada para salvar seus filhos do sofrimento e da dor. Auto de moralidade e misericórdia, o “*Auto da Compadecida*” revela, não somente a alma do sertanejo “*severino*”, mas suas crenças, sua cultura e seu sofrimento.

Nesta pesquisa procuramos apresentar a apropriação da cultura popular pela cultura de massas num processo folkmediático, onde Guel Arraes realizou a adaptação mais elogiada pela crítica, sendo esta a terceira versão cinematográfica da obra de Suassuna.

Palavras-chave:

Folkmídia, cultura popular, transcodificação midiática, Ariano Suassuna.

---

<sup>1</sup> Este texto constitui parte da Dissertação de Mestrado, sob o mesmo título, defendida em 18/02/2003, na Universidade Metodista de São Paulo.



*INTRODUÇÃO: ESTE TRABALHO CONSISTE EM UMA ANÁLISE DA OBRA “O AUTO DA COMPADECIDA” DE ARIANO SUASSUNA, ESCRITA EM 1955, E DA ADAPTADA PARA A TELEVISÃO E CINEMA, PELO DIRETOR GUEL ARRAES.*

O *Auto da Compadecida* é uma comédia de tipo sacramental dividida basicamente em três atos, contando com o processo de encaixamento de outras estórias em seu enredo. A obra destaca problemas sociais como a fome, a miséria e a discriminação. Como é um auto sacramental, o tema da moralidade permeia toda a estória de cunho religioso, onde as pessoas são desmascaradas, passando por um processo de descarnalização, perante o tribunal das almas.

Alguns personagens típicos e farsescos, como João Grilo e o Major, trazem um tom medieval à obra recebeu influência de clássicos da literatura universal. Porém, na transição do popular para o erudito, Suassuna teve o cuidado de selecionar quatro folhetos da literatura de cordel, buscar inspiração em autores medievais e renascentistas e adaptar todas as informações que possuía à realidade nordestina. O espírito mágico, que faz parte do gênero fantástico, aparece na ressurreição de João Grilo, que recebe uma chance para voltar.

A Folkcomunicação tem sua origem explícita na tese de LUIZ BELTRÃO, que sustenta que:

*Folkcomunicação é a ciência que estuda o “Processo de intercâmbio de informações e manifestações de opiniões, idéias e atitudes de massa através dos agentes e meios ligados direta e indiretamente ao folclore”.* (Mídia e folclore, p. 30).

A partir da tese de Luiz Beltrão e de seus discípulos, veremos como Suassuna conseguiu aplicar esse processo de intercâmbio de informações, através da apropriação de contos populares e mitos da literatura de cordel ligados ao folclore regional aos seus escritos, realizando um intercâmbio de informações entre a literatura popular e a literatura ibérica levando a cultura nacional ao teatro moderno.

Então, frente à riqueza cultural de tantas obras ricas deste Sujeito da Cultura Popular Brasileira, que é Ariano Suassuna, escolhemos a peça que mais repercutiu no Brasil e no exterior: “*Auto da Compadecida*”.

Nosso objetivo é mostrar o processo folkmediático pelo qual passou o *Auto da Compadecida*. A transposição da peça *Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna para a televisão, em forma de microssérie em quatro capítulos e exibida pela Rede Globo de televisão, portanto TV aberta, e a versão cinematográfica mais elogiada pela crítica, foram processos folkmediáticos.

Assim, Guel Arraes apropriou-se da obra de Suassuna, resgatou contos míticos da Literatura Oral, tradições medievais, literatura de cordel, a religiosidade popular, enfim, a cultura popular brasileira, tornando-a possível a um público massivo, e o mais importante, sem banalizá-la, onde quem não conhecia Suassuna ficou extasiado pela sua simplicidade e complexidade ao mesmo



tempo, e quem já conhecia suas obras, pôde apreciar este incrível trabalho de adaptação e recriação de Guel Arraes com mais profundidade no seu sentido mais restrito.

A admiração pela obra em questão aconteceu no decorrer do curso de Especialização, Lato Sensu, Português: Língua e Literatura na UMESP, quando realizamos um trabalho sobre Macunaíma e o Cinema Novo, e outro grupo apresentava um seminário sobre Ariano Suassuna e o “*Auto da Compadecida*”.

O contato com a cultura popular brasileira, mais especificamente nordestina, nos trouxe a possibilidade de resgatar os valores culturais familiares. Estudar e analisar o *Auto da Compadecida* foi um mergulho na identidade cultural nordestina, sua cultura, sua gente, sua religiosidade.

A associação do *Auto da Compadecida* com outras obras da literatura brasileira, como por exemplo “*Morte de Vida Severina*”, de João Cabral de Melo Neto, com obras na literatura universal como “*O Auto da Barca do Inferno*”, de Gil Vicente e “*Dom Quixote*” de Miguel de Cervantes, com obras da literatura de cordel como “*Proezas de João Grilo*” de João Martins de Athayde, “*Vida e Testamento de Cancão de Fogo*” e “*O cavalo que defeca dinheiro*” de Leandro Gomes de Barros, e “*História do valentão do mundo*” de Severino M. da Silva, permite a inserção da obra de Ariano Suassuna na literatura universal devido à sua temática e a sua essência na cultura popular.

Explicitamos em nossa pesquisa a importância de Ariano Suassuna para a literatura pós-modernista e para a dramaturgia brasileira, verificando que o alto teor de comunicabilidade da sua obra deve-se a identificação com a essência da cultura popular brasileira, tornando-o, o que chamamos de um, Folkcomunicador.

Nosso objetivo geral é analisar a obra “*Auto da Compadecida*”, de Ariano Suassuna, mostrando o poder do folclore para literatura oral e a sua sedimentação através da folkcomunicação e folkmídia, verificando as transposições, observando a preservação da essência da cultura popular e sua herança medieval e renascentista, os mitos populares e religiosos presentes, sua crítica social e religiosa e a preservação da mentalidade popular.

Defendemos a hipótese de que a adaptação feita por de Guel Arraes é uma obra folkmidiática, pois além de resgatar as tradições populares e as levar para um meio massivo, a televisão e o cinema, Arraes trabalhou a intertextualidade em Suassuna. Ele lançou mão de outras obras de Suassuna, adaptou-as, e as trouxe para *O Auto da Compadecida*, como é o caso da personagem Rosinha, que era de *Torturas de um Coração*. Não é só adaptar a obra e levá-la ao *media*, mas recriar em cima daquela obra de arte, aprimorando-a, e transformando-a em outra obra de arte, de forma a não perder sua essência primária.



*A DIVISÃO EM CAPÍTULOS FOI ELABORADA DE FORMA A PROPORCIONAR AO LEITOR UMA LEITURA SISTEMÁTICA E AGRADÁVEL SOBRE ESTA OBRA CLÁSSICA DA LITERATURA BRASILEIRA.*

ANÁLISE ESTRUTURAL D'O AUTO DA COMPADECIDA

Estrutura narrativa

Arraes segue a mesma estrutura narrativa da obra de Suassuna, inserindo uma introdução antes de começar a utilizar o texto suassuniano.

Ao terminar a introdução, Guel Arraes inicia a adaptação baseada no primeiro ato da peça de Suassuna: “O enterro do cachorro”. Porém, na adaptação o animal é uma fêmea: “O enterro da cachorra”. Então, é anunciado o primeiro episódio.

Assim, percebemos que Arraes segue a divisão proposta por Suassuna, dividindo a estória em episódios. Porém, o anúncio dos outros episódios não aparece nos demais capítulos, na microssérie apresentada pela TV Globo.

Entendemos que a divisão em episódios, adotada por Arraes, aproxima sua adaptação à peça teatral, que é dividida, basicamente, em atos. Devemos ressaltar o recurso do “encaixamento” de estórias dentro de cada episódio. Assim, dentro do primeiro episódio do “Testamento da cachorra”, temos a estória do cavalo bento; dentro do episódio do “gato que descome dinheiro” temos a estória do papagaio e as traições de Rosinha, que é uma estória de adultério dentro de outro tema que é a avareza.

O encaixamento é a inclusão de uma história no interior de outra. (...) Ao lado das histórias principais, o romance pode conter outras, secundárias, que só servem habitualmente para caracterizar um personagem. (TODOROV. *As categorias da narrativa literária*, pp. 236-237).

Para a apresentação da primeira parte, o diretor utiliza-se do recurso do desenho em preto e branco, realçando os contrastes e tomando toda a tela. Assim, o narrador anuncia o primeiro episódio: “Episódio de Hoje: O Testamento da Cachorra”.

O próximo episódio, que não é anunciado é do “Gato que descome dinheiro”. O folheto de cordel original utilizado por Ariano Suassuna é “A História do cavalo que defecava dinheiro”. Com o objetivo de facilitar a operacionalização da peça o cavalo foi trocado pelo gato, um animal de pequeno porte e mais manso.

O terceiro episódio é teatralizado. O telespectador tem a impressão de assistir uma peça de teatro pela televisão.

O último episódio é acrescentado por Arraes, que é o casamento de Rosinha e Chicó, inspirado na peça *O Santo e a porca*. Nessa obra de Suassuna, o pai da moça tem uma porca de madeira com dinheiro dentro, que é guardada com o maior cuidado por ele.

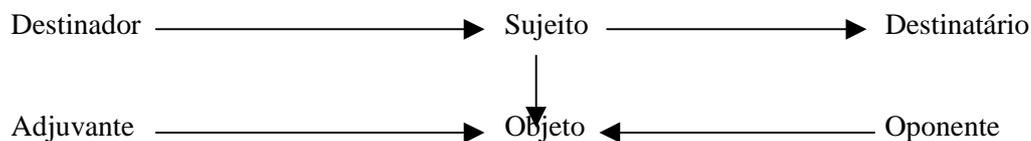
Assim, *O Auto da Compadecida* de Arraes segue a estrutura de Suassuna, porém, realiza suas adaptações acrescentando e tirando personagens e trechos do enredo, conforme a necessidade.

### Estrutura baseada no Quadro Actancial de GREIMAS

A narrativa d’O Auto da Compadecida segue a estrutura do teatro de Ariano Suassuna, dividida pela temática em, praticamente, em três atos. Para que tenhamos uma análise produtiva, seguiremos a estrutura narrativa para a análise actancial.

Para nossa análise utilizaremos o Quadro Actancial de Greimas, como recurso Organizador da Produção de Sentido (Sujeito/Objeto).

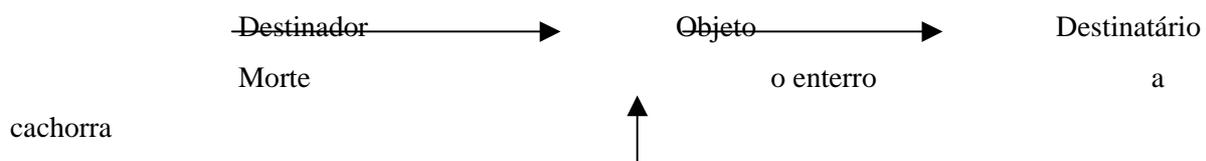
Conforme GREIMAS (1979, p. 99), os actantes são os operadores que se encontram num quadrado actancial, ao todo são seis actantes a serem nomeados a partir de marcas narrativas.

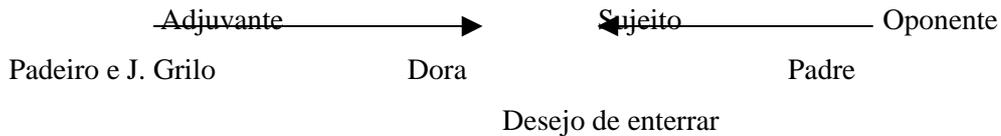


Para GREIMAS Sujeito e Objeto constituem uma categoria actancial investida semanticamente por uma relação de desejo. Conseguimos comprovar isso em nossa análise, verificando a oscilação do Quadro ao mudar-se as cenas.

É interessante notar que alguns personagens são os principais e outros são os adjuvantes, que vão atuar de forma a auxiliar os personagens principais a concretizar seu objetivo, alcançar o objeto de desejo.

O primeiro ato desenvolve-se entorno do tema “o enterro da cachorra”. Toda a trama segue uma seqüência de ações que tem em João Grilo o adjuvante para a concretização do desejo do sujeito que tem como objeto o desejo de enterrar o cachorro.

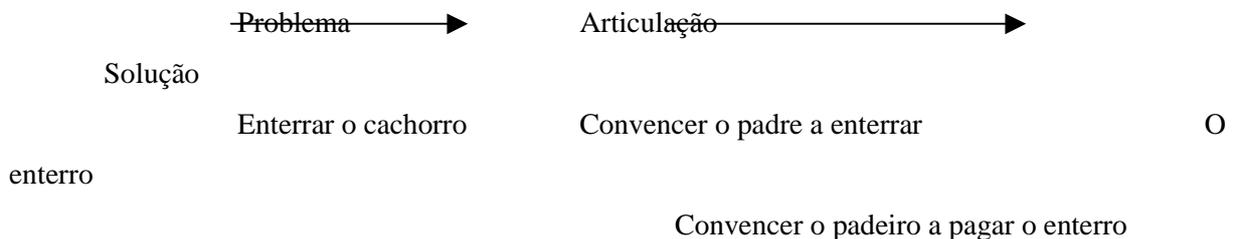




Entendemos, a partir de GREIMAS, que João Grilo é o adjuvante, ou seja, o facilitador da comunicação entre as partes, vejamos o que diz GREIMAS (1979, p. 99) a respeito do adjuvante:

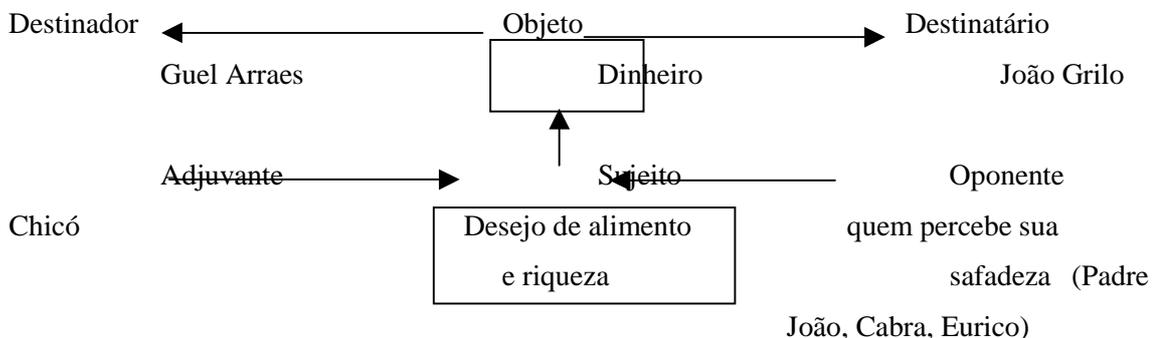
O adjuvante é o actante que dará auxílio, operando ora no sentido do desejo, ora facilitando a comunicação. A função dos adjuvantes consiste em servir a manifestações hiponímicas, a exteriorizações, em forma de objetos ou seres. Por sua vez, a função de Oponente consiste em criar obstáculos, opondo-se à realização do desejo, ou a comunicação do Objeto.

João Grilo, o Adjuvante, auxilia a Mulher do Padeiro, Dora, em busca de seu Objeto, que é enterrar a cachorra. Para GREIMAS (1979, p. 98) é “o elemento central. O Objeto do valor (desejo do sujeito) é perseguido pelo sujeito”. Se o Objeto é o desejo do Sujeito, e o Sujeito é Dora, o Objeto é o Desejo de enterrar a cachorra. Veja o esquema abaixo:



Acontece a conjunção, pois o desejo do Sujeito foi conquistado. A cachorra foi enterrada em latim, conforme o desejo do Sujeito, Dora.

Porém, quando o Sujeito é João Grilo temos uma nova disposição no Quadro, vejamos:



Para GREIMAS, o Destinador é aquele que produz, que tece ou que emite; que está voltado para o Sujeito, que é o Projeto de Realização do Destinador. Assim, entendemos ser o Diretor Guel Arraes o Destinador.



O Sujeito, que é ativo, está em busca do seu Objeto e conta com o Destinatário para ajudá-lo. Assim, conforme o Quadro actancial de Greimas, entendemos ser o Sujeito “João Grilo”, que não necessariamente precisa ser um personagem, mas a força propulsora que se movimenta em direção ao Objeto de Desejo, nesse caso “o dinheiro ou a riqueza”.

Para o alcance de seu Objeto (o dinheiro), o Sujeito (Desejo de alimento e riqueza) conta o auxílio do Destinatário (João Grilo), que é o maior interessado nessa conquista e do Adjuvante, Chicó, que tem o papel de auxiliar o Sujeito em sua busca incansável durante toda a narrativa, para o Destinatário, João Grilo. Isso porque com o dinheiro ele poderia concretizar outras realizações, como conseguir alimento, por exemplo.

Essa é a estrutura básica da obra, porém, dentro da estória de João Grilo temos outras estórias, como por exemplo:

- a) a estória de Dora, que tinha por Objeto de Desejo o enterro de sua cachorra;
- b) a estória de uma mulher adúltera que tem como Objeto de Desejo a traição;
- c) a estória romântica de Chicó e Rosinha, onde Chicó tem por Objeto de Desejo o casamento.

O momento mais dramático do enredo é quando João Grilo consegue alcançar seu objeto de desejo: o dinheiro e, então, ele é assassinado. O Cabra de Severino o mata por vingança. A tragédia é concretizada. A morte é o seu prêmio na vida, uma vida e uma morte “severina”.

O Oponente, que são elementos que trabalham contra o Sujeito/Objeto e em prol da Disjunção, é representado pela situação de seca, que propicia a falta, ou melhor, a ausência de alimento para um pobre “amarelo safado”, que não tem ninguém por ele.

#### a) Conjunção e Disjunção

A continuidade e a descontinuidade da busca pelo objeto de desejo manifestam-se sob a forma de Conjunção e Disjunção. (GREIMAS, 1979, p. 50) Como o enredo segue em espiral, sendo uma estória encaixando-se com outras, a conjunção ocorre sempre que o sujeito alcança seu objeto de desejo. Assim, percebemos a conjunção em praticamente toda a obra. A cada vez que João Grilo consegue dinheiro ocorre a conjunção.

Percebemos, então, várias situações onde acontece a conjunção e logo após a disjunção. No primeiro episódio, por exemplo, João Grilo consegue o dinheiro para enterrar a cachorra, entrega a parte do Padre e do Bispo, mas não fica com nada. Ele fecha a situação, mas não ocorre a conjunção.

Em outra situação, Grilo trama com Dora uma noite de amor com Chicó, que acaba não acontecendo e ela não pagando, então, ocorre a disjunção.

Assim, por vezes João Grilo chega ao “quase”, reclamando que “*a gente quase assa, quase come e quase morre de fome*”. A conjunção ocorre num momento ápice da adaptação, quando após a morte de Severino de Aracaju, João Grilo consegue pegar-lhe o dinheiro. Mas, a disjunção ocorre novamente, e de forma marcante, pois no momento em que João Grilo alcança seu objeto de desejo é assassinado como um pobre “amarelo”.

Percebemos que a cada presepada concluída, João Grilo anima-se a realizar outra, pois é assim que aprendeu a viver.

O fato de João Grilo desejar dinheiro e riqueza é um fato óbvio, pois o dinheiro é símbolo do poder. Conseguindo dinheiro ele poderia comer o que desejasse. Fato é que quando ele retorna da sua “mágica” ressurreição, ele deseja ficar, juntamente com Chicó com quem divide alegrias e tristezas, com a padaria, dando-lhe o nome de Padaria Miramar. Para quem constantemente passava fome, Grilo consegue dinheiro para ficar com a “casa de pão”. Porém, novamente acontece a disjunção, pois Chicó lembra-se da promessa que fez à Santa, e entregam todo o dinheiro no altar de Nossa Senhora.

E partem para uma nova situação: o casamento de Chicó, que receberá a porca cheia de dinheiro. A conjunção acontece quando Chicó se casa com Rosinha, alcança seu objeto, o casamento, mas ao receber e quebrar a porca, os três (Chicó, Rosinha e João Grilo) percebem que o dinheiro não vale mais nada, ocorrendo a disjunção.

Assim, vão-se embora sem dinheiro e sem comida. Rosinha, que ficara pobre, pegou um pedaço de bolo da festa. Os três sentam-se na estrada para cear e aparece um mendigo pedindo pão para tirar a barriga da miséria. João Grilo rejeita-lhe a ajuda e diz que “*de barriga na miséria aqui já tem três*”. Mas, Rosinha ensina-lhes a misericórdia dizendo que “*Jesus às vezes aparece de bendigo para testar a bondade dos homens*”. O telespectador e o espectador cinematográfico sabem que aquele realmente é Jesus. E Grilo reclama por ter que dividir o pão, pois nunca consegue comer um pedaço de pão sossegado, sempre aparece alguém completando a disjunção.

Por esse motivo ele é considerado um anti-herói, pois não consegue alcançar seu objeto de desejo: o dinheiro. E cada vez que ele consegue, de alguma forma, o perde.

O Quadro Actancial sofre modificações no decorrer da narrativa. Devido a muitas informações e constatações, condensamos e sistematizamos as partes principais que compõem a microssérie baseadas na estrutura da peça teatral *Auto da Compadecida*, porém utilizando-se da liberdade de adaptar a obra excluindo e acrescentando personagens, alterando a trama, com o objetivo de torná-la uma obra de arte da TV. Estruturamos a adaptação da seguinte forma: 1.O testamento da cachorra, 2.O gato que “descome” dinheiro, 3.O tribunal das almas, 4.O casamento de Chico e 5.A última ceia.



## QUESTÕES SOCIAIS ENFATIZADAS NA ADAPTAÇÃO

### Situação de miséria, fome e sofrimento

Em certo momento, Chicó está com tanta fome que pensa em comer um pão da padaria e comenta com o companheiro: *Ô Grilo, com tanto pão desse jeito cê acha que eles vão dá falta só de dois?* O patrão é tão explorador, que os pobres não podem nem comer um pão, daqueles que fazem. Mas, quando Chicó sai de cena, Grilo acha uma boa idéia e dá uma mordida em dois pães diferentes. Quando Chicó volta, João se assusta, mas não conta que mordeu dois pães.

A miséria que os dois vivem é tão grande que trabalham fazendo pão, e não tem o direito de se alimentarem de um pão sequer, pois todos os pães são contados e o Padeiro anota a quantidade num caderno.

A caçada deles para matar a fome fica no quase *“a gente quase assa, quase come e quase morre de fome”*. Na seqüência da estória, Chicó fala que *“quase pega prá mais de quinze pacas”*, e João Grilo diz que está quase lhe pegando na mentira.

Neste trecho nossos protagonistas nos dão a temática que permeia toda a estória envolvendo esses personagens: a fome e a mentira. Esta última é utilizada como estratégia de sobrevivência.

O momento mais crítico de fome é interpretado pelos atores com um tom de humor, com o objetivo de amenizar a situação subumana de miséria, na cena em que Dora reclama que a cachorra não está comendo quase nada e lhe dá um bife passado na manteiga. Os dois trocam de pratos com o animal, dando-lhe os deles. A cachorra passa mal e morre.

Miséria e fome são temas tratados na obra de Suassuna, que ganham vida através dos personagens João Grilo (Matheus Nachtergaele) e Chicó (Selton Melo). O sofrimento vem como consequência de todo um sistema opressor, que foi repensado pelos líderes da Teologia da Libertação. A T.L. trazia uma nova proposta teológica para o contexto latino-americano dando-lhe um sentido mais ideológico para libertação salvação.

Libertar-se socialmente dos pesados mecanismos de dominação que tantas vezes ele mesmo constrói, esses “deuses feitos pelas mãos dos homens”, denunciados na Bíblia. Libertar-se, enfim, política e economicamente, lutando para que a sociedade em que vive seja uma sociedade mais humana, em que os problemas de convivência e de subsistência

se resolvam num clima de respeito mútuo e de equidade, com a participação de todos.  
(FRANCISCO CATÃO, O que é Teologia da Libertação. p.78)

A liberdade tem, então, para a teologia da libertação uma conotação de humanização do ser humano, que foi coisificado pela sociedade pós-moderna capitalista. A libertação recupera o sentido de liberta-se do sistema opressor, que deturpa a imagem do ser humano, e traz-lo de volta à sociedade com uma vida digna de ser humano, não mais de “coisa”.

Nesse sentido, a salvação, que faz parte do tema da morte no âmbito religioso, vem num sentido de “libertar para viver”. Salvar aqui é proporcionar vida, em países do “chamado” Terceiro Mundo, que são dependentes economicamente dos países de Primeiro Mundo, principalmente dos Estados Unidos da América.

Ao falarmos de salvação, não falamos num sentido idealista, mas da salvação da situação de miséria, da fome, do sofrimento. O discurso final da *Compadecida* (vivida por Fernanda Montenegro) retrata bem a dura realidade de sofrimento do sertanejo que “*na seca comia macambira, bebia o sumo do xique-xique, passava fome, e quando não podia mais rezava*”.

Mais que uma obra que utiliza temáticas universais no seu enredo, como estas, por exemplo, *O Auto da Compadecida* traz uma forte crítica ao conformismo da sociedade com relação à realidade miserável de uma parte da população brasileira que busca na religião um anestésico para suportar o sofrimento latente.

#### A humanização do animal e a animalização do ser humano

A inversão de valores por que passa a humanidade, também é um tema importante. O fenômeno ditado pela sociologia como a “coisificação do ser humano” (base marxista) é compreensível no momento em que Grilo e Chicó percebem que o alimento da cachorra, o bife passado na manteiga, era o mesmo alimento que os patrões comiam. Então, numa atitude desesperadora, eles trocam de prato com o animal.

Nesse momento, Eurico muito bravo chama os dois dizendo que o rato comeu as pontas de dois pães. Então, João Grilo dá a idéia a Eurico de cortar as pontas dos pães e aproveitar o resto. O patrão gosta da idéia e dá as pontas ao empregado, dizendo: “*e você pode comer as pontas que rato é bicho limpinho. Pra não dizer que nunca lhe dei nada*”.

Tanto na cena de Dora, quanto na de Eurico, João Grilo e Chicó são tratados de forma subumana. A alimentação da cachorra é melhor que a dos empregados e o rato, em comparação com



os dois, é “*bicho limpinho*”. Nossos personagens comparados aos animais perdem a dignidade de seres humanos.

Com o adoecimento da cachorra, João Grilo e Chicó são obrigados a procurar Padre João para que dispense os últimos sacramentos. Percebemos, então, que a cachorra é elevada a condição de pessoa para receber os sacramentos da igreja, normalmente ministrados às pessoas.

### A busca de dignidade

O trabalho traz de volta ao homem sua dignidade. Nossos heróis espertalhões estão a procura de emprego para conseguir dinheiro, porém, sem muito esforço. Ao sair da igreja, ambos sobem numa carroça e vão até a padaria procurar emprego.

Ao entrarem na padaria encontram Eurico, o padeiro, com um cesto de pão nas mãos e vão logo lhe perguntando se ele está precisando de ajudante. O padeiro responde que “ajuda e dinheiro são duas coisas que não se enjeita”. Com esse dito popular, o padeiro mostra que precisa de ajudante, porém, que não está disposto a pagar um salário digno.

Quando Chicó pergunta: “quanto o senhor paga?” A resposta do padeiro é de um discurso de dominação, dizendo que está fazendo o favor de deixar ele o ajudar e pergunta: você quer mais o quê? E João Grilo zombando de Chicó diz: “não disse que você tinha cara de besta!”.

O padeiro adverte que o salário é pouco, mas em compensação o serviço é muito. João Grilo que é esperto e com sua lógica de “Odisseu do Sertão” diz que serviço muito tem que ter dois ajudantes, assim conseguiria emprego para ele e para Chicó.

O padeiro deixa explícito no seu discurso que é explorador, abusando da condição de mendicância em que vivem nossos protagonistas. Ambos são tratados abaixo da condição humana. Vemos isso quando o padeiro parte o pão dando o pedaço mordido pelo “suposto” rato a João Grilo, dizendo que é um bicho limpinho. João Grilo e Chicó estão, então, em condições subumanas lutando pela sobrevivência a cada instante.

Os companheiros de pobreza e fome procuram sair dessa situação ajudando-se mutuamente. O padeiro propõe a contratação dos dois pelo preço de um. João Grilo, contando com sua esperteza, diz ao padeiro que pode contratar quatro pelo preço de dois. Nesse momento é tocada a música “Presepada”, da trilha sonora. Este diálogo mostra a exploração dos patrões pelos empregados, que é na linguagem marxista, dominantes e dominados.

O próximo pedido de emprego é feito por João Grilo ao Major Antonio Moraes. João Grilo chega ao casarão do Major e pede-lhe emprego, mas o Major, desconfiado pela má reputação de Grilo resolve testá-lo:



João Grilo: Emprego, trabalho, serviço, tarefa, qualquer coisa serve.

Major: Sua reputação não é das melhores

João Grilo: Ah! Seu Major. Vivem querendo que pobre não tenha defeito.

Major: Dizem que você é embrulhão, abusado, cheio de nove hora.

João Grilo: Meu sinhô é tanta qualidade que exigem pra dá emprego que eu não conheço um patrão com condições de sê empregado.

As exigências do Major, não abatem a força de insistência de João Grilo que precisa do emprego para sobreviver, já que perdeu o emprego da padaria. O Major o questiona sobre sua reputação, mas ele se defende dizendo que tudo isso é conseqüência de seu instinto de sobrevivência “*Vivem querendo que pobre não tenha defeito*”. Mas o Major, volta ao assunto relacionado à sua integridade: *Dizem que você é embrulhão, abusado, cheio de nove hora*. João Grilo, como é esperto, diz então, que são tantas qualidades exigidas, que não há patrão com condições de ser empregado, pois ele faz o mesmo. Então, o Major o desafia a três perguntas com direito a um prêmio, porém se errar o Major diz que lhe arranca uma tira de couro das costas. Grilo aceita com muito medo o desafio:

Major: Qual é a distancia da ponta do mundo na outra?

João Grilo: É, um dia de jornada que é o tempo que o sol leva pra percorrê-la

Major: Que é que existe acima de um Rei?

João Grilo: A coroa.

Major: O que é que eu to pensando agora?

João Grilo: Em me ganhá.

Ao responder todas as perguntas, João Grilo sente-se aliviado, a câmera afasta-se mostrando um plano médio, e o Major mostra sua aprovação elogiando seus conhecimentos. Mas a resposta de Grilo é interessante: *Mais sabido é o sinhô, que agora manda ni mim*. Para Grilo, o senhor é mais esperto, pois manda nele. A relação de quem manda e quem obedece mostra o poder que um exerce sobre o outro, que é quase uma relação de senhor e escravo. Se Grilo errasse as perguntas, sem ao menos concordar com elas, o Major tiraria uma tira de couro de suas costas.

Um detalhe importante é que Grilo chamava o Padeiro de patrão, mas o Major ele chama de senhor. O tratamento patrão/empregado é um, ele negociou um salário, pouco, mas recebia. É uma capitalista de troca da força de trabalho pelo salário. Com o Major o tratamento é senhor/escravo, há uma relação de temor em relação ao Major, não há negociação de salário e ele tem que provar que é inteligente. Essa relação nos lembra a relação senhor feudal e vassalo. O senhor permitia que o vassalo



cultivasse em suas terras, mas em troca recebia a maior parte da colheita. Quando o Major o aprova, apenas diz: *Muito bem!* Logo lhe dá a primeira tarefa, de ir buscar sua filha Rosinha na cidade: “*então vá buscar minha filha que está chegando do Recife*”.

### Os três poderes

Percebemos na obra a presença de três tipos com poder de representatividade utilizada para a inspiração e caracterização dos personagens. É a partir dos tipos que os atores buscaram a essência e a formação dos personagens.

O Padre recebe o Major Antonio Moraes demonstrando que não o vê há muito tempo, e para isso utiliza palavras bonitas para impressiona-lo, que não tolera adulação:

Padre: Ora, quanta honra. Uma pessoa como Antonio Moraes na Igreja! Há quanto tempo esses pés não cruzam os umbrais da Casa de Deus.

Major: Seria o senhor dizer que há muito tempo que eu não venho à missa.

Durante a conversa Antonio Moraes irrita-se com o Padre, dizendo: *Padre! Veja bem com quem está falando, a Igreja é coisa séria como garantia da sociedade, mas tudo tem um limite.*

Temos aqui duas expressões a serem analisadas. A primeira, quando diz: *veja bem com quem está falando.* O Major reclama para si o poder. Esse “quem” traz a conotação de que ele não é qualquer um, tem um nome tradicional a zelar. É o símbolo do poder político na cidade de Taperoá. Outra expressão é a Igreja como *garantia da sociedade.* A Igreja aqui aparece como legitimadora do poder instituído. A Igreja é garantia da sociedade porque busca através do seu discurso sobre Deus, um discurso dominador, apaziguar os dominados para, assim como, as engrenagens de uma máquina, reproduzir o sistema estabelecido, sem a rebelião dos dominados.

Quando o Major sai da Igreja, o Padre fica na porta da Paróquia desolado, sem saber o motivo pelo qual o desagradou e levanta outra questão: *eu faço tudo para agradá-lo e ele vai se queixar ao Bispo. Será que o Bispo vai me suspender?* João Grilo o consola dizendo que o Major está doido, que até ao cachorro quer dar carta de nobreza. A Carta de Nobreza é outra marca medieval sutilmente colocada por Arraes, onde pessoas que não descendiam de famílias nobres tradicionais, podiam comprar o título de nobreza com dinheiro.

Esse tratamento do Major para com o Padre, de queixar-se ao Bispo, também é outra marca que a Igreja carrega desde a época dos Imperadores, onde Igreja e Estado detinham o poder. Ora a Igreja sobre o Estado e ora o Estado sobre a Igreja. Assim, política e religião convivem desde a época de Constantino, que foi o primeiro Imperador a entrar em acordo com os cristãos. Nesse relacionamento conflituoso entre Igreja e Estado (como o Padre e o Major), temos um marco na História da Igreja que foi o nascimento da Igreja Anglicana, onde o Rei Henrique VIII queria se divorciar da Rainha e como a Igreja Católica não permitia o divórcio, Henrique VIII solicitou a formação de uma Igreja Nacional

(Anglicana) para que pudesse se divorciar. Visto que o casamento de Reis e Rainhas tinha fins políticos.

Severino aparece pedindo esmola aos três poderes representativos estabelecidos na cidade de Taperoá: o Major (poder político), o Padre João (poder religioso) e o Padeiro Eurico e a sua mulher Dora (poder econômico). Os três poderes negaram-lhe ajuda justificando cada qual o seu motivo:

- O Major manda-lhe que vá procurar emprego;
- O Padeiro diz que não tem obrigação de ajudá-lo;
- O Padre responde que a Igreja só preocupa com o alimento espiritual.

Os três poderes estabelecidos, através da representatividade dos personagens, se abstém da responsabilidade social. O pedido feito em nome do amor e da caridade recebe uma resposta alienante e retrata uma sociedade que não se importa com a condição do miserável, realidade vivida também na era medieval.

#### A CONTRIBUIÇÃO DE GUEL ARRAES PARA A FOLKMÍDIA

A apropriação da obra teatral de Suassuna por Arraes proporcionou ao público brasileiro assistir em TV aberta, uma obra antes vista somente no teatro, portanto, atingindo um público menor e seletivo.

O fato de uma obra clássica tanto da cultura popular, devido às suas temáticas, e da cultura erudita, devido a sua adaptação ao teatro moderno, além de temas presentes na literatura universal, mais precisamente da Península Ibérica, onde encontramos similaridades com o autor teatral português Gil Vicente, traz à adaptação de Guel Arraes, ou melhor, sua re-criação, uma importância singular na história da televisão brasileira, onde cultura popular, erudita e massiva se encontram sem deixar escapar sua essência. A trabalho de Arraes trouxe uma perspectiva diferente para a possibilidade de se aliar TV e Cinema, no Brasil.

A partir dos nossos estudos, coleta de dados e análise d'O *Auto da Compadecida*, podemos traçar alguns pontos de divergência e convergência entre o *Auto da Compadecida* de Ariano Suassuna e O *Auto da Compadecida* de Guel Arraes.

É nítido que a fascinação de Guel Arraes pela cultura popular e a hibridação entre ficção e realidade são marcas que o torna mais próximo de Suassuna. Lembrando que o roteiro elaborado por Guel foi revisado por Suassuna e recebeu sua aprovação.

A adaptação de uma obra teatral para a televisão e, posteriormente, para o cinema, não sofre tantas modificações quanto um romance, devido aos personagens estarem definidos e as falas prontas.

Suassuna segue a divisão do teatro em, praticamente, três atos. Arraes recria em cima desta divisão e nos traz acréscimos à narrativa, como por exemplo, no início da adaptação, referindo-nos à TV e ao cinema, as figuras picarescas de João Grilo e Chicó aparecem anunciando “A Paixão de Cristo”, um filme que será exibido na Paróquia de Taperoá. Desde o início até a chegada dos nossos heróis picarescos na padaria do avarento Eurico, a narrativa é de Arraes. A sintonia que Guel Arraes

consegue ter com Suassuna confunde o leitor, o espectador e o telespectador, porque ele consegue incorporar a linguagem e o estilo do autor da obra.

Arraes assume tão profundamente o pensamento, a linguagem e o estilo suassunianos, que podemos confundir o que é de Suassuna e o que é de Arraes. Por exemplo, na cena da Igreja, enquanto está passando o filme, João Grilo recolhe as ofertas dadas pelo povo como contribuição à Paróquia e leva ao Padre João, que recolhe a oferta e, no fundo da Igreja, começa a contar os valores, enquanto João Grilo espera, abaixado segurando na mesa com as pontas dos dedos, aguardando, como que esperando que caia alguma moeda da mesa do Padre, o que nos faz lembrar da passagem bíblica (Mc 7, 24-30), onde Jesus fala daqueles que aguardam que as migalhas caiam da mesa de seus senhores.

A negociação entre o Eurico e João Grilo, mostrando-se um “Odisseu do Agreste”, é tão bem elaborada, que o público só sabe que este trecho da narrativa é de Arraes, se ler a obra de Suassuna e verificar que esta parte não consta em sua obra.

Para a afirmação da identidade cultural, e regional, Arraes lança mão do sotaque nordestino e utiliza provérbios e contos populares constantes na obra de Suassuna. A partir do momento em que o receptor identifica-se com os personagens estabelece-se um vínculo cultural.

A linguagem regional é utilizada como artifício para a identidade cultural, onde podemos localizar a adaptação de Arraes, no sertão nordestino.

O humor é a estratégia utilizada por Suassuna e reforçada na adaptação de Arraes para tratar de temas humanos, com o objetivo de amenizar o sofrimento, a dor e o choque do receptor frente à mensagem.

Ariano Suassuna resgata em sua obra a figura circense do palhaço, levando-o para o contexto do teatro moderno, misturando, assim, a cultura popular com a erudita.

João Grilo, cumprindo o papel que na peça pertence ao palhaço, segue anunciando o filme da Paixão de Cristo que acontecerá na Paróquia de Taperoá. Chicó, seu companheiro, carrega o estandarte, que simboliza a presença da Igreja na cidade e em seguida a música “Aboio”.

Esta cena foi contestada por Ariano Suassuna, por Guel Arraes não ter utilizado o personagem do Palhaço, tirando a carga simbólica e fantástica do circo, o que para Suassuna foi uma grande perda. Em entrevista exclusiva concedida a nós, Suassuna expressa sua alegria e orgulho em ver sua obra adaptada de forma idônea para a mídia, porém expressa seu descontentamento com Guel Arraes em um único ponto: a saída do personagem do palhaço.

Agora, a única coisa que eu não concordei, foi porque cortou o palhaço. Eu disse: Guel, não podia ser rapaz. Ele disse, não é porque todo mundo já tinha feito com o palhaço. Mas eu disse: o palhaço não pode sair rapaz, o palhaço é o autor, você tirou o palhaço, não podia tirar. Aí eu disse, principalmente eu fiquei mais desgosto porque, na primeira cena da adaptação dele, aparece João Grilo e Chicó anunciando o filme sobre o Cristo, pois bem, isso no meu tempo em Taperoá era anunciado pelo



Palhaço para o circo. Porque Taperoá não tem cinema ainda hoje, o cinema que a gente via era no circo. Então, não custava nada João Grilo e Chicó e o palhaço no meio anunciando o filme, não é. Foi a única coisa com a qual eu não concordei.

Porém, há uma questão a ser levantada de acordo com o pensamento greimasiano. O Diretor é, para Greimas, o destinador, um re-criador da obra, portanto, o autor de uma nova obra. A adaptação é uma nova obra re-interpretada pelo Diretor que traz consigo toda a sua visão de mundo e seu poder de criação, tornando-se o criador, aquele que vai tecer a mensagem, portanto, um novo autor. Assim, vemos a lógica de Guel em retirar a figura do palhaço. Na microssérie, ele torna-se não somente um adaptador, mas um re-criador da obra de Suassuna.

No decorrer da obra, porém, a figura do palhaço é refletida através dos nossos protagonistas. Na cena em que ambos vão procurar emprego na padaria, João Grilo propõe que Chicó trabalhe pelos dois. Este percebe a astúcia do companheiro e pergunta se ele tem “cara de besta”. A resposta de João é simples e muito crítica: “*Besta e ajudante é quase a mesma coisa*”. As características dos palhaços: “o sabido e o besta”, estão muito presentes nas atitudes de ambos, nos lembrando o circo.

Outra cena que resgata a alma circense é quando João Grilo tenta convencer Severino de Aracaju a levar um tiro e, morrendo, poderia ver seu “Padinho Padim Ciço”. Para convencê-lo, João Grilo dá uma facada na bixiga com sangue que está em Chicó. Ele finge-se de morto e depois ressuscita. A falsa ressurreição de Chicó é uma apresentação circense, cena nos remete, também, a *commedia dell’arte*. Tanto que ao terminar a música eles fazem uma pose de finalização, como se estivessem terminado um espetáculo.

**CONCLUSÃO:** O presente trabalho demonstra uma análise da obra de Ariano Suassuna “*Auto da Compadecida*”, a partir da folkmidia, onde a cultura de massa alimenta-se da cultura popular e devolve-a ao povo para o consumo cultural, como produto da Indústria Cultural.

Entender o processo folkmiático é recorrer as bases fundamentais da obra. Suassuna iniciou esse processo a partir da seleção de textos da literatura de cordel e, trabalhando a intertextualidade, ele realizou uma ação dialógica com os textos seus e os selecionados. O trabalho de lapidação e recriação tornou o que chamamos de folkcomunicador (aquele que tem a capacidade de comunicar a cultura popular, independente de sua origem. Seu objetivo não é a deturpação do folclore nacional para produto de consumo, mas comunicar a cultura popular e o folclore nacional através de suas habilidades, de forma a tornar conhecido pela mídia, seja ela qual for, a riqueza da cultural nacional).

Pudemos observar que a obra analisada encontra traços e tradições originárias medievais e renascentistas. A figura picaresca da península ibérica é localizada em João Grilo. Outros personagens foram criados a partir de tipos e adaptados para a realidade vivencial do sertão. O resgate histórico de



outros personagens, como Severino de Aracaju, foi necessário para o entendimento da complexidade da representatividade do personagem. A análise dos personagens e da temática foi imprescindível para uma melhor compreensão da obra.

A temática central da obra é a fome e a miséria, porém no processo de encaixamento de estórias, encontramos, também, uma variedade de temas que são voltados, ora ao social, ora à moralidade e religiosidade, e ora existência humana.

Chega-se à conclusão que a adaptação desta obra é uma das maiores conquistas da Indústria Cultural. Ariano Suassuna que já era reconhecido no exterior como o “decifrador de brasilidades” devido ao exaustivo trabalho de pesquisa de uma parisiense, Profa. Dra. Idellete Muzart F. dos Santos, agora passou a ser acessível à grande massa da população brasileira, através do trabalho de Guel Arraes.

O fator que torna a obra com alto teor de comunicabilidade é a identificação cultural e lingüística.

Suassuna utiliza uma linguagem coloquial, de registro baixo e tipicamente regional, o que facilita a comunicação. Guel Arraes recria a obra de Suassuna e continua com o mesmo processo de linguagem, mas é a interpretação característica dos atores traz toda a diferença. Os atores seguem o ritmo das imagens e trabalham em seu elemento ideal, com a pura tradição mímica, que vai das grotesquias rabelaisianas até os ademanos da *commedia dell'arte*. As utilizações da “mímica”, da arte gestual, juntamente com a fala conseguem retratar o ridículo do comportamento social, onde os valores são invertidos e uma cachorra alimenta-se melhor que um ser humano. Este pode ser considerado um dos pontos mais críticos da obra adaptada, pois identificamos o processo de coisificação do ser humano, identificado por Marx, e humanização do animal.

O processo de encaixamento de estórias dentro da estória central traz o fenômeno identificado por BAKHTIN como a carnavalização, onde se forma um mosaico de estórias, contos míticos, ditos populares e os personagens com raízes tipificadas. O processo de desconstrução desse processo acontece a partir das acusações do Diabo, que tem por papel fundamental desmascarar cada personagem, acontecendo, então, a descarnalização.

A partir do momento em que o campo de experiências de mensagem é comum ao receptor, acontece a interpretação e, por conseqüência, o *feedback*. Na televisão, “O Auto da Compadecida” atingiu 40 pontos no Ibope e foi assistida por cerca de 2 milhões de espectadores, uma das maiores bilheterias de cinema nacional, repercussão inesperada. O filme só não pode ser indicado ao Oscar, pois a adaptação foi lançada primeiramente na TV.

Suassuna propicia a aproximação da cultura popular à cultura erudita, utilizando o teatro, que é um *media* para transmitir sua mensagem. Com Guel Arraes, o acesso à obra tornou-se praticamente irrestrito, pois primeiramente a adaptação foi levada em horário nobre à TV aberta, ou seja, de forma gratuita e, posteriormente, ao cinema atingindo outro público que aprecia a arte cinematográfica.



Assim, a cultura de massas, exerceu um papel fundamental, sendo um veículo de interação entre as duas culturas: popular e erudita. “A cultura de massas eleva ao cosmopolitismo temas e imagens locais da cultura popular...” (MARQUES DE MELO, 1998, p. 190).

Com uma *mise-en-scène*, Guel Arraes atualiza as origens históricas, com raízes em Gil Vicente, Boccaccio (e outros importantes autores citados no presente trabalho) e um tom satírico de Cervantes.

A barreira que havia entre cultura popular e erudita, com a cultura de massas, passa a diminuir, ou melhor, a não existir. O que deve ser lembrado é o cuidado que Ariano Suassuna tem com suas obras e com a cultura brasileira, para que na transposição para a mídia, não se perca o essencial do popular, ou seja, não se deixe cair numa uniformização de cultura, levando em consideração que o Brasil é um país multicultural.

Não se pode negar que ocorreu outro fenômeno, o da “globalização”, defendido por ROLAND ROBERTSON. Onde a obra ultrapassou as barreiras regionais e nacionais, tornando-se acessível através de mecanismos da Indústria Cultural ao mundo global. A “briga” de Suassuna não é com a mídia, mas com a uniformização da cultura, isto é, com a indústria cultural (BENJAMIN, A obra de Arte na época de sua reprodutibilidade técnica. In: Lima, L.C. Teoria da Cultura de Massa, pp. 207 a 238). A sua aprovação para a adaptação de Arraes foi consequência de uma série de cumprimentos de suas exigências, com a preocupação de não adulterar a cultura popular brasileira.

Finalmente, concluímos que a análise demonstrou que se pode produzir uma obra de essência popular, de qualidade para TV brasileira, quando os compromissos com a indústria de consumo não falem mais alto que a fidelidade ao nacional. “*O Auto da Compadecida*” tornou-se um marco na história do Cinema e TV no Brasil, no sentido de haver uma parceria que possa promover a ascensão do nosso cinema nacional e a valorização da estética do áudio-visual realizando uma folkmídia (apropriação dos *mass media* pela cultura popular) responsável com o nacional.

## BIBLIOGRAFIA

BAKHTIN, M.

BENJAMIN, W. A obra de Arte na época de sua reprodutibilidade técnica. In: Lima, L.C. Teoria da Cultura de Massa.

CATÃO, Francisco. O que é Teologia da Libertação.



MARQUES DE MELO, J. Teoria da Comunicação: Paradigmas Latino-americanos. Ed. Vozes, 1998.

MARQUES DE MELO, Mídia e folclore.

RECTOR, Mônica. Para ler Greimas. 1979.

SUASSUNA, Ariano. O Auto da Compadecida. Ed. AGIR.

TODOROV. T. As categorias da narrativa literária.