



## **O Auto da Compadecida, apropriação e recriação: do teatro de Suassuna à televisão de Guel Arraes<sup>1</sup>**

Marly Camargo de Barros Vidal<sup>2</sup>

Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo

### **Resumo**

O trabalho investiga o modo de articulação de algumas das múltiplas linguagens constitutivas de *O Auto da Compadecida*, buscando as especificidades do discurso através da análise, de modo a percebermos a complexidade e a criticidade da obra, que consideramos como sendo estilizada, tendo o dialogismo como princípio estruturante e a heterogeneidade assumida e mostrada no processamento de novos significados, respaldando-nos para tanto nas teorias de Mikhail Bakhtin. Ao estilizar Suassuna, Guel Arraes utiliza-se de formas e linguagens outras, algumas inexistentes ou ainda embrionárias no tempo de produção do *Auto da Compadecida*.

### **Palavras-chave:**

Dramaturgia televisiva; microssérie; linguagem; estilização; produção de sentido.

Cada momento histórico tem seus feitos e seus bardos. Mudam as sociedades, os povos, os modos de ser, ver e sentir. Mudam as métricas e as rimas. Elas entram na prosa e a prosa entra na poesia. Ambas se transformam, se refazem: o poema perde sua pureza formal e a prosa se enriquece com a dimensão poética. Novas molduras, novos estilos. Novas técnicas enformam um cantar/contar próprio desse agora.<sup>3</sup>

Vinte e nove anos separam o nascimento de Guel Arraes (1956) do de Ariano Suassuna (1927). Ambos são homens do século XX, vivendo o XXI, contemporâneos. Suassuna nunca saiu do Brasil, especialmente do nordeste, de onde raramente se afasta por poucos dias. Guel Arraes vive o final da infância na Argélia e sua primeira mocidade na França, em Paris. *Auto da Compadecida*, peça teatral, vem à luz em 1955 e é encenada pela primeira vez em 1956 pelo *Teatro de Adolescentes* do Recife. *O Auto da Compadecida*, microssérie, estreia na televisão em janeiro de 1999. Pouco mais de

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no VII Encontro dos Núcleos de Pesquisa em Comunicação – NP 14 Ficção Televisiva do XXX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Santos, 29 de agosto a 2 de setembro de 2007.

<sup>2</sup> Marly Camargo de Barros Vidal é doutora em Ciências da Comunicação pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo com a tese: *Do passado arcaico ao presente global na microssérie O Auto da Compadecida. Apropriação e recriação: do teatro de Suassuna à televisão de Guel Arraes*, defendida em outubro de 2006, da qual este trabalho é uma pequena derivação.

<sup>3</sup> MOTTER, Maria Lourdes. Mecanismos de renovação do gênero telenovela: empréstimos e doações. In: LOPES, Maria Immacolata V. de. (Org.) *Telenovela, internacionalização e interculturalidade*. São Paulo: Loyola, 2004, p. 253.



quarenta anos as separam, mas é tempo suficiente para mudarem-se os bardos e modos de contar.

### **O Auto da Compadecida: um exercício de estilização**

*O Auto da Compadecida*<sup>4</sup> é uma minissérie do Núcleo Guel Arraes, que se origina do texto homônimo de Ariano Suassuna para o teatro. São autores do texto televisivo, junto com Arraes, Adriana Falcão e João Falcão. A direção geral é de Arraes, com direção de produção de Eduardo Figueira.

Filmada em película, *Auto da Compadecida* ganhou o Grande Prêmio da Crítica, em 1999, concedido pela Associação Paulista dos Críticos de Arte (APCA). Reeditada em 2000, com uma hora a menos de duração, foi levada ao cinema e, posteriormente, lançada em DVD.

Um elenco escolhido a dedo marcou de forma indelével a minissérie. Mateus Nachtergale foi o grande destaque na pele de João Grilo, uma pessoa despida de qualidades físicas e intelectuais (sob o ponto de vista da oficialidade, da formalidade), mas inteligente e dono de uma esperteza que lhe permite sobreviver às maiores agruras da vida no sertão, e que defende, com Selton Melo, soberbo no papel do ingênuo e loroteiro Chicó, o *plot* central da minissérie, sustentando o humor, o riso e a ironia que se constituem em colunas mestras do trabalho. Esse mesmo escárnio se espraia por outros personagens, como o pároco (Rogério Cardoso) e o bispo (Lima Duarte), Eurico e Dora (Diogo Vilela e Denise Fraga), que nada ficam a dever, nos limites da representatividade narrativa, aos dois personagens centrais da trama. Marco Nanini defende com bravura seu triste e valente cangaceiro que tem Enrique Diaz como seu comparsa. Paulo Goulart no papel de Antônio Moraes faz o pai perfeito de Virginia Cavendish, a linda e terna Rosinha. Aramis Trindade, na pele do Cabo Setenta, parece que sempre usou farda e quepe. Bruno Garcia com seu corpão sarado é Vicentão, o valentão interiorano. Maurício Gonçalves faz um Jesus doce e alegre, Luiz Melo como o Diabo é mais, é diabólico, Fernanda Montenegro, a Compadecida, é delicada e maternal, fazendo jus ao epíteto de melhor atriz brasileira da atualidade. Enfim um ‘*cast*’ perfeito, tanto na telinha quando na tela grande.

---

<sup>4</sup> *O Auto da Compadecida*. Adaptação de Guel Arraes, Adriana Falcão, João Falcão da peça homônima de Ariano Suassuna, direção de Guel Arraes, direção de produção de Eduardo Figueira, produzida pelo Núcleo Guel Arraes. Exibida nos dias 5 a 8 de janeiro de 1999, 22h30, 4 capítulos.



A caracterização do elenco foi de responsabilidade de Marlene Moura. Os figurinos foram criados por Cao Albuquerque, numa mistura do universal arcaico com regional nordestino. João Falcão e Carlinhos Borges foram responsáveis pela produção musical, a cenografia ficou a cargo de Fernando Schmidt, Cláudio Domingos e Érika Lovisi, direção de fotografia de Felix Monti. O tratamento visual aplicado favoreceu a identificação com o Nordeste da década de 30 e esteve sob responsabilidade de Capy Ramazzina. Os efeitos especiais sob a batuta de James Rothman. Lia Renha foi responsável pela direção de arte e as mentiras – os causos estapafúrdios – contadas por Chicó receberam tratamento de recursos de animação. Mía Batsow foi a produtora de arte, Ricardo Fuentes, o câmera. A direção de produção foi de Eduardo Figueira, a coordenação de Gustavo Nielebock e a gerência de Andréa Cômodo.

Levantamos a hipótese de um trabalho de apropriação, de estilização sob a ótica bakhtiniana: procedimentos que permitem a um discurso a adoção de variantes estilísticas, ou seja, a exploração, no discurso, de outros estilos, como se representasse artisticamente o estilo de outrem, modificando o tom: um estilo suassuniano num tom ‘gueliano’. As imagens de *O Auto da Compadecida* não podem ser entendidas como sendo do autor formal Guel Arraes e sim do Suassuna da peça *Auto da Compadecida*, mas penetradas pelos acentos de Arraes e muitos desses acentos ele extrai de outros textos de Suassuna, enveredando assim pela interdiscursividade: incorporação de um texto (ou de textos) por outro. Isto é, a segunda concepção bakhtiniana de dialogia, ou seja, “Discurso que se apropria de outro, tecido de múltiplas vozes polemizando, que se completam ou respondem umas às outras. Essas vozes encontram-se, internamente no texto, reproduzindo diálogos”<sup>5</sup>. Essa intertextualização não se limita ao texto suassuniano, pois Arraes visita outros autores, outras culturas, outros textos da cultura; outros tempos dos quais extrai o que lhe interessa e reorganiza os elementos de modo a dar-lhes outras configurações em um exercício de modelização.

Estruturada em quatro capítulos, duas horas e meia de duração, *O Auto da Compadecida* é categorizado como microssérie em face de sua extensão em relação às tradicionais da televisão brasileira: *O Testamento da Cachorra*, *O Gato que Descome Dinheiro*, *A Peleja de Chicó Contra os Dois Ferrabrás*, *O Dia em que João Grilo se Encontrou com o Diabo*.

---

<sup>5</sup> VIDAL, Marly CB. *Mil e um fios*: a escrita de Marina Colasanti. São Paulo: Alexa Cultura, 2003, p. 26.

Ambientado na cidade paraibana de Taperoá, durante a década de trinta, *O Auto da Compadecida* narra as peripécias de João Grilo um pobre diabo que luta insanamente pela sobrevivência, e de Chicó, um especialíssimo contador de lorotas, amigos inseparáveis. Em busca do pão de cada dia, acabam na padaria da pequena cidade, pertencente a seu Eurico, onde a par da exploração a que são submetidos, descobrem as traições (das quais Chicó participará) cometidas pela esposa do padeiro (Eurico), Dora.

Engendrando planos para ganhar dinheiro, os dois protagonistas vão enredando em suas tramóias o Padre, o Bispo; arrumam confusão com o comandante da tropa, com o valentão da cidade. Ao enfrentarem Severino, o cangaceiro, João Grilo acaba morto e Chicó fica sozinho no mundo. João Grilo consegue que a intercessão da Compadecida o devolva a terra dos vivos. O casamento de Chicó com Rosinha, filha do rico das redondezas acaba por fazê-la pobre porque deserdada e eles caem no mundo, pobres como no início da narrativa, mas agora uma trinca.

O humor, a ironia, as redundâncias existentes no texto-fonte são mantidos, a agilidade dos diálogos permanece. O espaço e o tempo recebem tratamento diferenciado do texto-fonte. O espaço dilata-se, assim como o tempo. A narrativa se expande em consequência da entrada de novos personagens, mas os que morrem em Suassuna, morrem em Arraes. A essência temática permanece e o fazer artístico concretiza essas permanências. O perdão é concedido aos mortos pela interferência da Compadecida, eles terão o purgatório, mas só João Grilo é abençoado com a ‘ressurreição’. Chicó, na terra e bem vivo, saudoso do único amigo que tivera, promete o dinheiro que obtivera à Virgem caso o companheiro voltasse e ambos cumprem a promessa. A cena final recupera o Cristo negro do julgamento, agora como pedinte do único bem que o trio possui: um pedaço de bolo, sobra da festa do casamento de Chicó e Rosinha. No campo afetivo, temos um *happy end*: teledramatúrgico, sem dúvida.

A filmagem externa no sertão paraibano, as tomadas, os ângulos, as cores, o tratamento visual materializa-se em sertão esturricado e queimado pelo sol, *castanho*, como diria Suassuna, aos olhos do espectador. Música, figurino, cenários, especialmente os do julgamento, de características que chamamos arcaicas, em tons terrosos, medievais, mas só possíveis pela tecnologia do presente. Todos esses elementos técnicos são linguagem, portanto elementos que apontam para o quanto houve de criatividade, de inovação, de um fazer outro que não mais o texto-fonte.

Disse um crítico:



Como foi que o senhor teve aquela idéia do gato que defeca dinheiro? Ariano respondeu: ‘Eu achei num folheto de cordel.’ O crítico: E a história da bexiga de sangue e da musiquinha que ressuscita a pessoa? Ariano: ‘Tirei de outro folheto.’ O outro: E o cachorro que morre e deixa dinheiro para fazer o enterro? Ariano: ‘Aquilo ali é do folheto também.’ O sujeito impacientou-se e disse: Agora danou-se mesmo! Então, o que foi que o senhor escreveu? E Ariano: ‘Óxente! Escrevi foi a peça!’<sup>6</sup>

Acreditamos que Arraes diria: Óxente! Escrevi foi a microssérie!

Assim como a aproximação do texto suassuniano com as raízes populares, especialmente o romancista nordestino e também os autos vicentinos e o teatro espanhol não é uma mera cópia, transposição, adaptação e sim *a recriação em termos brasileiros tanto pela ambientação como pela estruturação, sendo uma obra inédita em suas características, nova e, portanto, absolutamente original*<sup>7</sup> cabe igualmente para a obra homônima televisiva de Guel Arraes, Adriana e João Falcão.

O que visualizamos em *O Auto da Compadecida* são aproximações ao texto de ancoragem, sempre marcadas e assumidas pela autoria. Concomitantemente ocorrem afastamentos, à medida que há intromissões na trama, no enredo. Tendo como ponto de partida um texto dramaturgicamente, a autoria, através de operações de linguagem, constrói um outro discurso, inserido em um novo suporte: a TV. O que temos agora é um discurso teledramaturgicamente, com características peculiares, um outro e novo produto cultural.

O primeiro movimento que notamos em *O Auto da Compadecida* é um jogo de inclusões e exclusões, considerando a inserção e a retirada de personagens, resultando em modificações estruturais no modo de contar, bem como no enredo. No âmbito do movimento de inclusões, consideramos a extensão da participação de alguns personagens e as mudanças no processo enunciativo, daí advindas com a conseqüente diferenciação em relação ao texto-fonte.

Guel Arraes insere, em seu trabalho, elementos e personagens de outras obras de Suassuna, atribuindo-lhes características e funções diferentes sem, contudo, destruir sumariamente os originais, em busca da adequação ao suporte televisivo. O núcleo amoroso que se forma a partir da chegada de Rosinha, objeto da paixão de Chicó, e que agrega o Cabo Setenta e Vicentão, não existe no texto-fonte e se ancora em personagens existentes em outras obras de Suassuna. O surgimento desses personagens na narrativa

---

<sup>6</sup> TAVARES, Braulio. Tradição popular e recriação no ‘Auto da Compadecida’. In: SUASSUNA, Ariano. *Auto da Compadecida*. Rio de Janeiro: Agir, 2004, p. 191.

<sup>7</sup> SUASSUNA, Ariano. *Auto da Compadecida*. Rio de Janeiro: Agir, 1978, p. 10.



provoca mudanças estruturais, inclusive em termos dos diálogos que, muito próximos aos da obra ‘original’, sofrem modificações com as interferências, os acréscimos de novas falas, de novos registros e modos de ser. Rosinha, que vive no Recife, é dona de um registro urbanizado, do qual estão ausentes as expressões e conteúdo próprios das vilas sertanejas. Vicentão, abusado nos gestos tanto corporais como vocais, faz jus ao comentário de Dora de que Deus lhe dera um corpão, mas tirara-lhe a cabeça. O Cabo Setenta domina a linguagem empolada, própria da função social por ele exercida, e dela só abdica quando em crise amorosa. O autoritarismo da fala do Major Antônio Moraes contrasta com a subserviência do discurso de Eurico. Seus gestos, ao adentrar Taperoá montado em seu cavalo, remetem aos filmes de “cowboy” americanos.

A trama sofre interferências importantes, como o romance Chicó-Rosinha, que proporciona outras tantas presepadas de João Grilo para ganhar dinheiro e mais confusões, dilatando o enredo. O retorno do Major Antônio Moraes à vila (e à narrativa) ocorre como corolário do romance Chicó-Rosinha, pois ele procura um noivo doutor e rico para a filha. Para fazer com que o Major aceite Chicó, Grilo o apresenta como um rico proprietário de terras e advogado. Dá como garantia do negócio – o casamento – uma propriedade inexistente, mas nomeada, Fazenda de Serra Talhada, nome comum à obra suassuniana. Como não há o registro de propriedade solicitado pelo Major, Grilo dá como penhor um naco, uma talhada, como se diz no nordeste, de couro do lombo de Chicó. Shakespeare já nos contou história semelhante ambientada na Veneza do século XVI<sup>8</sup>. A diferença está na picardia de João Grilo ao empenhar o couro do próprio interessado, Chicó e não o seu como fizera Antônio, o amigo de Bessâncio, em *O Mercador de Veneza*.

Suassuna, ao criar para João Grilo, picaresco de marca, um amigo de estripulias, Chicó, faz surgir uma dupla fabulosa e assim enriquece o universo da picardia. Arraes, ao criar Rosinha e um amor para Chicó, subverte todo esse universo e desenrola uma série de episódios que, pelos desencontros, confusões, humor e amor, aumentam o interesse pela trama e, claro, fazem a alegria do espectador de TV. A existência de um núcleo amoroso parece ser exigência de obras ficcionais televisivas, disso resulta uma mudança estrutural face ao gênero agora praticado, teledramaturgia televisiva, no qual

---

<sup>8</sup> SHAKESPEARE, Willian. *O Mercador de Veneza*. Rio de Janeiro: Lacerda, 1999. *O mercador de Veneza*. Direção e roteiro: Michael Redford. Produção: Cary Brokaw, Michael Cowan, Barry Navidi e Jason Piette. Produzido por Sony Pictures Classics, California Filmes, 2004. 1 videocassete.



suporte, linguagem e modos operacionais não são os mesmos do teatro. Segundo Guel Arraes a

Adaptação precisava ser maior, e uma das coisas que criam interesse é uma história de amor. Era uma idéia arriscada porque a característica dos personagens picarescos, como João Grilo e Chicó, é a de não ter preocupação sentimental. A busca deles é por comida e comida. Quase que a gente dividiu Chicó em dois.<sup>9</sup>

O episódio do encontro com o Cristo na estrada que leva à vila é outra criação da autoria da microssérie e possível, como consequência da existência do trio de amigos e do casamento de Rosinha com Chicó. Deserdada e empobrecida, Rosinha é a única que entende a mensagem contida no julgamento, embora dele não tenha participado: reparte com o mendigo o pouco que lhe ficara, ou seja, exercita a misericórdia, reportando-se aos Evangelhos, que dizem do Cristo se apresentar como mendigo para testar a bondade dos homens. E os novos autores se apoderam do texto sagrado e o recontextualizam.

Vicentão, personagem enxertado, outro caso de Dora, valentão metido a conquistador, dono de um físico avantajado e dotado de pouco cérebro, cai, junto com Setenta, comandante da tropa que está na cidade para defendê-la do cangaceiro, na armadilha arranjada por Grilo, com a intenção dar cabo aos dois em benefício de Chicó, na disputa pelo coração de Rosinha. No duelo<sup>10</sup> – de três participantes, armado por Grilo –, ambos são tirados da parada amorosa e da cidade também, fazendo de Chicó, o mais covarde dos três, um herói. Cabo Setenta e Vicentão são personagens desencavadas das chanchadas brasileiras da década de 50, em que a paródia e a maluquice herdada da comédia americana dos anos 30, a ‘*crazy comedy*’, se fazem presentes.

A caracterização visual das duas personagens valoriza a imagem, que passa a ser usada como um “cineminha de humor”. Para Arraes, a TV já tem de si “essa coisa de fazer paródias visuais”.<sup>11</sup> O bigodinho, o cabelo espetado pelo uso de gel, a importância dada ao quepe pelo Cabo Setenta, bem como as mangas dobradas da camisa de Vicentão, de forma a evidenciar sua musculatura avantajada, as escrachadas cuspidas que dá, a choramingação dos dois por causa de Rosinha, remetem ao cinema americano dos anos quarenta e aos filmes brasileiros de Carlos Manga. Esses procedimentos já aparecem nos programas televisivos de humor com certa frequência e, no campo da

---

<sup>9</sup> RIZZO, Sérgio. Guel Arraes. *Revista SET – Cinema, DVD e Vídeo*. Disponível em: <[http://www2.uol.com.br/setonline/sessão\\_extra/ent\\_01\\_03\\_01\\_guel\\_arraesshtml](http://www2.uol.com.br/setonline/sessão_extra/ent_01_03_01_guel_arraesshtml)>. Acesso em: 28 julho 2004. Segundo acesso em: 10 março 2006.

<sup>10</sup> Suassuna em *Romance d’A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta*, p. 283/284, relata um duelo com alto grau de humor.

<sup>11</sup> In: SILVA, Gonçalo Jr. *Pais da TV: a história da televisão contada por Gonçalo Silva Jr*, p. 182.





ficcionalidade, são prerrogativas de Sílvio Abreu e do próprio Manga, de quem Abreu foi assistente e com quem Guel começou a fazer TV. Arraes vai utilizá-los no seu *Auto*, bem como em outros produtos teledramatúrgicos e cinematográficos<sup>12</sup> de sua autoria.

A personagem Severino do Aracaju ganha um outro *status* em termos participativos. Desde o início da narrativa<sup>13</sup>, ele está presente, mendigo, cego, todos os dias a esmolar na porta da Igreja, tratado aos trancos e barrancos por todos, inclusive o pároco. A maior presença do cangaceiro reforça o caráter crítico do trabalho, especialmente, em relação à Igreja, ao clero e até mesmo aos frequentadores dos cultos e rezas, pelo desprezo com que tratam o mendigo à porta do templo. Com esse procedimento, cria-se um diálogo com os tempos iniciais do cristianismo, quando a presença de pedintes era comum às portas dos templos e aos quais o Cristo dava atenção, enquanto autoridades legais e eclesiásticas do judaísmo desprezavam e dos quais passavam à distância. O tratamento visual valoriza sobremaneira a personagem. O aspecto de miserabilidade, de feiúra, o exagero que caracteriza a aparência do mendigo, são elementos que reforçam, aos olhos do espectador, a prática do descaso.

O padeiro e sua mulher são nomeados – Eurico e Dora. Eurico aparece em *O Santo e a Porca*, peça de Suassuna escrita em 1957. Euricão Árabe, o protagonista, passa a vida a privar-se de tudo para recheiar uma porca de madeira com dinheiro e, quando se dá conta, ele já não vale mais nada. Rosinha, Chicó e Grilo são pegos na mesma armadilha da porca; sendo ela mais traída do que os dois mequetrefes, pois perde também a herança paterna.

No texto teatral, a ausência de nomenclatura poderia apontar para a idéia de ‘tipos’, um desejo de satirizar uma classe social, a burguesia, no dizer de Newton Jr.<sup>14</sup> A microssérie, outra forma, outro veículo, outro público, emissão e recepção completamente diferentes, suportaria essa ausência? Parece-nos complicado, levando-se em conta tudo isso, a existência de personagens não nomeados. A serialização em capítulos, a exibição fragmentada e em circunstâncias de menos concentração e atenção, como é o caso da televisão, exigem a nomeação.

---

<sup>12</sup> Ver *Lisbela e o prisioneiro; O coronel e o lobisomem*, especiais de TV e filmes.

<sup>13</sup> Na cena 6, quando João Grilo conversa com o Major Antônio Moraes em frente à igreja, Severino aparece encolhido na porta da igreja. O Major ao entrar na igreja por pouco não o atropela. O *Auto da Compadecida*. Direção: Guel Arraes. Roteiro: Guel Arraes, Adriana Falcão e João Falcão, baseado em peça de Ariano Suassuna. Produção: Daniel Filho e Guel Arraes. Produzido por Globo Filmes, 2000. DVD.

<sup>14</sup> NEWTON, Jr. *Auto da Compadecida: 50 anos*. In SUASSUNA, Ariano. *Auto da Compadecida*. Rio de Janeiro: Agir, 2004.



Os atos libidinosos da mulher do padeiro, que não tem só Chicó como amante, são concretizados. Os encontros de Dora com Chicó e Vicentão rendem à microssérie momentos de riso e de expectativa. Riso pelo tipo criado por Dora, fogosa, figurino exagerado e o servir-se constantemente do xale, o que favorece um hilário *striptease* que se repete – e mais uma vez, o procedimento da redundância está presente – de modo semelhante para os namorados e para o marido. A expectativa existe, sendo também risível, à medida que o espectador sabe de antemão que o flagrante não acontecerá, mas a situação é usada para provocar o hilário, a crítica e a paródia. Dora sempre escapará e mais estripulias ocorrerão: a inversão que ela provoca quando ao chegar fora de hora em casa, a noite ao relento que faz o marido passar à espera de um encontro dela com o namorado, a surra que o pobre do Eurico, fantasiado de mulher, toma de Chicó atrás da igreja. Esses episódios têm o mesmo caráter das chanchadas brasileiras dos anos 50.

Rosinha é a personagem que chega para (des)ordenar, que desestrutura/reestrutura as relações já estabelecidas. É o elemento externo, o estranho que chega e modifica, para o bem ou para o mal, a organização existente. Funciona como contraponto à Virgem quando traz para a vida o amor sensual, mas sua vivacidade, alegria e beleza a fazem semelhante a Nossa Senhora. Rosinha transforma a relação Grilo/Chicó, mas de modo a, entrosando-se, aceitá-los e à situação nova com a qual se depara. O final da microssérie abre possibilidades. A estrada está à frente das três personagens, elas continuarão a história.

Outros elementos suassunianos são excluídos: o frade, acompanhante do Bispo, e o sacristão, auxiliar do padre João. Essas ausências permitem maior ênfase ao Padre e ao Bispo, já que as ações por eles praticadas são de responsabilidade exclusiva dos dois. O Demônio surge na cena inicial do julgamento apenas para anunciar o Diabo. Em Suassuna, o Demônio, pela intensa irritação contra ele demonstrada pelo Encourado, faz um contraponto ao Frade, secretário do Bispo, já que este sente pelo outro desprezo e irritação.

A ausência do Palhaço, condutor da narrativa em Suassuna, altera a composição da obra, mas não tira dela a sugestão circense postulada pelo autor. Em Suassuna, o Palhaço tem importância vital, à medida que sua função não é somente a de anunciar o espetáculo, ele estabelece ligações entre os atos, responsabiliza-se pelo *'grand finale'* e é a voz da reflexividade que a obra possui. Na microssérie, a ligação é feita por procedimentos dramáticos, próprios à linguagem televisiva, utilizando-se do recurso do gancho.

O séqüito do enterro de Bolinha, a cachorrinha de Dora, fornece o motivo para o início do segundo, quando a vinheta de abertura aparece durante o sepultamento e a conversa sobre animal ter alma dá o mote para Chicó contar sua história. No segundo capítulo, o velório de João Grilo na igreja fecha o bloco. O terceiro capítulo inicia-se com o séqüito do enterro pelas ruas da Vila e termina com o “duelo de três” e o espanto de Rosinha pela valentia de Chicó. Inicia-se o último capítulo com a repetição da cena do duelo, agora com Chicó todo empertigado pela vitória conquistada.

A rapidez, às vezes nervosa, que caracteriza a linguagem de Guel Arraes, instala-se logo após a vinheta de abertura. Poucas tomadas, o enredo é retomado, com episódios novos entrando de enfiada, anunciados por uma vinheta do episódio. Os diálogos originais, bastante ágeis, são mantidos, quase em sua integridade por Arraes. Quando se apresentam mais longos, aceitáveis no teatro, mas pouco adequados à televisão, o autor opera uma dinamização, tornando-os mais ágeis. Exemplo notável é a conversa entre o padeiro e o Major. Enquanto conversam, o padeiro serve uma bebida ao major e as falas são como que decupadas em função das tomadas de cena. O mesmo ocorre quando Grilo fala sobre o testamento da cachorra para os clérigos; a fala de Severino quando entra na igreja e sarrupia o dinheiro que está em poder do Bispo e do Padre.

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 dentro do Código Canônico, é o Bispo que, fingindo-se admirado, exclama: “Que é isso? Que é isso?”<sup>15</sup> Fala esta, em Suassuna, do Sacristão. Levando-se em conta a hierarquia, importância religiosa dos dois emitentes em relação ao sacristão, podemos dizer que a crítica ‘gueliana’ torna-se mais contundente. Em contrapartida, em Suassuna, a ironia de Manuel, o Cristo, é mais ferina:

Manuel: Deixe a acusação para o colega dele.

Sacristão: Colega?

Manuel: É brincadeira minha, mas, depois que João chamou minha atenção, notei que o diabo tem mesmo um jeito de sacristão.<sup>16</sup>

A microssérie recebe um tratamento diferenciado por meio da filmagem em película de celulóide 35mm, de uso comum na produção de filmes para televisão americana, já com uma intenção futura – como de fato ocorreu – de transformá-lo em

---

<sup>15</sup> SUASSUNA, Ariano. *Auto da Compadecida*. Rio de Janeiro: Agir, 2004, p. 90. O Auto da Compadecida, DVD, cena 19.

<sup>16</sup> SUASSUNA, Ariano. *Auto da Compadecida*. Rio de Janeiro: Agir, 2004, p. 144.

filme cinematográfico. Segundo Arraes, ele sonhava fazer da obra de Suassuna um filme, por reconhecer nela uma vocação cinematográfica, mas a proposta da TV Globo para uma minissérie atropelou seus projetos. É Daniel Filho quem sugere a filmagem em película o que, de certa maneira, permite a manutenção da intenção primeira.

A existência de uma tecnologia de ponta à disposição dos autores provoca mudanças nos modos de criar. Uma cena pensada apóia-se na existência dessa tecnologia, ou seja, o processo de contar a história de Suassuna hoje leva em conta possibilidades tecnológicas atuais; assim a autoria trabalha com uma visão impossível há 40 anos. Mecanismos desenvolvidos para televisão incorporam os desenvolvidos para o cinema, o que, segundo Figueirôa, permite considerar que “a distinção entre cinema e televisão a partir do suporte não faz mais sentido”. Entretanto, esse mesmo autor sugere a necessidade de não se ignorar “até que ponto e de que maneira esse trânsito do vídeo para película e vice-versa [apresenta] distinções nos modos de organização interna dos discursos televisual e cinematográfico”<sup>17</sup>. Além de sua formação cinematográfica, ao chegar ao Brasil, Guel liga-se a um grupo de profissionais que, “bebendo na fonte do experimentalismo preconizado pelo cinema, fizeram parte do movimento do vídeo independente” que busca a renovação da estética da TV, muitas vezes subvertendo “seus modelos de representação, da sua linguagem e de seus formatos como estratégia para estimular o surgimento de um público mais crítico e a demanda por uma TV mais criativa”.<sup>18</sup> É inegável que a preferência pelo vídeo tem a ver com a questão de custos menores em relação à película, mas não é só isso que caracteriza o vídeo independente. A paródia da própria TV, em termos de produtos e sua produção, a preocupação em explorar a função cultural da televisão, as possibilidades intertextuais que o próprio veículo oferece são itens prioritários para essa turma pioneira em inovações.

Na busca de um texto-fonte para reelaborá-lo, reorganizá-lo, dando-lhe novas e plurais significações e nesse processo mostrar sua heterogeneidade já se revela a intertextualidade. Utilizar-se de procedimentos cinematográficos explícitos: enquanto a Virgem faz seu discurso em defesa dos pobres diabos que estão sendo julgados, suas vidas pregressas aparecem ilustradas, em fotos em branco e preto, num remetimento

---

<sup>17</sup> FIGUEIRÔA, Alexandre. Os limites entre o cinematográfico e o televisivo no cinema de Guel Arraes. In: *Anais do VII Encontro Anual da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema*. Universidade Federal da Bahia. Salvador, 5-8 novembro 2003. Mesa Redonda: O cinema de Guel Arraes, coordenação do autor.

<sup>18</sup> YVANA, Fechine. Televisão e experimentalismo: o núcleo Guel Arraes como paradigma. In: *Anais do XXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*, Belo Horizonte, 2-6 setembro 2003.



claro ao cinema verdade, presentifica-se o modo cinematográfico no discurso microssérie. E mais: a Virgem funciona como narrador, evoca o passado e este se materializa nas fotos.

O palavrório exagerado, verborrágico de João Grilo, assim como sua movimentação em que os braços parecem que vão despencar do corpo são explorados através de enquadramentos e da marcação detalhada das deslocções do ator. Planos longos, abertos, em contraluz são usados, mesmo perdendo parte de seus efeitos. A panorâmica inicial em que João Grilo e Chicó estão fazendo a promoção do filme é rápida e entrecortada de aproximações que permitem o foco no detalhe e vemos um gênero publicitário de antanho fazer-se presente.

Os diálogos são montados com o recurso do plano/contraplano, Arraes decupa as falas de modo a não interromper o diálogo, enquanto as ações das personagens são desempenhadas. Essa excessiva aceleração, de acordo com Fechine<sup>19</sup>, estaria associada à exorbitância de informações numa única seqüência o que vai exigir cortes rápidos, seqüências curtas. Se pensarmos o diálogo teatral original, o da microssérie sofre algumas compressões de modo a acompanhar a rapidez das cenas. Arraes concentra informações verbais, visuais especialmente, e sonoras como forma de lidar com a multiplicidade constitutiva das formas expressivas próprias à contemporaneidade<sup>20</sup>.

Essa concentração pode ser verificada nas cenas em que o filme *A Paixão de Cristo* é inserido na narrativa, prestando-se a abrir uma seqüência e também sendo pano de fundo para os créditos. Se o espectador não for rápido, a cena já se foi. É o que os estudiosos de cinema afirmam ser a “tomada vertical”, preconizada por Einsenstein, segundo Fechine<sup>21</sup>: a superposição, a combinação numa mesma tomada de diferentes sistemas semióticos. Atualmente, essa concentração de informações num mínimo de tempo, torna-se possível a partir das técnicas de pós-produção disponíveis. O recurso ao filme *A Paixão de Cristo*, que logo no início já se faz presente, é uma forma de referencialização ao cinema, lá no antigamente, nos primórdios da sétima arte, pois é em preto e branco, não sonoro. Na microssérie, recebe um tratamento de colorização que lhe empresta um tom pastel. Vale notar seu papel diegético, pois é o filme, pela sua exibição na igreja, que vai nos apresentar os protagonistas, ao mesmo tempo desencadeia as presepadas da dupla e mostra seu caráter picaresco.

---

<sup>19</sup> FECHINE, Yvana. *Televisão e experimentalismo: o núcleo Guel Arraes como paradigma*, p. 6.

<sup>20</sup> MACHADO, Arlindo. *Pré-cinemas & Pós-cinema*. Campinas, SP: Papyrus, 1997, p. 237.

<sup>21</sup> FECHINE, Yvana. *Televisão e experimentalismo: o núcleo Guel Arraes como paradigma*, p. 6.

Para as cenas das mentiras de Chicó, o relato é inserido, apresentando imagens em preto e branco. O efeito obtido é o de uma litografia de cordel em movimento. Há, portanto, uma mescla de procedimentos, até certo ponto artesanais, que se tornam sofisticados pelo uso inteligente e criativo das possibilidades tecnológicas<sup>22</sup>. Ou seja, uma composição imagética na qual se mesclam desenho, vídeo, fotografia e imagens que migram de um meio para outro, de uma natureza para outra. Tudo é válido, e tudo está em relação – o pictórico, o fotográfico, o digital, o eletrônico.

O que há no texto suassuniano, e que é mantido exemplarmente por Arraes, é o reflexo da realidade objetiva e a criação subjetiva de sua imagem no processo de conhecer. O que no signo suassuniano está refletido está também refratado. O que temos em Ariano e o que temos, *a posteriori*, em Guel, é *um reflexo específico da realidade*, mas *em certo sentido, a criadora* da imagem de mundo de um e de outro. O olhar, o ponto de vista desse olhar, o recorte feito do visto na realidade, os acréscimos, as exclusões, configurando-se em duas obras, duas linguagens, duas maneiras, dois discursos, dialogando com vários outros que resgatados do *grande tempo* fazem-se atualizações em interdiscursos com a contemporaneidade.

### Considerações

Dois homens, duas obras em intenso interdiscurso com seu tempo e com outros tempos e autores. Muito do feito por Arraes só foi possível pelo desenvolvimento tecnológico acontecido no quarto final do século XX. Ao inserir-se neste contexto de transformações e efemeridade, Guel Arraes cria uma outra linguagem. Uma microssérie é um texto da cultura tanto quanto uma peça de teatro, mas adentrando o mundo da tecnologia faz-se uma outra linguagem. Como discursos que são não escapam à alteridade. Bakhtinianamente, tudo está em relação. Portanto, não escaparão da sociedade digital que, parece, já é a nossa.

A televisão de alta-definição aí está e com ela o acesso à informação sofrerá transformações. Fantásticas possibilidades estarão à nossa disposição nos próximos dez anos. A IPTV – TV sobre protocolo IP, segundo especialistas, está quase aí. Imagens de alta definição que poderão ser captadas pela internet, linhas telefônicas, sinais de rádio. Prevê-se que em cinco anos, cerca de 5 milhões de domicílios brasileiros terão acesso ao IPTV por linha telefônica. Formatos Blu-ray Disc, e HD-DVD sucessores do

---

<sup>22</sup> Esse processo, em detalhes, é relatado por Capy Ramazzini a Isabel Orofino, pesquisadora e autora de *Mediações na Produção de Televisão: videotecnologia e reflexividade na microssérie 'O Auto da Compadecida'*.



tradicional DVD já estão no mercado à disposição e donos de equipamentos sofisticados. Por ora o que se nos oferece é a nitidez extraordinária das imagens, possibilitada pela televisão de alta definição. Mas já é o suficiente para exigir uma nova postura em termos de linguagem que aliada à exigência da interação própria da televisão por vir demandará dos autores esforço criativo e inventivo.

Deixamos questões, já que respostas não temos. Como ficarão *O Auto da Compadecida*, *Hoje é dia e Maria*, *A Pedra do Reino*?<sup>23</sup> Como serão resgatados, apresentados para a sociedade digital e por ela consumidos? O que nos apresentará o mundo ficcional na era digital? Estudiosos que somos do fenômeno comunicacional deveremos estar a postos para nos defrontar com novas linguagens, abertos a outros horizontes teóricos e dispostos a um esforço para conhecer. Os novos bardos já nasceram e estão em busca de novas técnicas para contar os feitos humanos.

## **Bibliografia**

BAKHTIN, Mikhail.(Volochinov – 1929) *Marxismo e filosofia da linguagem*. Tradução de M. Lahud e Yara F. Vieira. São Paulo: Hucitec, 1992

\_\_\_\_\_. *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. Tradução de Aurora F. Bernardini e outros. São Paulo: Hucitec; Fundação para o desenvolvimento da UNESP, 1993.

\_\_\_\_\_. *Estética da criação verbal*. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

\_\_\_\_\_. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense, 2005.

BALOGH, Anna Maria. O discurso ficcional na TV: sedução e sonhos em doses homeopáticas. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.

BRANDAO, Helena N. *Introdução à análise do discurso*. Campinas: Unicamp, 1995.

FECHINE, Yvanna. Televisão e experimentalismo: o núcleo Guel Arraes como paradigma. In: *Anais do XXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*, Belo Horizonte, 2003

FIGUEIRÔA, Alexandre. Os limites entre o cinematográfico e o televisivo no cinema de Guel Arraes. In: *Anais do VII Encontro Anual da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema*. 2003.

LOPES, Maria Immacolata V. de. (Org.) *Telenovela, internacionalização e interculturalidade*. São Paulo: Loyola, 2004.

MACHADO, Arlindo. *Pré-cinemas & Pós-cinema*. Campinas, SP: Papirus, 2005.

---

<sup>23</sup> Enquanto este texto estava sendo ultimado a microssérie *A Pedra do Reino* estava estreando na TV Globo, em 12/6/2007.



OROFINO, Maria Isabel. *Mediações na Produção de Teleficção: videotecnologia e reflexividade na microssérie 'O Auto da Compadecida'*. Tese de Doutorado. ECA/USP, 2001.

SHAKESPEARE, William. *O mercador de Veneza*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.

SILVA, Gonçalo Jr. *Pais da TV: a história da televisão contada por Gonçalo Silva Jr.*. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2001.

SUASSUNA, Ariano. *Auto da Compadecida*. Rio de Janeiro: Agir, 2004.

\_\_\_\_\_. *Romance d'A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

VIDAL, Marly CB. *Mil e um fios: a escrita de Marina Colasanti*. São Paulo: Alexa Cultural, 2003.

#### DVD:

*O Auto da Compadecida*. Adaptação de Guel Arraes, Adriana Falcão, João Falcão da peça homônima de Ariano Suassuna, direção de Guel Arraes, direção de produção de Eduardo Figueira, produzida pelo Núcleo Guel Arraes. Exibida nos dias 5 a 8 de janeiro de 1999, 22h30, 4 capítulos.

SHAKESPEARE, Willian. *O Mercador de Veneza*. Rio de Janeiro: Lacerda, 1999. *O mercador de Veneza*. Direção e roteiro: Michael Redford. Produção: Cary Brokaw, Michael Cowan, Barry Navidi e Jason Piette. Produzido por Sony Pictures Classics, California Filmes, 2004. 1 videocassete.

#### Documento Eletrônico:

RIZZO, Sérgio. Guel Arraes. *Revista SET – Cinema, DVD e Vídeo*. Disponível em: <[http://www2.uol.com.br/setonline/sessão\\_extra/ent\\_01\\_03\\_01\\_guel\\_arraes.html](http://www2.uol.com.br/setonline/sessão_extra/ent_01_03_01_guel_arraes.html)>. Acesso em: 28 julho 2004. Segundo acesso em: 10 março 2006.