



O barroco como operador da cultura brasileira na minissérie “O Auto da Compadecida”¹

Evandro José Medeiros LAIA²
Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, MG

RESUMO

“O sertão é dentro da gente”, já dizia João Guimarães Rosa. Dentro de cada um, como constituinte de uma idéia de brasilidade cunhada a partir de elementos trazidos pelos colonizadores vindos de Portugal e que ganhou profundidade no sertão. O nosso problema, neste trabalho, é mostrar como a visão do nordeste de Ariano Suassuna aparece em Guel Arraes. Nossa hipótese é que na minissérie “O Auto da Compadecida”, chega a uma materialidade híbrida, criando um nordeste que bebe no texto seminal já mestiço de Ariano Suassuna. E completa o mosaico televisual usando elementos do melodrama, marca latino-americana, numa lógica barroca, que caracteriza o modo de pensar deste continente.

PALAVRAS-CHAVE: teledramaturgia; identidade; nordeste; sertão; barroco

O sertão dos nordestinos

Começamos buscando informações na mitogênese da nação Brasil, a partir da característica não-sistematizada do pensamento em língua portuguesa. Diferentemente das nações européias onde o pensamento clássico deu a tônica da reflexão acerca do modo de estar no mundo, a partir dos preceitos da filosofia clássica, do logos ático nascido na Grécia Antiga, o *modus operandi* da cultura portuguesa é baseado numa outra forma de pensamento, definida a partir de um logos outro, que não o grego, um *heterologos*, para usar o termo cunhado pela 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.

É a partir desta desmesura que são definidas as coordenadas simbólicas, que constituem e dão sentido a este *heterologos*. A principal delas, segundo Varela, diz

¹ Trabalho apresentado no GP Ficção Seriada do X Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Mestrando em Comunicação pela Universidade Federal de Juiz de Fora, email: medeiroslaia@yahoo.com.br.



respeito à viagem, ao *epos*, que decorre da inserção de Portugal numa terra em que o mar é imagem do infinito, símbolo de transcendência e de mistério. 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. 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” (Ibid., p.71) Já o ar sugere ascensão, elevação, uma ligação 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. Já a água, que junto com o ar são 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. (Ibid., pp.30-31)

A razão em língua portuguesa, nômade, o *heterologos*, parece só existir na viagem, por isso o Brasil surge como uma consequência, realização dos mitos portugueses, na busca pela nação espiritual. Uma hipótese é que, nesta viagem, o componente marítimo do *heterologos* em língua portuguesa tenha perdido o lugar para o significado da terra, do sertão em que o homem é pequeno demais, se perde nos descaminhos. É esta visão do sertão, que aparece na literatura, imenso e profundo, que parece ter ganhado lugar de destaque na definição da brasilidade. 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 (Ibid., p.115).



É neste mundo acima do bem e do mal que entra em cena o embate entre o sagrado e o profano, é o palco onde aparecem, em destaque, as angústias humanas, na travessia da vida. Ao contrário dos outros animais que habitam a Terra, o homem teve a necessidade de buscar, de alguma maneira, razões para sua existência. A origem das crenças e religiões está neste questionamento essencial da raça. O homem comporta-se imitando as divindades, como quando elas se manifestaram no mundo, nos tempos primevos. Ora, se o sertão é o espaço do pensamento heterológico, então é também o espaço do logos que admite o mito como forma de conhecimento. É neste mundo repleto de manifestações de deus, e por conseqüência também do seu contrário, que encontramos a síntese do *demonismo*, que caracteriza a cultura do continente americano, na visão de Lezama Lima (1988, p.31).

Essa imagem do demoníaco está calcada, mais provavelmente, naquele que o Gênese recolhe de antigüíssimas 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.

Modernidade e Barroco

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 histórica. Há descontinuidades em vários períodos da história do homem. Mas, segundo Anthony Giddens (1991, p.14), as que estão associadas ao período moderno são maiores que em qualquer outro tempo.

Um destas descontinuidades seria o ritmo de mudança nítido que a era da modernidade põe em movimento (Ibid., p.16). Este dinamismo deriva da separação do tempo e do espaço e de sua recombinação em formas que permitem o zoneamento tempo-espacial 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 desencaixe envolvidos no desenvolvimento das instituições modernas: as fichas simbólicas, como o dinheiro, por exemplo, que permite a troca de qualquer coisa por qualquer outra coisa, a despeito dos bens envolvidos partilharem características em comum; e 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 (Ibid., 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. Para ele esta característica da modernidade na verdade é herança do contato do mundo europeu com o novo mundo. Foi no encontro com a América que a Europa conheceu novas formas da natureza e um jeito novo de se relacionar com ela. Foi neste momento, para Lezama (1988, p.103), que aconteceu o barroco, não só como forma artística, mas como operador cultural. Para ele, o barroco desenvolveu-se nas terras de cá como uma forma de expressão da luta de conquista. O verdadeiro barroco se realizaria, na sua plenitude, no Novo Mundo, desde a vida cotidiana até as mais elaboradas formas artísticas, formas transculturadoras dos mestiços.

Completando uma teoria da mestiçagem, Lezama 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 (Ibid., p.30), 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, designado 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 prescindir 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), identidades *sem hífen*. Segundo ele, de maneira diferente de outras nações pós-coloniais, existe uma predisposição à aceitação das diferenças sem separação no Brasil, que

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 (Ibid., 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 identidade e misturá-las.

Esses entre-lugares 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 idéia de sociedade, segundo Homi Bhabha (1998). 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 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” (Ibid., 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, essência da nossa cultura.

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 idéia de sertão barroco, tão cara ao conceito de brasilidade, que embrenhamos pela análise da



minissérie *O Auto da Compadecida*, do diretor Guel Arraes, exibida em quatro capítulos, pela Rede Globo, em 1999.

Televisão e ficção seriada

Para Douglas Kellner (2001, p.32), não é no noticiário que se encontram articulados conflitos, temores, esperanças e sonhos de indivíduos e grupos que enfrentam um mundo incerto em que vivemos, mas no entretenimento e na ficção. A tecnologia digital explicitou a identidade como construção. Mas “a televisão ainda pode ser considerada o centro de irradiação em torno do qual milhares de pessoas se posicionam a fim de obterem referencial para formação e adequação de identidades” (Ibid., p.32).

Embora as formas da indústria cultural da primeira metade do século XX tenham começado a ocupar o centro do sistema de cultura e comunicação nas democracias capitalistas, foi só com a chegada da televisão, no pós-guerra, que a mídia se transformou em força dominante na cultura e na vida social.

Portanto, contrariando a noção pós-moderna de desintegração da cultura na imagem pra sem referentes, conteúdos ou efeitos – ruído puro, em última análise -, 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. (Ibid., p.304)

A televisão funcionaria, então, como mediadora na negociação de sentidos, segundo Aluizio Trinta.

Chama-se mediação a uma nova modalidade de intervenção que, em referência a duas partes, estabelece entre elas uma relação de proximidade e de entendimento. (...) No âmbito da comunicação, mediar quer dizer encaminhar frações de um saber social e peças de valor cultural a um público expectante, recorrendo-se a uma instância institucional. (TRINTA, 2008, p.35)

Mesmo assim, ainda há certa resistência em encarar a televisão como objeto de estudo, segundo Arlindo Machado (2000, p.24). Ele 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 a minissérie *O Auto da Compadecida*, de Guel Arraes, 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. (Ibid., p.42)

Dividia em quatro capítulos, *O Auto da Compadecida* de certa forma foge ao padrão dos produtos culturais da TV Globo. Não tem a duração de meses, como uma telenovela, nem de algumas semanas, como uma minissérie, por isso comumente é chamada de microssérie. O hibridismo da forma não para por aí, se levarmos em conta que o trabalho foi filmado em película, suporte pouco convencional na TV, e depois adaptado para o cinema, no ano seguinte.

Apesar disso, *O Auto* conserva características que nos permitem classificá-lo como uma narrativa seriada, modelo que seria fruto do modelo industrial de organização da produção televisiva.

A necessidade de alimentar com material audiovisual uma programação ininterrupta teria exigido da televisão a adoção de modelos de produção em larga escala, onde a serialização e a repetição infinita do mesmo protótipo constituem a regra. Com isso, é possível produzir um número bastante elevado de programas diferentes, utilizando sempre os mesmos atores, os mesmos cenários, o mesmo figurino e uma única situação dramática. (Ibid., p.86)

Seriam três os tipos de narrativas seriadas presentes na televisão brasileira (Ibid., p.24). O primeiro é o da narrativa única, que se sucede mais ou menos linearmente ao longo do tempo de todos os capítulos, como nos teledramas, nas telenovelas e em alguns tipos de séries ou minisséries. No segundo modelo, cada emissão é uma história completa, com começo, meio e fim, e o que se repete no episódio seguinte são apenas os mesmos personagens principais, como é o caso de seriados e de programas humorísticos. Por fim, no terceiro formato, a única coisa que se preserva nos vários episódios é o espírito geral, a temática, mas em cada unidade a história e os personagens



são diferentes. Mas estes modelos podem se misturar, criando opções híbridas, inovações, metamorfoses, como é característica dos trabalhos do diretor Guel Arraes, como o seriado *Armação Ilimitada*, exibido pela Rede Globo entre os anos de 1985 e 1988.

Entre as suas várias virtudes, o seriado se distingue pela sua imensa capacidade de transformação (ele nunca é a mesma coisa a cada novo episódio) e pela sua voracidade em “deglutir” antropofagicamente todos os outros formatos televisuais, pra devolvê-los em seguida sob a forma de paródia. (MACHADO, 2000, p.90)

A paródia, operação descrita por Machado como traço do trabalho de Guel Arraes, é uma das classificações definidas por Sarduy (1979) como sintoma do barroco na América Latina, como mostraremos na análise.

O barroco na televisão

A minissérie *O Auto da Compadecida* é uma adaptação da peça teatral homônima, de Ariano Suassuna. Escrita em 1955, propõe-se como resultado de uma pesquisa sobre a tradição oral dos romancistas 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 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.

A primeira visão deste barroco vem do fato de a obra ser, já na versão original, um auto³, 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,

³ 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.



que, para completar, se passa num sertão cheio de informações visuais, que aumentam à medida que a história avança. Os deslizamentos entre os opostos, numa operação que rompe com o binarismo, ficam muito fortes durante o julgamento. João, quando 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 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)

Em outro momento, o diabo diz que não é tão feio quanto parece. E mais adiante iguala-se na aparência física de Jesus. No sertão estas duas figuras se confundem e o homem fica desamparado diante da imensidão da terra. “No espaço cósmico do sertão não existe a idéia de queda ou pecado original, tão pouco a de redenção” (VARELA, 1996, p.116). Talvez por isso João Grilo quase não consegue a salvação durante o julgamento. Ele fica entre Deus e o Diabo.

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...
(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.
Compadecida – Não, porque eles lhe exploravam! A esperteza é a coragem do pobre! A esperteza era a única arma que você dispunha contra os maus patrões!
João Grilo – 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)

Além das características gerais da obras, já citadas, encontramos o operador barroco em passagens específicas. Para analisá-las, usaremos a categorização do barroco desenvolvida por Sarduy (1979), numa releitura de Lezama, a partir do que ele chama de neobarroco na literatura latino-americana. A primeira operação barroca tratada é o



Artifício, que seria qualquer tentativa de escamotear o significado, a partir de transformações nos significantes. Ele define três mecanismos para esta operação. O primeiro é a *Substituição*, quando um significante é substituído por outro, continua com o mesmo significado, a partir da leitura em determinado contexto específico. O exemplo é quando Dora, a mulher do padeiro, entra no confessionário e começa a confessar que trai o marido (ARRAES, 1999). Ela pensa que está falando com o padre, mas quem está ouvindo é o próprio marido. Ela se dá conta disso porque ouve o sino badalar e sabe que é somente o padre quem faz este serviço. A presença física do padre é substituída pelo signo sonoro do badalar do sino.

A segunda classificação do *Artifício* é a *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 inferi-lo (SARDUY, 1979, p.164).

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. Um exemplo está numa das sequências iniciais, quando ele 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 convencendo, por meio desta retórica, que pague o salário de dois.

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 ta bom pra tu, Chico?

Chicó – Pra mim tá.

João Grilo – Então vamos fazer essas contas. Chico trabalha por dois, ganha o preço de um.

Chicó – Eu vou dar conta de tudo sozinho é?

João Grilo – Claro que não Chico, mas da metade você dá conta, não dá?

Chicó – É, da metade vá lá.



João Grilo – Está arranjado. Chico 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 ta 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)

Mais um exemplo é quando Dora, o padeiro, João e o Padre estão na Igreja, discutindo se pode ou não benzer a 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?

Chicó – Tá lá, com quatro pata, um rabo, um focinho...

Dora – Não diga que ela piorou...

Chicó – Digo nada.

João Grilo – Ela piorou, diga?

Chicó – É pra dizer ou pra não dizer?

Dora – 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 tê saído de junto da cachorra!

Chicó – Mas se eu tivesse ficado lá com a defunta que é que vinha avisar que ela morreu? (Ibid.)

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*.

Terceiro tipo de *Artifício*, a *Condensação* é

permutação, miragem, fusão, intercâmbio entre os elementos – fonético, plásticos, etc. – de dois dos termos de uma cadeia significativa, choque e condensação dos quais surge um terceiro termo que resume semanticamente os dois primeiros. (SARDUY, 1979, p.167)

O melhor exemplo disso, para ele, é a sobreposição no cinema. Mecanismo que reaparece na televisão, com o uso da fusão. Guel Arraes usa esta ferramenta da gramática televisual quando, numa troca de cena, funde o pó de arroz com o qual Dora



se maquia com a farinha espalhada por João Grilo na cena seguinte, dando um caráter de continuidade à narrativa.

A segunda operação barroca seria a *Paródia*, que nos obriga a uma leitura em filigrana. Dentro da operação paródica Sarduy elenca o que considera os elementos para semiologia do barroco latino-americano. A primeira é a *Intertextualidade*, que ele divide em dois tipos: a *Citação* e a *Reminiscência*.

Os exemplos de *Citação* são abundantes na obra e começam na abertura da minissérie. João Grilo e Chicó começam a história anunciando um filme que vai passar naquela noite, na igreja, *A paixão de Cristo*, “um homem que enfrentou sozinho o império romano” (ARRAES, 1999). Segue-se a apresentação de trechos do filme, um pequeno resumo da paixão de Jesus Cristo, uma obra citada dentro da obra. Este objeto intertextual nos prepara para o que vamos ver: uma história contada nos moldes dos autos medievais, que têm como fio condutor os ensinamentos do cristianismo. No início de cada um dos quatro capítulos da série são usadas xilogravuras⁴ para nomear o episódio do dia. Uma referência intertextual explícita a uma arte característica do nordeste do Brasil, que tem íntima relação com o Movimento Armorial, do qual Ariano Suassuna, autor do texto seminal que se baseia a minissérie, é um dos criadores.

Mais à frente, quando João Grilo pede um emprego ao major Antônio Moraes, ganha em troca um desafio: se acertar as três perguntas ganha um emprego. Uma citação de uma das obras fundamentais do teatro clássico grego, *O Édipo Rei*, em que o herói trágico vence o desafio e recebe em troca a cidade de Tebas. Mas, se João Grilo perder a aposta, o major iria tirar-lhe uma lasca do couro, ou seja, um pedaço da pele dele, com a faca. Outra referência a uma obra teatral. Desta vez, *O mercador de Veneza*, de Shakespeare, em que Shylock tira uma lasca de couro devida a ele pelo comerciante Antônio, numa caricatura do preconceito dos ingleses do período elisabetano com relação aos judeus.

Já os personagens Cabo 70 e Rosinha não existiam na peça de Ariano Suassuna. Cabo 70 é um enxerto, um personagem retirado da peça *As torturas do coração*, do próprio Suassuna. E Rosinha, no *Auto* teatral era o filho do major, um personagem apenas citado. Na versão televisiva, ele é transformado numa mulher e ganha destaque

⁴ Xilogravura é uma técnica de gravura que utiliza madeira como matriz e possibilita a reprodução da imagem gravada sobre papel ou outro suporte adequado. É um processo muito parecido com um carimbo. A xilogravura popular é uma permanência do traço medieval da cultura portuguesa transplantada para o Brasil e que se desenvolveu na literatura de cordel. Quase todos os xilogravadores populares brasileiros, principalmente no Nordeste do país, provêm do cordel.



ao formar um par romântico com Chicó. Assim, cria-se o que Jesús Martim-Barbero chama de *drama do reconhecimento*, um dos artificios do *melodrama*, que ele considera uma forma de recuperação da memória popular por meio do imaginário criado pela indústria da cultura na América Latina. Para ele, “não existe acesso à memória histórica sem projeção possível sobre o futuro que não passe pelo imaginário.” (1997, p.304).

Como *Reminiscência*, encontramos um trecho curto, mas que consideramos importante dentro da visão do sertão nordestino a partir do *heterologos*. Quando o mendigo que havia aparecido de relance até então na trama chega a um lugar isolado e se encontra com os cangaceiros. Ele se revela um deles também, retirando a capa que o cobre e dado um rodopio, numa referência à já conhecida cena do rodopio do cangaceiro Corisco, no filme *Deus e o diabo da terra do sol*, de Glauber Rocha.

A segunda categoria desta semiologia barroca é a *Intratextualidade*. Nesta classificação não estão os elementos alógenos – citações e reminiscências – mas os que participam, conscientemente ou não, do próprio ato da criação. São eles: os *gramas fonéticos*, os *gramas semânticos* e os *gramas sintagmáticos*.

O primeiro, os *gramas fonéticos*, aplica-se mais exatamente à palavra escrita, como na poesia concreta, e pouco usual na gramática televisiva nas obras comerciais, criadas para oferecer ao público uma visão mais direta, sem deciframentos. Já os *gramas sêmicos* representam o interdito, o que é significado sem a presença do significante, um tipo de metonímia.

A escritura barroca – antípoda da expressão falada – teria como um de seus suportes a função do encobrimento, a omissão, ou melhor, a utilização de núcleos de significação tácitos, “indesejáveis”, mas necessários, e para os quais convergem as flechas dos indicadores. (SARDUY, 1979, p.174)

Depois da morte da cachorra, Dora tenta seduzir Chicó fazendo trejeitos.

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 despiando 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 to entendendo...

Dora – E vai ficar parado aí é? (ARRAES, 1999)

A substituição do significante *homem*, pelo significante *bichinho* configura a metonímia. O próprio personagem não entende logo de cara, mas acaba cedendo ao jogo da sedução. De maneira diferente funcionam os *gramas sintagmáticos*, que representam a fala que fala da fala, na nossa análise, a televisão que mostra a televisão, com os recursos próprios que ela oferece. Em toda a sequência no céu, no momento do julgamento dos personagens, Jesus e a Compadecida aparecem num cenário que tem como fundo um *croma-key*⁵, artifício só possível na televisão e velho conhecido dos espectadores por criar ilusão, uma característica do cinema que ganhou muita força na televisão. Se na tela grande a imaginação perdeu lugar para as imagens projetadas, na televisão este processo é radicalizado.

No *Auto*, por exemplo, não existe espaço para histórias sem imagem. Quando Dora conta a Chicó que o marido passou a noite à sua espera, o que vemos na tela é uma imagem do padeiro deitado e no plano de trás um sol que vai sobe aos poucos, significante que nos faz entender que uma noite inteira se passou. Quando Chicó conta suas histórias mirabolantes, ou quando João Grilo conta ao padre que a cachorra fez um testamento antes de morrer, vemos tudo isso encenado na tela, com a voz do contador em *off*.

Brasilidade na TV

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 na terra brasileira, ganha uma materialidade híbrida a partir da representação do regional com requintes da gramática televisual, explodindo num barroco, síntese da *nordestinidade*, e por consequência, também da *brasilidade*.

Encontramos na minissérie *O Auto da Compadecida* cada um das operações citadas por Sarduy e muitos dos elementos que dialogam com o pensamento de Varela e Lezama. Se a obra é barroca e o barroco é a marca da mestiçagem do brasileiro, logo a

⁵ É uma técnica de processamento de imagens que tem como objetivo eliminar o fundo de uma imagem para isolar os personagens ou objetos de interesse que posteriormente são combinados com uma outra imagem de fundo. Os personagens são filmados em um fundo de cor sólida, geralmente azul ou verde (hoje até o vermelho é usado), e depois substitui-se essa cor.



obra é signo desde demonismo, esta vontade do conhecimento fundada a partir do devir *lezâmico* que marca a América. Estas são as conclusões preliminares da pesquisa por nós realizada no Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora, com o objetivo de obter o grau de Mestre em Comunicação.

REFERÊNCIAS

ARRAES, Miguel. **O Auto da Compadecida**: da obra de Ariano Suassuna. Minissérie. Rio de Janeiro: Globo Filmes, 1999.

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

1CANCLINI, Néstor Garcia. **A globalização imaginada**. Trad. Sérgio Molina. São Paulo: Iluminuras: 2007.

GIDDENS, Anthony. **As conseqüências da modernidade**. Tradução de Raul Fiker. São Paulo: Editora UNESP, 1991.

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

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

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

MARTIN-BARBERO, Jesús. **Dos Meios às Mediações**: Comunicação, Cultura e Hegemonia. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997

1SARDUY, Severo. O Barroco e o Neobarroco. In: MORENO, César Fernández. (coord.) **América Latina em sua literatura**. São Paulo: Perspectiva, 1979. pp. 161-178.

SUASSUNA, Ariano. **O Auto da Compadecida**. Rio de Janeiro: Agir, 2000.

TRINTA, Aluizio Ramos. Televisão e formações identitárias no Brasil. In: LAHNI, Cláudia Regina e PINHEIRO, Marta de Araújo. **Sociedade e Comunicação**: perspectivas contemporâneas. Rio de Janeiro: Mauad X, 2008, p. 31-50.