Do cordel à televisão: apontamentos para um estudo da representação do diabo na ficção seriada[1]

Evandro José Medeiros LAIA[2]
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ

RESUMO
As histórias das pelejas dos homens com o diabo encarnam um tema fundamental da existência humana no ocidente (DEBRAY, 1993). São grandes fontes de casos dos folhetos da literatura de cordel, no nordeste brasileiro (VASSALO, 1993). E seja como adaptação direta, ou partir de obras que dialogam com o tema, ganharam a teleficção seriada brasileira (BALOGH, 2005; MUNGIOLI, 2006). Pretendemos entender como a representação desta figura transmuta-se em suportes diferentes, em tempos diferentes, a partir do conceito de *eras imaginárias* (LIMA, 1988), a partir da microssérie *O auto da Compadecida*, de 1999. O artigo apresenta os primeiros passos da pesquisa do autor no curso de Doutorado, da Escola de Comunicação da UFRJ.

PALAVRAS-CHAVE: teledramaturgia; ficção seriada; diabo; literatura de cordel; comunicação temporal.

O SAGRADO E O PROFANO

As histórias das pelejas com o diabo são comuns em quase todas as culturas. E a produção de narrativas visuais sobre o anjo decaído, na representação da luta do bem contra o mal, também. Acreditar em uma santidade, um ser com capacidades extra-humanas, pode ser a certeza de que, apesar dos perigos do mundo, a proteção está garantida. Debray (1993, p.33) nos ensina que, seja qual for a natureza do mito principal, ele produz figuras, como maneira de aliviar a angústia do precário, criando algo imemorial. Dar forma a esta crença também é importante, uma maneira de aproximar-se desta proteção.

> A imagem – primeiramente esculpida; em seguida, pintada – é, na origem e por função, mediadora entre os vivos e os mortos, os seres humanos e os deuses; entre uma comunidade e uma cosmologia; entre uma sociedade de sujeitos visíveis e a sociedade das forças invisíveis que o subjugam. Essa imagem não é um fim em si, mas um *meio* de adivinhação, defesa, enfeitiçamento, cura, iniciação. (DEBRAY, 1993, p.54)

É no período medieval que esta figura do anjo decaído ganha força no Ocidente, com o seu uso para fins catequéticos e sua representação gráfica baseada nos deuses pagãos.

[1] Trabalho apresentado no GP Ficção Seriada do XIII Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

[2] Doutorando em Comunicação e Cultura, pela UFRJ, mestre em Comunicação e Sociedade, pela UFJF, email: medeiroslaia@yahoo.com.br.

Era o tempo em que a Igreja Católica usava a figura do Diabo para controle social. O catolicismo era predominante na Europa e, como nos lembrou Lima (1988, p.148), "o medo à putrefação angustiava sem dar trégua na Idade Média".

O uso da figura do diabo e o medo da condenação ao inferno faziam parte do projeto de dominação da Igreja Católica, segundo Vassalo (1993, p.42), numa oposição que marcou toda a sociedade da época, de acordo Bakhtin (1993). Para ele, a característica mais importante deste período foi a divisão binária do mundo: cultura oficial *versus* popular, escrito *versus* oral, mundo rural *versus* urbano. Nos inícios da Europa moderna existiram duas tradições culturais: a grande e a pequena, que não correspondiam, necessariamente, à elite e ao povo comum. A grande tradição era transmitida nas escolas e universidades e exclusiva dos que frequentavam estas instituições. Do outro lado, a pequena tradição era difundida na igreja, na praça e no mercado, era aberta a todos. Por isso, para a maioria iletrada e excluída das línguas oficiais, como o latim, esta era a única cultura. Neste contexto que florescia o que ele considerou um panorama mais completo desta época.

E a cultura da Idade Média europeia ecoa no Sertão brasileiro, de acordo com Varela (1996, p.116), já que a característica do português simbolizada pelo mar sem fim, transmuta-se em imanência, viagem dentro de si, num espaço onde o homem, desamparado, fica à mercê, tanto de Deus, quanto do Diabo. Segundo ela, 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 ideia de queda ou pecado original, tão pouco a de redenção. (...) Num estado cosmogônico permanente, o humano procura cosmisar, não redimir, criar espaços sagrados, heterogêneos, lugares de hierofania, tornando-se todo sertão uma teofania, manifestação do divino e transcendente na imanência da terra (VARELA, 1996, p.116).

A filósofa defende que, diferentemente das nações europeias onde o pensamento clássico deu a tônica da reflexão acerca do modo de estar no mundo, a partir dos preceitos da filosofia, do logos ático nascido na Grécia Antiga, o *modus operandi* da cultura portuguesa é baseado numa outra forma de pensamento, definida a partir de um logos outro, que não o grego, um *heterologos* (VARELA, 1996, p.24), a razão em língua portuguesa, que parece só existir na viagem. Por isso o Brasil encarna a realização dos mitos portugueses, na busca pela nação espiritual. Neste mundo repleto de manifestações de deus, e por consequência também do seu contrário, encontramos a síntese do *demonismo* que

caracteriza a cultura do continente americano, na visão de Lima (1988, p.31), como fica claro no estudo introdutório do livro *A Expressão Americana*:

> A abundante terminologia lezamiana relativa ao demoníaco (...) comprova a sua deliberação de tecer o Imago do homem americano como uma rede de imagens que recortam a astúcia e a magia, a curiosidade e o prazer, a apetência e a devoração, a rebeldia e a liberdade, a malícia e o engenho. (...) essa imagem do demoníaco está calcada, mais provavelmente, naquele que o Gênese recolhe de antiguíssimas 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.

Lima 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. Foi no encontro com o continente novo que a Europa conheceu novas formas da natureza e um jeito novo de se relacionar com ela. Para ele, o barroco desenvolveu-se nas terras de cá como uma forma de expressão da luta de Contra-Conquista, enquanto na Europa, foi uma arte do período Contra-Reforma. O sociólogo defendia que o verdadeiro barroco se realizou, na sua plenitude, no Novo Mundo, desde a vida cotidiana até as mais elaboradas formas artísticas, formas transculturadoras dos mestiços (LIMA, 1988, p.103).

Completando o que seria uma *teoria da mestiçagem*, o sociólogo 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* (LIMA, 1988, p.67), a partir da visão monumental da natureza exuberante das Américas, onde homem e natureza se misturam, sem dualismos. Uma operação de pensamento que não se enquadra no *modus operandi* europeu, marcado pelo binarismo da filosofia hegeliana, tão combatida por Lima ao longo de toda sua obra. E que dialoga com a visão do *heterologos* em língua portuguesa, designado por Varela (1996, p. 107), no qual

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

Este logos mestiço, baseado numa ontologia débil, que prescinde da inclusão de um terceiro elemento na dualidade filosófica, permite que dois sentidos habitem um mesmo conceito, simultaneamente. 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 Bhabha (1998, p.20). Para ele, a fronteira é um lugar extremamente rico, de encontro. E que diz muito do momento que vivemos, onde já não há divisão definida entre conceitos, onde a lógica binária já não opera como única forma de conhecimento do mundo. 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.

> Se o paradigma barroco (...) é expressivo na cultura portuguesa, reflexo de seu espírito de lugar e da viagem marítima, parece ter encontrado uma expressão por demais significativa no pensamento e na arte brasileiras, cujos elementos compósitos manifestam a mesma arte simbólica e cenográfica que deriva o manuelino (VARELA, 1996, p. 65).

O espírito de lugar brasileiro, ao contrario do português, circunscreve o homem a terra, às suas raízes telúricas matriciais, ao arquétipo da *Terra Mater*, que aqui, é representado pelo Sertão, segundo Varela. E a ficção televisiva, assim como o teatro e o cinema, recolhe uma antiga tradição da narração oral, fixada nos folhetos de cordel nordestinos, marcas da hibridação cultural entre o universo ibérico e as tradições dos povos que formaram o Brasil.

O DIABO NO CORDEL

Bakhtin (1993) afirma que os ritos e espetáculos profanos, organizados de maneira cômica, apresentavam uma diferença de princípio em relação às cerimônias oficiais sérias da Igreja ou do Estado feudal, na Idade Média europeia. Ofereciam uma visão do mundo, do homem e das relações humanas não-oficial, por isso mesmo apresentava sujeitos livres das responsabilidades das identidades determinadas a cada um desde o nascimento. Assim, o carnaval é um duplo paródico da missa, ritual que lhe deu origem, assim como a comédia é um do duplo da tragédia. E o riso burlador e sarcástico, mas também alegre e cheio de alvoroço, mata a ressuscita simultaneamente. É nesta fase de diferenciação entre as culturas popular e palaciana, quando o livro é raro e caro, que aparece a literatura de cordel. “Os folhetos, presos aos cordéis, são vendidos a baixo preço na rua, ao público popular, que tinha seus escritores próprios, fornecedores da sua literatura, como Baltazar Dias, o famoso cego de feira português” (VASSALO, 1996, p.55).

As histórias eram passadas de geração em geração e posteriormente gravadas em pequenos livros de papel rústico, com desenhos primitivos feitos nos molde xilográficos: era a literatura de cordel. Neste espaço de transmissão comunicativa o Diabo teve papel de destaque. Foi neste período que as duas nações ibéricas deram início às Grandes Navegações, descobrindo o novo mundo e trazendo para o Brasil estes hábitos. A primeira região a ser colonizada foi o nordeste brasileiro, onde por motivos sócio-econômicos esta cultura permaneceu viva, até hoje, em folguedos, festas populares e na produção contemporânea da literatura de cordel (SUASSUNA, 2008, p.154). A literatura de cordel medieval européia é, hoje, apenas uma sobrevivência, estudada como manifestação literária. Mas foi por meio dele, que, há cinco séculos, o *romancero viejo* da Península Ibérica foi transmitido às Américas.

Estas histórias aparecem, reelaboradas, nos folhetos de cordel nordestinos, e posteriormente nas obras cultas que bebem nesta fonte. Para Suassuna (2008, p.6), a função dos folhetos de cordel no nordeste é análoga à desempenhada na Europa da Idade Média. A temática é diversificada: a maioria dos assuntos, senão todos, servem para se construir um folheto e muitos desses acontecimentos estão inseridos no dia-a-dia do cordelista. Interessam-nos, para a nossa pesquisa, as histórias que tratam do diabo. Por isso delimitamos como campo de atuação a obra do cordelista paraibano Leandro Gomes de Barros, que viveu entre na Paraíba e em Pernambuco, entre 1865 e 1918. Entre os folhetos, apresentamos trechos de dois que citam pelejas entre homens e o diabo, que tenta levar as suas almas. Em *Peleja de Manoel Riachão com o diabo*, ele descreve o encontro entre os dois personagens que dão nome à obra. E descreve as características físicas da figura do *Encourado*:

Riachão estava cantando
Na cidade de Assú
Quando apareceu um negro
Da espécie de urubu
Tendo a camisa de sola
E as calças de couro cru

Beiços grossos e virados
Como a sola de chinello
Um olho bem encarnado
O outro bem amarelo
Esse chamou Riachão
Pra cantar um martelo
(FOLHETOS)

Em *Como Antônio Silvino fez o Diabo chocar*, ele volta a descrever as características físicas do diabo:

> O negro era um negro alto
> Corpo todo envergado,
> Um chifre no meio da testa,
> O nariz todo furado,
> Um olho muito amarelo
> O outro bem encarnado
>
> Tinha de morcegos as asas,
> As unhas de gavião
> As presas de cascavel,
> Os pés de um avião,
> A bôcca representava
> Um enorme socavão
> (FOLHETOS)

Vejamos algumas características a partir das duas passagens citadas: a pele negra, o par de chifres, além do casco e de partes da anatomia animal. Pretendemos entender como estas características reaparecem na teleficção seriada, a partir da análise da microssérie *O Auto da Compadecida*, exibida pela TV Globo em 1999. Em busca de uma saída metodológica que nos auxilie em nossa trajetória de investigação, recorremos à proposta do *contraponteamento*, parte da teoria sociológica de Lima (1998), para a comparação entre as obras literárias do cordel e a obra televisual. Levando em conta também a idéia de que, em língua portuguesa, o pensamento acontece na poesia e na imagem, de acordo com Varela (1996).

Lima afirma que todo discurso histórico é, pela própria impossibilidade de reconstruir a verdade dos fatos, uma ficção, uma exposição poética, um produto necessário da imaginação do historiador, que valoriza o passado com os pontos de vista do presente, portanto é uma leitura limitada, direcionada. O contraponto instaura a liberdade da leitura do sujeito metafórico. Em vez de relacionar os fatos pela relação causa-efeito, o contraponto se move para diante e para trás no tempo, em busca de analogias. Compara, assim, os nossos textos com os de outras culturas, afastadas no tempo e no espaço, usando o que chama de *fatos homólogos*. Para explicar o método ele exemplifica:

> Se compararmos a forma do chifre do touro com a forma da tiara dos imperadores bizantinos, dentro da concepção do splengeriano fato homólogo, precisamos um paralelismo de símbolos culturais, que adquirem precisamente esse valor simbólico por situar-se nas valorizações de uma morfologia. (LIMA, 1988, p. 52)

Com isso, perde-se o critério de valor associado ao de evolução: não existe hierarquia superior/inferior, melhor/pior. A ideia foi desenvolvida para análise do que ele chama de *fato americano*, e que, a nosso ver, adapta-se ao trabalho aqui proposto. Para ele, a identidade latino-americana, marcada por uma Contra-Conquista seria um processo eternamente em devir. E o grande desafio, para o pesquisador, seria mostrar este "estar sendo", para estabelecer um sentido e logo um visão histórica (LIMA, 1988, p.22). Ao historicismo hegeliano, que concebia a história como a exposição de Espírito, a Razão ou Logos, num processo que leva ao autodesenvolvimento, ele opõe uma visão direcionada não pela razão, que só leva a um dever ser, mas por um outro logos: o logos poético, que, segundo Varela (1996), é a característica maior do pensamento em língua portuguesa. A maneira de pensar deste povo não estaria então, registrada em livros, instrumento por excelência da ciência clássica, mas nas histórias orais e na cultura visual "recriada nos seus desvios e metamorfoses, viagens e mestiçagens, como um logos mais edificante do que sistemático, mais poético do que noético" (VARELA, 1996, p.9). A articulação deste conceitos nos coloca então na encruzilhada entre o popular e o erudito, propondo suspender a divisão entre estes dois espaços.

Nesse arquipélago de temas e tendências metodológicas, deu-se particular atenção ao conceito de *Era Imaginária*. Lima sugere que o seu interesse é detectar, no curso de uma cultura ou sociedade, os tipos de imaginação, os momentos em que se deu a potencialidade para criar temas e imagens. Estes momentos, que reaparecem na arte e no pensamento de outras culturas, em outros momentos históricos, são as e*ras imaginárias*.

> O modo dessa vivência poética dos povos – na qual a dimensão mítico-religiosa tem grande peso – é o que determina um tipo de imaginação, dentro de uma cultura e no seu vasto fundo temporal. (...) os tipos de imaginação transcendem as próprias culturas em que foram gerados e reaparecem em outras. (...) as sociedades, mesmo após, sua desintegração, não desaparecem totalmente, mas projetam as suas formas em outras posteriores (LIMA, 1988, p.28).

Para Lima, traços, restos do tipo de imaginação de uma era imaginária sobrevivem, reaparecem reconfigurados noutras tempos. Ele constrói uma "fábula intertextual" que compendia o devir americano como uma era imaginária que soma e transforma fragmentos de outros imaginários, num processo antropofágico, tratando de igual para igual influencias externas e internas, mestiçando as culturas, hibridizando as influências. A mensagem de Lima, mais radical, projeta a valorização daquele "Ocidente primogênito, repassado pela

era barroca, como o fulcro de uma legítima modernidade, e, mais além dela, de sua metamorfose em pós-modernidade" (LIMA, 1988, p.39).

O DIABO NA TELEFICÇÃO

Na sociedade em que vivemos, dessacralizada, mantêm-se algumas características rituais que apontam para uma mitologia, que perpassa todas as relações sociais, criando posições de sujeito, numa nova dinâmica cultural. É neste contexto que a figura do diabo retorna, reelaborada, na tela, em adaptações e mesmo em obras originais que dialogam com a ideia de Nordeste (VASSALO, 1993, p.32), que, de acordo com a nossa proposta metodológica, pode ser tratada como uma *era imaginária*, fundada numa cultura popular que serve como fonte para as histórias da TV que também narram em palimpsesto (BALOGH, 2005, p.143). Ou seja, são histórias que se formaram a partir do entrecruzamento de outras *eras imaginárias*, apresentando uma compilação de histórias reformuladas e amalgamadas. E aponta para uma direção original, que retoma a rica tradição oral nordestina, demonstrando a permanência do lastro medieval na cultura popular brasileira. O percurso do diabo desde a Idade Média ibérica até a teleficção brasileira pode nos fornecer pistas sobre os processos de hibridação cultural que marcaram a formação da nação Brasil. Entender isso pode nos ajudar a compreender melhor o processo de transculturação contemporâneo, que seria, por fim, a radicalização de uma convivência com uma alteridade marcadamente hegemônica.

A estratégia narrativa da adaptação, diretamente das histórias do cordel, ou a partir de releituras dos mesmos temas, se confunde com a representação do nordeste brasileiro na tela da TV (MUNGIOLI, 2006; BALOGH, 2005). E aparecem, com mais frequência, a partir da década de 1960. No Brasil, as minisséries são descendentes diretas das telenovelas, como nos explica Souza (2004, p.124). A telenovela, o gênero[3] mais popular por aqui, é o carro-chefe da conquista da audiência, pela Rede Globo, a partir da década de 1970. O formato utilizado hoje é praticamente o mesmo em todas as redes: capítulos diários, sequenciados, com duração média de 30 a 40 minutos.

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

> O primeiro ponto a destacar é o definitivo abrasileiramento do gênero: as histórias atravessam um período de nacionalização do texto, das temáticas e mesmo da linguagem televisiva. As redes brasileiras desenvolveram um tipo de texto na novela que estimula a interação familiar cotidiana até quando come, lê e conversa, possibilitando ao telespectador deixar de assistir alguns capítulos sem perder a sequência da trama (SOUZA, 2004, p.121).

Os gêneros são estratégias de comunicabilidade, fatos culturais e modelos dinâmicos. Congregam em uma mesma matriz, referenciais comuns tanto a emissores e produtores quanto ao público receptor. A familiaridade se torna possível porque os gêneros acionam mecanismos de recomposição da memória e do imaginário coletivo de diferentes grupos sociais. O formato *minissérie*, é chamado, por Souza (2004, p.133), de *série brasileira*, que segundo ele, é baseada "em temas da história ou do cotidiano nacional, com textos originais ou tirados da literatura. A duração é bem menor que das novelas, que costumam ter mais de cem capítulos". As minisséries têm continuidade no dia seguinte, como as novelas, mas têm, em média, de cinco a vinte capítulos seqüenciados, número que pode ser ampliado de acordo com a audiência. Elas podem ser consideradas também produtos de uma inquietação de autores e diretores, "*la crème de la crème*" da teledramaturgia brasileira, nas palavras de Balogh (2002, p.123).

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

O auto da Compadecida, em quatro capítulos, foge à regra de duração longa das minisséries brasileiras, que chegam a ter até 20 capítulos (SOUZA, 2004, p.134). Por isso passou a ser chamada de *microssérie*, inaugurando uma nomenclatura usada pela própria TV Globo (GUIA, 2010, p.288), a partir de então, para designar os produtos de teleficção seriada em quatro capítulos.

No último episódio, depois da matança desencadeada pelo cangaceiro Severino, em Taperoá, apenas Chicó escapa com vida. Todos os mortos, então, são submetidos ao julgamento divino, sendo recebidos pelo Demônio, o Encourado, e por Manuel, outro nome para Jesus. João Grilo apela para Nossa Senhora, a Compadecida, que aparece diante de todos e intervém a favor dos humanos. Manuel decide enviar os cangaceiros para o céu, o

bispo, o padre o sacristão, o padeiro e sua mulher para o purgatório e, sob interferência da Compadecida, permite a João Grilo voltar para a vida terrena e reencontrar seu amigo Chicó. O embate entre a vida e a morte, o sagrado e o profano, o divino e o humano são constantes na história, que, para completar, se passa num sertão cheio de informações visuais, que aumentam à medida que a história avança e as cenas se passam no céu, com Jesus e a Compadecida em roupas coloridas, cheias de bordados e trabalhos em *patchwork*, numa estética que beira o *kitsch*.

O Encourado tem dois chifres estilizados, retomando a imagem clássica do diabo com características dos deuses pagãos, símbolos da virilidade. Quando João Grilo acorda, depois de morrer, encontra uma fila de fiéis cantando, em procissão. Reconhecemos que ele está dentro da igreja de Taperoá, onde se passou boa parte da história contada. Quando a porta que supostamente daria acesso à rua é aberta, saem labaredas de fogo e um vento forte que quase leva todo mundo embora. É desta porta que sai o Diabo. Do outro lado está o altar, onde há uma pintura de Jesus e dos anjos. Num processo de animação gráfica, a pintura se transforma em Manuel, o Cristo negro, como na peça de Suassuna. O que nos leva à inferência de que o próprio Sertão abriga o céu e o inferno, onde o homem está sozinho, sem a proteção de Deus e à mercê do Diabo, a partir da concepção do heterologos em língua portuguesa.

Figura 1

Figura2

Durante a conversa com o Diabo, os personagens sentem o cheiro do enxofre, característico desta figura, segundo a crença popular, desde a Idade Média. Ele tem uma imagem assustadora, mas com feições humanas. Quando se enfurece é que acaba mostrando uma outra face, distorcida, animalizada, com grandes narinas, bem próxima à descrição do Diabo nos folhetos de cordel de Leandro Gomes de Barros (Figuras 1 e 2): os chifres estilizados, como se fossem tranças feitas com cabelo, o nariz, que parece um focinho de porco, os grandes cílios e bigodes, além da pele escura. Uma imagem grotesca ligada à Idade Média, de acordo com Bakhtin (1993, p.36), de um Diabo, ao mesmo tempo aterrorizante, mas atrapalhado, com um quê de cômico, um "porta-voz ambivalente de opiniões não-oficiais, da santidade ao avesso, o representante do inferno material".

Parece-nos possível enxergar as eras imaginárias anteriores, as matrizes culturais, como num palimpsesto, termo usado por Balogh (2005, p.148) para definir a principal característica da ficção televisiva. Mesmo

> ainda que não inteiramente elucidado, nos parece importante como marco de uma nova visão da TV como uma vasta intertextualidade dentro da qual há um conjunto de serialidades em processo constante de remissão umas às outras. Essa visão pressupõe uma competência *sui-generis* por parte do telespectador frente a este processo.

Ela defende que a na TV tudo se cria pela apropriação de outras formas culturais, como a pintura, a fotografia, o rádio, o filme, o teatro, a dança, a mímica, a música, o circo, o *cartoon*, que são recriadas à luz de novas possibilidades técnicas. A TV, como aparelho social, capta o espírito do tempo, mas também cria condições para que as características citadas sejam reforçadas, num processo de realimentação.

Neste contexto, as histórias da tradição nordestina aparecem como ponta de um *iceberg* bem mais profundo. E, para além disso, bem mais difuso, entrecruzando eras imaginárias anacronicamente, como as obras do barroco latino-americano, na visão de Lima (1988). O que coloca a identidade cultural como uma construção em eterno devir. Nosso interesse é saber por quais mudanças passou esta figura do diabo, neste percurso. O objetivo é mostrar como a figura do Diabo ganhou forma na literatura oral na Península Ibérica medieval, migrou para os folhetos de cordel até chegar à teleficção seriada. O que apresentamos aqui é o ponto de partida da nossa investigação, durante o mestrado, no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora, que tem continuidade no curso de Doutorado da Escola de Comunicação da UFRJ.

Para aplicação deste método proposto por Lima, delimitamos a análise ao abordar especificamente três obras do cordelista paraibano Leandro Gomes de Barros: *O diabo confessando uma nova seita*, *Peleja de Manoel Riachão com o diabo* e *Como Antônio Silvino fez o Diabo chocar*. A maneira como ele constrói a narrativa e descreve a figura do Diabo será comparada com três obras de ficção produzidas pela TV Globo: *O Diabo ri por último*, unitário exibido em 2001; *Hoje é dia de Maria*, minissérie em 8 capítulos de em 2004; e a microssérie em 4 capítulos *O Auto da Compadecida*, de 1999. A escolha destas ficções, em detrimento de outras, levou em conta necessidades específicas do objeto e dos objetivos: como investigar os porquês nas representações do diabo diferentemente proposto por um dos autores mais conhecidos da literatura de cordel nordestina e por três realizadores de televisão contemporâneos, e assim, verificar como, em tempos diferentes, esta figura ganha valores e formas, representando a alteridade sobre o mesmo lastro ibérico medieval, supostamente matriz da cultura brasileira. Anotar as peripécias deste personagem, assim como as características físicas, no período de produção das obras de Leandro Gomes de Barros, na virada do século XIX para o século XX, será necessário para a posterior comparação com o Diabo que encontraremos transmutado nas três obras de televisão produzidas e veiculadas pela TV Globo. O *corpus* delimitado de obras televisuais abarcam o período de 1999 até 2004, na virada do século XX para o século XXI.

CONCLUSÕES PRELIMINARES

A representação visual do Diabo varia de cultura em cultura. Para o Ocidente, ele estaria ligado à imagem dos deuses da fertilidade do período clássico, o que demonstraria uma tentativa da Igreja Católica de combater os cultos que não fossem cristãos. Mas esta figura também se aproximaria de outros estereótipos, o que pode apontar para um preconceito latente. O diabo representaria, hoje, a rebeldia e a liberdade, mostrando a preocupação com a imagem e com o direito de escolha como fundamentações essenciais na construção de uma identidade. A figura do Encourado funcionaria como uma metáfora do processo de transculturação, primeiramente, no encontro do Velho Mundo com o Novo Continente, e posteriormente, da cultura popular brasileira com as referências transculturais nos tempos da Globalização.

Pretendemos anotar as transformações pelas quais passou a representação do Diabo, desde as histórias orais que deram origem à literatura de cordel no Nordeste até as obras da teleficção brasileira que adaptam temas deste universo para a televisão. E ainda como as

referências ibéricas estão sendo reelaboradas no processo de transculturação contemporânea. Pretendemos também percorrer o caminho entre a tradição oral ibérica medieval, num momento de forte polarização religiosa que definiu as identidades de Portugal e Espanha, até a chegada no Brasil. Acreditamos que assim seja possível descrever o processo de mestiçagem que deu origem à cultura brasileira. Num outro plano, partiremos para a comparação das descrições físicas do diabo nos folhetos de cordel com a materialização visual desta mesma figura na TV, na tentativa de verificar se a representação do mal como o outro, a alteridade, varia de acordo com as mudanças sociais e o ambiente cultural onde a mensagem é veiculada.

REFERÊNCIAS

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

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

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

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

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

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

LIMA, J. L. **A expressão americana**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

MEMÓRIA Globo. Disponível em: <http://memoriaglobo.globo.com/Memoriaglobo>. Acesso em: 01 out. 2011.

MUNGIOLI, M. C. P. **Minissérie Grande Sertão: Veredas** – gêneros e temas construindo um sentido identitário de nação. Tese de Doutorado. Escola de Comunicação e Artes – USP, 2006. Disponível em: <www.eca.usp.br>. Acesso em: 08 maio 2011.

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

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

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