



## **Identidade e teledramaturgia: a perspectiva diaspórica na minissérie “O auto da compadecida”<sup>1</sup>**

Evandro José Medeiros LAIA<sup>2</sup>  
Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, MG

### **Resumo**

Verificaremos a perspectiva diaspórica da teledramaturgia do nordestino Guel Arraes, especificamente em “O Auto da compadecida”, a partir dos Estudos Culturais. O diretor se inspira em Ariano Suassuna e banha a história com outras influências, criando um produto híbrido. Para a adaptação teledramatúrgica, recicla ações de outras peças do próprio Suassuna, de Shakespeare e do repertório melodramático. Arraes sai do Nordeste geográfico, mas existem na obra dele lembranças de um Nordeste afetivo, raiz de sua criação. “O Auto” de Guel torna-se um palimpsesto midiático: parte das lembranças iniciais foi apagada e novas informações inscritas, formando um Nordeste idílico, reflexo do imaginário do autor.

### **Palavras-chave**

teledramaturgia, identidade, diáspora, Estudos Culturais

### **A posição de fala**

A identidade é tema central das discussões contemporâneas. E é na mídia, transformada em praça pública na contemporaneidade, que estão expostos os modelos para projeção e identificação. A identidade se mostra como construção social e na televisão, como construção transnacional, feita em partes, a partir de fragmentos desterritorializados.

Em “O Auto da Compadecida”, minissérie exibida pela Rede Globo em 1999, o diretor Guel Arraes se inspira em Ariano Suassuna para criar uma obra teledramatúrgica em que a história original é banhada por outras influências, quebrando a unidade

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no DT 4 – Comunicação Audiovisual do XV Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste, realizado de 13 a 15 de maio de 2010.

<sup>2</sup> Mestrando do Programa de Pós-graduação em Comunicação da UFJF, email: [medeiroslaia@yahoo.com.br](mailto:medeiroslaia@yahoo.com.br).



dramática inicial e juntando sob um mesmo tipo várias obras diferentes. Guel sai de sua terra natal, o Nordeste geográfico, mas existem na obra dele lembranças de um Nordeste idílico, raiz de sua criação.

O seu “Auto” funciona como um palimpsesto midiático: boa parte das lembranças originais foram apagadas e novas informações inscritas. As referências da cultura local, do espaço afetivo do Nordeste, sofreram a sobreposição de referências globais. Mas o substrato cultural continua presente, criando novos vínculos, sedimentando identidades mais adequadas e codificando o popular no massivo. A hipótese é que o diretor mostra um Nordeste “paralelo”, a partir de uma perspectiva pessoal, criando intersecções e afastamentos entre o território geográfico e o espaço afetivo, já que as “práticas de representação sempre estão ligadas a posição da qual falamos ou escrevemos – a posição de enunciação” (HALL, 1990, p.222).

### **Identidade, globalização e Estudos Culturais**

A dicotomia próprio/alheio perde o sentido na contemporaneidade. As identidades nacionais, forjadas a partir das políticas públicas que privilegiaram a difusão da ideia de nação como algo unificado, sofreram um processo de fratura frente à globalização. No tempo da internacionalização, a partir das grandes navegações do século XV, as nações se abriram para produção de outros países e culturas. Mas a maior parte dos bens era produzida na própria sociedade em que se vivia. Já na globalização, as empresas fragmentam o processo de produção, fabricando cada parte nos países onde o custo é menor.

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

O processo descrito como globalização, para Nestor Garcia Canclini, está ligado à passagem de identidades modernas, territoriais e monolinguísticas, para identidades pós-modernas, que seriam transterritoriais e multilinguísticas. (1999, p.59). Por isso, as identidades fixadas em repertórios de bens exclusivos de uma comunidade étnica ou nacional tornam-se instáveis, buscando, a partir de então, referencial no consumo de bens. Nas sociedades capitalistas contemporâneas, as identidades apontam para uma



crise do sujeito cartesiano, desenhado como ser autônomo, com uma identidade fixa substancial e imutável.

A noção de identidade unificada, sem conflitos, já vem sofrendo abalos desde os primeiros tempos da Modernidade. A expansão de possibilidades de escolha trouxe um distanciamento da tradição, a consciência da identidade como construção, em um projeto existencial individualista, ligado ao “eu”. Mas ainda havia um limite para estas escolhas, definido pelas instituições pedagógicas e de repressão (KELLNER, 2001, p.296). Mas isso muda na contemporaneidade, chamada por alguns de pós-modernidade, quando muitos estudiosos declaram a morte do sujeito. Atuando no âmbito individual, a identidade deixa de ser tarefa coletiva e passa a ser então um mito, uma ilusão, que pode ser mudada, transformada e abandonada continuamente, conforme Stuart Hall.

Utilizo o termo ‘identidade’ para significar o ponto de encontro, o ponto de sutura, entre, por um lado, os discursos e as práticas que tentam nos ‘interperlar’, nos falar ou nos convocar para que assumamos nossos lugares como os sujeitos sociais de discursos particulares e, por outro lado, os processos que produzem subjetividades, que nos constroem como sujeitos aos quais se pode ‘falar’. As identidades são, pois, pontos de apegos temporários às posições-de-sujeito que as práticas discursivas constroem para nós. Elas são o resultado de uma bem sucedida articulação ou ‘fixação’ do sujeito ao fluxo do discurso [...] Isto é, as identidades são as posições que sujeito é obrigado a assumir, de apego, embora ‘sabendo’, sempre, que elas são representações. (HALL, 2000, p. 111-112)

Os referentes da identidade contemporânea se formam não mais nas artes, na literatura, no folclore, mas nas imagens e narrativas gerados pelos meios eletrônicos. O fluxo rápido de informações, as viagens internacionais e, mais recentemente, a internet, trouxeram a sensação de que o mundo se tornou uma aldeia. O resultado disso é um confronto inevitável com “o outro”. É a partir da diferença que se constrói a identidade.

Quando digo “sou brasileiro” parece que estou fazendo referência a uma identidade que se esgota em si mesma. “Sou brasileiro” – ponto. Entretanto, eu só preciso fazer essa afirmação porque existem outros seres humanos que não são brasileiros. E um mundo imaginário totalmente homogêneo, no qual todas as pessoas partilhassem a mesma identidade, as afirmações de identidade não fariam sentido. (SILVA, 2000, p.74-75)

Só um ambiente de trânsito intenso de informações culturais, como o que vivemos hoje, poderia criar condições para o questionamento da unidade do sujeito. A despeito de séculos de uma visão cartesiana, hoje a mulher e o homem são vistos como



seres múltiplos e descentralizados. A identidade é uma construção que se narra. Esta é a definição de Nestor Garcia Canclini (1999, p.164).

E é nos produtos culturais, que circulam por culturas tão diferentes no tempo das multinacionais, que vamos encontrar terreno fértil para pesquisa. 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. As lutas sociais estão presentes nos textos da mídia, que devem repercutir as preocupações do povo, para terem lucro. Portanto, este deve ser o ambiente de nosso estudo: a mídia e a maneira como ela cria, articula e atualiza identidades. A tecnologia digital explicitou a identidade como construção. Mas a televisão ainda é central neste processo.

O estudo das ferramentas dos meios de comunicação e as estratégias de mobilização social tem ajudado a compreender o mundo contemporâneo. No contexto da globalização, a cultura passa a ser uma montagem multinacional, que cria posições de sujeito adequadas à efemeridade do momento presente. 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. (KELLNER, 2001, p.32)

Para Kellner, 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 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. (KELLNER, 2001, 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)

Por isso é importante nos atermos ao estudo desta mídia. No Brasil, a televisão tem papel central na formação da identidade nacional. Ser brasileiro passa pelo



reconhecimento na telinha. Esta forma de mídia, considerada a mais popular, aumentou sua presença nos lares brasileiros de 74%, em 1992, para 94,8%, em 2007. (IBGE, 2008) Juntamente com o rádio, é a fonte de informação a qual a maior parte da população tem acesso. É neste contexto que encontramos um objeto de nossa pesquisa: a minissérie “O Auto da Compadecida” e o trabalho do diretor Guel Arraes. Nascido no Nordeste, ele viveu exilado com a família na Argélia, durante o período militar, estudou e trabalhou na Europa e fez carreira no eixo Rio-São Paulo. No “Auto”, transmitida pela Rede Globo em 1999, o diretor faz uma adaptação do texto do dramaturgo Ariano Suassuna.

### **Do teatro à televisão**

Escrito em 1955 e encenado pela primeira vez em 1956, o “Auto da Compadecida” propõe-se como resultado de uma pesquisa sobre a tradição oral dos romanceiros e 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 obra também desenha o panorama de uma narrativa nacional, juntando diferentes elementos em um tempo de valorização do local, quando nasciam no Brasil movimentos populares, como as Ligas Camponesas. É possível perceber na obra a prevalência do tribal, reforçando a crença do homem diante do homem, valorizando o que é próprio do teatro. Ariano Suassuna é um dos idealizadores e um dos principais referenciais teóricos do Movimento Armorial, criado na década de 60,

cujo projeto estético aponta para o resgate da herança cultural ibérico-brasileira, presentes nos rituais e festas populares religiosos ou profanos que remontam à tradição espetacular do teatro europeu medieval e moderno (*commedia dell'arte*, século de ouro espanhol, teatro elizabetano), e que por uma série de fatores históricos, de longa duração e conjunturais, se expressa



também nas manifestações populares do Nordeste brasileiro, em um movimento de transmigração e reelaboração permanente de estruturas e procedimentos espetaculares e performáticos no contexto desse ambiente cultural. (SANTINI, 2005, p. 63)

“O Auto da Compadecida” sintetiza esta tradição brasileira herdada dos colonizadores europeus, fruto de diásporas, convergência entre povos que saíram de suas terras natais, por vontade própria ou arrancados à força, re-unidos a partir de outras referências, adquiridas durante os cinco séculos de construção da ideia de brasilidade, da “Comunidade Imaginada” (HALL, 2000) chamada Brasil.

Na narrativa televisiva, a história é alterada para criar a projeção e a identificação com os telespectadores. Apresentada como uma microssérie, dividida em quatro capítulos, esta adaptação suprime algumas personagens do texto original, entre elas, a figura de ligação e comando do espetáculo, o Palhaço, o que volta todas as atenções para as aventuras da dupla de protagonistas, João Grilo e Chicó. Guel Arraes também acrescentou personagens de outras obras do próprio Ariano Suassuna, como o Cabo 70 e Vicentão, ambos da peça “Torturas de um coração”. E transformou o filho do Major Antônio Morais na romântica Rosinha, que tem uma história de amor com o personagem Chicó.

Assim, cria-se o que Jesús Martim-Barbero chama de “drama do reconhecimento”, um dos artifícios 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). Com a inclusão de novos personagens, o diretor também adicionou outras passagens, como quando o major Antônio Morais negocia uma lasca de couro das costas de Chicó, situação originária da peça “O Mercador de Veneza”, de William Shakespeare.

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



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

Ao comparar a versão televisiva de “O Auto da Compadecida”, de Guel Arraes, a um palimpsesto, queremos enxergar além das identidades expressas nos diálogos, no figurino e nas opções estéticas do diretor. O objetivo é entrever na obra o texto original do teatro e para além disso, a TV e a obra de Arraes como medidoras entre a obra de Suassuna e o público, a partir da assertiva de Martim-Barbero, de que a televisão “passa por mudanças profundas, mas a mediação por meio do qual a TV atua continua intacta”. (1997, p. 298)

Neste processo, é produzido também o senso de pertencimento coletivo e da auto-percepção, da comunidade imaginada Nordeste, pela mediação do diretor Guel Arraes. A identidade local é uma narrativa construída a partir de mitos fundadores, da história que nega as diferenças e cria laços que Stuart Hall chama de “Comunidades Imaginadas”. Ele usa o termo para designar a construção da identidade das nações. “Uma cultura nacional é um discurso – um modo de construir sentidos que influencia e organiza tanto nossas ações quanto a concepção que temos de nós mesmos.” (HALL, 2000, p.50)

Mas esta narrativa local ganha significados diversos diante do fluxo de informações e de pessoas na contemporaneidade. Hoje é comum encontrar quem tenha que viver, por escolha ou por necessidade, longe de sua terra natal, de suas referências culturais seminais. Este movimento de diáspora, para usar o termo cunhado por Stuart Hall (2000), aponta da tradição para a tradução, já que “estes sujeitos devem aprender a habitar, no mínimo, duas identidades, a falar duas linguagens culturais, a traduzir e negociar entre elas. As culturas híbridas constituem um dos diversos tipos de identidade distintivamente novos produzidos na era da modernidade tadia”. (HALL, 2000, p.89)

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

“Quando a circulação cada vez mais livre e freqüente de pessoas, capitais e mensagens nos relaciona cotidianamente com muitas culturas, nossa identidade



já não pode ser definida pela associação exclusiva com uma comunidade nacional. O objeto de estudo não deve ser, então, apenas a diferença, mas também a hibridização.” (HALL, 2000, p.166)

### **O jogo entre o próprio e o alheio**

Quem fala, se expressa sempre a partir de um ponto de vista, de um lugar que ocupa dentro do complexo processo de construção da identidade, a partir de referências culturais. E quem precisa deixar o lugar de origem, adaptar-se a uma nova realidade, vive o processo chamado por Hall de tradução. Mas, segundo ele, a situação é ainda mais conflitante para aqueles que voltam à realidade social de origem. É quando surge o que Hall chama de “doubleness” (1990, p.222), o sentimento de dubiedade, de pertencer e ao mesmo tempo ser estranho.

Guel Arraes, ele mesmo um nordestino, codifica da cultura popular de sua terra natal na televisão, meio de comunicação hegemônico no Brasil, de fora do lugar onde nasceu e a partir do contato com a diversidade cultural, criando um produto que entendemos como híbrido, conforme o conceito de Nestor Garcia Canclini (1999).

Acreditamos na hipótese de que a versão do “Auto da compadecida”, para a televisão, realizada pelo diretor Guel Arraes em 1999, seja um produto híbrido, fruto direto da experiência de retorno do diretor à sua terra natal, reflexo dos movimentos de diáspora vividos por ele. Para confirmar isto, precisamos analisar as mudanças e adições realizadas pelo diretor para transformar o texto teatral em minissérie e como ele brinca com a identidade do nordestino, a partir de sua visão diaspórica, de quem fala de sua própria terra, de seu território, mas de um ponto de vista externo, jogando no limite de quem está ao mesmo tempo dentro e fora, no limiar entre o próprio e o alheio.

### **REFERÊNCIAS**

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

CANCLINI, Nestor Garcia. **Consumidores e Cidadãos** – conflitos multiculturais da globalização. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2008.

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





---. Cultural identity and diaspora. In RUTHERFORD, Jonathan (org.) **Identity - Community, Culture, Difference**. London: Lawrence and Wishart, 1990, p. 222-237.

---. Quem precisa da identidade? In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.) **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis, Vozes, 2000, p. 103-133.

IBGE. **Mais de 50% dos trabalhadores contribuem para a previdência**. Publicado em: 18 set 2008. Disponível em: <<http://www.ibge.gov.br>>. Acessado em: 10 nov 2009.

KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia** – estudo culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno. Bauru: EDUSC, 2001.

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

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

SILVA, Tomaz Tadeu da. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.) **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis, Vozes, 2000, p. 73-102.

SOUSA, Jorge Pedro Sousa. **Elementos de Teoria e Pesquisa da Comunicação e dos Media**. Porto, 2006. Disponível em: [www.bocc.ubi.pt](http://www.bocc.ubi.pt). Acessado em: 10 nov 2009.

SUASSUNA, Ariano. **Auto da Compadecida**. Rio de Janeiro: Agir, 1997.

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.