



O cordel e o folhetim: elementos da telenovela na minissérie *O Auto da Compadecida*¹

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

RESUMO

Retomamos o caminho percorrido pelo melodrama folhetinesco desde os jornais, no contexto da Revolução Francesa, até as telenovelas brasileiras, chegando às minisséries da TV Globo. O nosso estudo de caso é *O Auto da Compadecida*, minissérie do diretor Guel Arraes, em quatro capítulos, exibida pela TV Globo, em 1999. A obra é uma adaptação da peça *Auto da Compadecida*, escrita por Ariano Suassuna, em 1955, como síntese da cultura nordestina, a partir de narrativas da literatura de cordel. Mas ganha ares melodramáticos na TV, a partir da inserção de uma personagem feminina, Rosinha, que desenvolve uma história de amor com Chicó, um dos protagonistas.

PALAVRAS-CHAVE: folhetim; melodrama; telenovela; minissérie; adaptação

Em *O Auto da Compadecida*, minissérie de quatro capítulos, exibida pela TV Globo em 1999, o diretor Guel Arraes, a partir do roteiro dele próprio, em parceria com João e Adriana Falcão, reelabora a peça de teatro homônima, escrita por Ariano Suassuna em 1955, a partir da supressão de alguns personagens e da adição de outros, criando novas situações dramáticas.

Uma destas inserções, a personagem Rosinha, retirada da peça *Torturas de um coração*, também de Ariano Suassuna, encaminha a história para uma seara inexplorada no texto teatral: o amor romântico folhetinesco, na vertente melodramática da qual descende a telenovela. O que pretendemos é mostrar como as minisséries, e posteriormente a minissérie em estudo, herdam esta imaginação melodramática do gênero telenovela, ao qual estão diretamente ligadas.

Folhetim e Melodrama

Podemos considerar a telenovela uma herdeira direta do romance-folhetim francês do século XIX, segundo pesquisadores. É quando a oposição entre cultura de

¹ Trabalho apresentado no DT 4 – Comunicação Audiovisual do XVI Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste realizado de 12 a 14 de maio de 2011.

² Mestrando do Programa de Pós-graduação em Comunicação da UFJF, e-mail: medeiroslaia@yahoo.com.br.



elite, exclusiva das camadas nobres, e cultura popular, ligada aos camponeses, começa a ser quebrada e uma outra lógica cultural constrói-se a partir do consumo. São três as bases sociológicas que possibilitam esta mudança (ORTIZ et alia, 1989, p.13): o advento da Revolução Industrial, que desemboca na impressão de livros e jornais e posterior difusão do conhecimento; a ampliação dos sistemas de comunicação, com a construção das estradas de ferro, o que permite viagens mais rápidas; e a alfabetização dos franceses, que facilitou a difusão da cultura popular e o crescimento de um público leitor. Mas desde o início o folhetim foi marcado pelo caráter de entretenimento.

O próprio vocábulo *feuilleton* denota esta dimensão: no início a palavra designa um lugar específico da página do jornal, o rodapé, espaço visualmente demarcado dos outros temas, e no qual são tratados os *fait divers*, os crimes as crônicas mundanas, e por fim o romance-folhetim, publicado em pedaços. A partir de 1836 *La Presse*, de Émile Girardin, publica um romance inédito de Balzac, e a partir de então, esta forma seriada de literatura torna-se cada vez mais aceita. (Ibidem, p.14)

No Brasil o folhetim se desenvolve quase simultaneamente à França. Houve aceitação imediata, como todo que vinha de lá. Existem, porém, diferenças entre um lugar e outro. Aqui a história parece ser toda escrita de uma vez e depois publicada. Além disso, enquanto na Europa havia uma distinção clara entre literatura erudita e literatura popular, no Brasil não se constituiu um ambiente cultural autônomo. Por isso, fez-se literatura nos rodapés e posteriormente nos suplementos dos jornais. E o jornalismo ganhou tintas de romance (Cf. MEYER, 2003, p.370-371).

Encontramos, já nas tramas folhetinescas, impressas em capítulos, uma característica importante que reencontraremos posteriormente nas telenovelas: a serialização da história. Para prender a atenção do público, os autores usavam os chamados *ganchos*, momentos de ápice das narrativas, geralmente acompanhados de algum segredo e suspense, em que a história era interrompida, aguçando a imaginação do leitor até a edição seguinte. É o princípio do que Machado (2000, p.88) considera a organização do *break*, o espaço de publicidade na televisão.

Ele lembra que foi o cinema que forneceu o modelo básico de serialização audiovisual de que se vale hoje a televisão. “O seriado nasce no cinema por volta de 1913, com a decorrência das mudanças que estavam acontecendo no mercado de filmes. Nessa época, parte considerável das salas de cinema era ainda os antigos *nickelodeons*, que só passavam filmes curtos.” (ibidem, p.86) Antes disso, a narrativa em pedaços passou pelos radiodramas e pelas radionovelas. Mas a gênese do modelo de histórias



que ganhou fama com os folhetins encontra-se bem antes disso, “nas formas epistolares de literatura (cartas, sermões, etc.)” e “nas narrativas míticas intermináveis (*As mil e uma noites*)” (Ibidem, p.86).

Aqui nos remetemos a uma espécie de suma da sabedoria ancestral: o desempenho de Scherazade como contadora de histórias, apresentada em *As mil e uma noites*, uma coletânea de contos da literatura árabe citada por Machado. Disposta a pôr fim na ira do sultão Schariar, que depois de ter traído pela esposa, passou a dar fim em cada uma das mulheres com as quais passava a noite, Scherazade se entrega ao Sultão.

Sob o pretexto de desejar passar sua última noite com a irmã, solicita que pudesse esta também dormir no quarto nupcial, pois conforme combinara, uma hora antes do amanhecer, a irmã deveria acordar Scherazade e pedir-lhe que contasse uma de suas histórias. Assim se deu. Só que rompido o dia e para respeitar os hábitos do Sultão, ela suspende o final da história, e quando a irmã a considera maravilhosa, Scherazade afirma ser a continuação mais encantadora ainda e, se o Sultão lhe permitisse mais um dia de vida, ela a terminaria na noite seguinte. Deslumbrado com a narrativa, ele o concede. E desse modo os episódios vão se sucedendo por mil e uma noites (ANDRADE, 2003, p.15).

A explicação da pesquisadora chama a atenção para um outro elemento fundante da ficção seriada na TV: o melodrama, que, assim como o folhetim, tem raízes históricas na Revolução Francesa do século XVIII. O melodrama representa uma resposta à perda de uma visão trágica. Se o motor da tragédia é a miséria, o melodrama, por outro lado, reconhece que esta não é inevitável. Para Aristóteles, a tragédia, imitava a ação de caráter elevado, recheado de ornamentos, “suscitando a compaixão o terror”, tendo “por efeito obter a purgação dessas emoções” (ARISTÓTELES, 2003, p.248). O destino do herói trágico é inexorável, não há escolha senão sofrer para expiação de seu pecado, sua falha trágica. No início era apenas a Tragédia, que nasceu dos rituais báquicos em honra ao deus Dionísio, na Grécia Antiga. A Comédia surge no caminho, formando o segundo pilar da dramaturgia ocidental, enfatizando os defeitos, é a “imitação dos maus costumes, não contudo de toda sorte de vícios, mas só daquela parte do ignominioso que é o ridículo” (Ibidem, p.246).

Os subgêneros teatrais surgem posteriormente, com a complexificação das relações sociais e a necessidade de novas formas de comunicação com o público. As principais delas são a farsa, a tragicomédia e o drama, que tem como um de seus desenvolvimentos o melodrama, surgido no século XVIII. A teatralidade exagerada e os efeitos espetaculares empregados na cena deste subgênero acabam avalizando a ordem burguesa estabelecida. O termo melodrama foi introduzido por Jen-Jacques Rousseau



(Cf. ANDRADE, 2003, p.65) para designar um tipo de drama no qual as palavras e a música, em vez de caminhar juntas, se apresentam sucessivamente. Um drama popular derivado da pantomima que não se encaixava em nenhum dos gêneros de então.

O melodrama é, pois, uma forma cultural que se tornou popular no século XIX, especialmente entre as classes operárias, e desde então adquiriu *status* de cultura inferior. E, de fato, aos olhos do literato, capitalizar a história no enredo a expensas de dar profundidade aos caracteres é uma razão de rejeitar o melodrama como banal e estereotipado. Nesse sentido, ele parece ser uma forma dramática cujo enredo sentimental e artificial sacrifica caracterizações por extravagantes incidentes, fazendo sensacionais apelos às emoções que terminam sempre em lições morais. (Ibidem, p.53-54)

Essa imaginação melodramática pode ser encontrada, segundo a pesquisadora, no teatro popular, na literatura de cordel, no folhetim, no cinema de lágrimas latino-americano, nas histórias de detetive, na ficção científica, na literatura infantil, nas radionovelas mexicanas, cubanas, argentinas, venezuelanas. E é justamente neste último formato que ele entra em cena na década de 1940, quando os dez maiores programas nas rádios norte-americanas eram *soap operas*, adaptações dos folhetins melodramático, mas com uma diferença: uma preocupação maior com o capital comercial (Cf. ORTIZ et alia, 1989).

Esta preocupação era justificada pelo grande interesse de vendas despertado pelas *soap-operas*, que ganharam este nome por serem patrocinadas por fábricas de sabão. Mas o gênero ganhou ainda mais adaptações em Cuba. A estréia das radionovelas é em Havana, que neste período já contabilizava, proporcionalmente, mais rádios que Nova Iorque. Mas por que Cuba?

Devido à proximidade de grandes centros como Miami, e o interesse do capital americano em expandir suas fronteiras, desde cedo pode-se detectar uma influência direta das técnicas e da programação norte-americana. (...) O resultado foi que se produziu uma ampla rede de radiodifusão com um pessoal artístico e técnico altamente especializado. É dentro deste contexto que surgem as radionovelas, no início patrocinadas por fábricas de sabão cubanas: Crusellas e Savatés, que ainda nos anos 30 são incorporadas por Colgate-Palmolive e Procter and Gamble. (Ibidem, p.22-23)

As radionovelas são direcionadas às mulheres, reproduzindo o esquema das *soap-operas*. Mas a tradição cubana, enraizada numa outra cultura, privilegiava o lado trágico, melodramático da vida. E foi assim que este gênero, produto de uma mistura entre a tradição literária e a necessidade comercial das empresas de produtos de higiene e limpeza, é difundido por toda a América Latina. No Brasil, a radionovela chegou



tardamente, pela falta de um sistema radiofônico sólido. Em 1941, a Rádio Nacional lançou *Em busca da felicidade* e a Rádio São Paulo lança *A predestinada*.

Os aparelhos de rádio tornaram-se cada vez mais acessíveis durante a década de 40. Por isso os produtores acumularam um conhecimento sobre a literatura melodramática que depois foi transferido para a televisão. A primeira novela, *Sua vida me pertence*, de autoria de Walter Foster, estreou em 1951 na TV Tupi de São Paulo. É o início de uma produção que permanece até 1963 com o advento da telenovela diária. Para Meyer (1996, p.386-387), a ficção seriada no rádio funciona como mediador entre o folhetim e a telenovela, uma criação que ela considera genuinamente latino-americana, já que apresenta diferenças em relação às *soap-operas* norte-americanas.

Se no início da telenovela o modelo era o melodrama folhetinesco, a partir de 1954 começam as incursões pelos clássicos literários e pela adaptação teatral. O melodrama ajusta-se à programação televisiva e renasce plenamente na telenovela, comovendo e prendendo o interesse de milhões de telespectadores, assim como fizeram as peças desse gênero de teatro com as platéias do passado. A referência de texto retorna ao teatro. E como modelo de imagem, os diretores começam a voltar os olhos para o cinema, principalmente para as produções de Hollywood.

É importante ressaltar o papel do cinema para aqueles que faziam televisão no Brasil na década de 50. Primeiro, enquanto espaço de legitimação de determinadas obras. A adaptação de um filme conhecido era já, em parte, a garantia de seu sucesso. (...) Dito de outra forma, o folhetim é redescoberto através do cinema americano. (...) A presença do cinema subsiste ainda como referência estética. (ORTIZ et alia, 1989, p.37-38)

Nos anos 60, começam a aparecer os textos para telenovelas escritos por brasileiros. Acompanhando o clima político e nacionalista que perpassa toda a sociedade brasileira, há uma reorientação da produção cultural que se volta para a questão nacional. A criação da TV Excelsior faz parte deste clima, com um projeto de uma TV brasileira, organizada, como uma visão administrativa moderna e comercial. Mas nessa época a preferência nacional não era a telenovela, formato ainda em ajuste, mas o teleteatro, feito a partir de adaptações de clássicos da dramaturgia (ibidem, p. 43). Entre 1951 e 1963 foram produzidos 1.890 teleteatros contra apenas 164 telenovelas: uma diferença considerável. Consideramos que é a partir daí que as adaptações do teatro e de clássicos da literatura para a televisão criam uma posição de status para a emissora que produz. Este espaço continua vivo na TV, posteriormente, nos especiais, mas também nas minisséries.



A partir de 1982, com a exibição de *Lampião e Maria Bonita*, as minisséries passaram a ocupar esse espaço de experimentação. Adaptações de obras literárias e enredos baseados em períodos ou personalidades da história do país se tornaram recorrentes no formato. Com um ritmo de produção um pouco mais lento que o de uma novela, as minisséries conquistaram o público apresentando um trabalho metódico de texto e imagem. Os êxitos e avanços de linguagem nesse formato, com maior liberdade de criação, têm impulsionado a qualidade da teledramaturgia como um todo. (GUIA, 2010, p.3-4)

Mas antes de chegarmos ao formato no qual se inclui o nosso objeto de estudo, vamos entender como o folhetim melodramático ganhou adaptações e permaneceu na composição da telenovela brasileira contemporânea.

Telenovela e TV Globo

Somente na década de 60 a telenovela começa a superar os teleteatros em audiência. Outra mudança importante foi a profissionalização das empresas de comunicação, a exemplo da TV Excelsior, criada em 1969. Aos poucos o público se habituava a fixar os horários, organizados e administrados pelas grandes redes. “Com o surgimento do videotape, permitiu-se não somente a produção da telenovela diária, como sua veiculação dentro de um esquema de horizontalidade dos programas.” (ORTIZ et alia, 1989, p.61). A *horizontalidade* é um dos conceitos criados pelas redes para definir a programação, que é conjunto de programas transmitidos por uma rede de televisão (Cf. ARONCHI DE SOUZA, 2004, p.55)

A programação horizontal significa, em resumo, a estratégia utilizada pelas emissoras para estipular um horário fixo para determinado gênero todos os dias da semana, com o objetivo de criar no telespectador o hábito de assistir ao mesmo programa nesse horário. Diferentemente das emissoras abertas, as TVs por assinatura adotam uma grade de programação *diagonal* e *vertical*, ou seja, os programas mudam de horário durante a semana e são reprisados, para ter audiência em vários horários.

O autor aponta ainda outra razão para que uma rede organize sua programação: um programa ou o conjunto de programas constrói a imagem da própria emissora de televisão. O aumento do número de programas de determinado gênero na mesma emissora promove uma imagem que torna a rede conhecida pelo público. É com esta estratégia que, na virada dos anos 60/70, a TV Globo aparece como protótipo da empresa de comunicação e entretenimento voltada para os negócios, numa linha de ação



paralela à proposta do governo militar. A emissora começou a operar no Rio em 1965 e depois em São Paulo, no ano seguinte.

A telenovela, gênero favorito e o mais popular brasileiro, é o carro-chefe desta conquista. Um exemplo de sua valorização está na grade de programação, em que, cinco a seis dias por semana, as novelas aparecem entre as 18h e 21h, separadas por telejornais (ARONCHI DE SOUZA, 2004, p.124). O formato utilizado pelo gênero novela hoje é praticamente o mesmo em todas as redes: capítulos diários, seqüenciados, com duração média de 30 a 40 minutos.

O primeiro ponto a destacar é o definitivo abraço brasileiro do gênero: as histórias atravessam um período de nacionalização o 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 as telespectador deixar de assistir alguns capítulos sem perder a sequência da trama. (ibidem, p.121)

Os gêneros são estratégias de comunicabilidade, fatos culturais e modelos dinâmicos. Congregam em uma mesma matriz cultural, referenciais comuns tanto a emissores e produtores quanto ao público receptor. Machado (2000, p.67) divide os gêneros televisuais em sete: as formas fundadas no diálogo, as narrativas seriadas, o telejornal, as transmissões ao vivo, a poesia televisual, o videoclipe e outras formas musicais. Dentre estes gêneros, ele destaca ainda três tipos principais de narrativas seriadas na televisão. No primeiro há uma única narrativa.

É o caso dos teledramas, telenovelas e de alguns tipos de séries ou minisséries. Esse tipo de construção se diz teleológico, pois ele se resume fundamentalmente num (ou mais) conflito(s) básico(s), que estabelece logo de início um desequilíbrio estrutural, e toda evolução posterior dos acontecimentos consiste num empenho em reestabelecer o equilíbrio perdido, objetivo que, em geral, só se atinge nos capítulos finais. (ibidem, p.84)

No segundo tipo de narrativa, cada emissão é uma história completa, com começo, meio e fim, com histórias vividas pelos mesmos personagens. “É o caso basicamente de seriados (...) e de programas humorísticos. (...) Nessa modalidade, um episódio, via de regra, não se recorda dos anteriores nem interfere nos posteriores.” (idem) Por fim, no terceiro tipo, a única constante é o espírito geral das histórias. É o caso de todas aquelas séries em que os episódios têm em comum apenas o título genérico e o estilo das histórias, mas cada unidade é uma narrativa independente.

Mas estes tipos de narrativas podem se entrecruzar e se confundir num a telenovela, segundo o autor. O que nos coloca na encruzilhada entre os gêneros,



fenômeno que tem sido constante nos últimos anos em nível mundial. É nesta lógica que voltamos ao foco do nosso trabalho: o formato minissérie, que no Brasil é descendente direto das telenovelas. Aronchi de Souza (2004, p.133-134) chama o gênero 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.

O tratamento estético e a escolha de temas que educam a população também fazem parte, segundo Rocha (2008, p.95-96) de um projeto de reconstrução do padrão Globo de qualidade, depois de um desgaste sofrido pela emissora na década de 1980, quando a opinião pública ganhou importância com o fim do Regime Militar e a emissora precisava se desfazer do paralelismo com o poder das décadas anteriores, que teria garantido a hegemonia do grupo, “se despojando de seu papel de legitimadora do regime para adquirir importância central no novo pacto de dominação em vias de articulação, na Nova República.” Antes mesmo do fim da ditadura, o espaço público brasileiro começou a mudar. A abertura democrática e a internet trouxeram a crítica à tona, por isso criou-se uma brecha para contestação da atuação de empresas de comunicação, com destaque para a Globo. Ao mesmo tempo, o sucesso do Plano Real, a partir de 1994, aumentou o poder de compra das classes C, D e E.

A proposta do diretor Guel Arraes, de adaptar um texto tradicional do teatro brasileiro para a televisão, surge então como uma necessidade dos criadores da emissora, mas também como uma via, uma possibilidade de encontrar um meio termo entre uma estética popular e uma produção de qualidade, como confirma o diretor, em entrevista concedida aos pesquisadores Alexandre Figuerôa e Yvana Fêchine (2008, p.318):

O Auto iniciou uma nova época de prestígio, até porque interfere na ‘contabilidade’ da TV... Na televisão, você pode ter prestígio, mas na hora “H”, o comercial sempre pesa... Mas também é importante colaborar para criar um imagem para a empresa. *O Auto* fez isso. Provocou, inclusive, um debate interno, a partir de um grupo que trouxe prestígio para a televisão.

A adaptação do *Auto da Compadecida*, de Ariano Sussuna, apareceu como prova da superioridade da Globo, em contraste com o *mundo-cão*.



A obra de Ariano Suassuna prestou-se a uma releitura televisual duplamente bem sucedida. Por um lado, as matrizes da cultura popular que a informam forneceram-lhe elementos com boa resposta entre a audiência, tais como o humor, a religiosidade, o realismo fantástico e a saga do herói. Por outro lado, o sucesso da adaptação de uma obra literária de um escritor renomado parecia abrir uma via alternativa em face dos programas que apelavam ao erotismo e à violência. Ao dar forma literária a personagens de clara inspiração popular *O Auto da Compadecida* alcançou boa resposta da crítica e, também, de público. (ROCHA, 2008, p.106)

O romance de Rosinha e Chicó

Em *O Auto da Compadecida*, de 1999, o diretor Guel Arraes retoma a peça de Suassuna, e depois de duas versões para o cinema, transforma a obra em uma minissérie³ veiculada no canal de televisão de maior audiência no Brasil. O próprio diretor confirma.

O Auto surge um pouco dessa busca de prestígio, de permanência, de visibilidade para o nosso trabalho. Foi uma solução de produtor, mais do que de criador: um produtor querendo estimular seu grupo e a si mesmo. Costumo dizer que *O Auto* foi assim aquela jogada ‘aos quarenta e quatro do segundo tempo’. Chutei a bola no meio de campo e entrou. (FIGUERÔA et aliae, 2008, p.315)

A obra televisual tem Matheus Nachtergaele no papel de João Grilo; Selton Mello como Chicó; Rogério Cardoso como o Padre; Lima Duarte no papel de Bispo; Denise Fraga e Diogo Vilela como Dora e Eurico, os donos da padaria; e um elenco de atores do primeiro time da Rede Globo. Nesta versão são acrescentadas algumas peripécias, retiradas de outras peças de Suassuna, da tradição oral do Nordeste e até da obra de William Shakespeare. Os roteiristas Guel Arraes, João Falcão e Adriana Falcão reconfiguram os acontecimentos de forma a dar mais ritmo à narrativa, num estilo de comédia considerado mais adequado à televisão, como explica Arraes:

Para fazer *O Auto*, reli tudo do Ariano, inclusive para incorporar no próprio roteiro, porque há vários elementos de outras peças na adaptação. (...) Então, para adaptar *O Auto*, eu acabei usando um pouco do próprio método de Ariano para construir a peça. Como ele, usei elementos de outras peças aparentadas. (ibidem, p.301)

A minissérie foi dividida em quatro episódios: *O Testamento da Cachorra*, *O Gato que descome dinheiro*, *A peleja de Chicó contra os dois ferrabrás* e *O dia em que*

³ Não existe uma concordância em relação ao uso deste termo, ao invés de minissérie. Para alguns autores, *O Auto da Compadecida* inaugurou um novo gênero na TV brasileira, por isso o uso desta nova nomenclatura. Optamos por ela, de acordo com Maria Isabel Orofino (2006).



João Grilo se encontrou com o Diabo. Notamos, na apresentação de cada um deles, o uso de elementos gráficos criados a partir das xilogravuras dos folhetos da literatura de cordel, numa reinscrição do elemento da tradição nordestina na televisão. Mas, ao mesmo tempo em que reforça a peça teatral e o contexto de sua produção, a versão televisiva aposta em novos elementos como artifícios de reconhecimento para um telespectador já acostumado à grade de programação da Rede Globo: uma história de amor melodramática com características folhetinescas.

O *Auto* já era uma das peças mais populares do Brasil, mas, quando se vai para a televisão, é preciso achar o tom. Desde o início, pensamos em explorar um romance, que, na obra original não tem, tem apenas um romance de brincadeira. Na nossa adaptação, Chicó é um personagem de natureza dupla: por um lado, ele é um pícaro; por outro, é um pouquinho galã. Ele não chega a ser propriamente um galã, mas conquista uma mocinha com quem pretende se casar, como na novela. Esse romance é também um pouco inspirado em uma outra peça de mamulengo de Ariano. (ibidem, p.308)

Esta outra peça de Suassuna é *Torturas de um Coração*, de 1951. Quatro personagens disputam o amor de Marieta, moça pura e boa índole, na cidade de Taperoá, que tortura o coração dos homens. Na televisão, a personagem ganha o nome de Rosinha e é interpretada por Virgínia Cavendish. Mas antes mesmo de aparecer em cena, é citada pelo pai, o Major Antônio Morais, personagem de Paulo Goulart. Na peça teatral, este é um personagem masculino, o Major tem um filho que iria para Recife, mas precisava antes da benção.

ANTÔNIO MORAIS

Pois vamos esclarecer a história, porque alguém vai pagar essa brincadeira. Quanto à mania de benzer, não faz mal, ele me será até útil. Meu filho mais moço está doente e vai para o Recife, tratar-se. Tem uma verdadeira mania de igreja e não quer ir sem a bênção do padre.
(SUASSUNA, 1975, p.75)

Na TV, o Major vai até o padre para pedir uma benção para a filha que havia acabado de chegar de Recife.

ANTÔNIO MORAIS

Rosinha andou meio adoentada e ta chegando do Recife pra descansar na fazenda. Mas como tudo que é mulher tem verdadeira mania por igreja! E me pediu que vá conversar com o padre pra lhe dar a benção quando ela chegar.
(ARRAES, 1999)

No terceiro capítulo, João Grilo consegue um novo trabalho na casa do Major Antônio Morais. A primeira tarefa é buscar a filha dele no centro da vila. Rosinha e



Chicó se apaixonam à primeira vista, quando se encontram na praça. No momento há um foguetório e uma música num tom romântico pontua a cena.

(Rosinha e Chicó vão andando em direção um do outro, em montagem paralela, e se encontram perto da roda gigante. O momento em que começa o foguetório eles se olham. João Grilo chega sem perceber o clima e começa a falar)

JOÃO GRILO

Eh Chicó! Eita homem folgado! Aproveitando a festa e eu aqui trabalhando, não é?

CHICÓ (responde olhando para Rosinha)

E é?

JOÃO GRILO

Ô, andou bebendo foi?

CHICÓ (continua com olhar fixo em Rosinha)

É o quê?

JOÃO GRILO

Nada não.

(João Grilo puxa Rosinha pelo braço)

A missa já vai começar.

(Os dois saem andando rumo a igreja)

ROSINHA

Quem é ele?

JOÃO GRILO

É Chicó.

ROSINHA

Chicó de quê?

JOÃO GRILO

Não sei não, mas é só chamar Chicó que ele vem.

ROSINHA (dando dinheiro a João Grilo)

Me deu uma vontade de comer um confeito. João vá me comprar um canudo.

JOÃO GRILO

E a missa?

ROSINHA

Quando me dá essa vontade tem que ser na hora!

(Rosinha sai em direção a Chicó)

(idem)

A narrativa ganha uma história de amor no estilo melodrama, bem próximo à linguagem da telenovela. A supressão da figura do palhaço, narrador da história e alter-ego do autor, também pontua a saída do estilo épico, mais apto ao distanciamento, para o dramático, em alguns momentos melodramático, de mais fácil reconhecimento e familiaridade do telespectador, linguagem que Guel Arraes conhece bem. Antes das séries e do cinema, ele dirigiu novelas, o produto carro-chefe da dramaturgia da TV Globo.

Fiquei mais de três anos nisso. Vivia tão intensamente que, hoje me dia, eu enjoiei, eu não consigo nem ver uma novela. Mas foi assim que eu aprendi o bê-a-bá da linguagem da televisão: um pouco assim como o jornalista que, antes de



ser escritor, escreve diariamente para pegar a manhã e, então, tentar fazer outra coisa. (FIGUERÔA et aliae, 2008, p.289)

Os planos fechados e curtos, editados em ritmo de videoclipe são marcas da direção de Guel Arraes, especificamente, mas da comédia em televisão, de maneira geral, que também aparecem na minissérie. E uma das sequências que mostra esta agilidade é um *truelo*⁴ entre Chicó e outros dois novos personagens que aparecem em cena. Além de Rosinha ser inspirada em Marieta, outros personagens também vêm de *Torturas de um coração* para serem representados no filme de Arraes e tentar conquistar o coração de Rosinha, assim como o de Marieta na peça, são eles: Cabo 70, a autoridade da cidade de Taperoá e valente e bigodudo Vicentão. Os dois personagens vão impedir que o amor do casal de protagonistas se realize sem obstáculos. Se na tragédia é o destino que cumpre esta função, no melodrama esta tarefa é dos antagonistas.

Esta estrutura dos sentimentos pode ser chamada de trágica. Trágica, porque a idéia de felicidade jamais pode durar, pelo contrário, ela é precária. Essa “trágica estrutura dos sentimentos” não pode, no entanto, consistir, como nos gregos, da grande Tragédia do Homem, mas consiste, por outro, na expressão do lado trágico da vida de todos os dias, que traz ao homem ordinário a existência das mais dramáticas forças morais (...). Este sofrimento constante dos heróis é o que move a trama e se baseia não na vontade soberana dos deuses que brincam com os humanos a seu bel-prazer, como nas tragédias, mas nas intrigas e armadilhas tecidas pelos antagonistas. (ANDRADE, 2003, p.65)

Para ganhar o amor da mocinha, além de enganara o pai, que queria que ela se casasse com um homem rico, Chicó precisa enfrentar o Cabo Setenta e Vicentão. João conversa com o Cabo 70 e diz que convencer Rosinha a ficar com ele. Por conta disso o Cabo pede para que entregue um broche para a amada. Ele faz a mesma coisa com Vicentão, dizendo que Rosinha estava apaixonada por ele. E consegue um par de brincos como presente para ela. No final, repassa tudo para Chicó que no fim é quem entrega os presentes a Rosinha, como sendo dele. João também arma um duelo entre cada um dos personagens citados e Chicó. Mas na hora H, eles saem da história como covardes, devido a mais uma armação de João Grilo, desta vez para ajudar o amigo.

VICENTÃO

Tava me procurando seu Chicó?(...) Pois trate de fazer logo seu último pedido porque eu tô doidinho pra enfiar a faca no seu bucho.

(Vicentão pega Chicó pelo colarinho)

CABO 70

Tô atrapalhando alguma coisa?

⁴ É assim que João Grilo refere-se ao “duelo de três”, armado por ele para fazer Chicó parecer valente perto de Rosinha.



CHICÓ

Que isso seu cabo!

VICENTÃO

O senhor cabo vai me desculpar, mas isso aqui é assunto safado. Carece gastar autoridade não.

CABO 70

Oxente homem! Esquece o cabo Vicentão. Dispensa a patente. Hoje eu to aqui de civil.

VICENTÃO

Sendo assim, o senhor não vai poder me prender se eu resolver acabar com a raça de um amarelo aqui mesmo, na sua frente!

(coloca a arma na cabeça do Chicó)

CABO 70

Esse amarelo foi quem marcou comigo, esse aqui já tem dono!

(coloca a arma do outro lado da cabeça do Chicó)

(...)

CABO 70

Então Chicó, marcaste comigo oi foi com ele, rapaz?

CHICÓ

Marcaste foi com os dois. Mas foi só pra dar um recado de dona Rosinha. Ela ta ali e mandou dizer que adorou as jóias que os senhores mandaram pra ela. E que vai usar o presente de quem sair vencedor de um duelo.

(Chicó sai de cena. Os dois disfarçam e saem correndo também, com medo um do outro)

(ARRAES, 1999)

O último episódio é bem parecido com o terceiro ato da peça teatral. Depois que João volta a Terra e doa o dinheiro do testamento da cachorra à igreja, apresenta o amigo ao Major Antônio Moraes, como sendo um advogado e fazendeiro. E consegue casar Chicó com Rosinha. Ao descobrir a verdade sobre o noivo, o Major expulsa os três de casa. É quando eles descobrem que o dinheiro que estava dentro da porca de cerâmica⁵, guardada pela avó de Rosinha para ela, é antigo e não vale mais nada. Mesmo assim, eles terminam felizes, com Chicó contando uma história que retoma a única brincadeira metalingüística da adaptação.

Na penúltima fala, ele conta como uma de suas mentiras a história de que tinha ido ao céu e tinha voltado, e era exatamente a história que João Grilo, na adaptação, tinha acabado de viver. É uma mentira que, de certo modo, resume a peça inteira, o que sugere que, de certo modo, tudo que o espectador viu até ali foi uma grande ‘mentira’. Isso é reforçado pela piscada de olho do personagem. (FIGUERÔA et aliae, 2008, p.304)

É um dos únicos elementos de distanciamento presentes nesta versão da história, marcada pelo naturalismo. Uma maneira de não perder o tom original da obra, que é também uma marca das produções do Núcleo Guel Arraes. Tudo isso sem abandonar a

⁵ A porca de madeira, pela qual o Major tem grande apreço, é trazida por Arraes da peça *O santo e a porca*, também escrita por Suassuna.



característica que talvez seja a mais importante da televisão: a arte como negócio. “Nunca pensamos em fazer na TV programas que não fossem comerciais. Queremos que eles sejam comerciais! Comerciais, mas legais.” (ibidem, p.301).

Conclusão

A narrativa folhetinesca e o melodrama migraram do contexto europeu para o novo mundo e atravessaram dois séculos de grandes mudanças, transculturadas no Novo Continente a partir da mestiçagem com outros elementos narrativos e histórias originadas das culturas que formaram a América Latina, tão diversa, mas ao mesmo tempo, marcada por inteiro pela colonização. Os dois modelos abordados neste trabalho partiram dos jornais e dos palcos para o rádio, para o cinema e posteriormente, para a televisão, permanecendo presentes nas produções ficcionais. O que nos leva a perceber esta característica como uma constante cultural.

Se no meio em que nasceu o melodrama e o folhetim eram considerados gêneros menores, aqui ganharam importância econômica e foram reapropriados pela indústria cultural, desde os dramas radiofônicos cubanos e do cinema de lágrima argentino, até a recriar num gênero com a marca brasileira: a telenovela. Absoluta campeã de audiência desde fins da década de 1960, ganhou status de principal produto da TV Globo, até soprarem os ventos da democracia, que mudaram os rumos e as percepções da sociedade brasileira a partir dos anos 1990.

A microssérie *O Auto da Compadecida*, de 1999, é o resultado de um projeto de adaptação da telenovela à nova audiência, mais complexa, menos polarizada, uma nova legião de telespectadores que cresceu num país mais aberto à diversidade e menos protegido dos ventos fortes da Globalização, fenômeno que levou os cidadãos a questionarem a legitimidade dos estados-nação como comunidades homogêneas, sem contradições. Daí o espaço aberto nos meios de comunicação para as manifestações populares à margem dos centros industriais e financeiros, como é o caso da obra aqui estudada.

A microssérie também celebra o encontro entre o popular e o erudito, o que já era uma marca da peça teatral que deu origem ao texto televisual. O pernambucano Ariano Suassuna mescla o lastro ibérico herdado dos colonizadores, e que permanecem vivos nas tradições populares do Nordeste, com a visão cartesiana do professor universitário que ainda é. Só que na TV, toda esta riqueza é recriada em consonância



com outros textos culturais, num tempo em que as distinções entre estes gêneros ficam cada vez menos evidentes, criando um produto cultural híbrido, do ponto de vista da forma, mas também culturalmente. Mostra de que a permanência dos modelos narrativos dos séculos XVIII ainda têm fôlego? A maneira como eles serão adaptados para as novas condições de emissão, na TV digital e na internet, pode indicar a resposta.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Roberta Manuela Barros de. **O fascínio de Scherazade: os usos sociais da telenovela**. São Paulo: Annablume, 2003.

ARISTÓTELES. **Arte retórica e arte poética**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

ARONCHI DE SOUZA, José Carlos. **Gêneros e formatos na televisão brasileira**. São Paulo: Summus, 2004.

ARRAES, Guel. **O Auto da Compadecida**. São Paulo: Globo Filmes, 2000.

FIGUERÔA, Alexandre; FECHINE, Yvana. Guel Arraes: um depoimento autorizado. In: --- (ed.). **Guel Arraes: um inventor no audiovisual brasileiro**. Recife: CEPE, 2008, pp. 283-334.

GUIA ilustrado TV Globo: novelas e minisséries (Projeto Memória Globo). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010.

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

MEYER, Marlyse. Turvo deleite. In: **Folhetim**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. pp. 361-407.

OROFINO, Maria Isabel. **Mediações na produção de TV: um estudo sobre O Auto da Compadecida**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2006.

ORTIZ, Renato; BORELLI, Silvia Helena Simões e RAMOS, José Mário Ortiz. **Telenovela: história e produção**. São Paulo: Brasiliense, 1989.

ROCHA, Maria Eduarda da Mata. O núcleo Guel Arraes e a reconstrução da imagem da TV Globo. In: FIGUERÔA, Alexandre; FECHINE, Yvana (ed.). **Guel Arraes: um inventor no audiovisual brasileiro**. Recife: CEPE, 2008, pp. 93-110.1

SILVA, Flávio Luiz Porto e. Melodrama, folhetim e telenovela: anotações para um estudo comparativo. In: **Revista da Faculdade de Comunicação da Faap**, número 15, 2º sem 2005. Disponível em:

<http://www.faap.br/revista_faap/revista_facom/facom_15/_flavio_porto.pdf>.

Download em: 07 abr 2010.

SUASSUNA, Ariano. **Auto da Compadecida**. Rio de Janeiro: Agir, 1975.