
terra roxa

e outras terras

Revista de Estudos Literários

O AUTO DA COMPADECIDA: UM CORDEL DE FRENTE PARA AS CÂMERAS

Luciano Antonio (UEL)
doutorado.uel@live.com

RESUMO: Propomos um estudo de viés comparativo entre os textos: *Auto da compadecida*, peça teatral de Ariano Suassuna, publicada em 1955 e a micro-série de título homônimo, de Guel Arraes, apresentada em quatro capítulos na Rede Globo em janeiro de 1999. Por fim, a transformação desta série em filme no ano de 2001. Objetiva-se abordar os aspectos vistos em conjunto ou em seus detalhes que forneçam subsídios para o entendimento de como o meio de circulação se impõe enquanto elemento preponderante na configuração de textos adaptados e a posição em que os diferentes consumidores se relacionam com a obra a ser transposta.

PALAVRAS-CHAVE: *Auto da compadecida*; adaptação; mini-série; filme.

Em tom de alegria e aplausos, poderíamos saudar esse fenômeno cultural chamado “Auto da compadecida”. Como leitores, telespectadores, frequentadores de cinema e teatro, ainda através das locadoras de vídeo nos posicionamos como público consumidor deste produto que parece possuir em seu DNA uma múltipla possibilidade de recriação, ou readequação aos diferentes meios de transmissão. Se ao público lhe é permitido ter contato com a obra por meios diferentes, o que por um lado amplia a visibilidade do produto e o contato com a arte, por outro, parece-nos não se tratar apenas de adaptações ou versões de um mesmo texto. Por mais que o título seja mantido em todas as obras, há traços distintivos que vão além da simples transposição do material escrito para o áudio-visual ou do teatro para o cinema. Tais diferenças, muitas justificadas pelo próprio modo de transmissão, como a passagem das rubricas indicativas da fisionomia do personagem no texto teatral escrito, para a *performance* dos atores no teatro, assim como os diferentes planos e tomadas da câmera na micro-série, associadas a outras alterações menos evidentes como os ajustes, reduções, alterações, tanto na configuração de personagens, cenários quanto na

construção do próprio enredo, implicam em determinados graus de aproximação e autonomia entre as obras.

Assim, propomos um estudo de viés comparativo entre os textos: *O auto da compadecida*, peça teatral de Ariano Suassuna, publicada em 1955 e encenada no Recife em 1956, premiada no Rio de Janeiro, se configura como destacada obra do teatro moderno brasileiro; a micro-série de Ariano Suassuna, apresentada em quatro capítulos na Rede Globo em janeiro de 1999 de Guel Arraes (autor de programas como *TV pirata*, *Armação ilimitada* e *Comédia da vida privada*.); e por fim a transformação da série de 1999 em filme levado aos cinemas em 2001, pelo mesmo diretor e coprodutores.

A primeira reflexão, em linhas gerais, refere-se à possibilidade de encarar a peça de Ariano Suassuna (que deu origem às outras versões do *Auto*) como texto literário híbrido, fruto também de um diálogo com a Literatura de Cordel Nordestina, fonte, essa, declarada pelo próprio Suassuna. A respeito desse aspecto, vale reproduzir as palavras de Bráulio Tavares no posfácio da edição 35ª Edição/5ª Reimpressão de *Auto da compadecida*. Diz Tavares:

De fato, alguns episódios do *Auto da compadecida* baseiam-se em textos anônimos da tradição popular nordestina. No primeiro ato, vêem-se trechos do folheto *O dinheiro*, de Leandro Gomes de Barros (1865-1918), onde se conta o episódio do cachorro morto cujo dono destina uma soma em dinheiro para que seu enterro seja feito em latim, o que dá origem a uma série de quiproquós eclesiásticos. No segundo ato, o episódio do gato que ‘descome’ moedas e o da falsa ressurreição ao som do instrumento mágico são inspirados no romance popular anônimo *História do cavalo que defecava dinheiro*. (2005: 175-176)

E continua o crítico a se referir ao terceiro ato, o do julgamento que corresponde a outro folheto anônimo, *O castigo da soberba*. Os três textos citados se encontram reproduzidos no livro de Eduardo Mota, cuja primeira edição é de 1925. Sobre essa explícita intertextualidade ou para alguns uma espécie de plágio, conta Tavares uma saborosa história em que um crítico teatral teria abordado Suassuna inquirindo sobre as geniais idéias como a do gato que “descome” dinheiro. Por seu lado, Ariano teria respondido que retirou de um texto de cordel. No que continua o crítico, e o cachorro que morre e deixa o dinheiro para fazer o enterro? Responde sem cerimônia o autor: ah! Também tirei de outro folheto nordestino. O crítico impacienta-se e desfere: então o que é que o senhor escreveu? Suassuna, convicto, responde: “Eu escrevi o *Auto*, Oxente!” Folclore à parte, a autodefesa de Ariano nos remete a outro aspecto de sua obra, qual seja, a filiação ao teatro de Gil Vicente, considerado o iniciador desse gênero em Portugal. E para entendermos melhor essa relação, vejamos a definição de “*Auto*” no dicionário de termos literários de Massaud Moisés:

Auto – lat. *Actus*, realização, execução. Ação, ato. Vinculado aos mistérios e moralidades, e talvez deles proveniente, o *auto* designa toda peça breve, de tema religioso ou profano, encenada durante a Idade Média: equivaleria a um

ato que integrasse espetáculo maior e completo; daí o apelativo *auto* (...) o *auto* chegou a Portugal em 1502, quando Gil Vicente representou o *Monólogo do Vaqueiro ou o Auto da Visitação* (...) No século XIX, Garret procurou reavivar o teatro popular com *Um auto de Gil Vicente* (1842), e em nossos dias, algumas peças como *O Auto da compadecida* (1959), de Ariano Suassuna, e o *Auto da Barca do Motor Fora da Borda* (1969) de Luís de Sttau Monteiro fazem crer que não se extinguiu de todo o fascínio da obra vicentina e do próprio *auto*. (2004: 45)

Pelo que foi exposto, a originalidade de Ariano Suassuna recai sobre o seu trabalho de combinar temas da tradição do folheto nordestino cuja estrutura e temáticas são de domínio público através das apresentações dos artistas que reorganizam, recriam temas populares e os apresentam primeiro oralmente em feiras ou praças, depois os oferece em forma de folheto que ficam pendurados em um varal, daí o nome Cordel, cuja origem da palavra recai sobre a forma de exposição, em cordão, nascida em terras lusitanas.

Em linhas gerais podemos dizer que o *Auto da compadecida* de Ariano Suassuna combina duas perspectivas. De um lado mantém as tradições próprias da literatura do povo nordestino, o que dá ao texto um caráter nobre de resgate e defesa de uma cultura originalmente brasileira, não “contaminada” pela cultura híbrida, globalizada, “rebaixada” para um nível médio e veiculada pelos meios de comunicação de massa, em especial a televisão. Por outro lado, retoma um gênero literário tradicional, pois segue a fórmula do teatro nascido na Idade Média e revitalizado pelas mãos de Gil Vicente.

É importante ainda considerar que o escritor paraibano trabalhou na reorganização de diferentes fontes textuais, populares e eruditas, para compor um teatro que mistura o profano e o religioso com personagens ricamente cômicas, inseridos no universo e na ideologia de sua região, sem nenhuma densidade psicológica, o que é comum às histórias dos folhetos nordestinos. Como nos fala Márcia Abreu, em seu estudo sobre a relação entre o Cordel Português e os Folhetos Nordestinos, há nestes uma poética delimitada pela forma de transmissão primeira, a oralidade, mantida na adaptação ao texto escrito, seguida pelos poetas nordestinos com vistas a garantir, também, a aceitação do público com a venda dos textos, e a posição de destaque como artistas populares. Vale observar as palavras de Abreu a esse respeito:

Entranhado na aparente espontaneidade e facilidade dos poemas que compõem o universo da literatura de folhetos nordestinos há uma teoria poética claramente delimitada. Isso está assente para os consumidores e, principalmente para os autores, que a utilizam como critério de distinção entre bons e maus poetas. Essa teoria se expressa, muitas vezes, de maneira fragmentada, no interior dos próprios folhetos, em cantorias, artigos escritos pelos poetas (...). O tipo de rima coincidente com o estabelecido para as apresentações orais prevê sextilhas com rima ABCBDB; Sextilhas em ABCBDDDB; e décimas em ABBAACDDC (...). Entretanto, a questão formal não se restringe ao padrão

estrófico. Abrangendo também os recursos lingüísticos a serem empregados. (...) a seleção vocabular deve estar intimamente ligada à fácil compreensão vocabular, ou seja, a sonoridade deve submeter-se ao sentido. (1999: 109-112).

A citação é longa, mas vale pela versatilidade dessa experiente estudiosa da literatura de cordel nordestina. Serve-nos também como referência para entendermos as operações realizadas por Suassuna no seu auto e posteriormente para as adaptações da TV e do cinema por Guel Arraes. É inegável a observação de algumas dessas regras pelo escritor paraibano, assim como são visíveis as diferenças, sendo balizadas, principalmente, pela linguagem teatral. As preocupações com as rubricas e descrição dos cenários se combinam com a fluidez da linguagem tornando a apresentação dinâmica. E o que na leitura do cordel ficaria a cargo da imaginação do leitor, no teatro fica sob a égide do cenógrafo.

Dentro desse espírito de não destoar das fontes inspiradoras do Auto, o escritor sugere um cenário circense objetivando aproximar, público, atores e ação, introduzindo o que nos parece ser o grande elo entre a linguagem do teatro e a literatura de folhetos. Trata-se do “Palhaço”, personagem típica do circo que na peça tem outras funções. Pode, ele, ser interpretado como o apresentador do espetáculo se dirigindo ao respeitável público, atuação de mestre de cerimônia. Além dessa, o personagem “Palhaço” parece funcionar como uma voz que de fora do espetáculo entra em cena no início de cada ato para explicar, esclarecer, qualificar os personagens e acontecimentos sempre em tom didático, cerimonioso. Por essas e outras funções, estaria esse personagem atuando como um cordelista que acumula a função de escritor, também de ator na apresentação do texto oralmente a seu público.

Do “Palhaço” para as câmeras de TV. Do cenário circense para as ruas de Taperoá (PB). Das salas de teatro para a televisão. Do público de Recife e do Rio de Janeiro para o horário nobre da maior rede de televisão do país. Eis o caminho percorrido pela obra de Suassuna. Façamos o salto perseguindo os trilhos da peça, para perscrutarmos alguns significados dessa transposição. O primeiro a se destacar é que não se trata de ineditismo em relação a adaptações de obras literárias para a TV, pois alguns romances de Jorge Amado foram transformados em novelas ou mini-série da Rede Globo. Também obras de autores pertencentes ao cânone da literatura universal, caso mais recente o do escritor português Eça de Queiroz tiveram produções especiais para o mesmo canal de Televisão. Em relação a adaptações de escritores do cânone literário nacional, além de produções antigas com menos recursos técnicos, tem-se ainda pouco espaço para tais iniciativas. Não nos cabe nesse momento discutir os motivos dessa pouca exploração pelos meios de divulgação e entretenimento, visto não ser o nosso objetivo aqui, além de antevermos ser uma questão espinhosa e complexa. O que nos fica desse quadro é a hipótese de que a adaptação de textos literários para a televisão não se configura como prática rotineira entre nós. Isto não quer dizer abandono de narrativas e tampouco histórias romanceadas, pois, em especial a TV Globo, tornou-se uma produtora de novelas, reconhecidas pelos críticos especializados como sendo produtos de qualidade refinada com aceitação por parte do público brasileiro e também fora do país. Nesta condição de criadora de narrativas

televisivas de sucesso e entrando, essa mesma emissora, no rol das grandes produtoras, houve um desenvolvimento tanto nos meios técnicos quanto no agrupamento de profissionais qualificados nas diversas áreas exigidas para essas produções. Esse pequeno parêntese no desenvolvimento de nossa discussão serve como uma espécie de contextualização para entendermos melhor a diversidade de aspectos em jogo quando se trata de um meio de comunicação de massa. Neste sentido, interessa focalizar o aporte técnico, a experiência e o que mais se destaca: a formação de um público televisivo cativo, participante e integrado às produções, especialmente pela medição do nível de audiência. Esse serve de baliza para os diretores e investidores dessas empresas. Em relação a isso, valem as palavras de Beatriz Sarlo: “A televisão partilha do que antes repartiu, e reparte o que tomou um pouco de cada parte, mas sempre conforme o princípio de que assim como o público é seu melhor intérprete (daí a força da audiência para a televisão de mercado), a televisão entende de públicos pelo menos tanto quanto o público entende de televisão.” (Sarlo 2004: 66). Mesmo não se referindo diretamente à televisão brasileira, Sarlo expõe um dos pilares desse veículo de comunicação: a interatividade produto televisivo/telespectador, pertinente para a confecção da micro-série como veremos na seqüência.

O fato de ter sido exibida dentro da linha de novelas e outros produtos televisivos da TV Globo, se não explica o sucesso da micro-série, ajuda a entender melhor não só os recursos técnicos utilizados como também as inserções na própria estrutura da narrativa. Em entrevistas, o próprio Ariano Suassuna diz ter se surpreendido pelo resultado final, revelando a consulta e aprovação prévia da mixagem de outros textos de sua própria autoria, mas deixando ao diretor a combinação dos mesmos na confecção da versão televisiva de *Auto da compadecida*. Notável é nesse trabalho do diretor Guel Arraes e sua equipe o ajuste entre os elementos populares do folheto nordestino, salientados anteriormente, e a roupagem televisiva que engloba tanto a escolha dos atores, até os efeitos especiais do último ato da peça. Ajuste que não significa equilíbrio, pois de um modo geral é perceptível uma mudança de enfoque, preponderante na visualização dos limites entre as duas obras.

São perceptíveis encaixes que atuam em duas frentes responsáveis pelo equilíbrio do projeto inicial de manter o respeito às peculiaridades do folheto e a adaptação “a linguagem televisiva”. Por um lado a micro série apresenta um acréscimo de personagens como: o Vicentão (Bruno Garcia), o Cabo 70 (Aramis Trindade), que se integram às alterações no enredo funcionando como caricaturas de seres conhecidos do Nordeste, presentes nas histórias dos folhetos. Também atuam como contrapesos à criação do par romântico de Chicó, a meiga e inocente Rosinha (Virgínia Cavendish). Assim, Chicó, que na peça aparece como um simples companheiro e “subordinado” de João Grilo, ganha maior autonomia, e de quebra o importante papel híbrido, caricatural de galã à moda nordestina, apaixonado por uma moça rica, instruída, protagonizando, assim, a vitória do amor sobre as diferenças sócio-culturais. Em contraponto a tais operações de soma há na conta algumas reduções que se inserem justamente no que poderíamos chamar de núcleo religioso. Isso porque se suprimem as figuras do (Frade e Sacristão) contribuindo para os descentramento das figuras eclesiais, o que por sua vez atenua a crítica a esses representantes da igreja católica. Outra al-

teração, agora de forma individualizada, é a configuração da personagem João Grilo e de certa forma a mulher do padeiro. Na passagem para a série de televisão, Grilo tem seu lado de brincante nordestino enfatizado com sua atuação de “picadeiro” conduzindo os quiproquós, dando o tom cômico à peça. Se esta sua faceta é central também na peça, há, por outro lado, alguns pontos de sua personalidade que não aparecem na micro-série. O mais enfático se refere à explicitação dos seus atos como forma de vingança. Este seu lado “negativo” pode ser observado em várias passagens da peça, destacamos apenas uma como exemplo: “JOÃO GRILO – Muito pelo contrário, ainda hei de me vingar do que ele e a mulher me fizeram quando estive doente. Três dias passei em cima da cama pra morrer e nem um copo d’água me mandaram. Mas fiz esse trabalho com gosto, somente que é pra enganar o padre. Não vou com aquela cara.”. (Suassuna 2005: 25).

Já em relação à mulher do padeiro, acentua-se o seu desempenho em relação às prerrogativas do nono mandamento: não cobiçar a mulher do próximo. Na série, Dora (Denise Fraga) além de ser infiel a todos os amantes, mesmo mantendo-se casada, protagoniza cenas híbridas, com doses de erotismo diluídas pelo tom cômico, circense.

Além desses apontamentos comparativos intrínsecos a obra, que a nosso ver se mostraram significativos para a versão televisiva da peça, há outras modificações no plano técnico. Marcadamente temos a entrada em cena dos aparatos específicos da linguagem televisual definindo as fronteiras, os limites e as especificidades de cada meio de divulgação. Encontramos alguns desses elementos através do olhar aguçado de Cláudio Bezerra quando de sua análise das três versões em filme do auto da compadecida. Ao comentar os recursos específicos de filmagem na versão de Guel Arraes, utilizadas, também, na confecção da micro-série, diz Bezerra:

é importante ressaltar aqui algumas das características da linguagem televisual presentes em “Auto da compadecida”. Uma delas é o ritmo acelerado da narrativa, com intensa fragmentação das cenas em diferentes pontos de vista, como se houvesse várias câmeras no set. Há também o uso sistemático da relação plano e contraplano com enquadramentos predominantemente fechados, centrados na figura do ator como nas telenovelas. É visível também a influência da televisão na excessiva oralidade das personagens e nas cenas que funcionam como esquetes, comuns nos programas humorísticos da TV, a exemplo da cena em que a mulher do padeiro (Diogo Vilela), Dora (Denise Fraga), é apresentada como esposa infiel; ela tira e coloca a roupa para os amantes e o marido, repetindo o bordão: ‘sou doida por um homem bravo’. (2005: 12-13).

Vistas em conjunto, ou através de outros detalhes, tais alterações poderiam significar um desequilíbrio encaminhando para o enfraquecimento das virtudes da peça, transformando a micro-série em outra mercadoria, ou seja, apenas uma livre adaptação do texto original com todas as características de qualquer produto elaborado

para uma massa de telespectadores. Tal caminho – parece-nos – não é o tomado pela micro-série, pelo que veremos na sequência.

Dessa forma e após esse nosso passar de olhos pelas duas obras, cabe, então, pensar em termos mais amplos, talvez de uma simbiose entre texto literário de um lado, reconhecidamente a peça se insere nesse rol, e do outro a micro-série de televisão, produto muito ligado ao que podemos chamar meio de comunicação de massa. Nessa discussão dois aspectos devem ser previamente considerados. O primeiro é que as duas obras, ainda mesmo fazendo jus a cada uma das categorias assinaladas, não podem ser consideradas como exemplares puritanos ou desprovidos de evidente hibridéz.

Assim, também a micro-série, a nosso ver, não se enquadra à classificação de Dwight MacDonal, debatidas por Umberto Eco no seu artigo: “Cultura de massa e ‘níveis’ de cultura”. No texto, Eco, com o intuito de propor uma espécie de julgamento da cultura de massa apresenta-se no papel de juiz e expõe, primeiramente, os argumentos tanto dos que se colocam como ferrenhos detratores da cultura de massa, para ele os “apocalípticos” e depois aqueles que defendem essa cultura, os “apologistas”. Dentro dos detratores, Umberto Eco refere-se aos níveis de cultura propostos por MacDonal em *masscult* (cultura de massa) e *midcult* (cultura média). A primeira se referindo aos produtos tipicamente de massa como as histórias em quadrinhos, os piores filmes da televisão. No *midcult*, estariam obras que apenas parodiam os textos considerados de cultura superior. (Eco 1979: 37). Sem aprofundarmos uma discussão na busca de enquadrar a série televisiva de Guel Arraes em um dos dois níveis, parece-nos inconsistente pensar em dar esses adjetivos à adaptação do texto de Suassuna, pois, ou juntamos as duas hipóteses, porque há como vimos aspectos das duas culturas condensados, ou devemos procurar um terceiro nível de classificação, o que seria a nossa terceira margem. O que nessa discussão aparenta-nos ser pertinente é que a série “Auto da compadecida”, assim como pensa Umberto Eco a respeito de determinadas obras que rompem com a artificialidade de tais divisões, desafia o alcance e a segurança desses rótulos. Vejamos as observações de Eco:

Do mesmo modo, existem produtos de uma cultura lower brow, certas estórias em quadrinhos, por exemplo, que são consumidos como produto sofisticado a nível *high brow*, sem que isso constitua, necessariamente, uma qualificação do produto. Vemos, portanto, que o panorama é bastante mais complexo do que se crê. Existem produtos que, nascidos a certo nível, resultam consumíveis a nível diverso, sem que o fato comporte um juízo de complexidade ou de valor. Ademais, fica aberto o problema de tais produtos apresentarem duas possibilidades frutivas diversas, oferecendo, desse modo, dois diferentes aspectos de complexidade. (1979: 55-56).

No quesito consumo, a micro-série saiu-se muito bem, rendendo ao diretor elogios e a oportunidade para atingir um número maior de espectadores, angariar o retorno dos investimentos, chegar ao lucro, alavancar o nome da produtora, Globo Filmes, aumentar, por que não, a própria visibilidade do autor da peça, Ariano Suassuna, e de

quebra imortalizar-se na estante dividindo espaço com outros produtos da indústria cinematográfica. Fechando esse desfile de gala, para a grande maioria do público e da crítica, trata-se de um produto diferenciado, sucesso do cinema nacional. Essa oportunidade se concretizou com a versão filme lançada em 2001, resultado de uma espécie de abreviação ou enxugamento para 1h44m, alguns cortes e emendas, mas com o mesmo fôlego da série. Em relação às diversas possibilidades fruitivas de que fala Umberto Eco, a série e o filme encontram suas maiores virtudes, e a nosso ver se tornam aspecto crucial para a discussão que estamos conduzindo. Isto porque a peça, da forma como ficou sugerido pelo escritor e foi encenada desde o início, abdicou de recursos mais complexos (na trama, cenografia, efeitos especiais, por exemplo), apostando na universalidade do tema, na simplicidade e fidelidade do figurino. Também se enfatiza a força do falar, imaginário, crença, o humor característico, enfim, a cultura orgânica popular nordestina, gerando o que podemos chamar de uma atenção especial para a “comunicabilidade” da peça. E o que poderia tomar ar de um produto de cunho exótico, distante da realidade de um público da região centro-sul do país, conecta-se à linguagem versátil da televisão. Primeiro na aproximação do público por referências anteriores, citemos apenas como exemplo as novelas de Jorge Amado que absorveram e popularizam a cultura do nordeste. Segundo porque entra na necessidade de uma “pausa” na programação normal para a entrada de produtos especiais com datas e horários que prevêm o perfil e a disponibilidade de tempo livre dos telespectadores. Recordemos que no caso específico dessa série, o ritual foi acentuado com a escolha do mês de janeiro, típico período de férias, além das vinhetas publicitárias segundo a tradição da emissora. Por outro lado é importante, também, frisar que essa força comunicativa não é sinônimo de facilitação ou rebaixamento da linguagem artística, o que para muitos estudiosos da cultura contemporânea é a credencial necessária para a entrada no rol dos produtos de massa, cujo único objetivo é o entretenimento sem maiores reflexões, como aponta Umberto Eco no mesmo texto a respeito de algumas perspectivas mais ligadas à crítica apocalíptica. Ainda que a versão para a micro-série esteja envolta por alguns elementos próprios das telenovelas, um produto típico do *masscult*, esses arranjos podem ser entendidos como incrementos para o diálogo entre texto e telespectador. Dessa forma, essa série de televisão insere-se na discussão sobre o cruzamento de fronteiras, problematizando a forma de entendimento das clássicas distinções e limites entre a cultura popular, alta cultura e cultura de massas. A esse respeito são significativos para a nossa discussão alguns aspectos de que Douglas Kellner chama de “cultura da mídia”. Ao discutir a guerra entre teorias e estudos culturais, diz o crítico:

uma possível medida nos estudos culturais consistiria, então, em assumir a cultura como o campo de estudos, sem divisões em superior e inferior, popular e de elite – embora, por certo, essas distinções possam ser categoricamente dispostas em certos contextos, acreditamos que em vez de usar rótulos ideológicos como ‘massa’ e ‘popular’ poderíamos simplesmente falar de cultura e comunicação, desenvolvendo um estudo cultural que abranja todo o espectro da mídia e da cultura. (...) a expressão ‘cultura de mídia’ tem a vantagem de

designar tanto a natureza quanto as produções da indústria cultural (ou seja, a cultura) e seu modo de produção e distribuição (ou seja, tecnologias e indústria da mídia). (Kellner 2001: 52)

Embora não seja o foco principal de nossa discussão encontrar rótulos para as obras analisadas, fica-nos aberto um caminho para situarmos no terreno teórico um texto inserido na mídia que, assumidamente, se distancia de tentativas de abordagens críticas unilaterais. Sendo assim, não caberia discriminar esse ou aquele aspecto que conduziria para uma apressada inserção da micro-série na esteira dos genuínos produtos da “cultura de mídia”. O que se deve salientar é que as potencialidades comunicativas da peça de Ariano Suassuna, já descritas anteriormente, foram exploradas de forma a não descaracterizar as fontes do texto original e por outro lado também não fugir aos principais preceitos dos produtos inseridos nos meios de comunicação de massa. Este procedimento, como diz Vera Lúcia Figueiredo, vem sendo a tônica de muitos produtos culturais:

Na verdade, a literatura e também o cinema para falar apenas nas artes narrativas, tentam tirar partido da estratégia que vem garantindo a vitalidade da cultura de massa, isto é, a utilização de fórmulas de sucesso do passado aliadas a algo de novo, evitando o risco de desagradar o público, seja pelo excesso de repetição, seja pelo excesso de novidade. (2004: 244-245)

Podemos acrescentar ao comentário de Figueiredo que a televisão também pode tirar proveito dessa fórmula. Nesse sentido, cabe para a série o qualificativo de adequação, mas não em termos de “livre adaptação” ou apenas “inspiração” em outra obra, no caso, literária. Preferimos dizer com Kellner que há, no contexto da série, aglutinação entre cultura e comunicação. A oralidade entrosa-se com a velocidade dos movimentos da câmera. A crítica à desigualdade social, aos homens do clero, o forte tom moralista (de raiz cristã católica), associa-se ao riso circense. Se há distintos níveis de sentido, conseqüentemente multiplicam-se as variáveis de leitura. Dentro desse raciocínio a série de Guel Arraes pode ser lida como uma comédia na qual todas as situações, inclusive as críticas ao modelo social e os problemas da má distribuição de renda, servem apenas de cenário para as hilárias armações de João Grilo. Ao expectador em busca do entretenimento, a série não se distancia muito dos inúmeros programas de humor da televisão. Porém, as outras possibilidades de leitura permanecem latentes, prontas para alavancar novas reflexões aproximando os telespectadores dos efeitos inquietantes da arte. Esse embaralhar de perspectivas parece estar na esteira dos fenômenos aos quais Beatriz Sarlo classifica como cena da vida pós-moderna. Sem discutir ou polemizar o uso do termo pós-modernidade, ou mais especificamente, o pós-modernismo, para classificar eventos culturais ou não culturais da contemporaneidade, Sarlo costura sua argumentação apontando como marcas da atualidade os conceitos reunidos nos termos: “hibridização”, “mestiçagem”, “reciclagem”, “mescla”. Em sentido amplo, tais significados colocam em destaque a descentralização de velhos paradigmas distribuídos por instituições como a família, a igreja, o poder político local (as velhas oligarquias), a escola que juntos

garantiam a estabilidade da ordem institucionalizada. Para a intelectual argentina, ruíram esses poderes e instalou-se outro poder, mais forte, diluente, dialético que apaga determinadas fronteiras. Movimento esse orquestrado pela expansão dos meios de comunicação de massa. No capítulo dois do livro: “Cenas da vida pós-moderna” dedicado a discutir as ‘culturas populares, velhas e novas’, Beatriz Sarlo assevera: “Onde quer que chegue os meios de comunicação de massa, não passam incólumes as crenças, os saberes e as lealdades. Todos os níveis culturais se reconfiguram quando se produz uma reviravolta da magnitude implicada pela transmissão eletrônica de imagens e sons” (2004: 102). Nessa mesma linha se coloca o que poderíamos chamar de cultura popular. Para a autora não se pode mais falar de uma cultura homogênea, livre de intercâmbios, ou simplesmente hierarquizadas pelas forças da tradição. A micro-série de Guel Arraes, por esse viés, se insere nessa gama de produtos culturais que apostam não exatamente no apagamento dos traços distintivos de uma cultura popular (a cultura nordestina), mas na possibilidade de ao acentuá-los por meio de algumas caricaturas, potencializar ao mesmo tempo uma fabulação de colorido fortemente local combinado aos ditames de uma narrativa audiovisual inserida em uma dinâmica de mercado própria dos meios de comunicação de massa.

OBRAS CITADAS

- ABREU, Márcia. 1999. *Histórias de cordéis e folhetos*. Campinas: Mercado das Letras.
- BEZERRA, Cláudio. 2004. “Do teatro ao cinema: três olhares sobre o Auto da Compadecida. “Anais do XXVII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2004, Comunicação, acontecimento e memória. Porto Alegre : PUCRS. Disponível em <http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/27250319936722885338238798356255597666.pdf>
- BENJAMIN. Walter. 1987. *Obras escolhidas*. Vol.1. 3ª ed. São Paulo: Brasiliense.
- CULLER, Jonathan. 1999. *Teoria Literária: uma introdução*. São Paulo: Beca.
- ECO, Umberto. 1979. *Apocalípticos e interados*. São Paulo: Perspectiva.
- FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. 2004. “Canibalismo recíprocos: literatura, cinema, e cultura de massa”. *Semar – Revista da Cátedra Padre António Vieira de Estudos Portugueses* (Rio de Janeiro) 9: 237-250.
- GARCIA CANCLINI, Nestor. 1997. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Edusp.
- KELLNER, Douglas. 2001. *A cultura da mídia*. Bauru: EDUSC.
- LOPES, José de Ribamar, org. 1982. *Literatura de Cordel: Antologia*. Fortaleza: BNB.
- MOISÉS, Massaud. 2004. *Dicionário de termos literários*. 12. ed. São Paulo: Cultrix.
- SARLO, Beatriz. 1997. *Cenas da vida pós-moderna: intelectuais, arte e vídeo-cultura na Argentina*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ.

SUASSUNA, Ariano. 2005. *Auto da Compadecida*. 35ª ed. Rio de Janeiro: Agir.

O AUTO DA COMPADECIDA: A CORDEL FOR THE CAMERAS

ABSTRACT: We propose a comparative study of Ariano Suassuna's *Auto da compadecida* (1955), a micro-series with the same title by Guel Arraes, broadcast in four chapters by Rede Globo in January 1999. Finally, the transformation of this series to a film in 2001. The objective is to address all aspects taken together or in their details to provide contributions for understanding how the medium of circulation is necessary as a prominent element in literary texts adapted to other media and how different consumers relate to the transposed work.

KEYWORDS: *Auto da compadecida*, adaptation; mini-series; film.

Recebido em 14 de agosto de 2012; aprovado em 20 de dezembro de 2012.