



Palimpsesto Midiático: a síntese do tempo em “O auto da Compadecida”¹

Evandro José Medeiros Laia²

Aluno do curso de especialização em Comunicação Empresarial da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora

Resumo:

A partir das premissas de McLuhan de que o meio carrega indícios das mensagens que veicula e a partir do conceito de mediações de Martin-Barbero, desvelamos as camadas culturais sobrepostas na microssérie “Auto da Compadecida”, exibida em 1999, na Rede Globo. Para isso, usamos como fonte o texto original, duas adaptações para o cinema e uma para a televisão. O trabalho é uma tentativa de definir elementos que garantem a projeção e a identificação do público ao longo das gerações.

Palavras-chave:

Televisão, teatro, cinema, linguagem, identidade

Palimpsestos eram manuscritos feitos antes da invenção e disseminação do uso do papel, geralmente inscritos em pergaminho. Como havia escassez desse material, cada palimpsesto era reescrito duas ou três vezes, mediante a raspagem do texto anterior. Esse material foi utilizado pelos navegadores do século XVI para anotar suas impressões de viagem, mapas de navegação, enfim, toda uma visão do mundo em sua época. Mas como era reutilizado, o palimpsesto guardava sob a mais recente mensagem vestígios dos textos apagados anteriormente.

A partir da afirmativa de Marshall McLuhan de que o meio é a mensagem, o trabalho se propõe a discutir, na visão de Régis Debret, as adaptações do texto *O auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna, e sua visão da síntese do tempo

¹ Trabalho apresentado no GT de Audiovisual, do ?? Congresso de Ciências da Comunicação da Região Sudeste.

² Bacharel em Comunicação Social – habilitação Jornalismo pela Universidade Federal de Juiz de Fora, foi assessor de comunicação do Instituto Francisca de Souza Peixoto, em Cataguases – MG. Atualmente é repórter da TV Alterosa Zona da Mata e Vertentes, afiliada SBT em Juiz de Fora – MG e aluno da Especialização em Comunicação Empresarial da Faculdade de Comunicação da UFJF.



diante da recepção do produto apresentado em três mídias: televisão, cinema e teatro. Assim, analisamos a configuração de um tempo partindo de um produto cultural de sucesso para investigar o substrato cultural que concretiza a identificação do público brasileiro com um produto da televisão, palimpsesto que carrega em si, além do que é seu *proprium*, camadas latentes que revelam o substrato cultural através do caminho trilhado pelo cinema e pelo teatro como mediadores sociais. Para isso, usamos como referência o estudo de Jesús Martin-Barbero sobre os processos de mediação social que, a partir da hegemonia tecnológica e de conteúdo, culminaram no sucesso da linguagem televisiva como forma de acesso direto às massas no Brasil.

O teatro na televisão

Segundo McLuhan, o conteúdo de um novo meio de comunicação carrega em si os temas propostos pelos meios anteriores. Se foi no teatro que os pioneiros do cinema encontraram o substrato para os primeiros passos da nova arte, a televisão toma de empréstimo a gramática audiovisual do cinema para oferecê-la aos espectadores acostumados ao espetáculo das grandes salas escuras.

O elemento dramático não esteve presente apenas no teatro e na literatura, mas também reforçou o cinema, contribuiu para que narrativas pictóricas fossem criadas nas artes plásticas, desencadeou músicas de diversos estilos quando abraçou-se ao lírico, enfim, influenciou a vida em todas as formas de comunicação (BURLA, 2004, p.20).

Entender o processo de hegemonia da televisão como linguagem audiovisual no Brasil pressupõe o resgate do caminho traçado pelo teatro rumo à televisão, passando pelo cinema. Por meio da análise do texto *O auto da Compadecida* e suas adaptações é possível entrever na narrativa os indícios das mediações sociais que definiram a hegemonia da televisão na cultura brasileira.

Os palimpsestos são formados por várias camadas de informação que se sobrepõem e interagem na leitura do documento, na construção do sentido. Quando expostos a uma fonte de luz fluorescente ou ultravioleta, esses documentos revelam várias camadas de informação, apresentando um panorama dinâmico e multiforme que



não poderia ser reproduzido pelo livro tradicional. O meio carrega em si a marca do tempo em que é usado.

Em geral, a utilização é mais arcaica que o utensílio. A explicação é evidente: por definição, se o médium é novo, o meio é velho. Trata-se de uma estratificação de memórias e associações narrativas, um palimpsesto de gestos e lendas incessantemente reativáveis, o repertório em camadas sobrepostas dos suportes e símbolos de todas as épocas anteriores. (...) A mais recente camada de signos chega até nós através das mais antigas, em uma perpétua reinscrição de arquivos, de tal modo que o novo se concretiza no, pelo e a partir do velho. Daí o eterno atraso da utilização efetiva em relação às potencialidades do utensílio, e do acontecimento em relação às expectativas (DEBRAY, 1995, p.27-8).

Ao comparar a versão televisiva do *Auto da Compadecida*, de Guel Arraes a um palimpsesto queremos enxergar além do substrato da cultura explícito nos diálogos, no figurino e nas opções estéticas do diretor. O objetivo é entrever na obra o texto original do teatro e por consequência, as mediações sociais, segundo conceito de Martin-Barbero (1997, p.258), pelas quais passaram outras duas transposições para o cinema e uma transposição para a televisão. “Assim, o eixo do debate deve se deslocar dos meios para as mediações, isto é, para as articulações entre práticas de comunicação e movimentos sociais, para as diferentes temporalidades e para a pluralidade de matrizes culturais”.

Analisamos a evolução dos cenários sociais que acompanharam as traduções da peça de teatro para cinema e posteriormente para televisão, acompanhando o desenvolvimento das mediações que permitiram à televisão assumir a hegemonia sobre o cinema e o teatro no período. A televisão vai tomando do cinema o papel de medir o popular no massivo. Para isso, usamos como referência os conceitos da Midiologia, uma teoria científica criada por Régis Debray (2003) nos anos 90, atualizando teses de McLuhan (2002), a qual pode ser empregada como instrumental de análise de fenômenos psico-sociais, proposta que se encaixa no pensamento de Barbero.

Debray divide sua cronologia em três momentos, ou mídiasferas. Iniciando com a logosfera, era dos ídolos, que dura do advento da escrita à criação da imprensa, passa pela grafosfera, era da comunicação oral, que se estende até a chegada da televisão à cores e termina na videosfera, era do visual, que é precisamente a época em que vivemos. Segundo sua concepção, as eras são subseqüentes, mas não são



excludentes, ou seja, a partir da instalação de uma nova era, as características das eras anteriores continuam a existir.

Consideramos a peça de teatro *Auto da Compadecida*, como pertencente à logosfera. Escrito em 1955 e encenado pela primeira vez em 1956, o auto propõe-se como resultado de uma pesquisa sobre a tradição oral dos romanceiros e narrativas nordestinas, fixados ou não em termos de literatura de cordel. O autor utiliza a antiga forma ibérica dos autos para realizar uma comédia religiosa. Dois tipos populares, João Grilo, espécie de malandro, e Chicó, um mentiroso ingênuo, 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, todos corruptos, 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 Encourado, o Demônio, e por Manuel, Jesus. João Grilo apela então 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 é também uma tentativa de desenhar o panorama de uma narrativa nacional, juntando os 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.

É a efemeridade do teatro, numa existência que se dissolve em passado tão logo termine o espetáculo, que determina a necessidade de se buscar formas de conservar e registrar o feito irrecuperável, porque cada apresentação é única e se desfaz quando é rompida a aliança entre atores e público (FALABELLA, 2004, p.17).

Na grafosfera, segunda era midiática, o objeto gerado pela máquina é múltiplo, não cabendo mais pensarmos qual é o original, como na fotografia e no cinema. As duas versões cinematográficas da obra de Ariano Suassuna encaixam-se neste momento da evolução histórica da percepção humana. A peça vira filme pela primeira vez em 1969, com o título de *A compadecida*. A direção de [George Jonas](#) e



roteiro feito por Ariano Suassuna em colaboração com o diretor definem as características de uma obra que carrega para a tela premissas da montagem teatral.

O cinema narrativo quase sempre traz o teatro dentro de si, atualiza gêneros dramáticos, envolve mise-en-scène. A própria experiência de grandes diretores consagra o que há de comum entre palco e tela. De Griffith e Eisenstein a Fassbinder e Bergman, passando por Welles e Visconti, é enorme o elenco de artistas que atuaram nos dois campos, de modo a atestar em seu cinema a coincidência de seu teatro e vice-versa (XAVIER, 2004, p.59).

O filme está imbuído de um espírito de psicodelia, com figurinos que trabalham conceitualmente a passagem do campo para a cidade. O caminho do diretor denota um cinema ainda com a história ligada aos núcleos tribais apesar da mensagem midiática da indústria cultural. Se o cinema transforma-se em diversão das massas na Europa na primeira metade do século XX, é no período pós-guerra que as nações capitalistas abaixo do Hemisfério Sul começam a produzir conteúdo próprio para exibir nas salas escuras. Por isso, o cinema produzido neste tempo ainda está intimamente ligado às matrizes culturais do teatro brasileiro.

Em 1987, os trapalhões transformam a peça no filme *Os trapalhões no Auto da Compadecida*. Desta vez, a história ganha um tom da comédia pastelão, baseada no tipo de humor que rendeu ao quarteto o sucesso na televisão, o que já mostra a necessidade do uso figuras famosas da televisão para levar o público ao cinema.

É com a chegada da TV que vemos a passagem para a era do visual, a videosfera. Inicia-se uma fase onde as imagens são transmitidas à distância, ao vivo, imediatas ao acontecimento. Diferente do cinema, não encontramos vestígios nem marcas legíveis da existência de imagens no suporte magnético das fitas de vídeo. As imagens da videosfera são somente processo. Não existe mais necessariamente a captura, inscrição ou reprodução da realidade.

A versão do *Auto da compadecida* para a televisão, realizada pelo diretor Guel Arraes em 1999, é da ordem da videosfera, é um produto híbrido. Consideramos as mudanças realizadas pelo diretor para transformar a minissérie em filme, porém privilegiamos a obra televisiva por percebermos a presença de grande número de elementos que definem a linguagem televisiva na versão cinematográfica. A obra inaugura uma era de intercâmbios freqüentes entre cinema e televisão, já que foi o



primeiro filme inteiramente concebido pela empresa Globo Filmes, subsidiária da Rede Globo de Televisão.

O *Auto* televisivo é um produto transgênico, em que a história original é alterada para criar a ambiência necessária para 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.

Se por um lado Guel Arraes cortou personagens e situações do texto original, por outro acrescentou personagens de outras obras do próprio Ariano Suassuna, como o Cabo 70 e Vicentão, ambos da peça *Torturas de um coração*. A romântica Rosinha, filha do major Antonio Morais, também aparece na mesma peça, mas com outro nome, Marieta. Com a inclusão de novos personagens Guel Arraes também adicionou outras situações, como a passagem em que o major Antonio Morais negocia uma lasca de couro das costas de Chicó, situação originária da peça *O Mercador de Veneza*, de William Shakespeare.

Já com pretensões de transformar de exibir a obra no cinema, a Rede Globo só leva a microssérie para telona depois do sucesso na TV. A adaptação para a televisão legitima obras teatrais e cria a certeza de sucesso nos cinemas, com a performance de atores de novela e tratamento requintado a partir do vídeo e da televisão. Assim, partindo da premissa de McLuhan de que as modificações sociais trazidas na esteira do advento de novas tecnologias de comunicação é possível entrever nas diversas adaptações do texto de Suassuna as mediações que definiram a hegemonia da televisão como referencial narrativo no Brasil nas últimas décadas do século XX.

Triunfo do popular

A releitura dos quatro produtos desvela, ao final, a presença de uma matriz cultural na síntese do tempo. Segundo a pesquisadora Betti Rabetti (2005, p.52), Suassuna considera a dupla cômica central, os dois *heróis amarelos*, um típico exemplo da dupla formada pelo esperto e pelo bobo, tradicional nas histórias da cultura popular. Para Ariano Suassuna (2000, p.100) eles seriam descendentes diretos da dupla Bastião e Mateus, do Bumba-meu-boi e do palhaço e do Besta do circo. Suassuna vai além na



investigação e descobre um parentesco ainda mais remoto da dupla ao desvelar o palimpsesto cultural que envolve as práticas populares citadas. Segundo a pesquisadora, ele estabelece relações entre popular brasileiro, particularmente no Nordeste, e a cultura ibérica ao comparar João Grilo e Chico à dupla cervantina Dom Quixote e Sancho Pança.

Na verdade, a literatura, a pintura, a escultura, a arquitetura e a música brasileira, apesar de ser isso um fato pouco notado e salientado pelos que escrevem a esse respeito, têm um lastro tradicional e nacional respeitável. É o lastro formado pelo barroco ibérico que, desde o século XVI, começou a ser recriado, reinterpretado e reinventado aqui, num sentido brasileiro e original, com uma grosseria artesanal e mestiça que já se encaminhava para a criação de um outro lastro: aquele que hoje é constituído por toda uma poesia, todo um teatro, toda uma escultura, uma pintura e uma música populares de primeira qualidade.

Esse *lastro* apontado por Suassuna diz respeito a uma série de tradições que estão vivas neste ambiente cultural e que remontam em si a cultura ibérica, portanto representa a presença cultural do colonizador. Mas ao mesmo, e com o tempo, as práticas passam por um processo de reelaboração cultural para adaptação local. A releitura da matriz cultural européia com as lentes do negro e do índio deram origem a uma outra referência, original e brasileira. Assim como as releituras posteriores da obra *Auto da Compadecida* permitiram a adaptação da história a outros ambientes e linguagens. Como desencadeadores da ação, João Grilo e Chicó são os elementos essenciais de projeção e identificação do público. Mais que tipo, representam o arquétipo do homem brasileiro. Por isso se adaptam às releituras da obra e garantem o sucesso da história em qualquer linguagem.

Referências Bibliográficas

BURLA, Gustavo. *O mapa da cena*. Juiz de Fora: Funalfa, 2004.

Debray, Régis. *Manifestos Midiológicos*. Petrópolis: Vozes, 1995.

---. *Vida e morte da imagem*. São Paulo: Vozes, 1993.

FALABELLA, Márcia. *Grupo Divulgação – o teatro como devoção*. Juiz de Fora: Funalfa, 2004.



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

MCLUHAN, Marshall. *Os meios de comunicação como extensões do homem*. São Paulo: Cultrix, 2002.

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

_____. Genealogia nobiliárquica do teatro brasileiro. In: *O Percevejo* – Revista de teatro, crítica e estética, n.8, Teatro e cultura popular. Rio de Janeiro: UNIRIO; PPGT; DTT, 2000. p.100-107.

XAVIER, Ismail. *O olhar e a cena – Melodrama, Hollywood, Cinema Novo*, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac e Naify, 2003.