

Universidade Estadual do Ceará

Renata de Oliveira Mascarenhas

O AUTO DA COMPADECIDA EM TRANSMUTAÇÃO:
a relação entre os gêneros circo e auto traduzida
para o sistema audiovisual

Fortaleza – Ceará
2006

Universidade Estadual do Ceará

Renata de Oliveira Mascarenhas

***O AUTO DA COMPADECIDA EM TRANSMUTAÇÃO:
a relação entre os gêneros circo e auto traduzida
para o sistema audiovisual***

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado Acadêmico em Lingüística Aplicada do Centro de Humanidades da Universidade Estadual do Ceará, como requisito parcial para obtenção do grau de mestre em Lingüística Aplicada. Área de concentração: Tradução e Ensino-Aprendizagem de L2/ LE. Linha de pesquisa: Tradução, Lexicologia e Processamento da Linguagem.

Orientadora: Profa. Dra. Vera Lúcia Santiago Araújo.

Fortaleza – Ceará
2006

Universidade Estadual do Ceará
Curso de Mestrado Acadêmico em Lingüística Aplicada

Título do trabalho: *O Auto da Compadecida* em transmutação: a relação entre os gêneros circo e auto traduzida para o sistema audiovisual

Autora: Renata de Oliveira Mascarenhas

Defesa em: 28/ 04/ 2006

Conceito obtido: _____

Banca Examinadora

Vera Lúcia Santiago Araújo, Profa. Dra.

Décio Torres Cruz, Prof. Dr.

Irenísia Torres de Oliveira, Profa. Dra.

AGRADECIMENTOS

À Profa. Dra. Vera Lúcia Santiago Araújo, pela orientação rigorosa e atenta, pela amizade e, principalmente, por ser figura sempre presente nas minhas conquistas acadêmicas, uma vez que, desde a graduação, ajuda-me a descobrir o fascinante universo da pesquisa.

Às professoras Soraya Alves e Irenísia Oliveira, pelas valiosas contribuições durante o Exame de Qualificação.

Aos amigos do grupo de pesquisa *Tradução para a mídia*, pelas colaborações em todos os momentos, pelas importantes reflexões sobre Tradução, Cinema e Literatura e pelas conversas informais que foram imprescindíveis para o amadurecimento desta pesquisa.

Aos amigos do CMLA, dentre os quais incluo todos os professores, pelas produtivas discussões em sala de aula no campo da Lingüística, da Tradução, da Análise do Discurso e da Literatura.

Ao amigo Carlos Augusto Viana da Silva, pelo enorme apoio ao longo da minha jornada acadêmica.

À CAPES, pelo apoio financeiro que tornou possível a concretização deste trabalho.

Aos amigos e familiares, pelo incentivo, em especial a meus pais e irmãos, pelo apoio incondicional.

RESUMO

A tradução de qualquer gênero literário para o sistema audiovisual requer um processo criativo. Tomamos como exemplo, o *Auto da Compadecida* de Suassuna, que inspirou três filmes - *A Compadecida* (Jonas, 1969), *Os Trapalhões no Auto da Compadecida* (Farias, 1987) e *O Auto da Compadecida* (Arraes, 2000) - e a microssérie *O Auto da Compadecida* (Arraes, 1999). A peça se destaca por sua estrutura técnica caracterizada por uma representação (auto) dentro de outra (circo). Objetivamos, nesta pesquisa, investigar como a estrutura da peça foi traduzida para o sistema audiovisual. Fundamentamos nossa análise, basicamente, em alguns teóricos de tradução, em críticos da obra de Suassuna e em estudiosos da linguagem cinematográfica. Verificamos que Jonas e Farias recriam uma estrutura simbólica constituída por uma representação (auto) dentro de outra (circo) e esta, por sua vez, encontra-se dentro de outra (filme). Arraes, entretanto, substitui a representação do circo popular por uma audiovisual (o filme *A Paixão de Cristo* dentro da microssérie e do filme *Auto da Compadecida*). Concluimos que Jonas agrega ao seu texto elementos típicos das manifestações artísticas populares, reescrevendo um universo e uma linguagem mais mítica e fincada no imaginário sertanejo. Farias cria um filme mais comercial, mesclando elementos da peça ao contexto da indústria cultural, a partir da comicidade dos Trapalhões. Arraes transporta para suas traduções a tecnologia da linguagem cinematográfica de seu tempo, reescrevendo o imaginário sertanejo na perspectiva dos meios de comunicação de massa.

ABSTRACT

The translation of any literary work into the audiovisual system requires a creative process. We took as an example, the play *Auto da Compadecida* by Suassuna that inspired three films - *A Compadecida* (Jonas, 1969), *Os Trapalhões no Auto da Compadecida* (Farias, 1987) and *O Auto da Compadecida* (Arraes, 2000) – and a microseries - *O Auto da Compadecida* (Arraes, 1999). The play is remarkable for its technical structure characterized by a representation (*auto* – a mixture of morality play and farce) within another (circus). This research aims at investigating how this technical structure was translated into the audiovisual system. Our analysis was based mainly on some translation researchers, on Suassunas' literary critics and on film theorists. We observed that Jonas and Farias recreate a symbolic structure formed by a representation (*auto*) within another (circus) and the circus within another one (film). Arraes, however, replaces the popular circus representation by an audiovisual one (the film *The Passion of Christ* inside the microseries and the film *O Auto da Compadecida*). We conclude that Jonas adds typical elements of popular artistic manifestations, recreating a more mythical universe and language, based on the country man's imaginary in the northeast of Brazil. Farias creates a rather commercial film, mixing elements of the play with the cultural industry context, by casting TV comedians called the *Trapalhões*. Arraes brings to his translations the cinematic language technology of his time, rewriting the country man's imaginary from the mass media point of view.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Apresentação do espetáculo pelo palhaço	71
Figura 2: Bandeira do “Circo da Onça Malhada”	72
Figura 3: Apresentações artísticas populares	75
Figura 4: Atriz cavalgando no circo	77
Figura 5: Malabaristas	78
Figura 6: Ataque dos cangaceiros	78
Figura 7: Apresentação do enredo do espetáculo	79
Figura 8: Palhaço – autor	81
Figura 9: Relação entre humano e divino	83
Figura 10: Chicó lamenta a morte de João Grilo	85
Figura 11: Transição da história – da terra para o julgamento celeste	87
Figura 12: Cenário do julgamento	89
Figura 13: Relação entre os autos <i>Bumba-meu-boi</i> e <i>A Compadecida</i>	90
Figura 14: Chegada do circo	94
Figura 15: Máscaras dos palhaços de Jonas e Farias	96
Figura 16: Divulgação do espetáculo circense	98
Figura 17: Palhaço encerra o espetáculo	101
Figura 18: Palhaço cumprimenta o Bispo	102
Figura 19: Cenografia do julgamento	104
Figura 20: Palhaço anuncia o julgamento	105
Figura 21: Relação entre humano e divino	108
Figura 22: Manuel revela ser o Frade	109
Figura 23: Manuel – homem e Deus	110
Figura 24: Divulgação do filme <i>A Paixão de Cristo</i>	113
Figura 25: Relação entre <i>A Paixão de Cristo</i> e <i>O Auto da Compadecida</i>	116
Figura 26: O simbolismo da cruz nos créditos da microssérie	118
Figura 27: Chicó filosofa sobre a morte	119
Figura 28: João Grilo é aclamado pela população	122
Figura 29: <i>A Compadecida</i> roga pelos pecadores	123
Figura 30: Padre e Bispo reproduzem a oração de Cristo por seus carrascos	124
Figura 31: <i>A Compadecida</i> intercede por João Grilo	125

Figura 32: O mundanismo da igreja na microssérie	128
Figura 33: Vinhetas dos quatro episódios	131
Figura 34: A estrutura da vinheta do episódio	132
Figura 35: Alguns dos “causos” de Chicó	133
Figura 36: O simbolismo da cruz nos créditos do filme	136
Figura 37: O mundanismo da igreja no filme	137

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1. Auto, circo, cinema e tv: um diálogo entre gêneros	16
1.1 Auto: um espetáculo teatral	16
1.2 O espetáculo circense	19
1.3 O espetáculo cinematográfico	25
1.4 Televisão: um espetáculo a parte	28
1.5 A arte do espetáculo: a inter-relação entre os gêneros	31
2. Adaptação enquanto processo de tradução: uma reflexão teórica	34
2.1 Cinema e literatura: considerações da crítica especializada e da teoria de adaptação	34
2.2 O processo tradutório: os estudos descritivos em diálogo com a semiótica ..	38
2.3 Procedimentos metodológicos	49
2.3.1 Constituição do <i>corpus</i>	49
2.3.1.1 A peça	50
2.3.1.2 <i>A Compadecida</i>	51
2.3.1.3 <i>Os Trapalhões no Auto da Compadecida</i>	52
2.3.1.4 <i>O Auto da Compadecida</i> – microssérie	53
2.3.1.5 <i>O Auto da Compadecida</i> – filme	54
2.3.2 Análise dos dados	54
3. A tradução audiovisual do <i>Auto da Compadecida</i>	56
3.1 A peça <i>Auto da Compadecida</i> e o universo de Suassuna: uma reflexão sobre a relação entre os gêneros circo e auto	56
3.2 O cinema enquanto tradução literária: uma análise das transmutações do <i>Auto da Compadecida</i> para as telas	70
3.2.1 Suassuna e Jonas: a primeira tradução cinematográfica	70
3.2.2 Suassuna e Farias: a segunda tradução cinematográfica	91
3.2.3 Suassuna e Arraes: a tradução televisiva e cinematográfica	112
3.2.3.1 A microssérie	112

3.2.3.2 O filme	135
CONSIDERAÇÕES FINAIS	139
BIBLIOGRAFIA	142
FILMOGRAFIA	147
ANEXOS	148
ANEXO I: Modelo do fichamento – peça	149
ANEXO II: Modelo do fichamento – audiovisual	150

INTRODUÇÃO

A literatura tem influenciado significativamente as produções cinematográficas e televisivas. Diversos gêneros literários, tais como romances, peças de teatro, contos, poesias, revistas em quadrinhos, dentre outros, estão, constantemente, sendo adaptados para a tela. Devido à freqüente ocorrência deste fenômeno, observamos que público e crítica tendem a comparar o texto literário com o fílmico, considerando apenas a questão da fidelidade. Desta forma, a análise tende a ser normalmente negativa em relação ao filme, pois ignora dois aspectos importantes: o contexto histórico-social em que a obra e a produção audiovisual estão inseridas e o fato de que os sistemas literário e fílmico são distintos, uma vez que cada um possui suas peculiaridades.

Naremore (2000) observa que a maioria dos escritos sobre adaptação defende, em suas entrelinhas, a ideologia da literatura canônica como uma arte maior e o cinema como uma arte inferior, que busca na literatura uma forma de elevar seu *status*. Esses escritos, portanto, mantêm suas discussões em torno do conceito de “fidelidade”, verificando se o filme “respeitou ou traiu” a “essência” do texto literário. Este tipo de discussão restringe-se, dentro do discurso narrativo, ao nível da *fábula* (história propriamente dita) dos dois textos, ignorando, portanto, o nível da *trama* (como a história é tecida) que certamente é distinto em cada sistema (literário e audiovisual) haja vista as peculiaridades entre as linguagens e o contexto de produção de cada um. Segundo Xavier (2003: 66), “narrar é tramar, tecer e há muitos modos de fazê-lo, em conexão com a mesma fábula”. Nesta perspectiva, o mesmo material (texto literário) pode originar sentidos e interpretações diferentes (adaptações diversas).

Nesta pesquisa, relacionamos o processo de adaptação com os estudos de tradução, pois, por ser um dos mecanismos mais importantes de redimensionamento da obra literária em diferentes sistemas, a tradução cria novas linguagens e estilos. Nas telas, por exemplo, o texto literário assume uma nova significação e se insere no novo sistema como formador de uma outra linguagem (Clerc, 1993).

É curioso observar que este fenômeno ocorre até mesmo com o gênero dramático que, embora escrito com a finalidade de encenação, ao ser adaptado para o sistema audiovisual, passa por um rigoroso processo de recriação que perpassa

tanto por elementos visuais (indicações cenográficas e gestuais) quanto por aspectos verbais (diálogos). A peça *Auto da Compadecida*, por exemplo, deu origem a quatro versões audiovisuais distintas. Estas, embora apresentem fábulas semelhantes ao texto literário, ressignificam a obra por meio da trama.

Diante destas questões, parece-nos relevante ampliar a discussão em torno da adaptação, demonstrando que a tradução fílmica redimensiona o texto literário em termos de estilo, divulgação e recepção. A tradução cinematográfica, portanto, é por nós compreendida como um processo que, ao mesmo tempo, sofre influências de um contexto histórico-cultural, sendo este também influenciado pela tradução.

O presente trabalho analisa as traduções da peça *Auto da Compadecida* de Ariano Suassuna e suas respectivas traduções audiovisuais - três versões cinematográficas - *A Compadecida* (Jonas, 1969), *Os Trapalhões no Auto da Compadecida* (Farias, 1987) e *O Auto da Compadecida* (Arraes, 2000) - e uma microssérie¹ de TV - *O Auto da Compadecida* (Arraes, 1999).

Sucesso desde 1956, primeiro ano de sua encenação, a peça tem conquistado o interesse de diretores, roteiristas, produtores e do público em geral pela sua maneira inteligente e bem humorada de tratar questões sociais, políticas e religiosas. *O Auto da Compadecida* aborda a miséria e as fraquezas humanas, bem como retrata a esperança e o consolo evocado pela “Compadecida”. Por meio de uma situação regional, Suassuna compõe, com maestria, um quadro de significação universal, uma vez que os personagens da peça, embora extremamente locais, representam “o sonho humano” que, segundo o autor, é o mesmo em todo lugar. Acreditamos que a identificação do público com a narrativa é relevante para a difusão da obra literária e de suas respectivas produções fílmicas.

Com relação à narrativa da peça, podemos afirmar que sua *fábula*, inspirada nos romances e histórias populares do Nordeste, trata da saga de um nordestino esperto (João Grilo) que, com a ajuda de seu amigo (Chicó), consegue enganar todos à sua volta a fim de garantir sua sobrevivência. A *trama*, por sua vez, consiste no que denominamos, no presente trabalho, de estrutura técnica do texto, que, no caso, corresponde a uma representação dentro de outra. O auto é representado como parte de um espetáculo circense, tendo como narrador um palhaço que, na

¹ Formato recente criado pela Rede Globo. Diferencia-se da minissérie por apresentar o enredo em até quatro capítulos (Orofino, 2001: 199).

postura de autor, apresenta a história, os personagens e ao longo de todo o texto faz interferências e interage com o espectador (leitor).

Acreditamos que a *trama* da referida peça ilustra o universo mítico de Suassuna que procura representar o mundo como palco de circo ou de teatro (sinônimos no universo do autor). “O circo é uma das imagens mais completas da estranha representação da vida, do destino do homem sobre a terra. O Dono-do-Circo é Deus. A arena (...) é o palco do mundo” (Suassuna, 1975). Segundo Nogueira (2002: 87), o circo é a metáfora que comanda a cosmovisão do autor. No *Auto da Compadecida*, reconhecemos esta metáfora na estrutura técnica do texto que é estabelecida por uma representação (auto) dentro de outra (circo). Na referida obra, o espetáculo circense e sua significação no universo de Suassuna são simbolizados pela figura do palhaço.

De acordo com Ferreira et al. (1976), o palhaço marca as situações técnicas do auto (cenografia, divisão dos atos, disposição de personagens etc) e estabelece a ligação entre o circo e a representação no mesmo. O palhaço é significativo na literatura de Suassuna por representar a “figura típica e emblemática do ator”. Ele é a própria alma do poeta que imita e reinventa “histórias sem dono, consagradas coletivamente pelo batismo nordestino” (Nogueira, 2002: 166), acrescentando-lhes um toque pessoal de humor e sátira. Segundo Nogueira (2002: 168), o riso é uma característica marcante das narrativas de Suassuna, uma vez que, por meio do humor, o autor retrata um cotidiano marcado pelo desejo de ultrapassar a dura realidade do sertão. Desta forma, percebemos, no *Auto da Compadecida*, o palhaço (circo) como símbolo dessa visão do autor.

Diante da relevância desta figura circense no universo literário de Suassuna, acreditamos ser pertinente analisarmos como os gêneros auto e circo se relacionam na peça *Auto da Compadecida* e como esta relação foi traduzida para o sistema audiovisual. Entendemos que, embora os gêneros circo e auto tenham em comum o tom humorístico, estabelecido por meio de sátiras, o circo, no âmbito da fábula, é essencialmente lúdico, ao passo que o auto é primordialmente moralizante. Outro aspecto que diferencia os dois gêneros é o caráter popular de ambos, embora os dois tenham como público alvo o povo, o espetáculo circense é produzido pelo povo, enquanto quem produz o auto é uma elite. Objetivamos, portanto, verificar como estes dois gêneros distintos se relacionam na construção da estrutura técnica da peça e analisar as estratégias utilizadas por diretores e roteiristas para transmutarem

essa estrutura da peça para as telas. Buscaremos responder, ao longo deste estudo, as seguintes perguntas: como a estrutura técnica da peça, no caso, a representação do auto como parte de um espetáculo circense, é traduzida para o sistema audiovisual? Há regularidade nas estratégias usadas pelos diretores e roteiristas para traduzir a estrutura técnica da peça? Se houver, tal regularidade ocasiona uma mesma significação entre os textos adaptados?

A motivação inicial para o desenvolvimento desta pesquisa surgiu a partir do nosso contato com a microssérie e o filme de Arraes que despertou nosso interesse para a leitura da peça. Ao identificarmos a diferença entre as estruturas técnicas dos textos de Arraes e Suassuna respectivamente, procuramos verificar como as adaptações anteriores foram estruturadas. A partir disto, os objetivos desta pesquisa foram traçados. Neste contexto, podemos afirmar que as questões de pesquisa foram formuladas, a partir do que Balogh (1996) denomina de “sentido inverso da criação”, ou seja, do filme para o texto literário. Nossa análise, entretanto, foi conduzida de modo contrário, uma vez que partimos da observação da relação entre os gêneros no texto dramático para, em seguida, identificarmos a construção desta nas traduções.

Nesta perspectiva, a análise do *corpus* foi conduzida mediante um fichamento tanto da peça quanto das traduções audiovisuais, destacando os elementos referentes à estrutura técnica (representação dentro de outra) e observando a dinâmica interna de cada texto. A partir das fichas do material audiovisual, fizemos a decupagem (procedimento que permite a observação detalhada da seqüência de planos, tais como movimentação de câmera, disposição dos atores, cenografia, trilha sonora etc) dos trechos que compõem a tradução da estrutura técnica do livro. De posse das fichas do livro e das decupagens das produções audiovisuais, comparamos estes materiais, identificando as transformações do texto de partida em suas formas adaptadas. Em seguida, com base em nosso referencial bibliográfico, investigamos como a estrutura técnica da peça - a relação entre os gêneros circo e auto - é representada nos textos transmutados e, por fim, comparamos as traduções entre si, com o intuito de verificarmos se há regularidade nas estratégias usadas pelos diretores e roteiristas para traduzir a estrutura técnica da peça.

Além de discutirmos a tradução da peça *Auto da Compadecida*, inserimos no nosso trabalho numa discussão maior que consiste na reflexão da adaptação como ato tradutório, bem como da intertextualidade entre gêneros decorrente desse

processo intersemiótico. Para isto, recorreremos ao conceito de tradução intersemiótica definido por Jakobson (1991) e sistematizado, enquanto teoria, por Plaza (2002), Cattrysse (1992), Stam (2005), dentre outros. Com base nos estudos descritivos de tradução, inserimos a transmutação dentro do contexto social, considerando-a parte da cultura de chegada. Dentre os teóricos dessa vertente descritiva, demos prioridade a Lefevere (1992) devido ao seu conceito de reescritura e a Cattrysse (1992) pelo fato de ele desmistificar, em sua proposta metodológica, a concepção de adaptação como texto de transformação que deve estar a serviço de um original. Apoiamos nossa análise do audiovisual em alguns princípios semióticos de Peirce (Santaella, 2004 e Santana, 2005), uma vez que estes permitem uma análise da imagem, evitando sua submissão à linguagem verbal. Além de recorrermos às teorias semióticas e de tradução, buscamos incluir, em nosso estudo, teorias específicas da área do cinema e da literatura e, também, alguns trabalhos realizados no campo da adaptação. Referente ao cinema, utilizamos as formulações de alguns estudiosos da linguagem cinematográfica – Vanoye & Goliot-Lété (2002), Aumont et al. (2002) e Napolitano (2003), bem como de alguns críticos que discutem a teoria da adaptação - Naremore (2000), Bazin (Naremore, 2000), Andrew (Naremore, 2000), Xavier (2003), Johnson (2003), Stam (2005) e Corseuil (2005). Com relação à literatura, nos fundamentamos na crítica das obras de Suassuna e nos estudos acerca do teatro medieval, do gênero circo: Gomes (1982), Nogueira (2002), Bolognesi (2003), Rosenfeld (2004), dentre artigos sobre o autor e entrevistas concedidas por ele a revistas, jornais impressos, programas de TV e documentário. Quanto aos estudos já realizados nessa área, revisaremos: Balogh (1996), Cruz (1997), Diniz (1998), Silva (2002), Alves (2004) e Santana (2005).

O presente estudo está dividido em três partes. Na primeira, apresentamos um breve panorama das características e funções dos gêneros auto, circo, cinema e televisão e de como se dá o processo de inter-relação entre eles. Na segunda, discutimos um tipo de abordagem para os estudos da adaptação fílmica enquanto processo tradutório. Nesta seção, apresentamos, também, os procedimentos metodológicos adotados por nós, para analisar o *corpus*. Na última parte, apresentamos nossa análise propriamente dita.

1. AUTO, CIRCO, CINEMA E TV: UM DIÁLOGO ENTRE GÊNEROS

Neste capítulo, apresentaremos um panorama geral dos gêneros auto, circo, cinema e televisão, respectivamente, destacando suas características e funções. Como objetivamos verificar, nesta pesquisa, a estrutura da peça (relação entre os gêneros circo e auto) e sua respectiva tradução para o sistema audiovisual, quando possível, apontaremos algumas relações entre os referidos gêneros.

1.1 AUTO: UM ESPETÁCULO TEATRAL

Auto, segundo Moisés (1974:49), é o termo relacionado aos mistérios² e moralidades³, e talvez deles proveniente. O auto designa “toda peça breve, de tema religioso ou profano, em circulação durante a Idade Média”. Este gênero, de acordo com Moisés, corresponderia a um ato⁴ que “integrasse espetáculo maior e completo”.

Predominantemente Ibérico, o auto foi desenvolvido, no século XV, pelo espanhol Juan del Encina, chegando a Portugal em 1502, quando Gil Vicente⁵ representa o *Monólogo do Vaqueiro* ou *Auto da Visitação* em comemoração ao nascimento do filho do rei de Portugal, D. Manuel, com sua segunda esposa. O gênero esteve em evidência durante todo o século XVI, desaparecendo paulatinamente da corte portuguesa durante o século XVII.

Com relação aos autos vicentinos⁶, segundo a crítica, eles têm inspiração nas representações religiosas da Idade Média e no teatro espanhol de Juan Del Encina, cuja obra era de caráter pastoril e religioso que adquiriu, posteriormente, caráter

² Representação teatral do final da Idade Média, apresentada nas ruas. Independente da liturgia, ilustra a visão universal da história humana em amplo contexto cósmico, desde a queda de Adão até o Juízo Final. Mantém-se o caráter épico fundamental da peça medieval, isto é, com certo acento cerimonial e festivo, além da constante intervenção da música e dos coros. (Rosenfeld, 2004:45)

³ Peças de caráter teológico-moralizante, do século XVI, em virtude da Reforma e da Contra-Reforma. São constituídas de longos debates entre caracteres alegóricos que representam virtudes e vícios. Essas abstrações personificadas acompanham um ente humano na sua caminhada ao túmulo (Rosenfeld, 2004:56).

⁴ Partes principais que compõem uma peça dramática. Caracteriza-se pela suspensão da ação que se representa, pelo fechamento das cortinas e por um intervalo (Moisés, 1974:47).

⁵ (1470 – 1536) Teatrólogo português que escreveu e representou dezenas de peças de vários temas e estruturas, das quais poucas foram publicadas. Suas peças mais conhecidas são: a *Trilogia das Barcas* (1517-1518), três autos que abordam problemas sociais, utilizando como argumento o juízo final; o *Auto da Alma* (1518), auto de cunho doutrinal, pois busca educar o leitor, para levá-lo a desprezar os bens terrenos em prol dos eternos e a *Farsa de Inês Pereira* (1523), auto de caráter moral que por meio de um enredo simples, tenta transmitir a lição de que “o mundo é dos espertos, dos mais adaptados ao jogo do ser e aparecer” (Gomes, 1982).

⁶ Termo referente ao teatro popular de Gil Vicente.

próprio. Neste momento, o teatro de Gil Vicente permite que o espaço religioso seja invadido pelo social (Gomes, 1982:103). A encenação, portanto, que anteriormente só tinha como referente a “realidade transcendental”, passa também para a “realidade empírica”. Nesta perspectiva, Gomes (ibid) afirma que “o religioso só interessa quando a serviço do humano e o teatro serve para educar, apontando as mazelas sociais”.

A linguagem simples e agradável de Gil Vicente possibilitou que suas críticas sociais fossem bem recebidas pela audiência. O dramaturgo português, segundo Gomes (1982:105), possuía uma alma transitando entre uma Idade Média sonhada, em que os valores eram mais solidificados, e uma época confusa, antecedente ao Renascimento. Desta forma, seu teatro preservou as instituições sagradas (igreja, família, casamento), criticando o novo homem, cego pelas riquezas do Novo Mundo. Em seus trabalhos, portanto, a sátira gira em torno dos personagens que, na tentativa de enriquecimento rápido, acabam tirando melhor proveito da situação caótica do país, sobrevivendo os mais fortes e os mais aptos dentro da conjuntura social.

Segundo Moisés (1974), o auto vicentino chegou ao Brasil por intermédio do Padre José de Anchieta, que o adotava em seus trabalhos de educação dos colonos e de catequese dos indígenas. Com o tempo, o gênero, mesclando-se a ingredientes da cultura local, tornou-se manifestação popular e folclórica em que o enredo propriamente teatral se reduziu ao essencial e passou a ser acompanhado de cantos e danças. Atualmente no Brasil, a concepção do termo auto, segundo Cascudo (2001:29), refere-se a encenações de enredos populares com melodias cantadas, tratando de assuntos religiosos ou profanos, representadas no ciclo das festas de Natal.

Conforme demonstra Alves (2003:242), os autos vicentinos ainda estão presentes na literatura brasileira moderna, uma vez que autores nordestinos têm reescrito peças teatrais, atualizando os problemas e os temas expostos pelo teatro quinhentista⁷. Os dramaturgos destacados pela autora são: Ariano Suassuna, João Cabral de Melo Neto, Jorge de Souza Araújo e Araylton Alexandre Públio; todos,

⁷ Termo utilizado para designar o teatro popular do século XVI.

segundo ela, retomam cenas e temas vicentinos, ora pelo viés dos autos, ora pelo das farsas⁸.

Alves (2003: 242) afirma que a ação, tanto das peças vicentinas quanto das nordestinas, é dirigida em torno de um deliberado questionamento às instituições:

É através de muito humor e violenta sátira que umas e outras criticam os respectivos tempos e procuram evidenciar as relações dos detentores do poder (quer material, quer espiritual) com as imagens da realidade mascarada sob cuja referência se pautam.

Diante do objeto de estudo da presente pesquisa, dos dramaturgos apontados por Alves, apresentaremos apenas a relação existente entre Suassuna e Gil Vicente.

Ao comparar o *Auto da Compadecida* com a *Trilogia das Barcas*, Alves (ibid) constata algumas semelhanças, dentre as quais destacamos o modo como a cena do julgamento divino é conduzido nas duas peças, isto é, em ambas, os representantes da ideologia vigente são condenados, ao passo que os representantes mais humildes são perdoados e absolvidos. Nesta perspectiva, é pertinente ressaltar que no auto português, bem como no nordestino, o descaso e a exploração da burguesia para com o povo são representados, respectivamente, pelas figuras do sapateiro e do padeiro, por exemplo. Além disso, tanto os nobres dos autos vicentinos quanto a aristocracia rural da peça brasileira têm o ócio como importante característica. Com relação aos personagens religiosos, estes têm como função revelar “a atitude mesquinha dos mesmos e as motivações pecuniárias que subjazem à prática dos rituais sagrados” (Alves, 2003: 243) quer nos autos vicentinos, quer no de Suassuna.

Outro aspecto relevante, apontado por Alves (ibid), é que o julgamento da sociedade é feito, em diversos autos vicentinos, pelos Diabos, figuras que, nos autos, moralizam, denunciando a realidade degradada. Contrapondo as expectativas do leitor (espectador) que tende a associar tais personagens a condutas

⁸ Peça curta, geralmente cômica, que apresenta um escasso número de personagens, quase sempre reduzida a tipos e se caracteriza pela simplicidade da ação dramática (Ribeiro, 2003: 324). Consiste no exagero do cômico, pelo emprego de processos grosseiros, como o absurdo, as incongruências, a caricatura, as situações ridículas. A farsa depende mais da ação que do diálogo, mais dos aspectos externos (cenário, figurino, gestos etc) que do conflito dramático. Em vernáculo e em espanhol, o termo “farsa” não possui um sentido determinado, pois tende a comutar com as palavras: *comédia* e *auto* (Moisés, 1974: 228-229).

transgressoras e ruins. Esta mesma postura é atribuída ao Encourado⁹ no *Auto da Compadecida*.

O último aspecto que destacaremos com relação aos autos de Suassuna e Gil Vicente é referente à temática do adultério feminino. Assunto problematizado pelo dramaturgo português, tanto no *Auto da Índia* quanto na *Farsa de Inês Pereira* e que é tão bem explorado na literatura popular do Nordeste. Suassuna se reporta a este tema por meio da mulher do padeiro. Diante dessa relação entre as obras vicentinas e a peça *Auto da Compadecida*, Rosenfeld (2004: 58) afirma que esta “une à temática universal o elemento regional, oriundo das fontes folclóricas nordestinas”.

1.2 O ESPETÁCULO CIRCENSE

O circo¹⁰ é um espetáculo de diversidades. De acordo com Guzzo (2004: 22), o circo tradicional é definido por uma estrutura básica de números – animais, aéreos e cômicos - apresentada por artistas comprometidos com a diversão e o entretenimento do espectador. Segundo a mesma autora (ibid), uma característica do circo é o interesse na novidade e no inusitado, apresentando normalmente em seus espetáculos elementos fantásticos (mágicos, por exemplo) e seres exóticos (homens-monstros, mulher barbada etc). Segundo Bolognesi (ibid), para o público, os espetáculos circenses preenchem, no imaginário, a lacuna da liberdade. O picadeiro representa o centro convergente do impulso centrífugo do olhar e da atenção; “local em que tudo, ou quase tudo, se realiza ou pode vir a realizar-se”.

Há três elementos essenciais no picadeiro: a alegria, a beleza e a aventura. O primeiro relaciona-se, normalmente, ao palhaço, “chefe dos comediantes”; ao passo que, o segundo e o terceiro estão atrelados aos artistas dos números aéreos (trapezistas, malabaristas etc) e com animais (domadores de bichos selvagens, por exemplo). O corpo é, portanto, a base do espetáculo circense, uma vez que ele está sempre em evidência, mesmo que em dimensões diferentes. Quando o elemento em foco é a alegria, o palhaço entra em cena e diverte o público por meio do uso

⁹ Personagem que interpreta o Diabo na peça. Este termo decorre da crença sertaneja que costuma representar essa figura como um vaqueiro.

¹⁰ Termo sugerido por Franconi (primeiro grande empresário e diretor de circo), na França (1807), durante o período napoleônico. Na Inglaterra o termo foi anteriormente utilizado por Charles Hughes para denominar sua casa de espetáculo, o Royal Circus. Astley, por sua vez, preferiu adotar o termo anfiteatro para denominar seu espaço. Acredita-se que Franconi tenha se inspirado na antiga Roma; mas, há quem diga que o termo se refere à idéia de círculo, remetendo a pista de 13 metros de circunferência (Bolognesi, 2003: 36).

grotesco do seu corpo, gestos largos, máscara e trajes exagerados, por exemplo. Quando o intuito é apresentar a beleza e a aventura, os artistas aéreos e os domadores adentram o picadeiro com seus movimentos corporais precisos que fascinam a platéia. Nesta perspectiva, é exatamente do equilíbrio entre o grotesco (palhaço) e o belo (equilibristas, trapezistas etc) que a diversidade e a magia do circo se materializa.

Quanto à origem do circo moderno, Bolognesi (2003) afirma que seu surgimento (séc. XVIII e XIX) resulta da conjunção de dois universos espetaculares distintos: a arte eqüestre inglesa (desenvolvida nos quartéis) e as proezas dos saltimbancos¹¹. Sua criação é atribuída ao suboficial da cavalaria inglesa Philip Astley que transportou, para dentro de uma arena fechada, os espetáculos militares de homens em pé no dorso de um ou mais cavalos. Com isto, Astley possibilitou que um público mais amplo, por meio da compra de ingressos, apreciasse os espetáculos dos cavaleiros das Forças Armadas inglesas. Habilidades e preferências cultuadas exclusivamente por militares e aristocratas poderiam se expandir para as demais classes (Bolognesi, 2003: 32). Este foi um dos primeiros passos rumo à popularização das apresentações com cavalos. O segundo passo, neste sentido, foi no final das guerras napoleônicas que aumentou a disponibilidade de animais e, com isto, impulsionou a formação de trupes eqüestres, capitaneadas por saltimbancos. Além do número artístico, o cavalo foi utilizado como meio de locomoção para a itinerância do espetáculo. O espetáculo circense da atualidade é fruto exatamente dessa aproximação da arte popular das feiras com a eqüestre militar.

Inicialmente o espetáculo circense era concebido integralmente por números com cavalos¹² o que causou certo tédio à ampla platéia de gostos variados. A partir disto foram introduzidos números de acrobacias e outros advindos das feiras ambulantes, inclusive o *clown*¹³. Neste momento, o circo moderno nasce

¹¹ Palavra de origem italiana (séc. XVI) que significa “aquele que salta sobre o banco”. Os saltimbancos consistiam em artistas ambulantes e nômades que se apresentavam ao público nas festas, feiras, ou carnavais da Idade Média. Atualmente o termo recebe uma conotação pejorativa, referindo-se à idéia de instabilidade social e profissional, vivenciada pelos artistas de rua. Termo utilizado para designar o artista circense (Guzzo, 2004:27).

¹² No circo moderno, o cavalo não é sinônimo de força e virilidade como no circo romano. O adestramento do animal revela o poder humano de transpor ao animal comportamento de elegância e distinção. A apropriação do cavalo é filtrada por valores de classe que enfatizam a leveza, a destreza, a beleza e a harmonia (Bolognesi, 2003:41).

¹³ Palavra inglesa (séc. XVI). Sua matriz etimológica reporta a *colonus* e *clod*, cujo sentido aproximado seria homem rústico, do campo. *Clod*, ou *clown*, significava também o sentido de *lout*, homem desajeitado, grosseiro.

verdadeiramente como espetáculo direcionado para o povo, proporcionando-lhe acesso à diversão, até então, limitado à aristocracia (Lunardelli, 1996: 43).

Atribui-se também a Astley a popularização e a projeção do espetáculo circense da Inglaterra para toda a Europa. Este processo de difusão teve início em Paris, onde o espetáculo eqüestre sofreu algumas modificações. No território francês, Astley conheceu Franconi, grande responsável pela introdução de elementos populares aos espetáculos circenses. Franconi acrescentou aos espetáculos de cavalos as habilidades atlético-acrobáticas, o adestramento de animais e o equilíbrio sobre cordas, por exemplo (Bolognesi, *ibid*). Nesta perspectiva, configura-se o espetáculo circense na Europa.

Quanto ao Brasil, o circo, segundo Bolognesi (2003: 45), teve uma configuração peculiar, mesmo que muitas vezes análoga ao mundo europeu, uma vez que ele se firmou a partir da influência de famílias circenses da Europa. Há registros, desde o séc. XVIII, de artistas ambulantes percorrendo as cidades brasileiras e executando números próprios de espetáculos circenses (Bolognesi, *ibid*). Referências apontam os ciganos como responsáveis por essas apresentações. Acredita-se que estes, fugindo de perseguições na Península Ibérica, vieram para o Brasil e sobreviviam fazendo pequenas exposições ilusionistas, exibindo ursos domados e apresentando-se com cavalos. O circo brasileiro, portanto, não se instalou em uma sociedade de valor aristocrático consolidado, o que significa dizer que o cavalo, um dos grandes símbolos do circo europeu, embora presente na organização das apresentações, não foi tão relevante nos espetáculos brasileiros, prevalecendo nestes o pluralismo artístico dos saltimbancos. Bolognesi (*ibid*) destaca que no Brasil, somente no século XX, houve a incorporação de animais e feras amestradas como elementos significativos nas apresentações.

De acordo com Bolognesi (*ibid*), Magnani (1970) aponta três categorias básicas de espetáculos circenses no Brasil: o circo de atrações, o circo de variedades e o circo-teatro. A primeira categoria é exclusiva dos grandes circos e se limita à arte circense tradicional. A segunda mistura vários shows e peças teatrais às atrações típicas do circo. A terceira categoria consiste nas apresentações de dramas e comédias, havendo predomínio destas. Esta última (circo-teatro) é a categoria que

No universo circense o *clown* é o artista cômico (palhaço) que participa de cenas curtas e explora uma característica de excêntrica tolice em suas ações (Bolognesi, 2003: 62).

merece nosso destaque, uma vez que se aproxima da modalidade do espetáculo circense presente no *Auto da Compadecida*.

O circo-teatro surgiu diante da ausência de grupos de teatros populares e da falta de casas de espetáculo em pequenas cidades do interior, lacuna que passou a ser preenchida pelo circo. Nessa modalidade de apresentação, bem como na de variedades, o circo exclui a grandiosidade de seus números tradicionais para se inserir no contexto da pequena cidade ou do bairro, apresentando diversas atrações que dialogam com os habitantes da localidade, transformando-se num “centro de atividades culturais”. Isto, segundo Bolognesi (2003), confere ao médio e pequeno circo brasileiro um lugar diferenciado na história do circo, no sentido em que ele tem uma função de suprir uma carência cultural em localidades desprovidas de iniciativa de políticas públicas de cultura.

Além da arte circense, os circos de pequeno e médio porte costumam apresentar *shows* musicais, peças teatrais (especialmente comédias), jogos e brincadeiras com a participação da platéia. Tais circos apresentam, desta forma, uma justaposição de linguagens artísticas distintas que buscam atender de modo diferenciado às necessidades culturais e de lazer de pequenas localidades. O picadeiro, neste sentido, não se restringe à difusão da arte circense, mostrando-se aberto à adequação e a outras propostas de entretenimento até mesmo as veiculadas pelos meios de comunicação.

Nesta perspectiva, o circo como forma de entretenimento popular sobrevive “adaptando-se às características e gostos de seu público e às influências externas” (Bolognesi, 2003: 52), bem como conservando determinados elementos que constituem sua base:

Assim sendo, os pequenos circos ainda conservam, primeiramente, o caráter de convívio festivo para o público de todas as idades. Os velhos revivem o passado, por meio dos dramas; os jovens têm um lugar de encontro com artistas e cantores de rádio e televisão e podem usufruir ao vivo as músicas da moda, especialmente a sertaneja/ romântica; e as crianças se encontram na liberdade descontraída e risível dos palhaços (Bolognesi, 2003: 53).

Dessa mistura de aspectos antigos e modernos que constituem o espetáculo circense, há um elemento que sempre prevalece: o palhaço. Considerado figura central do espetáculo nos pequenos e médios circos, ele é o personagem responsável pela insolência e irreverência capaz de satirizar a tudo e a todos, principalmente as instituições (Magnani apud Bolognesi, 2003: 53). O palhaço, nos

circos populares brasileiros, diferentemente dos tipos europeus, exerce diversas funções e participa de praticamente todo o espetáculo, na maioria das vezes, funcionando como “mestre de cerimônia”.

Com relação ao surgimento do palhaço¹⁴, acredita-se que, assim como o próprio circo moderno, ele adveio de iniciativas britânicas e francesas (séc. XVIII e XIX). O circo incorporou, ao seu espetáculo da arte eqüestre, o cômico a partir da chegada dos artistas saltimbancos que se afastavam das feiras. No início, os cômicos não correspondiam aos palhaços, tais como são na atualidade. Eles se limitavam a reproduzir, de modo atrapalhado, algum número circense, especialmente os de montaria.

O *clown* moderno e circense decorre da fusão da pantomima¹⁵ inglesa com a *commedia dell'arte*¹⁶. A primeira caracterização do *clown* é oriunda do teatro de moralidades da Inglaterra. Este personagem tinha como característica a liberdade de improvisação e a gratuidade de suas intervenções (Bourgy apud Bolognesi, 2003: 63). O sucesso desta figura nos palcos proporcionou sua migração para o teatro das feiras ambulantes. A forma como esse *clown* se inseria nas cenas, aproximava-o do bufão¹⁷, mas a máscara exagerada que usava o distanciava do mesmo. Na Inglaterra, a pantomima contribuiu significativamente para a consolidação do *clown*. Ela se desenvolveu com a incorporação de personagens da comédia italiana a uma cena em que predominava a mímica, acrescida de música e dança (Bolognesi, *ibid*). A atual concepção do *clown* se dá a partir da caracterização externa (maquiagem, figurino etc) e do estilo de interpretação.

¹⁴ Palhaço traduz o vocábulo *Clown*, mas as duas palavras têm origens diferentes. Segundo Ruiz (1987), a palavra *clown* decorre de *clod*, que se relaciona, etimologicamente, ao termo inglês "camponês", conforme mencionamos em nota anterior. O termo *palhaço*, por sua vez, é oriundo do italiano *paglia* (palha), material usado no revestimento de colchões, pois a primitiva roupa desse cômico era feita do mesmo pano dos colchões (um tecido grosso e listrado) e afofada nas partes mais salientes do corpo. Para Fellini (1986), o palhaço é típico da feira e da praça, enquanto o *clown* do circo e do palco. Tessari (1997) afirma que, tanto na língua comum italiana quanto na linguagem especializada do espetáculo, hoje não existe nenhuma diferença entre a palavra palhaço e a palavra *clown*, pois as duas se confluem em essências cômicas. A primeira no entanto, é usada, às vezes, como insulto, significando estúpido, ridículo e exibicionista, ou para indicar o cômico do circo.

¹⁵ Representação teatral por meio de gestos e contorções, destituída de palavras. Durante a Idade Média, a pantomima foi reavivada a partir da *commedia dell'arte* que lhe introduziu a dança, conferindo-lhe fisionomia clownesca e arlequinal. Modernamente a pantomima consiste no espetáculo em que se predomina o tom cômico e a coreografia de feição popularesca (Moisés, 1974: 384).

¹⁶ Comédia de improvisação, comédia das máscaras. Acredita-se que os atores que a representavam eram dotados de talento especial, verdadeiros profissionais que improvisavam o diálogo e a ação, baseando-se apenas num esquema orientador. O humor residia na surpresa determinada pela fala e pela mímica de índole galhofeira. O processo findou numa cristalização psicológica dos heróis, uma vez que só variavam o contexto em que agiam; ou seja, eram os mesmo seres colocados em novas situações cômicas. Com personalidades consolidadas, transformaram-se em tipos: o amoroso, o soldado, o velho ingênuo, os criados etc (Moisés, *ibid*).

¹⁷ Ator ou personagem de comédia ou farsa encarregado de fazer rir o público, com mímicas (Ferreira, 1988).

O desempenho destes primeiros *clowns* era exclusivamente físico, normalmente parodiavam os próprios números circenses. Para isto, esta figura cômica costumava dominar diversas artes, tais como: a ginástica, a montaria, o adestramento de animais, a acrobacia etc. Isto fez com que o *clown* circense, desde o início, fosse ao mesmo tempo ator, dançarino, músico, autor etc. Esta diversidade artística ainda hoje caracteriza os palhaços. Ao introduzir diálogos em seus números (meados do séc. XIX), os palhaços passaram a realizar pequenas cenas que buscavam associar a linguagem oral à corporal. Nesse momento, os interlúdios cômicos foram se consolidando de modo que se tornaram parte essencial do circo. A atuação do *clown* começava a se distanciar dos palcos de teatro, havendo, então, uma especialização na performance circense.

Ao longo da história circense, pode-se perceber a criação de diversos tipos de *clowns*: Clown Branco, Augusto¹⁸ e Clown-tribuno¹⁹, por exemplo. A partir desses tipos genéricos, o palhaço foi adquirindo configurações peculiares, adequando-se tanto aos traços individuais do ator que o interpretava quanto ao contexto sócio-cultural em que atuava.

Os atuais palhaços brasileiros, segundo Bolognesi (ibid), não apresentam mais as características externas dos *clowns* primitivos. Há o predomínio, no circo brasileiro, do tipo Augusto, tendo este incorporado determinadas características do Clown Branco, tais como: a seriedade, a inteligência e a função de locutor.

Este palhaço brasileiro contemporâneo é o tipo representado no texto de Suassuna. A partir desta figura, o autor do *Auto da Compadecida* recria todo o universo dos circos populares brasileiros, uma vez que reescreve a peça nos moldes de um circo-teatro, modalidade de espetáculo predominante nos circos de pequeno porte, conforme afirmamos anteriormente.

Neste tipo de espetáculo, o picadeiro cede espaço para o teatro (há, no caso, uma preferência pela comédia). As encenações não costumam ser muito elaboradas

¹⁸ Os dois primeiros tipos são figuras antagônicas que compõem a dupla cômica. O Clown Branco tem como característica a boa educação, refletida na delicadeza dos gestos e a elegância nos trajes e movimentos. Sua maquiagem é normalmente branca, com poucos traços negros, evidenciando as sobrancelhas, e os lábios avermelhados. Este tipo recupera a elegância da tradição aristocrática, presente na formação do circo contemporâneo. O tipo Augusto é oposto. Tem como característica básica a estupidez, apresentando-se de modo ridículo, desajeitado e indelicado. Sua maquiagem não cobre totalmente a face, mas ressalta o branco nos olhos e na boca, bem como apresenta o nariz avermelhado. No Brasil, o termo palhaço é utilizado como equivalente ao tipo Augusto, embora o termo englobe outros tipos, fundindo-se, dessa forma, ao *clown* (Bolognesi, 2003).

¹⁹ Tipo cômico dos circos orientais que surgiu com a revolução russa. Sua arte cômica associou-se à luta política, participando das marchas populares e militares. Sua maquiagem, com relação os tipos orientais – Clown Branco e Augusto -, foi amenizada ou retirada por completo (Bolognesi, ibid).

e a cenografia e o figurino normalmente têm a simplicidade como maior característica. O compromisso dos realizadores do circo-teatro é com a diversão do público, para isso, contam mais com a performance dos atores do que com a plástica do espetáculo, haja vista a precariedade de recursos dos circos populares. Essa simplicidade cênica dos circos populares se assemelha à dos autos, porém eles se distanciam em termos de função; enquanto o primeiro tem como principal finalidade divertir a platéia, o segundo procura transmitir algum ensinamento. Desta forma, observa-se que os gêneros circo e auto (teatro) se tocam e, ao mesmo tempo, distanciam-se. Este aspecto é representado no texto de Suassuna.

1.3 O ESPETÁCULO CINEMATOGRAFICO

O surgimento do cinema, segundo Lunardelli (1996), é fruto de inovações tecnológicas e da demanda social por espetáculos de diversões e entretenimento nos grandes centros. Dirigido para grandes massas, os filmes se alinharam na ordem de cultura não erudita, com base em espetáculos populares, passando a coexistir e, muitas vezes, substituir atrações mais antigas como o circo, certas formas de teatro e espetáculos de variedades.

De acordo com Lunardelli (ibid) e Napolitano (2003: 69), cabe ao mágico Georges Méliès²⁰, além dos irmãos Lumière, o título de inventor do espetáculo cinematográfico. O ilusionista transpõe para a tela muitos meios do teatro, como por exemplo, a mímica e a fantasia. Méliès estabelece uma nova forma de representação para os atores, em que a atuação dá maior ênfase ao gestual e à expressão facial. Esta é, segundo Lunardelli (ibid), “a presença da herança circense num espetáculo novo, ávido por se comunicar com o povo”. A legitimação do vínculo do cinema com o circo entre os meios intelectuais ocorre nas décadas de 10 e 20 com Charlie Chaplin²¹. Vale ressaltar que este vínculo não se estabelece por uma

²⁰ Diretor de uma sala reservada à mostra de espetáculos de ilusionismo, o "Teatro Robert Houdin". O primeiro contato de Méliès com o cinema ocorreu na sessão promovida pelos irmãos Lumière. Seus primeiros filmes (1896), não acrescentam muita coisa ao universo do cinema. Sua originalidade começa a se manifestar no uso da trucagem (técnica de modificar imagens previamente filmadas tanto na forma quanto na ordem de sua projeção). A evolução estética de Méliès é praticamente imperceptível, uma vez que ele se manteve sempre fiel ao teatro filmado (Laboratório de mídia e arte UFMG, 2002).

²¹ Filho de um comico alcoólatra e de uma bailarina com talento mímico, Chaplin aprendeu com sua mãe a arte da pantomima. Ao ingressar na companhia Karno, conhecida por sua tradição na pantomima inglesa, aprendeu a dançar, dar cambalhotas e fazer acrobacias. Em 1914, durante uma excursão da companhia pelos os Estados Unidos, entrou para o cinema desenvolvendo toda sua arte circense, tornando-se um grande sucesso e modelo para artistas cômicos em todo o planeta (Lunardelli, 1996: 20).

suposta origem circense, uma vez que isto, de fato, não aconteceu; mas, na construção da performance do cômico cinematográfico que parece ser herdeiro dos bobos, palhaços e bufões dos espetáculos populares, uma vez que desfila diante do espectador levando pontapés, bordoadas na cabeça e tropeções (Lunardelli, 1996).

Quanto à narrativa, os filmes nem sempre foram lineares, pois os cineastas, nos primórdios do cinema, foram buscar inspiração nas representações descontínuas do teatro popular, do circo, das histórias em quadrinhos, dentre outras (Vanoye & Goliot-Lété, 2002: 25). Neste período (final do séc XIX e início do séc XX), os filmes pareciam teatros filmados, por serem realizados por meio de uma câmera fixa, num único plano, produzindo a mesma perspectiva visual da sala de teatro (Napolitano, *ibid*). Os quadros que compunham os filmes eram separados por grandes elipses para os quais nem mesmo as legendas conseguiam recuperar uma seqüência narrativa lógica. Esses primeiros filmes, segundo Aumont et al. (2002:89), foram concebidos como forma de registro, não possuíam, portanto, intenção de contar histórias.

O cinema, “invenção sem futuro”, como declarava Lumière (Aumont et al., *ibid*), nos primeiros tempos, consistia num espetáculo de atração de feira que se justificava, principalmente pela novidade técnica. Depois, em busca de uma legitimação enquanto arte, o cinema recorreu ao romance e ao teatro e, como estes dois, começou a contar histórias com estruturas mais desenvolvidas e complexas. Os filmes caminhavam, então, rumo à narração.

Segundo Aumont et al (*ibid*), o narrativo é extra-cinematográfico, uma vez que se refere tanto ao romance e ao teatro, quanto a uma conversa cotidiana. Para narrar com eficácia, de modo a despertar o interesse do público, os cineastas precisaram desenvolver técnicas específicas do suporte, construindo, desta forma, a linguagem cinematográfica. Isto significa dizer que o simples fato de recorrer à literatura não assegurou ao cinema o êxito de suas histórias. Mesmo com seus enredos, em sua grande maioria, semelhantes aos dos romances e das peças de teatro, o modo de contá-los, tornou-se peculiar, cinematográfico (movimentos e ângulos de câmera, diferentes enquadramentos, montagem, *flashback*, escurecimento de tela, enfim toda técnica capaz de construir significados pela imagem).

Esse novo código de linguagem visual surgiu, segundo Rossini (2005), a partir de traduções de linguagens diversas:

Da pintura, trouxe a noção do quadro, do enquadramento, da composição dentro desse quadro (noções essas que também já haviam sido aprendidas pela fotografia, outra tecnologia de produzir imagens técnicas, também desenvolvida no século XIX). Do teatro, veio a noção de encenação, de cenário, e representação. Da literatura, um pouco mais tarde, veio a noção de montagem paralela e alternada, de (sic) trama e do conflito, e a própria idéia do primeiro plano, a chamar a atenção para um detalhe.

Essa mistura de códigos, portanto, concebeu a linguagem cinematográfica que pode ser definida como imagem em movimento e sonorizada. Esta imagem é constituída por meio da projeção em telas grandes e em espaços públicos, o que, segundo Rossini (*ibid*), agregou ao produto a necessidade de seduzir e de encantar esse público espectador.

Ao longo das primeiras décadas do século XX, com o intuito de atrair sempre mais espectadores a técnica cinematográfica foi se desenvolvendo e tomando proporções de indústria. Os Estados Unidos, por possuírem os primeiros grandes estúdios, destacaram-se nessa empreitada. Recursos como a linearidade da narrativa, a introdução do som, da cor e de lentes ampliadoras do campo de visão, por exemplo, foram incorporados ao cinema industrial neste período. As técnicas, subordinadas à homogeneidade, à linearidade empregadas pela indústria cinematográfica americana, consolidaram-se como modelo de narrativa clássica do audiovisual.

Em contrapartida ao modelo clássico, algumas escolas estéticas que consideravam o cinema como possibilidade de expressão artística, não como produto industrial, inspiradas na estética vanguardista de outras artes (plástica, poética, literária), desencadeiam movimentos revolucionários para o cinema. Destas escolas, as de maior destaque são: a formalista russa²², a expressionista alemã²³ e a surrealista francesa²⁴. Esse movimento de vanguarda, aos poucos conquista a aceitação do público e começa a promover reformulações no modelo estético clássico, que posteriormente é substituído pelo moderno.

²² Características: a montagem intervém no “realismo” da cena; manipula os diversos pontos de vista para que o espectador busque uma verdade, provocando questionamento; a obra é vista como “unidade dialética” em busca de um realismo crítico (Napolitano, 2003).

²³ Características: a câmera cria visões com base nas projeções das angústias humanas; estados humanos interiores e incompreensíveis mostrados sob formas compreensíveis, o que acarreta a distorção de cenários, afastando-se da perspectiva visual clássica; interpretação artificial dos atores (Napolitano, *ibid*).

²⁴ Características: a montagem não “explica” o real pela continuidade lógica racional; introdução da lógica da ruptura com o real no nível da cena, da narração e/ ou cenário; descontextualização dos elementos da realidade (espaço, contexto, diálogos) (Napolitano, 2003)

Com relação ao desenvolvimento da linguagem cinematográfica, Rossini a partir da classificação de Dubois (apud Rossini, 2005), aponta três momentos: o que abrange o cinema mudo, o marcado pelo surgimento da televisão (meados do séc. XX) e o período em que o vídeo incorpora a produção cinematográfica (a partir da déc. 80). O primeiro momento é o que acabamos de apresentar, quando o cinema, traduzindo elementos de outras artes, busca se legitimar. Os outros dois momentos serão discutidos no próximo tópico deste capítulo que dedicaremos ao encontro do cinema com a televisão.

1.4 TELEVISÃO: UM ESPETÁCULO À PARTE

A televisão consiste numa indústria cujos produtos são lazer, educação, notícias e idéias. Meio de comunicação de maior audiência, é o típico instrumento da chamada cultura de massa, devido à instantaneidade e eficiência com que pode atingir um enorme público numa única transmissão.

Segundo Rossini (2005), a tecnologia televisiva surge no séc. XIX, porém apenas é implementada em meados do século XX - de modo mais representativo após a II Guerra Mundial. O novo suporte passa a coexistir com outro sistema audiovisual, o cinematográfico, que vinha se desenvolvendo desde o início do século XX. O fato de ambos pertencerem a um mesmo sistema e de se engajarem na indústria da cultura de massa aproxima os dois suportes, mesmo que estes tenham peculiaridades técnicas no âmbito da tecnologia e do modo de exibição da imagem²⁵, por exemplo.

Rossini (ibid), afirma que essas especificidades técnicas contribuíram para que os dois suportes audiovisuais fossem considerados bastante distintos, sendo ignorados, deste modo, os aspectos que os aproxima como, por exemplo, a base narratológica e de produção fincada em outras artes. No caso da televisão, o rádio e o teatro foram os principais colaboradores. Como no cinema, a TV traduziu para si linguagens de outras áreas, até mesmo do próprio cinema, uma vez que deste a

²⁵ Quanto à tecnologia da imagem, na televisão há a transmissão, a captação e a reprodução à distância, por meio de raios eletromagnéticos, de uma série de imagens em seqüência rápida; enquanto no cinema a imagem é apresentada por meio de uma seqüência de várias fotografias registradas, numa película, por meio de um processo fotoquímico. Com relação ao modo de exibição, no cinema a imagem é projetada de uma única vez sobre uma grande tela branca, numa sala escura, na televisão a imagem decorre da transmissão de ondas eletromagnéticas decodificadas por um aparelho receptor na residência do espectador.

televisão adaptou o formato da tela do receptor de imagem, utilizou imagens documentais para os telejornais, além de ter incluído em sua programação os filmes, os documentários, dentre outros elementos do cinema. Nesta perspectiva, Balogh (1996:131) define a linguagem televisiva como “amalgama de linguagens prévias do rádio, do cinema, dos quadrinhos ou daquelas que foram surgindo paralelamente à TV” ou junto com ela, como por exemplo, a computação gráfica e o videoclipe.

A televisão, por meio dessa tradução de outras artes e técnicas e do desenvolvimento do videoteipe, foi construindo sua própria linguagem audiovisual, bem como foi organizando o fluxo televisivo (Rossini, *ibid*). O videoteipe, por exemplo, possibilitou um maior experimentalismo em termos de movimentação de câmera, de enquadramentos e de edição. Isto quer dizer que os profissionais televisivos tinham mais condições de ousar do que os cineastas, uma vez que o recurso do vídeo possibilita a refilmagem e reedição mais fácil e rápida.

O tamanho da tela do aparelho receptor foi outro fator que marcou a linguagem da televisão, pois contribuiu para a consolidação de enquadramentos fechados, bem como de imagens preferencialmente em primeiro plano²⁶. Desta forma, Rossini (*ibid*) aponta que prevalece o padrão de um plano breve mais aberto de modo a estabelecer o contexto e depois o plano fecha centrando-se no rosto dos personagens, atores, apresentadores etc.

Outra característica do suporte televisivo é a forte relevância do áudio. A este respeito Rossini (*ibid*) afirma que normalmente “ouve-se mais do que se assiste à tevê”. Enquanto o cinema prioriza o imagético, a televisão se apóia no textual, utilizando a imagem com um caráter mais ilustrativo. Mesmo no caso das teleficções (novelas, minisséries etc.), o diálogo é um elemento muito significativo. Rossini (*ibid*) acredita que isto decorra de elementos que constituem a origem da programação televisiva, tais como: os rádios, as radionovelas e o teatro popular, por exemplo.

A grande marca do suporte televisivo é a fragmentação dos seus produtos. De acordo com Balogh (1996: 133), para estar no ar ininterruptamente a TV criou uma forma industrial de produção, a serialidade; ou seja, sua programação é constantemente interrompida para ceder espaço para os comerciais. Esta fragmentação demanda, segundo a mesma autora, que os programas, sobretudo os

²⁶ O foco na imagem que está na frente do quadro e o fundo quase sempre desfocado.

de ficção, sejam construídos em formas de blocos narrativos, a fim de que as interrupções não prejudiquem a produção de sentido.

Nesta perspectiva, a programação televisiva brasileira desenvolveu formatos serializados dos quais apontamos quatro, dentro da teleficção: a telenovela, o seriado, a minissérie e a microssérie. A telenovela tem como característica principal o constante diálogo com o público o que, por meio de pesquisas de opinião, pode modificar o percurso da história. Segundo Orofino (2001: 199), possui uma extensão média de 200 capítulos. O seriado consiste numa produção estruturada em episódios independentes, cujas exibições não precisam obedecer a uma seqüência (exemplo: *A Grande Família* e *Carga Pesada*, ambos da TV Globo). A minissérie é um modelo de ficção seriada que inicia sua gravação com a trama toda previamente escrita e, na maioria das vezes fechada, diferentemente da telenovela. As minisséries normalmente decorrem de traduções de obras literárias. Balogh (ibid) afirma, acerca deste formato, que seus episódios, em teoria, devem dar conta de um bloco de sentido conectado com o fio condutor da minissérie como um todo (exemplo: *A casa das sete mulheres* e *Os Maias*, igualmente da TV Globo). A microssérie é um formato recente. Compreende episódios de até quatro capítulos (exemplo: *O Auto da Compadecida* e *A Invenção do Brasil*). Segundo Orofino (ibid), a microssérie é fruto de experimentos da Globo em decorrência de aspectos tecnológicos e mercadológicos.

Oposto a esta fragmentação de formatos televisivos, o produto cinematográfico é um “bloco fechado” (Rossini, ibid) apresentado de modo contínuo. Isto implica dizer que o espectador diante de uma tela de cinema, por em média duas horas, irá se confrontar com um único produto, ao passo que o espectador diante do televisor, por igual período, se deparará com uma gama de produtos e serviços. Em contrapartida a esta série de diferenças apontadas aqui, entre os dois meios, há um elemento que os aproxima: ambos veiculam uma imagem em movimento e sonorizada que sofre um tratamento de produção, edição e finalização, organizando o discurso imagético.

A partir dessa aproximação, Rossini (ibid) aponta os mútuos diálogos entre um suporte e outro: filmes produzidos para a TV e o fluxo televisivo refazendo o curso de narrativas cinematográficas, por exemplo. Como ilustração disto, temos os efeitos do vídeo no cinema, a partir de 80. Os filmes, em sua maioria, tornaram-se

mais elípticos, rápidos e fragmentados, além da predominância do texto sobre a imagem, principalmente nos filmes direcionados ao público jovem.

Após o vídeo, o computador contribuiu para novas modificações no discurso imagético. Em seguida, virão novas tecnologias que darão continuidade a este processo constante de inovação. A linguagem audiovisual se encontra, deste modo, em eterna transformação a partir do inesgotável diálogo entre o seu arcabouço histórico e as novas tecnologias.

Podemos ver que esse diálogo não ocorre apenas entre as linguagens tecnológicas (cinema, televisão, computador etc) entre si, mas também entre estas e as diversas expressões artísticas (teatro, pintura, circo, romance etc). Auto (teatro), circo, cinema e televisão são gêneros que se inter-relacionam, seja por motivos formais ou por influência histórica.

1.5 A ARTE DO ESPETÁCULO: A INTER-RELAÇÃO ENTRE OS GÊNEROS

Segundo Bolognesi (2003: 185), “o teatro sempre esteve presente no circo”: como artes do espetáculo, não há como distanciá-los. Em termos de lugar físico, os picadeiros fixos, do final do século XVIII, eram similares ao teatro de ópera, com platéia, camarotes, frisas etc. Além do aspecto arquitetural, circo e ópera se aproximavam na expressão da emoção, uma vez que ambos são espetáculos em que o sensorial prevalece sobre o intelectual; o circo, por meio do corporal e a ópera, do auditivo, do vocal e do musical. Diferiam também quanto ao espaço de cena, pois no circo prevaleceu a circularidade do picadeiro, mesmo quando adotou o palco; ao passo que na ópera predominou o espaço à italiana²⁷. Outra distinção entre os dois é quanto às exigências cotidianas. O circo, por questões financeiras, tornou-se popular, desenvolveu seu caráter itinerante e passou a valorizar o público do meio rural, enquanto a ópera se instalou nos templos e se dedicou ao conservadorismo da arte lírica.

Bolognesi (ibid) afirma que, afóra a comparação com a ópera, o circo, desde o início, por meio de hipodramas²⁸, estabeleceu uma relação simbólica com a cena.

²⁷ Termo dado ao espaço teatral tradicional caracterizado pela distinção entre o espaço do espectador e o da cena, isto é o palco fica posicionado diante da platéia, o que possibilita uma maior eficiência técnica em termos de cenografia e iluminação, por exemplo.

²⁸ Estrutura próxima dos melodramas em que cavalos eram utilizados na exibição de combates e galopes, enfatizando o confronto entre vilões e heróis, sob efeito permanente de música que completava a atmosfera emocionante do espetáculo.

Os números eqüestres, como forma de driblar a monotonia do espetáculo, representavam as grandes batalhas militares de Napoleão, por exemplo. A partir dos hipodramas, outras formas de entretenimento com uso da música e de movimentos corporais foram incorporadas ao circo, tais como: pantomimas, burletas²⁹ e balés. O circo, então, aos poucos, cede espaço para a encenação de um misto de ato teatral com ginastas, contorcionistas, palhaços etc. Desta forma, o enlace entre elementos circenses e teatrais se intensificam.

Atualmente no Brasil, os pequenos circos se beneficiam dos espetáculos teatrais e vice-versa. O circo, nos pequenos centros, disponibiliza seu picadeiro à cena teatral, suprindo, assim, a carência cultural da região, conforme afirmamos anteriormente. Esse tipo de apresentação teatral no interior dos circos populares se aproxima, quanto à simplicidade da linguagem e da produção, dos teatros medievais e renascentistas. A raiz na arte das ruas, caracterizada pelo desempenho dos saltimbancos, consiste também num ponto de encontro entre os dois tipos de representações teatrais tão distantes no tempo.

Além do teatro e do circo, o espetáculo cinematográfico também possui referência nos espetáculos de rua, tanto por ter sido o local em que as primeiras imagens filmadas foram exibidas quanto pelo empréstimo dos tipos cômicos, conforme destacamos anteriormente. O cinema, em sua evolução histórica e formal, recria, em seu espetáculo, elementos circenses e teatrais. Do circo, destacamos a influência dos números descontínuos que inspiraram os primeiros produtores das imagens em movimento, bem como do humor fincado na ênfase do gestual. Do teatro, o cinema herda a cenografia, a encenação, a representação e a base da narratividade. Esse diálogo entre os três tipos de arte do espetáculo se reflete e se transfigura na televisão, principalmente na teleficção.

As ficções produzidas na TV, além de herdarem a concepção de cenografia e representação, reescrevem o discurso narrativo de artes como o teatro e o próprio cinema clássico. Deste modo, a homogeneidade e a linearidade dos padrões clássicos de narrativa do cinema estão presentes nas teleficções, mesmo que em dimensões peculiares provocadas pelo suporte. A ficção, por exemplo, como todo programa televisivo, é fragmentada, o que exige uma construção narrativa em forma de blocos, todos estruturados de modo a captar a atenção do telespectador entre

²⁹ Comédia ligeira, originária do teatro italiano do séc. XVI, menos caricatural que a farsa e geralmente musicada (Ferreira, 1988).

seqüências intercaladas inúmeras vezes pelos diversos produtos e serviços veiculados no meio.

Destacamos até aqui a influência de manifestações culturais antigas (teatro e circo) sobre as tecnológicas (cinema e televisão). Vale ressaltar também que há um movimento inverso, isto é, as linguagens mais modernas estão sendo incorporadas às expressões artísticas mais primitivas. Como ilustração disto, apontamos a tradução de *shows* de rádio e TV que estão sendo integrados aos pequenos circos, modificando, de certo modo, a dinâmica destes. O diálogo entre os gêneros, portanto, é constante e em direções múltiplas, permitindo, assim, a continuidade de todos eles.

Com esta discussão acerca do permanente diálogo entre os gêneros circo, teatro, cinema e televisão desembocamos numa discussão maior que subjaz a presente pesquisa: a relação entre tradução e texto fonte. Segundo Benjamin (apud Lages, 2001), a tradução repercute na vida do original, uma vez que este deve a ela sua perpetuação e evolução ao longo do tempo. A vida de um texto, por exemplo, dependerá de suas possíveis releituras, críticas, traduções etc. Como ilustração disto, tomemos o *Auto da Compadecida* que, como afirmamos no início deste capítulo, reescreve e recontextualiza os gêneros auto (característico dos teatros quinhentistas) e circo, contribuindo para a sobrevivência e possíveis releituras de tais gêneros. Do mesmo modo, as traduções audiovisuais da referida peça dão continuidade à sua existência e agregam novos elementos ao seu enredo. Nesta perspectiva, os gêneros artísticos se prolongam e se transformam.

Essa discussão será aprofundada no terceiro capítulo, parte em que apresentaremos, em detalhes, nossa análise. Antes disso, propomos, no próximo capítulo, uma breve reflexão sobre a relação cinema/ literatura e o processo tradutório.

2. ADAPTAÇÃO ENQUANTO PROCESSO DE TRADUÇÃO: UMA REFLEXÃO TEÓRICA

Este capítulo apresentará um tipo de abordagem para o estudo da adaptação enquanto tradução do texto literário. Para isto, ele está dividido em três partes. Na primeira, discutiremos brevemente alguns posicionamentos da crítica especializada e da teoria da adaptação acerca da relação entre cinema e literatura. Na segunda parte, por sua vez, entrecruzaremos princípios teóricos dos Estudos Descritivos de tradução com a semiótica, na busca de uma percepção da tradução como ato dinâmico, processual. A este diálogo entre as duas teorias, acrescentaremos uma compilação de trabalhos da área do cinema e da literatura, procurando discutir a contribuição de cada para o desenvolvimento da nossa análise. Na terceira parte, por fim, apresentaremos os procedimentos metodológicos adotados, por nós, para a análise do *corpus*.

2.1. CINEMA E LITERATURA: CONSIDERAÇÕES DA CRÍTICA ESPECIALIZADA E DA TEORIA DE ADAPTAÇÃO

O termo adaptação, pela sua origem epistemológica, designa adequação de um meio a outro, implicando, segundo Brito (1995: 25), numa situação hierárquica em que o meio menos consolidado teria que se submeter às leis do mais estável. No caso da adaptação cinematográfica, o filme, neste contexto hierárquico, compreende o meio menos consolidado, enquanto a literatura, o mais estável³⁰. Isto, de acordo com Johnson (2003: 40), é consequência da hierarquia normativa que existe entre a literatura e o cinema, entre uma obra original e sua tradução, entre a cultura de elite e a cultura de massa. Essa perspectiva hierárquica, presente tanto no campo da literatura quanto da tradução, encontra-se refletida nas produções acadêmicas. Segundo Rodrigues (2000:101), grande parte das publicações nas áreas de tradução e literatura entre os anos 60 e 70, abordam a tradução literária como trabalho puramente estético, percebendo-a como uma criação artística, apresentando, desta forma, uma assistemática do ponto de vista teórico.

Condicionar a tradução literária a questões estéticas implica defender a idéia do ato tradutório enquanto “dom artístico”, não como “ofício”. Esta tese, defendida

³⁰ O cinema, após seu surgimento no final do século XIX, busca se consolidar enquanto arte, tomando como suporte a estrutura narrativa do romance, gênero literário que se tornou respeitável a partir do século XVIII.

por teóricos lingüistas, não se confirma na prática, uma vez que várias obras estão sendo traduzidas não necessariamente por escritores profissionais. Essa perspectiva simplesmente estética da tradução literária ocorre quando predomina a noção de recuperação de uma essência (especificidade estética) presente no original, desconsiderando-se o contexto da cultura de chegada.

Segundo Santana (2005: 16), esta conduta era, tradicionalmente, adotada nas análises de adaptações fílmicas, uma vez que as obras literárias eram tomadas como únicas referências de análise e os filmes eram julgados de acordo com critérios que buscavam verificar o quanto o material audiovisual era “fiel” à narrativa literária. Este procedimento de análise reflete a rejeição de parte da crítica à adaptação cinematográfica, uma vez que evidencia a ideologia que eleva a literatura à condição de arte maior.

Bazin (Naremore, 2000) aponta que esta primazia da literatura decorre do fato de que muitos intelectuais, com o advento do cinema, consideraram a tradição cultural ameaçada pela nova tecnologia, o que provavelmente se explica pela característica de o cinema popularizar e simplificar textos literários, normalmente enquadrados como ricos e complexos. Esta questão, segundo Bazin (ibid), baseia-se na concepção, derivada da estética kantiana, da intocabilidade da obra de arte que, no caso, consiste na inviolabilidade da especificidade estética da obra literária pela adaptação. Segundo Andrew (Naremore, 2000), a referida concepção, sustentada por alguns acadêmicos e críticos literários, desencadeia uma série de análises de adaptações voltadas para a busca da “essência do texto literário”, estudos, portanto, que tomam, como parâmetro, a “fidelidade” do filme para com o livro. A complexidade e validade do filme, dentro dessa perspectiva, é definida a partir da maneira como ele representa determinados temas e aspectos formais presentes na obra literária (Corseuil, 2005: 317). Esse tipo de leitura se revela problemático, uma vez que reduz o potencial significativo da adaptação como obra independente.

Johnson (2003: 42) destaca que as leituras comparativas, fincadas na busca de equivalências, ocorrem apenas quando se trata de uma obra literária conhecida e valorizada ou ainda quando o espectador conhece o texto fonte. Segundo o autor a análise do texto transmutado pautada na fidelidade “deriva das expectativas que o espectador traz ao filme, baseadas na sua própria leitura do original”, ignorando deste modo as peculiaridades entre os sistemas e a dinâmica de produção de cada meio.

Em contrapartida a essa perspectiva redutora da adaptação, teóricos como Naremore (2000), por exemplo, têm proposto uma análise voltada para o momento histórico-cultural em que ele é produzido. Segundo o referido autor, o texto adaptado deve ser inserido nos diversos discursos que o constituem como produção cinematográfica, tais como: a ideologia dominante, o sistema de divulgação e de produção, os elementos narrativos e a linguagem específica do cinema, a performance dos atores e como estes operam na indústria cinematográfica. A partir desta abordagem, o cotejo com o original deixa de ser foco de análise, de modo que o filme passa a ser apreciado como um novo texto que deve ter seus elementos julgados em seu próprio contexto.

Neste sentido, Ismail Xavier, apesar não tratar especificamente da relação cinema e literatura, afirma:

(...) livro e filme estão distanciados no tempo; escritor e cineasta não têm exatamente a mesma sensibilidade e perspectiva, sendo, portanto de esperar que a adaptação dialogue não só com o texto de origem, mas com o seu próprio contexto, inclusive atualizando a pauta do livro, mesmo quando o objetivo é a identificação com os valores nele expressos (Xavier, 2003: 62).

Além desse aspecto histórico-cultural mencionado por Naremore e Xavier, a especificidade das linguagens envolvidas é um outro fator relevante na análise de uma adaptação. Neste contexto, Corseuil (ibid) sugere que, a partir de um estudo das particularidades de cada meio e das similaridades das narrativas adaptadas, seja proposta uma reflexão crítica sobre os efeitos que a adaptação conseguiu ou não criar. A autora, por meio de uma análise do filme *A época da inocência* de Martin Scorsese, demonstra como a técnica cinematográfica recria elementos do romance de Edith Wharton. Em sua abordagem, portanto, Corseuil não deprecia o texto cinematográfico em detrimento do livro, mas reconhece o seu valor estético no processo de reescrita do texto literário.

Quanto a esta mudança na perspectiva dos estudos de adaptações, Xavier (ibid) afirma que ela decorre dos “deslocamentos inevitáveis da cultura”, que passou a privilegiar a concepção de “diálogo” para pensar a relação entre cinema e literatura. Segundo o autor:

A interação entre as mídias tornou mais difícil recusar o direito do cineasta à interpretação livre do romance ou peça de teatro, e admite-se até que ele pode (sic) inverter determinados efeitos, propor outra forma de entender certas passagens, alterar a hierarquia dos valores e redefinir o sentido da experiência das personagens (Xavier, 2003: 61)

Essa interação entre as artes, de que fala o autor, ocorre de várias maneiras e, segundo Corseuil (ibid), a comparação entre literatura e cinema é uma boa ilustração disto. Romances geram filmes, assim como estes podem gerar romances, bem como podem redimensionar a importância de obras literárias menores. Filmes de circuito comercial podem ser oriundos de programas televisivos. Além disto, o cinema pode incorporar outras formas artísticas como escultura, pintura, dança, música estabelecendo uma multiplicidade de significados.

Esse caráter intertextual da adaptação apontado por Xavier e Corseuil é discutido por Stam (2005), a partir dos estudos de Genette (apud Stam, 2005). Stam defende a concepção da intertextualidade oriunda da prática da adaptação como uma prática de transformação do texto de partida que, em sua forma adaptada, pode ser alterado por meio de inúmeras operações como seleção, amplificação, concretização, atualização, extrapolação, popularização, crítica e recontextualização. Diferentemente da abordagem focalizada na fidelidade do filme, na relação intertextual, discutida por Stam, não há hierarquização de valores, de modo que o filme pode ser analisado em todas as suas modificações técnicas, ideológicas, interpretativas, críticas etc.

O presente trabalho é construído nesta perspectiva da adaptação enquanto processo intertextual. Consideramos o texto transmutado não como uma obra fidedigna a um texto literário, mas como uma obra independente, que recria, critica e atualiza os significados do texto que lhe deu origem. Partimos, portanto, da ideia de que o texto literário não prescreve o caminho a ser seguido pelo adaptador, de modo que a literatura serve apenas como ponto de partida e não de chegada. Este tipo de abordagem atribui um processo criativo e transformador ao ato de adaptar, aspecto que será discutido no tópico seguinte sob o viés dos Estudos de Tradução e da Semiótica.

2.2. O PROCESSO TRADUTÓRIO: OS ESTUDOS DESCRITIVOS EM DIÁLOGO COM A SEMIÓTICA

Contrários à abordagem prescritiva do processo tradutório, Lefevere (1992) e Toury (1980) propõem uma análise para a tradução literária, numa perspectiva histórica. Eles defendem um estudo da articulação entre o texto original e a tradução segundo sua função, verificando, portanto, como as traduções se moldam para satisfazer os objetivos do pólo receptor.

Com relação aos trabalhos de Lefevere e de Toury, destacamos o fato de que ambos ampliam o campo de estudo para outros tipos de *corpora* relacionados à tradução (críticas, obras de referência, antologias, historiografia, adaptações, dentre outros); bem como o trabalho dos dois aponta para a idéia de que o ato tradutório segue uma orientação teórica, pois eles verificam “estratégias” ou “normas” adotadas pelos tradutores. Embora não trabalhem com adaptações fílmicas especificamente, objeto de estudo da presente pesquisa, utilizamos esta visão mais ampla do conceito de tradução sugerida por eles. Quanto à noção de “norma” (Toury) ou “estratégia” (Lefevere), os referidos teóricos a definem como sendo “regularidades observadas no comportamento tradutório” (Toury: 1980: 51-52). As “normas” ou “estratégias” não são regras fixas, uma vez que não são obrigatórias, nem totalmente subjetivas. Elas compreendem, portanto, as limitações compartilhadas pelos tradutores de uma determinada comunidade, influenciadas por aspectos envolvidos na tradução, tais como: público receptor, cliente, cultura de chegada, dentre outros. A observação de “normas” ou “estratégias” exige um *corpus* extenso, composto de várias traduções em diferentes versões para que sejam identificados padrões regulares de tradução (Baker, 1998: 164). Nesta perspectiva, é oportuno ressaltarmos que o nosso estudo adota uma concepção diferente do termo “estratégia”, uma vez que, embora faça parte do nosso objetivo identificar regularidades entre as versões, não é nossa intenção generalizá-las, pois tal tentativa seria descabida e pretensiosa haja vista o *corpus* restrito de que dispomos.

Embora as propostas de Lefevere e de Toury enfatizem a historicidade da tradução, contrapondo-se à abordagem tradicional, eles ainda conduzem suas análises a leituras a-históricas, uma vez que utilizam o “invariante de comparação”, isto é, tomam como parâmetro uma suposta leitura “ideal” do texto e tentam, por meio desta, verificar os deslocamentos e desvios na tradução. Desta forma, não utilizamos o método adotado por eles. A contribuição dos dois para a presente

pesquisa restringe-se à reflexão proposta por eles sobre “os limites entre o que é ou deixa de ser tradução” e à tentativa de perceber a tradução enquanto processo histórico, político e ideológico.

Tanto Lefevere quanto Toury fundamentam-se na Teoria dos Polissistemas de Even-Zohar (Shuttleworth, 1998), estruturada a partir do formalismo russo, que percebe a cultura como um complexo de sistemas abertos que interagem e se influenciam mutuamente, sendo a literatura um desses sistemas. Nesta perspectiva, o sistema literário é controlado por uma dinâmica de fatores internos (profissionais da área – resenhistas, tradutores, críticos) e externos (poderes políticos, sociais e econômicos) a ele.

A contribuição da Teoria dos Polissistemas para os Estudos de Tradução é considerar o texto traduzido como elemento integrante do sistema literário de uma comunidade. Para esta teoria, portanto, a tradução deixa de ser considerada simples cópia e se torna parte da cultura da língua de chegada, assim como os textos originais naquela língua. Even-Zohar, desta forma, redimensiona a abordagem da tradução literária, pois ao inserir o texto traduzido na cultura de chegada, ele agrega elementos históricos ao processo tradutório, concepção que ultrapassa a idéia tradicional que tende a atribuir ao ato tradutório a simples transferência de frases e de sentenças de uma língua para outra. Even-Zohar e, posteriormente, Lefevere e Toury buscam propor, portanto, uma análise que não se restrinja à comparação isolada entre os textos da língua de partida e de chegada, mas que passe a considerar os aspectos culturais e sócio-econômicos que fundamentam o processo de produção dos dois textos.

Lefevere e Toury, embora tenham expandido a concepção de tradução, restringiram seus estudos à tradução interlingual - interpretação dos signos verbais por meio de alguma outra língua (Jakobson, 1991: 64-65) - de textos literários, não explorando nenhum outro tipo de reescritura, como por exemplo: resenha, antologia, adaptação cinematográfica ou historiografia. Quem primeiro inseriu a análise de adaptações fílmicas nos Estudos de Tradução foi Cattrysse (1992a). Este, apoiado na Teoria dos Polissistemas e na concepção de “normas” de Toury, procurou desenvolver um método de estudo para textos transmutados – sistema de signo não-verbal traduzido a partir de signos verbais. Cattrysse utilizou como *corpus* 30 filmes *Noir* americanos produzidos nos anos 40 e 50 selecionados a partir de um montante de 604 filmes. Em sua análise, Cattrysse verifica como regularidades (normas): a

manutenção dos modelos literários, a simplificação do enredo, a romantização da história (tendo esta sempre um final feliz) e a glamourização.

Após seu estudo com os filmes *Noir*, Cattrysse observou que o método dos polissistemas não fornece instrumentos adequados para o estudo e comparação de textos fílmicos, uma vez que os conceitos de norma e sistema precisam ser aperfeiçoados. Desta forma, não utilizamos, nesta pesquisa, o método adotado por Cattrysse (1992a). A contribuição deste teórico para o presente estudo consiste em seu pioneirismo em considerar o texto transmutado como tradução.

A teoria dos Estudos Descritivos, representada aqui por Lefevere e Toury, portanto, é importante nesta pesquisa, por servir como intermédio entre a visão antiga e moderna de tradução, mudando o foco de análise da simples transferência lingüística para uma perspectiva contextualizada. Desta forma, analisamos as traduções audiovisuais do *Auto da Compadecida* como reescrituras da peça de Suassuna, considerando que as estratégias usadas pelos roteiristas e diretores, durante o processo tradutório, estão relacionadas a questões históricas, sociais e culturais do contexto de chegada.

Pelo fato de entendermos a tradução como processo não prescritivo, relacionamos os Estudos Descritivos de tradução com a Teoria Geral dos Signos de Peirce, uma vez que para esta, o significado de um signo é sempre outro signo (Pignatari, 1987: 44), sendo a significação um processo contínuo. Nesta perspectiva, verificamos que o texto literário é passível de várias leituras. Segundo Pignatari (1987: 44), Peirce considera o significado como “um processo de significante que se desenvolve por relações triádicas” (signo - objeto - interpretante) em que o interpretante é o signo-resultado contínuo do processo. Este interpretante, no caso, é, segundo Santaella (2004: 23), o “efeito interpretativo que o signo produz em uma mente”. Ele faz parte da relação entre o signo e o objeto, associada ao repertório internalizado na mente interpretadora. Tal repertório consiste no contexto histórico e sociocultural em que o intérprete está inserido. No caso do processo tradutório, a mente interpretadora é a do tradutor que, a partir do seu repertório (contexto sociocultural), estabelece relações entre o signo e o objeto por ele representado.

Peirce atribui, então, uma natureza triádica ao signo, podendo, portanto, ser analisado:

- em si mesmo, nas suas propriedades internas, ou seja, no seu poder de significar;

- na sua referência àquilo que ele indica, se refere ou representa; e
- nos tipos de efeitos que está apto a produzir nos seus receptores, isto é, nos tipos de interpretação que ele tem o potencial de despertar nos seus usuários (Peirce apud Santaella, 2004:5).

Desta maneira, a teoria semiótica possibilita que o analista perceba o movimento interno da mensagem e o modo como ela é construída em termos de procedimentos. Uma análise semiótica, portanto, nos conduz à compreensão da natureza e da capacidade de referência dos signos, além de nos permitir entender as informações transmitidas pelos signos, a forma como se estruturam em sistemas, como funcionam, como são emitidos e os possíveis efeitos causados na recepção.

Santaella (2004: 6) considera a teoria de Peirce como um percurso metodológico-analítico que contempla questões relativas às diversas naturezas de uma mensagem: verbal, sonora, imagética, incluindo suas misturas: imagem, som e diálogo; e que pode contemplar também sua aplicabilidade (processo de referência) e a influência dessa mensagem no receptor. Por ser uma teoria muito abrangente, Santaella (ibid) afirma que é essencial, para uma análise mais efetiva, o diálogo entre a semiótica e outras teorias mais específicas dos processos de signos que estão sendo examinados. Deste modo, como nosso estudo consiste no processo de tradução audiovisual, entrecruzamos aspectos da teoria semiótica com os princípios dos Estudos Descritivos de Tradução supracitados, além de questões específicas do audiovisual, do cinema principalmente, e da literatura.

No caso do cinema, nos apoiamos basicamente em Aumont et al. (2002), Vanoye & Goliot-Lété (2002) e Napolitano (2003). Mesmo com trabalhos de propostas distintas, cada teórico nos forneceu subsídios para percebermos aspectos referentes à linguagem audiovisual no que concerne ao caráter histórico e técnico da mesma.

Em linhas gerais, podemos afirmar que Aumont et al (2002) propõem uma discussão sobre os principais setores da estética do filme nas últimas duas décadas na França. Os autores abordam, à luz de recentes teorias, os materiais tradicionais da estética cinematográfica, tais como: a noção de enquadramento, de campo, o espaço no cinema e a função do som, além de tratarem de aspectos técnicos, estéticos e ideológicos da montagem. Aumont et al. (ibid) também fazem um apanhado da narratividade no cinema, a partir de contribuições da narratologia literária, bem como realizam uma reflexão histórica da linguagem cinematográfica

desde sua origem. O trabalho dos autores nos possibilitou compreender a dinâmica de determinadas técnicas cinematográficas e seu efeito na construção de uma estética fílmica.

Das questões abordadas por Aumont et al (ibid), destacamos sua discussão acerca da linguagem cinematográfica, principalmente no que concerne ao procedimento metodológico para uma análise fílmica de um modo geral. Pautados na vertente semiológica francesa, os teóricos partem do pressuposto de que a significação de um filme se encontra nele mesmo. Segundo Aumont et al, o analista deve decompor as microestruturas do texto cinematográfico de modo a alcançar as macroestruturas do mesmo e, desta forma, poder interpretar o filme. Entendemos que esta postura estruturalista de análise é enriquecedora por proporcionar uma intensa relação entre o analista e o objeto, facilitando a percepção da dinâmica interna dos elementos fílmicos. Deste modo, procuramos adotar, em parte, tal procedimento, uma vez que, para nós, a decomposição de determinados elementos técnicos (movimentação e ângulo de câmera, efeitos especiais, cenografia, disposição dos atores etc) contribuiu para nos atermos a detalhes relevantes do material audiovisual da presente pesquisa. Temos, entretanto, certas restrições ao método exposto por Aumont et al., uma vez que ele exclui completamente o contexto de produção do filme. Desta forma, o trabalho dos teóricos colaborou, neste estudo, apenas para um método de manuseio do material audiovisual, pois, diferentemente de Aumont et al., para nós, o diálogo entre o produto audiovisual e seu contexto de produção é imprescindível.

Quanto ao trabalho de Vanoye & Goliot-Lété (2002), observamos uma aproximação com a abordagem de Aumont et al. A obra apresenta, portanto, elementos de reflexão quanto à história das formas cinematográficas, às ferramentas da narratologia e aos problemas da interpretação, discussões teóricas que nos subsidiaram na percepção do sistema cinematográfico como um todo. Além disto, Vanoye & Goliot-Lété (ibid) apresentam análises práticas da adaptação de *Rebeca*, de Hitchcock, partindo de planos isolados até a interpretação do filme inteiro. Esta exposição prática, realizada pelos dois, foi um outro elemento relevante para o nosso estudo, uma vez que nos possibilitou criar nossa própria abordagem, a partir da visualização detalhada de um tipo de procedimento baseado na vertente estruturalista de estudo da imagem.

Vale ressaltar que Vanoye & Goliot-Lété não têm pretensões de apresentar modelos rígidos de análises. Os dois afirmam que seu método é parcial, incompleto e, desta forma, pode ser reduzido, reenquadrado ou ampliado. Deste modo, optamos por não seguir o minucioso e exaustivo modelo de descrição de imagem proposto pelos teóricos. Realizamos, portanto, a análise detalhada de certos elementos de composição da imagem, por meio de fotos de cena³¹ dos trechos de cada audiovisual que consideramos pertinente para nosso estudo. Acreditamos que esta abordagem foi a mais adequada para o nosso propósito, uma vez que nos forneceu dados mais consistentes, para a percepção da imagem, do que qualquer descrição verbal.

Quanto à abordagem de Vanoye & Goliot-Lété (2002) acerca do estudo do texto adaptado, identificamos uma questão que vai de encontro ao nosso posicionamento nesta pesquisa. Embora os autores apresentem, ao longo de sua obra, uma percepção das peculiaridades do sistema audiovisual, no momento de analisar um filme adaptado, como *Rebeca*, por exemplo, eles ignoram as peculiaridades entre os sistemas envolvidos (literário e fílmico) e cogitam a possibilidade de uma fidelidade:

Para avaliar a distância que separa os dois textos e julgar o “respeito” ou a “traição” do texto fílmico com relação ao texto literário, é necessário trabalhar sobre estruturas profundas e não apenas sobre os acontecimentos superficiais, não se limitar ao conteúdo, mas levar em conta a expressão consubstancialmente ligada ao sentido (Vanoye & Goliot-Lété, 2002: 139).

Acreditamos que avaliar uma adaptação com o intuito de julgar se ela “respeitou” ou “traiu” o texto literário é um procedimento inútil, uma vez que a fidelidade entre sistemas sígnicos distintos é impossível. Deste modo, mesmo utilizando o “conselho” de Vanoye & Goliot-Lété, ou seja, mesmo que o analista “trabalhe sobre as estruturas mais profundas e não apenas sobre os acontecimentos superficiais”, ele identificará peculiaridades no filme que o distanciará do texto literário tanto no âmbito do conteúdo (atualizações, ampliações, popularização, recontextualização etc) quanto da técnica narrativa, o que, na concepção dos dois teóricos, incidiria numa

³¹ Foto de uma determinada cena do filme, capturada pelo recurso técnico do aparelho de dvd, que não deve ser confundida com o fotograma (cada quadro fotográfico que compõe o filme). Segundo Vanoye & Goliot-Lété (2002: 106), as fotos de cena não devem ser consideradas como objeto de análise, uma vez que a foto é mais nítida em todos os seus pontos, o que não é o caso no filme. Diferentemente dos teóricos, acredito que o uso de fotos de cena, não prejudica a análise da imagem, pelo contrário, facilita, uma vez que ela proporciona uma maior percepção de detalhes por parte do analista.

“infidelidade” eterna. De um modo geral, a contribuição de Vanoye & Goliot-Lété para o nosso estudo consiste nas reflexões apresentadas por eles a respeito da linguagem e da história cinematográfica, bem como em um modelo de partida para um método de análise da imagem.

Comparado a esses dois trabalhos anteriores, o de Napolitano (2003) é bastante distinto, uma vez que consiste num material de apoio para o uso do cinema com fins didáticos por parte de professores dos ensinos fundamental e médio. Napolitano divide sua obra em duas partes. A primeira procura discutir a relação do cinema com a escola, a linguagem e a história do cinema e aponta alguns procedimentos e estratégias para o uso da referida mídia em sala de aula. A segunda parte, por sua vez, apresenta comentários de vários filmes, seguidos de diversas propostas de atividades práticas. É notório que a proposta de Napolitano diverge consideravelmente da nossa, uma vez que o presente trabalho não possui caráter pedagógico. O autor contribui, entretanto, para nosso estudo, com uma exposição objetiva quanto à linguagem e à história do cinema e também com um pequeno glossário de termos cinematográficos.

Com relação ao aparato teórico para nossas discussões literárias, recorreremos à crítica das obras de Suassuna, bem como a entrevistas concedidas e artigos escritos pelo autor. Neste sentido, o livro de Nogueira (2002), foi um importante material de apoio para nossas discussões, uma vez que a autora faz um levantamento bibliográfico completo que entrelaça as referências do próprio Suassuna com as daqueles que o influenciaram e dos autores armoriais³². Além disto, Nogueira (ibid), apresenta entrevistas com o autor, familiares, ex-alunos, críticos, amigos, inimigos, companheiros de trabalho, dentre outros. A partir da percepção do universo suassuniano e de elementos da peça *Auto da Compadecida*, achamos pertinente nos ater, também, a estudos referentes ao teatro medieval e ao gênero circo, conforme expomos no capítulo anterior.

Tendo em vista que nosso estudo consiste em verificar o processo de tradução de meios semióticos distintos, encontramos, em Plaza (2003), algumas questões que subsidiaram nossas reflexões. Plaza (2003: 45) conceitua tradução

³² Adeptos do movimento armorial, encabeçado por Ariano Suassuna, que tem como proposta realizar uma arte brasileira erudita a partir das raízes populares da nossa cultura. Inspirado no folheto da literatura de cordel, o movimento se realiza em diversas modalidades artísticas: na literatura, no cinema e no teatro (poesia narrativa dos folhetos), nas artes plásticas (xilografuras das capas dos cordéis) e na música (cantos populares).

intersemiótica, como a tradução entre diferentes sistemas de signos; desta forma, segundo ele, as relações entre sentidos (visual, tátil e auditivo), meios e códigos são relevantes. Esta postura de Plaza amplia o conceito de tradução, uma vez que insere, a este, os estudos semióticos, estendendo as análises para observação e avaliação do processo tradutório, diferenciando-se da perspectiva tradicional que restringe sua análise ao texto fonte.

O termo tradução intersemiótica ou transmutação é inicialmente estabelecido por Jakobson (1991) que o define como a interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não-verbais. A partir deste conceito, Plaza (2003) tenta a sistematização de uma teoria para a tradução intersemiótica. O método apresentado por este tem natureza triádica, uma vez que se insere no princípio semiótico de Peirce. Das relações sýgnicas deste, Plaza (2003) se detém na que compreende o nível do objeto. Segundo Niemeyer (2003: 36), o objeto consiste nas estratégias pelas quais algo se faz representar. Esta representação ocorre de três formas: por analogia (ícone), por causalidade (índice) e por convenção (símbolo). Plaza (2003: 89), então, distingue três matrizes fundamentais de tradução: Tradução Icônica, Indicial e Simbólica.

A Tradução Icônica é fundamentada no princípio de semelhança de estrutura. Apta, de acordo com Plaza (2003: 90), a produzir significados sob forma de qualidades e de aparências entre ela própria e seu original, esta tradução está desprovida de conexão dinâmica com o texto de partida que representa.

A Tradução Indicial, segundo ele, é pautada no contato entre o original e a tradução. Neste caso, o texto de chegada possui estruturas transitivas, havendo continuidade entre ele e o texto de partida. Na Tradução Indicial, portanto, o original é apropriado e trasladado para outro meio. Acreditamos que, no caso das traduções literárias para o audiovisual, este tipo de tradução se sobressaia aos outros dois.

Quanto à tradução Simbólica, Plaza (2003: 93) afirma que ela se relacionará com o objeto (texto de partida) a partir de uma convenção. Desta forma, este tipo de tradução opera pela contigüidade instituída.

Esta tipologia proposta por Plaza, conforme ele mesmo afirma, não deve ser considerada como um padrão classificatório, estanque e inflexível, mas como um elemento norteador para as nuances diferenciais mais abrangentes dos processos tradutórios (Plaza, 2003: 89). Segundo ele, estas três matrizes fundamentais de

tradução são referências que algumas vezes aparecem simultaneamente numa mesma tradução, que, por si mesmas, não substituem, apenas instrumentalizam a análise de traduções reais. Embora apresente este posicionamento de uma tipologia flexível, Plaza, na prática, não consegue sustentá-lo, uma vez que limita todo seu estudo de poesias concretas a classificações estanques, atitude que procuramos evitar em nosso trabalho. Ao longo de nossa análise, identificamos, dentro da tipologia de Peirce, os níveis de relação entre signo e objeto (ícone, índice e símbolo), mas este não é nosso objetivo final, pois ao invés de simplesmente classificar achamos mais pertinente tentar perceber como e por que os níveis interagem entre si no texto e até que ponto esta interação se relaciona com o contexto cultural em que este está inserido.

Plaza (2003: 10), além de propor uma tipologia para o estudo da tradução intersemiótica, também tece uma discussão sobre o impacto da historicidade no processo tradutório. Ele observa que a tradução, além de sofrer influência dos procedimentos de linguagem, é influenciada também pelos suportes e meios empregados, uma vez que neles se inserem tanto a dinâmica da própria história quanto seus procedimentos. Nesta perspectiva, Plaza relaciona a tradução com a evolução tecnológica:

Tradução como prática crítico-criativa na historicidade dos meios de produção e re-produção, como leitura, como metacriação, como ação sobre estruturas eventos, como diálogo de signos, como síntese e reescritura da história. Quer dizer: como pensamento em signos, como trânsito dos sentidos, como transcrição de formas na historicidade. (Plaza, 2003: 14)

A partir desta afirmação do autor, podemos estabelecer um paralelo entre seu posicionamento e a postura dos teóricos da vertente dos estudos descritivos. Enquanto Plaza limita sua reflexão entre “historicidade e tradução” à perspectiva da forma como estilo e técnica, os descritivistas vão além e procuram perceber esse aspecto formal como decorrência de uma prática sócio-cultural e política. Acreditamos que as duas abordagens se complementam, uma vez que o avanço tecnológico, ao longo da história, influencia e modifica tanto a estética quanto a percepção do homem com relação à arte, às informações e ao contexto em que está inserido.

É pertinente ressaltarmos outros estudos realizados na área da adaptação de obras literárias para as telas. Silva (2002), por exemplo, analisa a tradução cinematográfica do livro *Mrs. Dalloway*, utilizando como referencial teórico os

Estudos Descritivos e a teoria literária. Com o objetivo de comparar a narrativa entre os dois sistemas sógnicos, Silva estabelece três parâmetros narrativos (tratamento do tempo, as múltiplas perspectivas e a discussão da temática da condição humana) a partir do romance moderno e procura verificar como estes foram traduzidos para as telas. A partir de sua análise, Silva conclui que o romance de narrativa moderna e vanguardista originou um filme de narrativa clássica. Assim como Cattrysse (1992a), Silva defende a concepção da adaptação como tradução, aspecto que os aproxima da nossa pesquisa.

Compartilhando desta mesma concepção, Alves (2004) analisa a transmutação do livro *As Horas* de Michael Cunningham para o filme homônimo de Stephen Daldry. Diferentemente de Silva (2002), Alves realiza uma análise fundamentada, principalmente, na semiótica de Peirce e na sistematização da tradução intersemiótica de Plaza que possibilitou a identificação das relações icônicas, indiciais e simbólicas existentes entre o romance e o filme. Além disso, Alves recorreu à teoria literária para a análise de alguns aspectos da literatura de Virginia Woolf. Dentre suas conclusões, destacamos o uso, pelo diretor, de *leitmotifs*³³ para remeter ao livro e a utilização da música e a simbologia da correnteza como reconstrução do fluxo da consciência³⁴. Nossa pesquisa se aproxima do estudo de Alves por apresentar uma perspectiva da significação do texto transmutado enquanto processo contínuo influenciado tanto pelo próprio texto quanto pelo seu contexto de produção.

A partir de um referencial teórico semelhante ao de Alves (ibid), Santana (2005) propõe uma análise da adaptação do romance *O jogo de Ripley* para o cinema na tradução de Win Wenders no filme *O amigo americano*. Santana, como Alves, procura identificar as relações icônicas, indiciais e simbólicas entre livro e filme. Os dois estudos, assim como o nosso, procuram perceber de que modo e por que os níveis (icônicos, indiciais e simbólicos) interagem entre si no texto traduzido. A partir de sua pesquisa, Santana constata que o tratamento da história contada

³³ Termo normalmente utilizado para denominar a ferramenta que estabelece a continuidade formal entre a música e o filme. Consiste exatamente em pequenos e repetidos temas musicais associados a um personagem ou a temas dramáticos. No texto de Alves, no entanto, o termo caracteriza diversos pontos (imagens de vasos com rosas, cena de beijo, visitas inesperadas etc) em comum que surgem em diversos momentos da narrativa.

³⁴ Termo emprestado da psicologia. Indica o fluxo contínuo do pensamento ao estabelecer relações entre eventos presentes e passados, em atividade sempre contínua e associativa e marcado por influências internas e externas. Na obra de Virginia Woolf, consiste na representação do movimento ininterrupto e multissígnico de sentimentos e impressões vivenciadas pelo personagem que, juntamente com o pensamento racional, compõem o processo da consciência (Alves, 2004).

pelo romance remete ao próprio cinema e à cinematografia de Wenders³⁵ e que há uma forte tendência do filme à intertextualidade³⁶. Além disso, ele discute a desconstrução das dicotomias original e cópia, bem e mal, certo e errado. Embora não tenhamos proposto diretamente uma reflexão na perspectiva da desconstrução, nosso trabalho, como o de Santana, não considera a existência, no âmbito da transmutação, de uma dicotomia entre original e cópia, certo e errado, pois, conforme afirmamos anteriormente, não consideramos que haja uma primazia entre uma forma artística ou uma linguagem sobre outra.

O estudo de Balogh (1996), com relação aos três supracitados, utiliza uma metodologia, bastante distinta, pautada na semiologia francesa, sobretudo nas reflexões de Greimas³⁷. Balogh propõe uma análise para as adaptações dos romances *Vidas Secas* e *Grande Sertão Veredas* para o cinema e a televisão, respectivamente. Uma inovação na abordagem da autora, em relação aos demais, consiste em manusear seu objeto de estudo no sentido inverso ao da criação, ou seja, ela primeiramente analisa o filme, depois o roteiro e finalmente o texto literário. Acreditamos que este procedimento colabora com os estudos de textos transmutados, na medida em que permite que o filme não seja visualizado como mera reprodução do livro, mas como um texto autônomo. Embora não tenhamos adotado efetivamente o procedimento de análise proposto por Balogh, a motivação inicial para a elaboração dos objetivos desta pesquisa, conforme afirmamos na introdução, seguiu o processo inverso ao da criação (microsérie e filme → texto dramático).

Diniz (1998), por sua vez, propõe um estudo da adaptação da peça *King Lear* para o cinema. A análise da autora é fundamentada essencialmente nas teorias lingüísticas de tradução, de modo que seu método consiste primordialmente na busca de equivalentes visuais para as imagens verbais. Temos restrições ao método utilizado pela autora, uma vez que acreditamos ser o termo equivalência incompatível com o campo da linguagem, de modo que dos estudos resenhados por nós, este é o que mais se distingue da presente pesquisa.

³⁵ Técnica denominada por Santana (2005) de auto-referencialidade.

³⁶ Referência do filme a outras obras artísticas (Santana, 2005).

³⁷ Reflexões em torno da análise de estruturas elementares da narrativa. Numa perspectiva bastante estruturalista, Greimas propõe um modelo sintático para a análise da imagem, ou seja, uma forma de se estudar o imagético por meio de uma estrutura tipicamente verbal. Tal procedimento diverge vertiginosamente da nossa proposta de estudo.

Além dos estudos supracitados, Cruz (1997) também corrobora para a reflexão acerca da transmutação de textos literários. A partir de teóricos do pós-modernismo (Derrida, Geertz, Baudrillard etc.), de Freud, de Lacan e da teoria literária, Cruz propõe uma análise do filme *Blade Runner* na perspectiva de seus elementos literários. Dentre as principais conclusões do autor apontamos a de que *Blade Runner* consiste numa colagem de textos literários (o *Paraíso perdido* de John Milton, *Sandman* de Hoffmann, os poemas épicos de Blake, *A divina comédia* de Dante etc.). Esta colagem textual, segundo Cruz, representa nossa condição pós-moderna caracterizada pelo desaparecimento das diferenças entre original e cópia, falso e real, por exemplo. Percebemos que, mesmo partindo de teorias e metodologia distintas, esta concepção da intertextualidade, “colagem” entre diversos textos, está presente em nossa análise na perspectiva da inter-relação entre os gêneros auto, circo, cinema, televisão, conforme discutimos no capítulo antecedente.

Observamos, por meio de cada estudo, que não há um método específico de análise para o texto transmutado. Não temos a pretensão, entretanto, de preencher esta lacuna e apresentar, neste capítulo, um modelo padrão de análise. Propomos apenas mais uma proposta metodológica, ampliando, deste modo, as discussões neste campo da análise de traduções audiovisuais.

Com base nos fundamentos expostos, neste capítulo buscamos desenvolver um estudo de todas as adaptações audiovisuais produzidas até o presente momento, da peça *Auto da Compadecida*. Antes disso, vejamos os procedimentos metodológicos por nós adotados.

2.3 PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

2.3.1. CONSTITUIÇÃO DO *CORPUS*

O *corpus* é formado pela peça *Auto da Compadecida* de Ariano Suassuna e por suas respectivas produções audiovisuais:

- A Compadecida (1969), direção George Jonas (filme);
- Os trapalhões no Auto da Compadecida (1987), direção Roberto Farias (filme);
- O Auto da Compadecida (1999), direção Guel Arraes (microsérie de TV);
- O Auto da Compadecida (2000), direção Guel Arraes (filme).

2.3.1.1 A Peça

A peça *Auto da Compadecida*, escrita em 1955, representa o universo mítico e imaginário de Ariano Suassuna, uma vez que sua estrutura remete aos espetáculos circenses que tanto marcaram a infância do autor. No início da peça, é sugerido que os atores entrem, divertindo o público, imitando figuras circenses. Em seguida, um palhaço, que se declara autor do espetáculo, apresenta o enredo e a cenografia da peça. Ele, ao longo do espetáculo, entra em cena para organizar o cenário e anunciar as mudanças dos atos. A estrutura técnica da peça, portanto, consiste numa representação (auto) dentro de outra (circo). Esta relação entre os gêneros auto e circo, criada por Suassuna, representa a postura literária e política do autor que tenta, em suas obras, denunciar questões sociais problemáticas por meio da sátira e do humor.

Inspirada, segundo o autor, nos romances e histórias populares do Nordeste, a peça retrata a simplicidade, o bom humor e a fé do sertanejo. O texto dramático narra a saga de um nordestino esperto (João Grilo) que, com a ajuda de seu amigo (Chicó), consegue enganar todos à sua volta a fim de garantir sua sobrevivência. Após a morte do cachorro da mulher do padeiro, João Grilo e Chicó tramam contra gananciosos membros da igreja ao criarem um testamento do animal, beneficiando o padre e o sacristão caso fosse enterrado com uma cerimônia em latim. Após o enterro do bicho, João Grilo e Chicó tentam ganhar alguns contos de réis, vendendo à interesseira mulher do padeiro um gato que “descome” dinheiro. O padeiro, ao descobrir a armação do gato, vai tomar satisfação com João Grilo, mas é surpreendido com um ataque de cangaceiros à cidade. Neste ataque, as autoridades religiosas, o padeiro e sua mulher morrem. João Grilo, para se libertar dos cangaceiros, inventa a história duma “gaita benta” e, por meio desta provoca a morte de Severino (líder do bando). Em seguida, João também é morto. Após o assassinato de João Grilo, inicia-se o juízo final de todos os mortos. Por intervenção de João Grilo quase todos são enviados para o purgatório, com exceção de Severino e seu cabra que são absolvidos. João Grilo, por intervenção da *Compadecida*, ressuscita ao final da peça.

O enredo do *Auto da Compadecida* traduz, para o teatro, os mitos, os personagens e o espírito dos romances e folhetos populares: o primeiro ato se baseia no folheto anônimo *O Enterro do Cachorro*; o segundo, na *História do Cavalo*

que defecava dinheiro, também anônimo; o terceiro e último ato tem origem direta no auto popular nordestino *O Castigo da Soberba*. Estas três histórias emprestaram para Suassuna, além dos temas (religioso e moral, político e social), uma estética de movimento, inspirada na voz, no improviso e no provisório.

Dentre as críticas retratadas no *Auto da Compadecida* (representação de elementos reais), as mais significativas são: o mundanismo da igreja, o coronelismo, a avareza da burguesia, o adultério e a miséria do sertanejo.

2.3.1.2 *A Compadecida*³⁸

Primeira adaptação cinematográfica do *Auto da Compadecida* e a menos difundida, *A Compadecida* traduz para a tela os espetáculos populares do Nordeste. Sua estrutura técnica, como a da peça, é construída como um espetáculo circense. O espetáculo do circo é apresentado e dirigido por um palhaço que contracena com um anão denominado Meia-garrafa.

O enredo do espetáculo apresentado pelo palhaço é semelhante ao da peça de Suassuna. João Grilo (Armando Bógus) e Chicó (Antônio Fagundes) trabalham numa padaria onde são explorados por seus patrões. Como vive em situação de miséria, João Grilo, com a ajuda de seu fiel companheiro Chicó, cria algumas artimanhas, enganando a todos à sua volta, a fim de conseguir algum dinheiro. As confusões inventadas por ele consistem, dentre outras, no testamento do cachorro de sua patroa, fazendo com que o animal fosse enterrado com reza em latim; no gato que “descome” dinheiro, uma maneira que encontrou para entrar no testamento do cachorro e na gaita benzida por padre Cícero, para tentar se livrar do rifle de Severino. Após a morte de João Grilo, o telespectador acompanha o julgamento de todos os personagens mortos pelos cangaceiros num ataque à cidade. O julgamento é conduzido pelo Cristo negro (Zózimo Bulbul) e tem o Diabo como promotor e a *Compadecida* (Regina Duarte) como advogada de defesa. O final do espetáculo (auto) é caracterizado pelo encerramento do palhaço que surge de dentro da maquete de uma igreja montada na arena do circo, com todos os atores, para os agradecimentos.

³⁸ Filme produzido em 1969. Direção: George Jonas. Roteiro: George Jonas e Ariano Suassuna. Fotografia: Rudolf Icsey. Produtor: George Jonas. Elenco: Regina Duarte, Armando Bógus, Antônio Fagundes, Zózimo Bulbul, Felipe Carone, Zé Luiz Pinho, Jorge Cherques, Neide Monteiro, Ary Toledo, Rubens Teixeira, dentre outros.

O filme apresenta diversos elementos de base armorial, tais como: cenário e figurino de Francisco Brennand³⁹, música de Capiba⁴⁰ e apresentação de danças populares. Não há sofisticação na técnica, mas, mesmo assim, existem alguns efeitos especiais e a cor é um elemento significativo nesta produção.

2.3.1.3 *Os Trapalhões no Auto da Compadecida*⁴¹

Esta segunda tradução do *Auto da Compadecida*, como sua antecessora, traduziu a representação do circo para a tela. A fábula (auto), portanto, é narrada por um palhaço que a apresenta e dirige como se fosse um espetáculo circense. O enredo é semelhante ao de Suassuna, e, assim como Jonas, Farias agregou elementos armoriais ao filme, como por exemplo, os arranjos musicais de Antônio Madureira⁴².

Um aspecto peculiar desta versão diz respeito aos seus personagens principais, uma vez que foram interpretados pelo quarteto trapalhão, figuras familiares do público infantil e adulto pela sua “comédia pastelão” apresentada no programa dominical das décadas de 80 e 90. A participação dos Trapalhões conferiu ao filme um público receptor cativo nos cinemas que pode, até os dias de hoje, vê-lo reprisado nas sessões da tarde da Rede Globo.

³⁹ Ceramista, escultor, desenhista, pintor, tapeceiro e ilustrador. As conhecidas esculturas de Brennand apresentam caráter de tótems, ou se relacionam a signos da tradição popular. Em muitas obras, apresenta criaturas aterradoras, monstros, seres deformados ou que revelam um caráter trágico. Algumas esculturas estão ligadas a rituais de fertilidade, de culturas arcaicas, apresentando um caráter fortemente sexual. Produz figuras que freqüentemente têm um aspecto trágico, cuja estranheza é acentuada pelo acabamento rude. (Enciclopédia Itaú Cultural, 2005).

⁴⁰ Começou sua carreira de músico na banda Lira de Borborema, dirigida por seu pai, tocando trompa. Entre 1926 e 1930, em João Pessoa PB, dirigiu bandas carnavalescas. Foi também organizador, diretor e pianista da Orquestra Jazz Independência. Na década de 40 atuou como músico das peças teatrais *Senhora de Engenho*, *Haja Pau*, *Mãe da Lua*, *Amor de Dom Perlimpim*. Participou, em 1966 e 1967, do I e II Festival Internacional da Canção e do III Festival de MPB da TV Record, em São Paulo SP, em que foi premiado com o quinto lugar, com o baião *São os do Norte que Vêm*, em parceria com Suassuna. Segundo Manuel Bandeira, o compositor popular Capiba procurou transpor o popular para a música erudita (Enciclopédia Itaú Cultural, 2005).

⁴¹ Filme produzido em 1987. Direção: Roberto Farias. Roteiro: Roberto Farias e Ariano Suassuna. Fotografia: Walter Carvalho. Produção: Renato Aragão e Roberto Farias. Elenco: Renato Aragão, Dedé Santana, Mussum, Zacarias, José Dumont, Raul Cortez, Claudia Jimenez, Emmanuel Cavalcanti, Renato Consorte, Betty Goffman e Luiz Armando Queiroz.

⁴² Músico que, segundo Suassuna, abriu novas perspectivas para a música armorial (oriunda dos cantos populares). Era um dos integrantes do extinto quinteto armorial. Tocava a viola sertaneja, juntamente com Antônio Nóbrega (violino), Edilson Eulálio (violão), Jarbas Maciel (viola-de-arco) e José Amorim (flauta). (Nogueira, 2002: 124-125)

2.3.1.4 *O Auto da Compadecida* – microssérie⁴³

Programa exibido em quatro capítulos pela Rede Globo em horário nobre. Cada episódio foi caracterizado por uma vinheta e um título, remetendo às xilogravuras e aos títulos da literatura de cordel. A divisão dos capítulos, portanto, foi a seguinte:

- *O testamento da cachorra*, que narra o episódio da mulher do padeiro (Dora – interpretada por Denise Fraga) que deseja enterrar sua cachorra em latim e João Grilo (Matheus Nachtergaele), para convencer o padre (Rogério Cardoso) a realizar a vontade de sua patroa, inventa que o animal fez um testamento deixando uma quantia para a igreja;
- *O gato que descome dinheiro*, episódio em que João Grilo, com a ajuda de Chicó, na tentativa de ganhar algum dinheiro, vende para sua patroa, Dora, um gato “muito lucrativo”, que defeca dinheiro;
- *A peleja de Chicó contra os dois ferrabrás*, capítulo em que se desenrola a paixão de Chicó (Selton Mello) por Rosinha (Virgínia Cavendish), filha do Major Antônio Moraes (Paulo Goulart). João Grilo trama o casamento de Chicó com Rosinha, fazendo com que o amigo covarde derrote os dois valentes da cidade, Vicentão (Bruno Garcia) e Cabo Setenta (Aramis Trindade), que também são apaixonados pela moça;
- *O dia em que João Grilo se encontrou com o Diabo*, o último episódio retrata o juízo final de João Grilo e dos outros personagens mortos durante um ataque dos cangaceiros à cidade.

Todos esses capítulos, com exceção do terceiro, são baseados no enredo original da peça. O romance entre Rosinha e Chicó foi inspirado em outros dois textos de Suassuna: *O Santo e a Porca* e *Torturas de um Coração*.

Das traduções audiovisuais da peça, esta é a primeira que não traduz, para a tela, a representação do circo.

⁴³ Programa produzido em 1999. Direção: Guel Arraes. Roteiro: Guel Arraes, João Falcão e Adriana Falcão. Fotografia: Felix Monti. Produção: Daniel Filho – Rede Globo. Elenco: Fernanda Montenegro, Matheus Nachtergaele, Selton Mello, Lima Duarte, Rogério Cardoso, Marco Nanini, Maurício Gonçalves, Denise Fraga, Diogo Vilela, Paulo Goulart, Virgínia Cavendish, Enrique Diaz, Bruno Garcia, Luís Melo e Aramis Trindade.

2.3.1.5. *O Auto da Compadecida* – filme⁴⁴

Nessa reedição, foram cortadas muitas cenas que haviam sido acrescentadas, na microssérie, à fábula original da peça, tais como: a arrecadação de dinheiro na igreja pela exibição do filme “A Paixão de Cristo”, a falsa morte de João Grilo de peste bubônica, o primeiro ataque dos cangaceiros à cidade durante o falso velório de João Grilo, dentre outras. Observa-se também a exclusão de todo o episódio do gato que descome dinheiro e a manutenção da trama que envolve o romance entre Chicó e Rosinha. Apesar de todas as alterações, o filme mantém a mesma dinâmica construída na microssérie.

Mesmo tendo surgido a partir da microssérie de TV, o filme foi um grande sucesso de bilheteria nos cinemas e já foi reprisado, alguns domingos, no programa *Temperatura Máxima* o que confirma o sucesso dessa produção de Guel Arraes.

2.3.2. ANÁLISE DOS DADOS

Esta pesquisa de caráter analítico-descritivo aborda a discussão da tradução de obras literárias para o sistema audiovisual. Nesta perspectiva, nossas leituras e reflexões estão pautadas nas teorias de tradução que têm como foco o processo. Não norteamos, portanto, nossa análise, nos princípios de fidelidade e de equivalência tão recorrentes nos estudos tradicionais de tradução.

A postura, por nós adotada, referente ao conceito de tradução é fundamentada em algumas linhas teóricas. Consideramos o conceito de adaptação sinônimo de tradução, a partir da definição de tradução intersemiótica de Jakobson (1991) e em Plaza (2002) apoiando sua sistematização enquanto teoria. Com base nos estudos descritivos de tradução, inserimos a transmutação dentro do contexto social, considerando-a parte da cultura de chegada. Dentre os teóricos dessa vertente descritiva, demos prioridade a Lefevere (1992) devido ao seu conceito de reescritura e a Catrysse (1992) pelo fato de ele desmistificar, em sua proposta metodológica, a concepção de adaptação como texto de transformação que deve

⁴⁴ Filme lançado em 2000, reeditado a partir da microssérie exibida no ano anterior. Direção: Guel Arraes. Roteiro: Adriana Falcão, Guel Arraes e João Falcão. Fotografia: Felix Monti. Produção: Daniel Filho – Rede Globo. Elenco: Fernanda Montenegro, Matheus Nachtergaele, Selton Mello, Lima Duarte, Rogério Cardoso, Marco Nanini, Maurício Gonçalves, Denise Fraga, Diogo Vilela, Paulo Goulart, Virgínia Cavendish, Enrique Diaz, Bruno Garcia, Luís Melo e Aramis Trindade.

estar a serviço de um original. Apoiamos, nossa análise do audiovisual, em alguns princípios semióticos de Peirce (Santaella, 2004 e Santana, 2005), uma vez que estes permitem uma análise da imagem, evitando sua submissão apenas à linguagem verbal. Além de recorrermos às teorias semióticas e de tradução, buscamos incluir, em nosso estudo, teorias específicas da área do cinema e da literatura e, também, alguns estudos realizados no campo da adaptação.

Mediante a constante revisão deste aparato teórico, fichamos a peça de Suassuna, destacando os elementos referentes à estrutura técnica (representação dentro de outra) e observando a dinâmica interna do texto, a fim de percebermos como a relação entre os gêneros circo e auto significa dentro da obra e do universo de Suassuna (ver exemplo no anexo I). Fichamos, de modo semelhante, todas as adaptações audiovisuais (ver exemplo no anexo II), o que nos conferiu maior agilidade no manuseio do material imagético. A partir das fichas do material audiovisual, fizemos a decupagem⁴⁵ (procedimento que permite a observação detalhada da seqüência de planos, tais como movimentação de câmera, disposição dos atores, cenografia, trilha etc) dos trechos que compõem a tradução da estrutura técnica do livro. De posse das fichas do livro e das decupagens dos filmes e da microssérie, comparamos estes materiais, identificando as transformações do texto de partida (seleções, ampliações, atualizações, extrapolações etc) em suas formas adaptadas. Em seguida, com base em nosso referencial bibliográfico, investigamos como a estrutura técnica da peça - a relação entre os gêneros circo e auto - é representada nos textos transmutados. Por fim, comparamos as traduções audiovisuais entre si, com o intuito de verificarmos se há regularidade nas estratégias usadas pelos diretores e roteiristas para traduzir a estrutura técnica da peça.

Nosso estudo consiste, portanto, na análise das estratégias de tradução usadas pelos profissionais do cinema e da televisão para transmutarem a estrutura técnica (representação dentro de outra – a relação entre circo e auto) da peça *Auto da Compadecida* para a tela. Vamos agora ao capítulo de análise.

⁴⁵ Decupamos os trechos mais pertinentes para esta pesquisa por meio da capturação de imagem quadro a quadro (“fotos” no jargão profissional) a partir de um software que permite o congelamento de imagens e produção de quadros parados. O resultado da nossa decupagem é apresentado nas figuras ao longo do terceiro capítulo. Esta técnica foi adaptada a partir do trabalho de Orofino (2001).

3. A TRADUÇÃO AUDIOVISUAL DO *AUTO DA COMPADECIDA*

Este capítulo tem por objetivo discutir as estratégias utilizadas pelos cineastas para traduzirem a estrutura técnica – relação dos gêneros auto e circo - do *Auto da Compadecida* para as telas. Primeiramente apresentaremos uma discussão entre a estrutura da peça e o universo suassuniano. Em seguida analisaremos como a relação circo e auto, estabelecida no texto dramático, é traduzida para o sistema audiovisual. Procuramos destacar, no presente estudo, as semelhanças e as especificidades de cada produção, partindo sempre do pressuposto de que a significação é fruto de um processo contínuo. Nesta perspectiva, não propomos uma análise exaustiva do assunto, tendo em vista que há sempre elementos adicionais a serem observados e interpretados. Buscamos destacar, portanto, neste capítulo, os aspectos mais evidentes que configuram a tradução da estrutura técnica da peça.

3.1 A PEÇA *AUTO DA COMPADECIDA* E O UNIVERSO DE SUASSUNA: UMA REFLEXÃO SOBRE A RELAÇÃO ENTRE OS GÊNEROS CIRCO E AUTO

A crítica, ao analisar as obras de Ariano Suassuna e verificar o grau de proximidade entre elas e o teatro espanhol, costuma afirmar que o autor traz a Idade Média para o sertão. Isto se deve ao fato de Suassuna perceber semelhanças entre a Espanha e o Nordeste, a partir de autores que o influenciaram literariamente, como por exemplo, Garcia Lorca, o qual apresenta um mundo de cavalos, ciganos, touros e outras coisas parecidas com o sertão. O autor nega esta afirmação, dizendo que a tentativa de restaurar a Idade Média “seria uma tolice, por ser além de ridículo, impossível” (Suassuna apud Nogueira, 2002: 91). Segundo Suassuna, o medieval que aparece em seu teatro, na poesia, no romance, na música ou na gravura armorial é fruto daquilo que o povo pobre, tanto na zona rural quanto na urbana, tem de medieval. A este respeito, Nogueira (2002: 92) classifica a obra de Suassuna como “uma recriação do confronto entre a Península Ibérica e o Nordeste”. Tal recriação do medieval está relacionada à presença da literatura oral que, desde a Idade Média, manifesta-se na memória e ainda permanece presente em textos contemporâneos.

No universo literário de Suassuna, encontramos, por meio de elementos típicos da tradição oral nordestina, o medieval recriado. É sabido que Suassuna busca inspiração para suas produções nos contos populares do sertão. Segundo Nogueira (2002: 108), o dramaturgo traduz para o teatro “os mitos, o espírito e os personagens dos folhetos e romances associados aos espetáculos teatrais nordestinos, mamulengo e bumba-meu-boi”. A peça *O Auto da Compadecida* é, de acordo com Nogueira, a primeira experiência do autor nesse sentido, uma vez que seus três atos são baseados nos folhetos populares: *O enterro do cachorro*, *A história do cavalo que defecava dinheiro* e *O castigo da soberba*. Este empréstimo da literatura popular acontece tanto no nível temático quanto estético, pois verificamos no *Auto da Compadecida* uma estética inspirada na voz, no movimento e no improviso, além dos temas religiosos e moralistas; cômicos e satíricos; e sociais e políticos.

Esta estética pautada no improviso e na dinâmica típica da oralidade tem origem na longa tradição das cantorias e desafios dos poetas populares, que contam em versos suas alegrias, tristezas, esperanças e desesperos do cotidiano. De acordo com Meyer (1980: 93):

As fontes de inspiração do poeta de cordel são as mais diversas (...) histórias de mulheres abandonadas, de bois ou outros animais, de príncipes de cavalheiros. Há histórias maravilhosas, situadas em países longínquos, onde os costumes são estranhamente... nordestinos.

Estas histórias surgem, muitas vezes, a partir de informações contidas em jornais, televisão ou rádio. Meyer (1980) afirma também que o drama assistido num circo mambembe pode ser assunto para o poeta. Este, portanto, retira inspiração para suas narrativas de toda a diversidade que o cerca, sendo na grande maioria, temas dos folhetos, narrações que englobam, segundo Meyer (1980: 99), os inúmeros acontecimentos que marcam o cotidiano, o natural e o sobrenatural do homem do Nordeste.

Nesta pesquisa, denominamos de representação do “real” (auto) tais eventos cotidianos e naturais característicos do Sertão. Consideramos que, na referida peça, as situações retratadas no auto, tais como: o mundanismo da igreja, o coronelismo, o adultério, a avareza da pequena burguesia e a miséria do sertanejo, constituem a representação do real dentro da obra. É relevante destacar que tal representação é

estabelecida, no texto de Suassuna, numa perspectiva moralizadora e satírica, o que condiz com o tratamento dos folhetos populares e com o gênero auto.

Quanto ao tratamento destes folhetos, Meyer (1980: 99) afirma que são conduzidos “numa perspectiva realista ou satírica, profética ou moralizadora, ao mesmo tempo em que reproduzem o sistema de valores que rege o mundo do homem do nordeste”. Neste mundo, Meyer complementa, imperam a coragem, a honra, a valentia, a religiosidade, o ceticismo, a engenhosidade e a malícia. Por meio desta colocação de Meyer, voltamos ao ponto que discutíamos no início deste tópico, a interseção, muito bem retratada na obra de Suassuna, entre o popular e o medieval.

Oscar (2002: 9), na apresentação do *Auto da Compadecida*, afirma que Suassuna sofreu influências, não apenas de Gil Vicente, como também das representações religiosas da Idade Média. Desta forma, enquadra a referida peça na tradição das peças designadas como *Os Milagres de Nossa Senhora* (séc. XIV)⁴⁶, histórias relativamente profanas, em que o herói, com problemas, apela para Nossa Senhora, que o salva. A este respeito, Suassuna, numa entrevista à Revista Vintém (1998: 5), declarou não gostar muito dos autos sacramentais, dizendo preferir os autos da linha vicentina, em que se une o pensamento religioso a uma visão cômica e satírica. Desta forma, dos autos sacramentais, Suassuna retira sua mensagem teológica, enquanto, do teatro vicentino, ele aproveita o tom satírico e a técnica de composição simples para transmitir esta mensagem.

Reconhecemos, também, no *Auto da Compadecida* a característica dos autos de Gil Vicente de abordar a religião de maneira simples, agradável, não de modo formal e solene como era feito nas representações religiosas oficiais da Idade Média. A este respeito, Oscar (2002: 13) considera primordial na obra “a intimidade com Deus e a idéia de simplicidade nas relações dele com os homens”.

Além disso, Suassuna, no *Auto da Compadecida*, apresenta críticas sociais em tom de sátira, assim como fez Gil Vicente no *Auto da Índia* (1509)⁴⁷, na *Trilogia das Barcas* (1517-1518)⁴⁸ e no *Auto da Lusitânia* (1532)⁴⁹, por exemplo. Na peça em

⁴⁶ Os milagres consistiam em representações de breves quadros religiosos alusivos a cenas bíblicas e encenados em datas festivas, sobre tudo no Natal e na Páscoa. As peças, de autoria desconhecida, eram normalmente encenadas no altar das igrejas (Moisés, 1999: 40).

⁴⁷ Peça baseada num fato real, na viagem de Tristão da Cunha à Índia. O texto aponta os efeitos desastrosos da sede da conquista (Gomes, 1982: 105).

⁴⁸ Conforme mencionamos anteriormente, trata-se de três autos que abordam problemas sociais, utilizando como argumento o juízo final.

foco, Suassuna combate, de modo bem humorado, o mundanismo de membros de instituições religiosas, a avareza de uma pequena burguesia e a miséria em que vive o sertanejo. Esta característica de falar de problemas sociais por meio do humor faz parte da tradição popular que Suassuna retrata na peça em foco. Freud, em seu ensaio *Os chistes e sua relação com o inconsciente*, considera o humor como mecanismo de defesa. Neste sentido, Nogueira (2002: 170) afirma que o humor aparece em Suassuna como uma estratégia para não se defrontar com o sofrimento, uma maneira de enfrentar o real e manter uma estreita ligação com a infância. No caso do *Auto da Compadecida* este humor é representado simbolicamente pela imagem do circo e pelas artimanhas de João Grilo e Chicó.

No presente trabalho, denominamos de “imaginário” o gênero circense. Na nossa opinião, recorre-se a ele, na peça, como estratégia para tornar mais lúdica a representação do real estabelecida pelo auto. Embora os gêneros circo e auto tenham em comum o tom humorístico (temas satíricos), o circo funciona como puro divertimento, ao passo que o auto desempenha um papel moralizante. Desta forma, percebemos que circo (gratuito/ diversão) e auto (orientado/ ensinamento) convergem no nível da linguagem humorística, ao mesmo tempo em que divergem no nível funcional. Diante disto, Suassuna, no *Auto da Compadecida*, constrói uma relação harmônica entre os dois gêneros, dando um toque particular à estrutura técnica da referida peça. Esta relação perpassa, mesmo que de forma menos direta, todo o universo literário do autor, uma vez que para Suassuna seu teatro popular (circo) é uma ramificação do teatro medieval (auto) associado à tradição oral do Sertão.

A partir dessa relação entre circo e auto estabelecida na construção da estrutura técnica da peça, verificaremos alguns aspectos do referido texto. Iniciaremos com a rubrica de movimento⁵⁰ referente à entrada dos atores:

Ao abrir o pano, entram todos os atores, com exceção do que vai representar Manuel, como se tratasse de uma tropa de saltimbanco, correndo, com gestos largos, exibindo-se ao público. (...) Há de ser uma entrada festiva, na qual as mulheres dão grandes voltas e os atores

⁴⁹ Peça de base lendária, mítica (tem como argumento o amor entre Lusitânia e Portugal) e de conteúdo eminentemente social. Neste texto, o autor critica o homem do seu tempo e seu apego aos bens terrenos (Gomes, 1982: 95).

⁵⁰ Rubrica ou indicação cênica: termo utilizado para as marcações, nos textos dramáticos, que sugerem a maneira como os personagens devem falar (rubrica de interpretação) e como devem movimentar-se (rubrica de movimento). (Cereja e Magalhães, 1990).

agradecerão os aplausos, erguendo os braços como no circo. (Suassuna, 2002: 22)

Por meio desta descrição, a representação simbólica estabelecida, pelo autor, permite que o leitor atribua à peça elementos semelhantes a um espetáculo de circo, uma vez que os gestos e o comportamento sugeridos aos atores remetem diretamente à postura grotesca⁵¹ desempenhada por artistas circenses. A este respeito, Bolognesi (2003:174) cita Charlequito⁵²:

Os gestos no picadeiro são mais exagerados do que no teatro. Tem que exagerar um pouco mais porque no teatro o público está bastante distante de mim e também no teatro a figura está sempre de frente. Aqui [referindo-se ao circo], é no solo, pra trás, pra diante, pra frente... Então as expressões têm que ser mais ridículas, mais exageradas que no teatro...

O tipo de entrada do *Auto da Compadecida*, portanto, não é característica de encenações teatrais comuns, mas dos típicos teatros populares, em que os espetáculos, geralmente, ocorrem na arena do circo. Desta forma, Suassuna estabelece, a partir do prólogo da peça, o intercâmbio, que permeará toda a obra, entre as artes teatrais e circenses. Entendemos que o autor, ao criar esse diálogo entre os dois gêneros, reconstrói o elo histórico que há entre eles, uma vez que as bases das encenações circenses e das representações teatrais medievais e renascentistas possuem traços semelhantes que consistem nos espetáculos dos saltimbancos.

Outro trecho que gostaríamos de destacar para retratar essa representação da gesticulação e do comportamento grotesco (característica tanto do circo quanto do teatro medieval) recriada na referida obra, consiste na rubrica de movimento da entrada do palhaço, após o enterro do cachorro, para anunciar a chegada do bispo:

Curva-se [palhaço] profundamente e o Bispo entra pela direita, acompanhado pelo Frade.(...) Ante a curvatura do Palhaço, o Bispo faz um gesto soberano, mandando-o erguer-se. O Frade aponta o Palhaço e dispara na risada, tapando a boca com a mão, mas o Bispo olha-o severamente e o Frade baixa a cabeça, intimidado. Nova curvatura do palhaço, novo gesto do Bispo.

(...)

Enquanto fala, vai fazendo as graças ingênuas de palhaço, pendurando o chapéu e o paletó, que caem ao chão, num cabide imaginário. (...) dirige-se

⁵¹ Atualmente o termo *grotesco* é usado para designar: bizarro, extravagante, caprichoso, mau gosto, ridículo e irregular (Moisés, 1974: 267). O termo é, por nós, utilizado no sentido de extravagante e ridículo.

⁵² Palhaço interpretado pelo chileno Manoel Savala, que foi observado, fotografado e entrevistado, por Bolognesi, em 25/04/1998, no Circo Beto Carrero, na cidade de Marília, SP.

ao Bispo com os braços largamente abertos, como quem vai abraçá-lo, mas o Bispo ergue a mão num gesto de desprezo e o Palhaço ri amarelo, parando à espera. (Suassuna, 2002: 72-73)

A matriz do circo, segundo Bolgonesi (2003:189), é o corpo que oscila entre o sublime e o grotesco⁵³. Diante da peça em estudo, nos deteremos na perspectiva grotesca do uso corporal. Observamos, a partir do fragmento acima, que Suassuna por meio da repetição e do exagero dos gestos (curvaturas do palhaço para cumprimentar o Bispo), bem como dos trejeitos, dessa figura circense, com o chapéu e o paletó no cabide fictício), representa de forma simbólica, na peça, o universo dos espetáculos de palhaços. Enquanto, no circo, a presença física do palhaço com todos os seus apetrechos hiperbólicos é um importante elemento provocador do riso, na obra, o humor é desencadeado, não mais pela caracterização e postura do palhaço, mas pelo tom irônico e cínico da fala deste personagem ao se dirigir ao Bispo. A este respeito, entendemos que a pantomima circense potencializa o riso, tornando-o mais direto do que na sátira.

Verificamos, nessas indicações do autor, que a simbologia estabelecida por Suassuna é criada a partir de seu mundo imaginário e mítico, uma vez que ele busca inspiração no contexto das peças populares. As narrativas oriundas da tradição oral são muito ricas e, baseado nelas, Suassuna traça “um fio tênue entre real e imaginário” (Nogueira, 2002: 163). O autor do *Auto da Compadecida* costuma transfigurar o “real” em um mundo menos cruel, por meio de um imaginário constituído pelo riso, o sonho e a demência. Emblema deste imaginário, o circo é retratado na referida peça, na perspectiva grotesca, conforme nos indicam os fragmentos supracitados.

Ainda com relação à representação da imagem do circo na obra, consideramos pertinente comentar a presença de um palhaço como narrador da história (auto). Figura bastante marcante no universo do autor, o palhaço representa, segundo ele, a fuga do cotidiano. A essência do trabalho do palhaço consiste na criatividade do artista, uma vez que esta figura direciona sua interpretação de acordo com a reação do público, exigindo do artista capacidade de improviso que confere, ao espetáculo cômico, constantes inovações. Suassuna identifica-se com este personagem circense e confessa seu gosto em contar histórias e fazer rir. Desta

⁵³ Os termos sublime e grotesco correspondem respectivamente à exibição bem-executada de um corpo perfeito em sua forma e desempenho acrobático e ao corpo disforme e desajustado dos palhaços (Bolgonesi, 2003).

forma, Suassuna, na peça, optou por aparecer como um palhaço que, por meio de sua narração, busca amenizar, com o riso, a dura realidade do sertanejo.

PALHAÇO: *Ao escrever esta peça, onde combate o mundanismo, praga de sua igreja o autor quis ser representado por um palhaço, para indicar que sabe, mais do que ninguém, que sua alma é um velho catre, cheio de insensatez e de solércia.* Ele não tinha o direito de tocar nesse tema, mas ousou fazê-lo, baseado no espírito de sua gente, porque acredita que esse povo sofre, é um povo salvo e tem direito a certas intimidades. (Suassuna, 2002: 23- 24) (grifo nosso)

Neste trecho, o palhaço verbaliza a tendência de Suassuna de abordar problemas sociais com tom de sátira, conforme discutimos previamente. Para nós, a figura do palhaço é o símbolo criado na peça para representar a atitude ousada e sagaz, de Suassuna, de brincar com temas sérios. Esta “licenciosidade” é, segundo Bolognesi, inerente ao palhaço. A este respeito o pesquisador cita Magnani (apud Bolognesi, 2003: 181):

Irreverente, sem compromisso com nada nem com ninguém, qualquer coisa pode ser alvo de suas tiradas corrosivas. Família, autoridade, religião, moral, doença, convenções sociais – nada escapa ao gesto ou palavra do palhaço, representante de uma comicidade que desmistifica o caráter absoluto e intocável dessas instituições e valores (...)

Nesta perspectiva, acreditamos ter sido bastante oportuna, a escolha de Suassuna em caracterizar, como um palhaço, o autor da peça, uma vez que a obra revestida da irreverência e da ausência de compromisso, típicas desta figura circense, desmistifica, de forma cômica, o caráter intocável da religião e da moral, por exemplo. Vejamos como ilustração disto, o tom irônico com que o palhaço cumprimenta o Bispo, no momento da chegada deste:

PALHAÇO: Peço todo o silêncio e respeito do auditório, porque a grande figura que se aproxima é, além de bispo, um grande administrador e político. Sou o primeiro a me curvar diante deste grande príncipe da Igreja, prestando-lhe minhas mais carinhosas homenagens. (Suassuna, 2002: 72)

PALHAÇO: E agora afasto-me prudentemente, porque a vizinhança desse grandes administradores é sempre uma coisa perigosa e a própria Igreja ensina que é melhor evitar as ocasiões. (*Ao Bispo*) Peço licença a Vossa Excelência Reverendíssima, mas tenho que me retirar (Suassuna, 2002: 74).

Pelas palavras do palhaço, percebemos que o personagem religioso não é um bispo qualquer, pois ele também se destaca por suas habilidades políticas e

administrativas. Devido ao adjetivo “grande” para qualificar esses outros dotes do eclesiástico, o leitor é motivado a crer que eles são mais evidentes do que a condição de membro religioso. A conduta do Bispo “de grande administrador”, por sua vez, não condiz com o discurso da igreja, que, conforme o próprio palhaço afirma, “é uma coisa perigosa”.

Essa “ousadia” e irreverência, presentes na peça, é um elemento que funde Suassuna com a figura do palhaço, possibilitando que o leitor, de fato, conceba o próprio autor como sendo o referido personagem circense. O outro aspecto, que assegura esta representação simbólica do autor como narrador, ocorre no momento em que este justifica sua atitude insensata, baseado no espírito divertido do povo. Conforme a crítica mesmo sustenta, esta é a postura do próprio Suassuna que costuma, em suas entrevistas, mencionar positivamente a tendência do povo brasileiro a manter o bom humor e a descontração mesmo em situações difíceis. Desta maneira, reconhecemos de fato o palhaço como representação simbólica dos princípios e das atitudes de Suassuna. A identificação do autor com esta figura circense, segundo Nogueira (2002: 171), nasceu em sua infância.

Suassuna se considera um palhaço frustrado. Em diversos dos seus depoimentos, expressa sua paixão por esta figura. Confessa até mesmo o desejo que teve, quando criança, de fugir com o circo, apesar de sua falta de coragem para fazê-lo. Nogueira (2002: 87) define, portanto, o circo como uma metáfora que comanda a cosmovisão do autor, pois, para Suassuna, o picadeiro representa uma das imagens mais completas e estranhas da representação da vida, cabendo a Deus a função de “Dono do Circo”, sendo a arena o palco do mundo.

Numa entrevista para o Diário de Pernambuco de 19 de novembro de 1975, Suassuna descreve com precisão as figuras importantes dos circos sertanejos: equilibristas, dançarinas, mágico e palhaço. Este, às vezes, segundo Suassuna era o “chefe dos comediantes” e diretor do espetáculo e é, nesta perspectiva, que o autor constrói o narrador do *Auto da Compadecida*, como podemos verificar no trecho em que o palhaço, com a ajuda dos outros personagens, organiza a cena do julgamento:

PALHAÇO *entrando*: Peço desculpas ao distinto público que teve de assistir a essa pequena carnificina, mas ela era necessária ao desenrolar da história. Agora a cena vai mudar um pouco. João, levante-se e ajude a mudar o cenário. Chicó! Chame os outros.
(...)

PALHAÇO: É preciso mudar o cenário, para a cena do julgamento de vocês. Tragam o trono de Nosso Senhor! Agora a igreja vai servir de entrada para o céu e para o purgatório (...).

PALHAÇO: Agora os mortos. Quem estava morto?

BISPO: Eu.

PALHAÇO: Deite-se ali.

PADRE: Eu também.

PALHAÇO: Deite-se junto dele. Quem mais?

JOÃO GRILLO: Eu, o padeiro, a mulher, o sacristão, Severino e o cabra.

PALHAÇO: Deitem-se todos e morram. (Suassuna, 2002: 134-136).

Neste fragmento, o palhaço (narrador) é o diretor de cena que interage com o público, justificando a razão de tantos assassinatos na história, ao mesmo tempo em que mobiliza todos os demais personagens para a organização do cenário. Entendemos que este trecho ilustra a relação simbólica icônica estabelecida entre a obra e o universo dos espetáculos de teatro popular executados nos picadeiros.

O palhaço, na obra, conforme observamos no prólogo, além de dirigir o espetáculo (auto), divulga-o e apresenta sua fábula:

PALHAÇO (*grande voz*): *Auto da Compadecida!* O julgamento de alguns canalhas (...) para exercício da moralidade.

PALHAÇO: A intervenção de Nossa Senhora (...) para o triunfo da misericórdia. *Auto da Compadecida!* (...)

PALHAÇO: *Auto da Compadecida!* Uma história altamente moral e um apelo à misericórdia. (...) (Suassuna, 2002: 22-24) (grifo nosso)

É sugerido que o apresentador utilize um tom de voz altivo, típico de divulgadores de espetáculos. O palhaço, então, exclama, com “grande voz”, “Auto da Compadecida!” (nome do número que será encenado). Em seguida, ele menciona aspectos da fábula, intercalando-os com novas exclamações do nome da peça. Verificamos, por meio destes elementos, a representação do teatro popular na obra de Suassuna, uma vez que o autor transporta para seu trabalho suas experiências de infância, em que o circo, ao chegar na cidade onde morava, no sertão, tinha o palhaço como divulgador do espetáculo. Este atraía a atenção e o interesse de todos, pela sua maneira descontraída e ao mesmo tempo engraçada de apresentar o enredo do teatro popular que costumava ser encenado junto com as atrações do circo. O imaginário construído no *Auto da Compadecida*, com a divulgação feita pelo palhaço, atrai, de forma análoga, a atenção e o interesse do leitor, despertando nele curiosidade com relação ao enredo do auto.

Quanto à apresentação da fábula, gostaríamos de destacar o fato de que o narrador se restringe ao trecho da peça referente ao julgamento, não mencionando

nenhum outro momento da história como, por exemplo, o testamento do cachorro ou o gato que “descome” dinheiro ou o ataque dos cangaceiros. Assim, o leitor toma conhecimento apenas que estará diante de um *juízo* celestial, em que haverá um *apelo* à misericórdia e à *intervenção* divina.

Estabelecemos, desta forma, uma relação entre a justiça humana e a divina, apoiada no imaginário coletivo que tende a institucionalizar o “juízo final”. Esta relação confere à peça uma simbologia de aproximação entre o sagrado e o humano. Como na *Trilogia das Barcas*, de Gil Vicente, a religião, no *Auto da Compadecida*, é tratada de maneira simples e direta, em que o povo “se permite certas intimidades” com as santidades. Neste sentido, a peça estabelece uma relação simbólica da religião desmistificada e a serviço do homem, por meio da apresentação dos atores que desempenharão os papéis da Compadecida e de Cristo:

A COMPADECIDA: A mulher que vai desempenhar o papel desta excelsa Senhora, declara-se indigna de tão alto mister.

(...)

PALHAÇO: (...) O que vai representar Manoel, Nosso Senhor Jesus Cristo, declara-se também indigno de tão alto papel (...) (Suassuna, 2002: 23- 24)

Na nossa opinião, com estas palavras, há a manifestação de respeito a estas figuras divinas e, também, de ousadia, própria do homem, ao dar forma humana a tais entidades. Este é mais um aspecto representativo da “audácia” do autor, que, motivado pelo espírito descontraído e pelo catolicismo simples do povo, toma liberdade para construir sua peça como intermediadora entre o homem e o divino.

Quanto ao caráter institucional atribuído ao julgamento celestial presente na obra, representando a relação de intimidade entre sagrado e humano, consideramos que ele demonstra a característica didática própria dos autos medievais. Estes abordavam, de forma bastante simplificada e caricaturesca, temáticas abstratas como sentimento e religião no intuito de transmitir valores de uma pequena elite para o povo. Nesta perspectiva, a peça transforma o conceito abstrato do “juízo final” em algo mais concreto como um julgamento de tribunal, em que há o juiz, o promotor e o advogado de defesa. No *Auto da Compadecida*, Manoel (Jesus) representa o juiz,

o promotor está presente na figura do Encourado⁵⁴ e a Compadecida representa a advogada de defesa, uma vez que ela é quem interpela para que haja “o triunfo da misericórdia” (Suassuna, 2002: 23).

Ainda com relação à apresentação da fábula do auto, no prólogo da peça, o palhaço se concentra apenas na crítica a certos personagens religiosos, conforme podemos verificar:

PALHAÇO (*grande voz*): Auto da Compadecida! O julgamento de *alguns canalhas, entre os quais um sacristão, um padre e um bispo*, para exercício da moralidade.

(...)

PALHAÇO: (...) *esta peça, onde combate o mundanismo, praga de sua igreja* (...) (Suassuna, 2002: 24–25) (grifo nosso).

De todos os “canalhas” da peça, o palhaço cita apenas os eclesiásticos ao mencionar o julgamento, excluindo, por exemplo, o padeiro avarento e sua mulher adúltera. Outra ênfase é dada ao caráter subversivo dos membros religiosos da peça, no momento em que o narrador afirma que a história “combate o mundanismo, praga da igreja”. Por meio desta apresentação, o leitor percebe que está diante de uma obra de cunho moral (característica peculiar do gênero auto), uma vez que um de seus intuítos é combater o desvio de conduta da instituição religiosa, além de prever que haverá, no enredo, uma situação em que o materialismo da igreja seja caracterizado, no caso, o episódio do testamento do cachorro, uma situação totalmente inusitada e fantástica, que satiriza a ganância dos religiosos.

Este posicionamento crítico de Suassuna, com relação à referida instituição, custou-lhe acusações, por setores conservadores da Igreja, rotulando-o de herege e anti-religioso, no período de estréia do *Auto da Compadecida*. Nogueira (2002: 209) mostra-nos o quão infundada era esta confusão, pois a sátira presente na obra não é direcionada à mensagem teológica, mas à igreja institucionalizada, representada na peça, pelo Padre, o Bispo e o Sacristão, figuras gananciosas e desonestas. Em contrapartida a estes personagens, a peça apresenta o Frade, o Manuel e a Compadecida, figuras condizentes com o discurso teológico, pois representam uma religiosidade vocacional.

Apresentamos como ilustração disto, o fragmento em que o autor descreve o Bispo e o Frade (momento em que os dois entram em cena pela primeira vez) e a

⁵⁴ Diabo, que, segundo uma crença sertaneja, é um homem muito moreno que se veste como vaqueiro (Suassuna, 2002: 140).

cena do julgamento em que o Encourado avisa ao Bispo que o Frade será canonizado:

O Bispo é um personagem medíocre, profundamente enfatuado, enquanto o Frade, a quem todos tratam com desprezo mal disfarçado, é a alegria e bondade em pessoa (Suassuna, 2002: 72).

ENCOURADO: (...) vivia com um santo homem, tratando-o sempre com o maior desprezo.

BISPO: Com um santo homem, eu?

ENCOURADO: Sim, o frade.

BISPO: Só aquele imbecil mesmo pra ser chamado de santo homem!

ENCOURADO: O processo de santificação dele está encaminhado por aí. Ele acaba de pedir para ser missionário entre os índios e vai ser martirizado. Eu não, pra mim isso não passa de uma tolice, mas aí pra Manuel (...) (Suassuna, 2002: 152).

Esta sátira social que não perdoa qualquer classe, nem mesmo o clero, aproxima o texto de Suassuna do teatro de Gil Vicente. Este, em obras como *Auto da Alma* (1518)⁵⁵ e *A Farsa de Inês Pereira* (1523)⁵⁶, criticou a ganância dos padres, a ausência da fé cristã e, sobretudo, a exploração da credence popular (Gomes, 1982: 4). *O Auto da Compadecida*, neste sentido, reescreve os autos vicentinos, baseando-se no contexto da cultura popular do sertanejo, que, conforme mencionamos anteriormente, tem, segundo o autor, elementos análogos à cultura medieval ibérica. Desta forma, a crítica tende a atribuir um caráter de universalidade à obra do autor, pois, embora situado numa conjuntura sertaneja, suas narrações tratam de temas universais.

Quanto ao caráter didático e moral da peça, podemos observá-lo no trecho em que o palhaço se dirige ao leitor (público) para anunciar a cena do julgamento:

Muito bem, com toda essa gente morta, o espetáculo continua e terão oportunidade de assistir seu julgamento. *Espero que todos os presentes aproveitem os ensinamentos desta peça e reformem suas vidas*, se bem que eu tenha certeza de que todos os que estão aqui são uns verdadeiros santos, praticantes da virtude, do amor a Deus e ao próximo, (...) generosos, sem avareza, ótimos patrões, excelentes empregados, sóbrios, castos e pacientes (Suassuna, 2002: 137) (grifo nosso).

⁵⁵ Peça que representa a aventura humana na terra. O intuito do autor, neste auto, é fazer com que o espectador despreze os bens terrenos em prol dos eternos (Gomes, 1982: 39).

⁵⁶ Peça que aborda a sociedade portuguesa corrupta da época, guiada por interesses materiais. Por meio da personagem Inês Pereira, o escritor apresenta o ensinamento de que "o mundo é dos espertos, dos mais adaptados" (Gomes, 1982: 62).

O fragmento supracitado consiste numa “alocução intermediária ao público, com fito didático, de interpretação e comentário” (Rosenfeld, 2004: 55), uma das técnicas usadas nos teatros medieval e barroco, retomada por Suassuna no *Auto da Compadecida*. Este recurso técnico de se dirigir ao público, com intuito de estabelecer comentários e esclarecimentos, é muito característico tanto dos teatros épicos quanto dos espetáculos circenses. Nos dois, a interação com a audiência, mesmo com propósitos distintos (no primeiro, fim didático e no segundo, cômico) é necessária para o desenrolar das histórias. Diante disso, Suassuna reestrutura esta técnica, fazendo com que os dois gêneros (circo e o auto) dialoguem de forma harmônica no *Auto da Compadecida*.

A maneira como o palhaço explicita o caráter moral da peça é interessante, pois tenta envolver positivamente o leitor (público) tanto pelos belos atributos que o narrador lhe confere quanto pelo exagero de qualidades, conduzindo os elogios para uma vertente cômica. Vale ressaltar que as virtudes atribuídas ao público (leitor) são as mesmas que se encontram ausentes nas personagens. Estratégia que, para nós, é mais um recurso didático, pois enfatiza e reforça as reflexões propostas no auto.

Com relação ao imaginário popular, presente na peça, verificamos que, além da humanização do sagrado, ele se manifesta, na obra, por meio das artimanhas surreais criadas por João Grilo, como por exemplo, o testamento do cachorro e o gato que “descome” dinheiro. O imaginário aparece também nos “causos” do personagem Chicó:

JOÃO GRILO: (...) mas seu cavalo, como foi?

CHICÓ: Foi uma velha que me vendeu barato, porque ia se mudar, mas recomendou todo cuidado, porque o cavalo era bento. E só podia ser mesmo, porque cavalo bom como aquele eu nunca tinha visto. Uma vez corremos atrás de uma garrota, das seis da manhã até as seis da tarde, sem parar nem um momento, eu a cavalo, ele a pé. Fui derrubar a novilha já de noitinha, mas quando acabei o serviço e enchocalhei a rês, olhei ao redor, e não conhecia o lugar em que estávamos. Tomei uma vereda que havia assim e saí tangendo o boi...

JOÃO GRILO: O boi? Não era uma garrota?

CHICÓ: Uma garrota e um boi.

JOÃO GRILO: E você corria atrás dos dois de uma vez?

CHICÓ (*irritado*): Corria, é proibido?

JOÃO GRILO: Não, mas eu me admiro é eles correrem tanto tempo juntos, sem se apartarem. Como foi isso?

CHICÓ: Não sei, só sei que foi assim (Suassuna, 2002: 27-28).

Neste trecho, observamos que a representação da realidade do sertão (auto) é sempre mostrada por um prisma fantástico, o que, ao nosso ver, constitui uma

estratégia fundamental para a construção da sátira e do humor presentes em toda a obra. Percebemos que esta estilização do real (imaginário), no *Auto da Compadecida*, é fundamentada na tradição oral que, por sua vez, dá suporte às narrativas dos teatros populares, encenados nas arenas dos circos. Desta forma, consideramos que os elementos do imaginário popular presentes na obra são simbolizados no espetáculo circense, na figura do palhaço e do contador de histórias.

No prólogo, após a apresentação do enredo e dos personagens, o palhaço direciona-se para o público (leitor), descrevendo, então, o cenário:

PALHAÇO: O distinto público imagine à sua direita uma igreja, da qual o centro do palco será o pátio. A saída para a rua é à sua esquerda. *(Essa fala dará a idéia da cena, se se adotar uma encenação mais simplificada e pode ser conservada mesmo que se monte um cenário mais rico)*. O resto é com os atores. (Suassuna, 2002: 25)

Além da inspiração do gênero satírico próximo ao do teatro de Gil Vicente, conforme mencionamos anteriormente, acreditamos que Suassuna também adota a simplicidade cênica das encenações vicentinas. A sugestão de cenografia não é sofisticada, sendo, portanto, o maior crédito da peça atribuído ao desempenho dos atores. Nesta perspectiva, destacamos também o fragmento em que, após a cena do julgamento, o palhaço entra, interrompendo a conversa entre Manuel e a Compadecida:

PALHAÇO: Aqui, sinto interromper a conversa de dois atores tão importantes, mas é preciso arrumar novamente a cena para o enterro de João. Estamos novamente na terra. Levem seus tronos, por favor, enquanto se ajeita o resto do cenário e o espetáculo continua. (Suassuna, 2002: 190).

Acreditamos que esta postura confere um caráter coerente à estrutura interna do texto, pois sendo a peça construída como um espetáculo circense, imaginamos que o cenário para sua apresentação é montado, no imaginário do leitor, no palco da arena do próprio circo. Desta maneira, entendemos que o autor utiliza, na elaboração da referida peça, a simplicidade típica do teatro medieval e sua vivência dos espetáculos circenses no sertão, como forma de manter a unidade da estrutura técnica (representação dentro de outra) proposta na obra.

Objetivamos, neste primeiro tópico da análise, apresentar um breve panorama do universo de Suassuna a fim de entendermos como foi constituída a estrutura técnica no *Auto da Compadecida*. Mediante esta análise, procuramos perceber, a partir de alguns trechos da obra, como o auto e o circo se relacionam na peça. Verificamos, em nossa leitura, que esta relação entre os dois gêneros simboliza a cosmovisão do autor que tende a estilizar a realidade do sertão por meio do humor e da sátira emblematizados no circo e no palhaço. Verificaremos, no próximo tópico, como a estrutura técnica da peça é estabelecida nas suas respectivas traduções audiovisuais.

3.2 O CINEMA ENQUANTO TRADUÇÃO LITERÁRIA: UMA ANÁLISE DAS TRANSMUTAÇÕES DO *AUTO DA COMPADECIDA* PARA AS TELAS

3.2.1 SUASSUNA E JONAS: A PRIMEIRA TRADUÇÃO CINEMATOGRAFICA

Em sua tradução, George Jonas recria o universo mítico e imaginário de Suassuna, traduzindo para o sistema audiovisual, não apenas a peça *O Auto da Compadecida*, como também, outras manifestações artísticas fincadas na filosofia armorial do dramaturgo. Esta consiste, segundo Nogueira (2002: 113) em não aceitar a hierarquia social de valores estéticos, vendo a arte popular como manifestação complexa e de elevado grau de elaboração semelhante à arte erudita. A arte armorial⁵⁷, portanto, desdobra-se em vários tipos de manifestações culturais: na literatura e teatro, passando pela música, dança, cinema, gravura, tapeçaria e pintura. Nesta perspectiva, vemos o texto de Jonas como um filme armorial, uma vez que reconhecemos nele a recriação de espetáculos populares.

⁵⁷ O termo *armorial*, originalmente, era só classificado como substantivo: livro de registro dos brasões - um nome ligado à Heráldica, portanto. O neologismo se deu quando Suassuna passou a empregá-lo como adjetivo, para nomear um movimento que “defende, uma arte erudita brasileira, baseada na cultura popular”. A escolha do nome *armorial* para designar o movimento aconteceu por dois motivos. O primeiro é totalmente estético - a beleza da palavra. O segundo é a ligação com a Heráldica que, no Brasil, é uma arte tipicamente popular. “(...)”, meio sério, meio brincando, comecei a dizer que tal poema ou tal estandarte de Cavahada era “armorial”, isto é, brilhava em esmaltes puros, festivos, nítidos, metálicos e coloridos, como uma bandeira, um brasão ou um toque de clarim. Lembrei-me, aí, também das pedras armoriais dos portões e frontadas do Barroco brasileiro, e passei a estender o nome à escultura com a qual sonhava o Nordeste. Descobri que o nome “armorial” servia, ainda, para qualificar os “cantares” do Romanceiro, os toques de viola e rabeca dos Cantadores - toques ásperos, arcaicos, acerados como gumes de faca-de-ponta, lembrando o clavicórdio e a viola-de-arco da nossa Música barroca do Século XVIII.” (Suassuna apud Nogueira, 2002: 111)

No prólogo do filme, como na peça, observamos a divulgação de um espetáculo de circo, denominado “A Compadecida”. Desta maneira, o diretor também cria uma estrutura simbólica para seu texto caracterizada por uma representação (auto) dentro de outra (circo) e esta, por sua vez, encontra-se dentro de outra (filme). A construção do circo, neste filme, representa simbolicamente o centro das manifestações artísticas populares, em que encontramos, por exemplo, o bumba-meu-boi e o auto dos guerreiros, uma vez que todas estas artes presentes no filme estão na frente do circo e convergem para dentro dele.

O filme inicia com um *close* numa bandeira vermelha com uma onça malhada pintada em seu centro. Em seguida, a câmera, em movimento de distanciamento⁵⁸, abre o plano, fazendo com que o telespectador visualize toda a lona de um circo. Na frente deste, grupos dançam diante de um pequeno público, malabaristas fazem sua arte, homem com perna de pau e o bumba-meu-boi animam a pequena platéia. Durante todo este plano⁵⁹, ouve-se uma música executada por tambores e outros instrumentos populares. Por meio destes elementos visuais e sonoros, portanto, o diretor reescreve a descrição da entrada dos atores da peça, trecho que, no texto literário, constrói, no imaginário do leitor, a representação do circo.

Em seguida, há um corte e visualizamos um palhaço, em primeiro plano⁶⁰, divulgando o espetáculo denominado *A Compadecida* (Figura 1):

[Câmera fixa]



PALHAÇO: Venham... venham todos...Venham ver o grande circo da Onça Malhada. O maior espetáculo da atualidade.

Figura 1: Apresentação do espetáculo pelo palhaço

⁵⁸ Movimento de câmera oposto ao *zoom*. Câmera abre o foco, enquadrando, sem corte, maior número de personagens e objetos na tela.

⁵⁹ Cada tomada de cena. Extensão compreendida entre dois cortes. Segmento contínuo de imagem, focalizado pela câmera. (Napolitano, 2003: 230)

⁶⁰ Consiste num dos menores graus de abertura do enquadramento (rosto do ator ou objeto em ênfase). Os outros tipos de plano são: panorâmico (quando paisagens são evidenciadas) plano geral (quando os atores, objetos centrais e cenários são mostrados à distância), plano médio (quando o ator ou o objeto de primeiro plano é enfatizado), plano americano (quando o ator é mostrado dos joelhos para cima) e *close-up* (quando uma parte do corpo ou objeto é mostrado a distância curtíssima). (Napolitano, 2003: 230)

[Câmera em movimento lento. *Travelling*⁶¹ lateral da esquerda para direita]



PALHAÇO: Venham ver o palco da vida, na vida do palco.

MEIA-GARRAFA: Bonito, Dom Pancrácio!



PALHAÇO: Como dizia Matias Aires – que são os homens mais do que a aparência do teatro.

MEIA-GARRAFA: Do teatro não, do circo. O caso aqui é de circo, dom Pancrácio [gargalhada].



PALHAÇO: Ninguém escolhe seu papel, cada um recebe o que lhe dão. Venham... venham todos.

Figura 1: Apresentação do espetáculo pelo palhaço

Com relação à imagem, verificamos a partir deste plano, que o filme, além do palhaço, tem a câmera como narradora. Constatamos isto pelo modo peculiar como a câmera descreve a cena por meio de seus movimentos. Anteriormente,



Figura 2: Bandeira do “Circo da Onça Malhada”

mencionamos o *close* numa bandeira (Figura 2) para, em seguida, a câmera distanciar-se, revelando a panorâmica de um circo com várias manifestações artísticas na frente da lona. O detalhe da bandeira focalizado pela câmera se relaciona com a primeira fala do palhaço, em que ele apresenta o “Circo da Onça Malhada”. Este elemento novo presente no texto de Jonas é uma

referência ao animal mais importante no universo mitológico de Suassuna, uma vez

⁶¹ Giro da câmera sobre um eixo fixo (Napolitano, 2003).

que o autor elegeu, em sua poesia, a onça como símbolo do povo brasileiro. Segundo Nogueira (2002: 178), a onça representa a “divindade primitiva no sertão, caracterizada pela dureza e implacabilidade”. Nesta passagem, percebemos no texto do diretor a noção de obra aberta, característica entre os artistas armoriais, que tendem a dialogar continuamente com outros textos, transbordando e transfigurando sua criação. Em sua reescritura, portanto, Jonas relaciona a representação do circo à idéia mítica da onça, presente em outras obras de Suassuna. Esse animal, além de simbolizar o povo brasileiro, também dá nome ao circo. Entendemos que o espetáculo circense, na tradução, é a representação do próprio povo e de suas manifestações culturais.

Retornando para a questão da câmera como narradora, destacamos o fato de ela interagir com o palhaço (personagem narrador), uma vez que os dois têm caráter revelador. À medida que o palhaço revela aspectos do espetáculo, a câmera revela o que há por trás da imagem e do imaginário popular. Este caráter revelador da câmera é simbolizado, no filme, pelo seu movimento lateral, mostrando o personagem Meia-Garrafa que estava escondido nas costas do palhaço (Figura 1).

Quanto às palavras do palhaço, elas constituem, no filme, a verbalização dos pensamentos renascentista e barroco que consideram o mundo (real) como representação teatral⁶². Segundo Rosenfeld (2004: 59), o ensinamento do teatro barroco consiste em mostrar que “o mundo dos sentidos é irreal como o teatro. Face ao mundo, porém, o teatro tem a honestidade de confessar-se teatro e de saber que é engano”. Declaradamente adepto do pensamento barroco, Suassuna transmite, por meio do palhaço, essa lição ao público, na peça em foco. Para nós, a obra *Auto da Compadecida* corporifica, em sua estrutura técnica simbólica, este posicionamento renascentista e barroco que compreende a visão do teatro como “aparência real numa realidade aparente” (Alewyn apud Rosenfeld, 2004: 59).

Nesta perspectiva, essa simbologia, no filme, estabelecida por meio das palavras do narrador, refletiria a cosmovisão de Suassuna que associa a vida do sertanejo a uma encenação de teatro, uma vez que, assim como o circo, o teatro

⁶² É pertinente destacarmos que esta concepção do mundo como palco de teatro, normalmente associada por Suassuna ao pensamento barroco, já fazia parte do universo renascentista, conforme podemos observar nas peças de Shakespeare: *As you like it* – “*All the world's a stage/ And all the men and women merely players/ They have their exits and their entrances/ And one man in his time plays many parts (...)*” (Ato II, cena VII) -, e *Macbeth* – “*Life is but a walking shadow, a poor player/ That struts and frets his hour upon the stage/ And then is heard no more*” (Ato V, cena V).

popular incorpora todas as facetas da vida do povo nordestino, estilizando os acontecimentos e as reações deste povo (real). Na construção desta simbologia, Jonas acrescenta ao seu texto um pensamento do filósofo barroco Matias Aires (Suassuna, 1975), bastante respeitado por Suassuna. No filme, a idéia do filósofo complementa a concepção do teatro (auto) como representação do mundo, do cotidiano do nordeste, destacando o fato de que, na tradução, a realidade é declaradamente estilizada, pois é considerada “aparência de teatro”. Desta forma, o palhaço, no filme, estabelece uma relação entre a vida e o teatro, uma vez que tanto num quanto no outro o homem não controla seu verdadeiro destino (seu papel). Na vida, quem coordena o papel do homem, muitas vezes, é a conjuntura sócio-política e econômica em que ele está inserido, enquanto no teatro, a distribuição dos papéis cabe ao diretor do espetáculo.

Ainda com relação ao fragmento do filme supracitado, achamos pertinente destacar o acréscimo de uma figura circense inexistente no livro: Meia-garrafa. No texto de Jonas, este personagem normalmente acompanha o narrador (palhaço), tecendo pequenos comentários e observações. Esta figura e o narrador, presentes na referida tradução, compõem a dupla cômica que, segundo Bolognesi (2003), é necessária para o estabelecimento de um conflito. Cada componente da dupla, nos tradicionais espetáculos circenses, possui uma função específica. Um deles é o palhaço principal (no caso, o narrador do auto) e o outro é secundário (denominado “crom” ou “escada”, na linguagem circense). Este, no caso do filme de Jonas, consiste no personagem Meia-Garrafa. Desta forma, os tradutores constroem a tradição da dupla cômica circense no filme, estabelecendo uma relação diferenciada da representação do cômico no livro e no audiovisual. Enquanto no livro, o palhaço (narrador), por meio de sua interação com os personagens da peça e com o próprio leitor, conquista os risos do “público”, no filme, a comicidade característica dos palhaços não é representada pelo narrador, uma vez que os tradutores atribuíram para este uma postura muito mais sóbria do que no livro, deixando para o personagem Meia-garrafa a caracterização grotesca típica dos palhaços.

É pertinente ressaltar que a inclusão desse interlocutor (Meia-garrafa) para o palhaço (narrador) faz com que este não se dirija mais para o público diretamente, como ocorre na peça. Isto ocasiona uma redução do caráter popular dessa figura circense dentro do filme, uma vez que imprime um maior distanciamento e solenidade na relação público/ narrador.

Após a apresentação do palhaço, a câmera mostra performances artísticas populares na frente da lona do circo: bumba-meu-boi, malabaristas, equilibristas, tocadores de tambores etc. Em seguida, num plano mais aproximado, um grupo de cavaleiros suspende e carrega um homem para dentro da lona do circo. Depois, o palhaço, olhando para a câmera, apresenta o personagem (Figura 3).



[Toque alegre de tambores]



[Som alegre de tambores].



PALHAÇO: Aquele que sai sem fausto, nem cortejo...



PALHAÇO: e que logo no rosto do sujeito, vê-se a dor e a miséria, ele que representa o papel do homem.

Figura 3: Apresentações artísticas populares

Para nós, ao criar esta passagem, a tradução destaca que o espetáculo representará a trajetória do homem pobre que, tanto vivo quanto morto, é esquecido. É na arena do circo, numa encenação de teatro popular, que esta figura é valorizada e tem seu cotidiano narrado em tom de humor e fantasia, a fim de amenizar a verdadeira dor e sofrimento do povo. Nas falas do palhaço, reportamo-nos à cena do

enterro de João Grilo na peça, em que, de todos os mortos na história, ele é o único que não tem direito a um enterro e velório decentes, sendo carregado apenas por seu amigo Chicó e pelo palhaço. Neste filme, o ator, que, segundo a descrição do narrador, representa o papel do homem, não é o mesmo que interpreta o personagem João Grilo. Acreditamos que, desta forma, Jonas dá uma dimensão simbólica a esta figura, que, na realidade, não representa o personagem especificamente, mas qualquer homem pobre. Quando no final do filme o espectador associa este símbolo com o personagem de João Grilo, percebe que, na história, este personagem era a caricatura do homem.

Nesta perspectiva, as representações simbólicas vão sendo construídas processualmente ao longo do filme, mesmo no caso de um filme adaptado. Embora *A Compadecida* decorra de uma história preexistente, ao ser reescrita para a tela, esta agrega novos elementos tanto no âmbito da narração quanto da encenação e da técnica, fazendo com que outras relações sígnicas se estabeleçam na mente do público receptor. Estas novas significações ocorrem mediante as escolhas da equipe que dirige e produz o audiovisual. Estes profissionais normalmente selecionam, ampliam/ suprimem e recontextualizam um elemento do texto de partida. Conforme pudemos verificar, até este momento da análise, o filme de Jonas agrega outros elementos que não estão no *Auto da Compadecida*, mas que permeiam o universo do autor.

Em participação no programa Roda Viva da TV Cultura (2002), Suassuna revelou o apego a suas obras e a dificuldade que tem em autorizar suas traduções audiovisuais, portanto, declarou que só entrega suas peças a quem confia; a pessoas que compreendem sua postura e a filosofia armorial. Em seu artigo *Cinema e Sertão* (Suassuna apud Nogueira, 2002: 119), Suassuna afirma acreditar que os espetáculos populares do Nordeste poderiam fornecer ao teatro e ao cinema nordestino “as roupagens imaginosas, as músicas, as danças, as lutas de espada, as máscaras, as histórias, os heróis e os mitos que lhes dariam espírito realmente brasileiro”. Jonas, ao traduzir a peça, levou em consideração os elementos armoriais tão caros ao autor.

Avançando um pouco mais nas cenas que constituem o prólogo deste filme, o telespectador visualiza o interior do circo. Ao som de uma música alegre, uma atriz galopa em movimentos circulares. A câmera acompanha o movimento da atriz, revelando alternadamente, ao fundo do enquadramento, a platéia do circo e o palco

onde ocorrerá o espetáculo. Após acompanhar dois giros completos da atriz, a câmera segue o mesmo movimento circular e na mesma direção, mas desta vez mostrando a imagem da lona do circo, que, cheia de pequenos furos, lembra um punhado de estrelas (Figura 4).



Figura 4: Atriz cavalgando no circo⁶³

Enquanto na peça a atriz que representará a *Compadecida* verbaliza seu papel, revelando a ousadia do autor em tratar a religião de uma maneira simplificada, do ponto de vista do homem, observamos que no filme o diretor apresenta sua atriz de uma maneira menos explícita. Conforme podemos verificar, na tradução, a atriz não revela seu papel, sendo este revelado por meio de uma leitura simbólica que relaciona os planos da atriz cavalgando e o da lona do circo. A revelação deste símbolo ocorre por intermédio da narração da câmera que acompanha o mesmo movimento circular nos dois planos. A cenografia também é um elemento que compõe tal símbolo, uma vez que, se observarmos as imagens, verificamos que a estrela na testa da atriz se mistura com os furos da lona que iconizam estrelas. Desta forma, a junção destes dois elementos (movimento circular de câmera e cenografia) compõe a simbologia que representa a relação entre humano e divino. Portanto, Jonas reescreve, utilizando recursos cinematográficos, a significação da intimidade e simplicidade com que a cultura popular trata de temas e figuras religiosas.

Achamos pertinente destacar também o fato de que Jonas opta por representar a entrada da atriz por meio de uma exibição no dorso de um cavalo. Esta escolha nos remete à importância do referido animal para a história do picadeiro, uma vez que foi a base de todo o espetáculo de Philip Astley (1742-1814), um dos fundadores do circo moderno:

⁶³ Essas imagens são a tradução lírica do auto e recuperam o seu caráter medieval e universal.

Volteios de cavalos livres (...) executando evoluções, com ou sem obstáculos; cavalos montados por acrobatas que executavam saltos, pirâmides e outras evoluções em seus dorsos; (...) mimodramas com cavalos e cavaleiros. Astley também compôs seus atos cômicos, tendo o cavalo como base (Bolognesi, 2003: 32).

Não queremos dizer que o diretor e os roteiristas tiveram real intenção de aludir aos espetáculos eqüestres do início do circo moderno, mas que tal leitura é plausível, dentro da simbologia interna do filme. O texto de Jonas, conforme vimos anteriormente, apresenta o circo como o centro de diversas manifestações artísticas populares. Bolognesi (2003), referindo-se às apresentações eqüestres, afirma que, ao se transferir a exibição dos cavalos das praças para o interior de uma sala, as habilidades e as preferências cultuadas pelos militares e pela aristocracia puderam se expandir para as demais classes. Nesta perspectiva, observamos uma relação simbólica estabelecida entre o filme e os espetáculos de cavalos.

Após o número da atriz no cavalo, outro aspecto interessante acrescentado ao prólogo do filme, consiste na apresentação de malabaristas e do lançador de chamas. O movimento circular da câmera na lona, previamente descrito, é substituído por uma câmera fixa em plano geral, mostrando uma maquete com uma igreja na lateral direita e ao centro um lançador de chamas, ladeado por dois malabaristas (figura 5). Observamos que a performance dos três atores é um elemento simbólico icônico, no filme, do ataque dos cangaceiros; cena fundamental para o desenrolar da história e talvez, por esta razão, esteja anunciada logo no prólogo do texto de Jonas (figura 6):

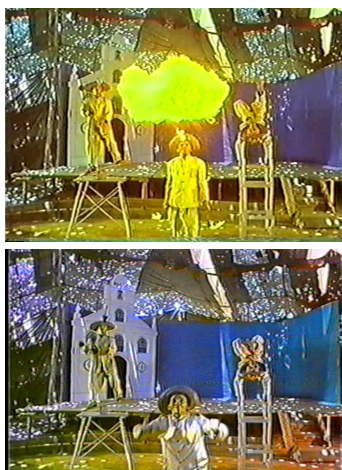


Figura 5: Malabaristas

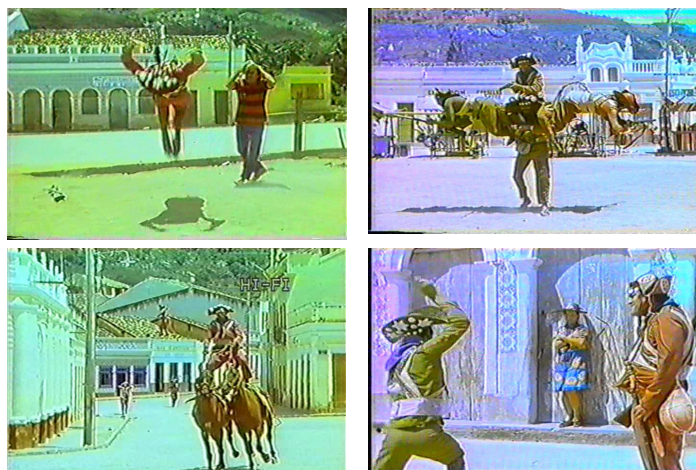


Figura 6: Ataque dos cangaceiros

Observamos, por meio destas imagens, que o ataque dos cangaceiros, existente na peça, está representado simbolicamente por atrações dos malabaristas e dos equilibristas circenses. Entendemos que a exibição dos artistas do circo no prólogo iconizam e indicam certos movimentos da luta entre os cangaceiros e os policiais, como por exemplo: o equilibrista da direita que sustenta seu corpo com as mãos (figura 5), remetendo às cambalhotas dos cangaceiros ao tentarem fugir de golpes e de tiros (figura 6). O som é outro ícone estabelecido entre as duas cenas do filme (prólogo e ataque). O trecho com os artistas circenses, desprovido de música, enfatiza apenas os ruídos dos lances de chamas que se assemelham e se reportam aos barulhos de tiros presentes na cena do ataque dos cangaceiros. Acreditamos que esta simbologia indicial icônica estabelecida é facilmente interpretada pelo telespectador, hajam vista os índices que relacionam diretamente à performance dos cangaceiros com alguns números circenses (figura 6): pirâmide humana, atirador de facas e equilibrista de cavalos. Este último funciona como mais uma referência, do filme, às exibições eqüestres do início do circo moderno. Compreendemos este recurso simbólico indicial icônico como uma das estratégias utilizadas pelos tradutores para recriar a relação entre os gêneros circo e auto no texto de Jonas. Apoiando-se no suporte audiovisual, a tradução, por meio de imagens e de efeitos sonoros, redimensiona a relação entre os referidos gêneros presentes na peça.

O último trecho, ainda referente ao prólogo do filme, que consideramos pertinente mencionar, consiste no momento em que o palhaço surge de dentro da maquete de uma igreja, montada à esquerda do palco, para apresentar o enredo do espetáculo (Figura 7):



PALHAÇO: Vai começar o espetáculo!
[Barulho de um instrumento musical]

PALHAÇO: O Auto da Compadecida!
[Repetição do mesmo barulho]

Figura 7: Apresentação do enredo do espetáculo



PALHAÇO: O julgamento de alguns canalhas, entre os quais um sacristão, um padre e um bispo para exercício da moralidade!



PALHAÇO: A compadecida!



PALHAÇO: Eu, autor, me incluo entre os pecadores que nela aparecem. Este é, pois, um espetáculo altamente moral e um apelo à misericórdia.



PALHAÇO: E vai começar a história!

Figura 7: Apresentação do enredo do espetáculo

Em termos de diálogos, verificamos, neste trecho, que Jonas utiliza as falas do texto literário, fazendo apenas algumas condensações que o meio exige. Esta é uma questão interessante quanto à adaptação do teatro para o audiovisual, pois, embora a peça seja escrita em forma de diálogos, estes precisam ser condensados para funcionarem no audiovisual. Os diálogos, portanto, são sempre mais curtos no cinema do que no teatro, uma vez que, no filme, a densidade dramática não se concentra tanto na trama dialogada quanto na obra literária. Esta é uma estratégia muito freqüente nas adaptações (Seger, 1992) que foi utilizada por Jonas, quando

considerou adequado. No trecho acima, o diretor mantém inalteradas apenas as falas da peça que retratam o mundanismo da igreja e a que define o caráter moral da história (característica dos autos).

Assim como na peça, entendemos a temática do mundanismo da igreja, apresentada pelo palhaço no prólogo, como sendo o elemento “real” representado no auto. Pelas palavras do palhaço, o telespectador percebe que assistirá a uma história de caráter crítico e moralista que, pelo contexto (por ser encenada no palco de um circo e narrada por um palhaço), será dosada de muita ironia e humor.

Na figura supracitada, observamos que o diretor insere os créditos do filme na apresentação do enredo do espetáculo, feita pelo palhaço. Para nós, esta estratégia compõe a representação simbólica icônica da estrutura técnica da peça, em que há uma representação dentro de outra, sendo no caso, como dissemos anteriormente, o auto dentro do circo, que, por sua vez, está dentro do filme.

O palhaço, neste filme (figura 7), bem como na peça, afirma ser o autor da história. Conforme discutimos anteriormente, o palhaço não é o único narrador, pois a câmera narra junto com ele. Entendemos que isto constitui a representação simbólica do próprio processo de tradução, em que observamos, no filme, a presença do palhaço-autor (Suassuna) que apresenta o espetáculo, expondo seu imaginário da vida como um grande espetáculo circense e a câmera-tradutor (Jonas) que, por meio da interação com o ator (palhaço) e de seus movimentos e ângulos de enquadramento, apresenta sua leitura da peça e do universo de Suassuna.

Ainda com relação a este aspecto da autoria do auto atribuída ao palhaço, observamos que o texto traduzido acrescenta algumas cenas que reforçam esta idéia. Tomemos como ilustração disto, o diálogo entre a dupla cômica durante o ataque dos cangaceiros (figura 8):



[Barulho de tiros ao fundo durante toda a cena]

MEIA-GARRAFA: Será que a gente vai morrer, dom Pancrácio?

PALHAÇO: Não tenha medo, Meia-garrafa, eu conheço a história.

Figura 8: Palhaço – autor



PALHAÇO: Está vendo aqueles soldados correndo ali?

MEIA-GARRAFA: Am-hum...



PALHAÇO: Pois bem... quando eles dobrarem a esquina... vão morrer.



[barulho forte de tiros. Todos os soldados caem mortos de uma única vez]



MEIA-GARRAFA: Dom Pancrácio, você é mágico?



PALHAÇO: Não... Eu sou o autor.

Figura 8: Palhaço – autor

O palhaço, ao longo do filme, demonstra controlar todas as ações do auto, até mesmo os pormenores, como no caso do trecho acima, um detalhe insignificante acerca do confronto entre policiais e cangaceiros. O palhaço, neste exemplo,

comprova sua autoria com relação ao filme, uma vez que ninguém, melhor do que o próprio autor, é capaz de conhecer tão bem e antecipar os aspectos de uma história. Observamos que o palhaço, para controlar todas as ações do auto, conta com o apoio da câmera, uma vez que esta acompanha as indicações da figura circense, como por exemplo: em um plano, o palhaço, apontando com a bengala, diz: “Está vendo aqueles soldados correndo ali?”; no plano seguinte, a câmera revela a imagem dos referidos soldados.

Percebemos que o cineasta e os roteiristas interpretam a idéia de autoria conferida ao palhaço no início da peça (conforme vimos na análise do livro) e reforçaram este conceito, ao longo do filme, por meio do acréscimo de algumas cenas. Para isto, os realizadores estabeleceram uma nova dimensão ao conceito de autoria, atrelando a este a relação entre o palhaço (ator) e a câmera (diretor).

Quanto à relação estabelecida na peça entre o humano e o divino, conforme discutimos no item anterior, observamos que a mesma foi reescrita. Para traduzir este aspecto da obra literária para o cinema, alguns elementos imagéticos foram utilizados. Como podemos observar na figura 9:

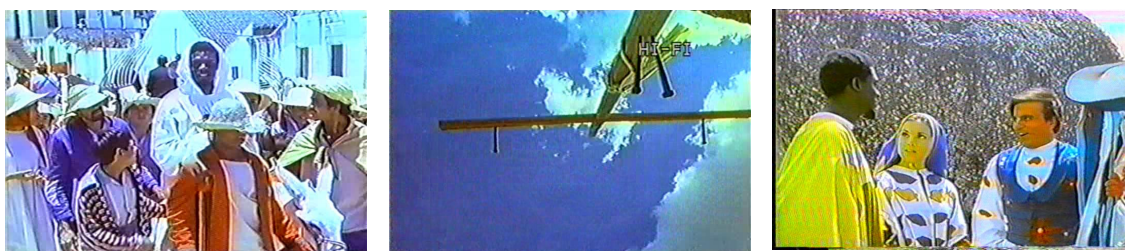


Figura 9: Relação entre humano e divino

Observamos, na figura 9, imagens de três trechos distintos do filme. O primeiro consiste na cena em que o frade (foto) e o bispo chegam à cidade de Taperoá. O segundo corresponde a um dos planos (crucifixo em *contre-plongée*⁶⁴) que compõe a montagem⁶⁵ do *flashback* que marca a transição da história (da terra para o céu). O terceiro compreende o momento do julgamento em que Manuel, por intermédio da Compadecida, consente que João Grilo volte à terra.

⁶⁴ Um dos componentes do plano. O termo corresponde ao tipo de ângulo de filmagem; no caso, a câmera é posicionada abaixo dos personagens/ objetos. Seu oposto é denominado *plongée*, tomada acima dos personagens/ objetos (Vanoye & Goliot-Lété, 2002).

⁶⁵ Procedimento técnico que organiza a narrativa e a dramaticidade do filme. A continuidade estabelecida pela montagem busca a articulação de três elementos básicos: ritmo, tensão e coerência interna da história (Napolitano, 2003).

Com relação à imagem do frade, verificamos uma referência direta, no filme, entre este personagem humano e uma figura divina. Conforme apontamos anteriormente, o frade, no auto de Suassuna, é a representação do religioso humilde e caridoso. Observamos que Jonas, no seu auto, atribui uma representação semelhante ao frade; para isso, foram criados alguns mecanismos cinematográficos, além do verbal (os diálogos). Desta forma, entendemos que a tradução, como estratégia, estabelece uma relação simbólica icônica entre o frade e Cristo. Tomamos como exemplo disto, a relação icônica entre a chegada do bispo a Taperoá (figura 9) e a chegada de Jesus à Jerusalém:

Tendo Jesus encontrado um jumentinho, montou nele, segundo o que estava escrito. (...) A multidão, que se achava com ele, quando chamara Lázaro do sepulcro e o ressuscitara, aclamava-o (Jo 12, 12-19).

O ator que interpreta o frade, assim como Cristo, chega, no seu destino, montado num jumento e aclamado pelo povo. Simbolicamente, por meio da imagem, esta relação icônica entre o filme e a conhecida passagem bíblica é estabelecida. Consideramos pertinente esta simbologia, uma vez que a associação de semelhança entre o frade e Cristo é recorrente em todo o filme. O próprio ator, que desempenha os dois personagens no filme, é o mesmo. No julgamento, durante a acusação do Bispo, Manuel acrescenta:

MANUEL: Sem falar no fato de que vivia ao meu lado e sempre me tratou com o maior desprezo. (Jonas, 1969)

A fala do personagem explicita verbalmente que o Frade é o próprio Cristo, cujas figuras, no filme, são unidas por características tanto humanas quanto divinas.

Quanto à imagem da cruz (figura 9), provavelmente ela significa outra maneira simbólica de representar a relação entre humano e divino, uma vez que esta caracteriza a transição das cenas na terra para o julgamento celestial. A cruz, segundo Gheerbrant & Chevalier (2005: 309), enquanto elemento simbólico, possui uma função de síntese e de medida:

Nela se juntam o céu e a terra... Nela se confundem o tempo e o espaço. Ela é o cordão umbilical, jamais cortado, do cosmo ligado ao centro original. (...) Ela é o símbolo do intermediário, do mediador, daquele que é, por natureza, reunião permanente do universo e comunicação terra-céu, de cima para baixo e de baixo para cima (Chas apud & Chevalier, 2005: 309).

Para nós, por meio dessa imagem da cruz em *contre-plongée*, foi recriada iconicamente esta simbologia de comunicação entre a terra e o céu. Símbolo ascensional, a cruz, para os orientais, segundo Elit citado por Gheerbrant & Chevalier (ibid), representa “a ponte ou a escada de mão pela qual os homens chegam a Deus”. O ângulo de filmagem (de baixo para cima) estabelece uma relação indicial simbólica com o movimento de ascensão de Cristo e iconiza simbolicamente o mesmo movimento feito por João Grilo após sua morte que sobe ao céu para ser julgado. Esta estratégia aproxima de maneira simbólica estes dois personagens, fortalecendo a relação entre humano e divino dentro do texto fílmico.

Quanto à última imagem da figura 9, que caracteriza a cena do julgamento, percebemos que João Grilo está num mesmo plano que Manuel e a Compadecida. Para o cinema, esta tomada frontal da câmera nivela todos os personagens presentes no mesmo plano, ou seja, a imagem mostra que João Grilo tem uma relação de proximidade e intimidade com as figuras divinas. Isto não ocorre com os outros personagens mortos, sendo o ângulo de filmagem, no caso deles com relação a Manuel, sempre em *plongée* e *contre-plongée*, que, na linguagem cinematográfica, representa hierarquia e afastamento entre os personagens (Aumont et al, 2002). Este grau de aproximação estabelecido, no filme, entre os personagens: João Grilo, Manuel e Compadecida, advém do fato de ele representar a caricatura do homem pobre, conforme afirmamos anteriormente. Nesta perspectiva, compreendemos que o texto de Jonas recria, por meio de recursos imagéticos, a simplicidade e a intimidade do povo humilde do sertão para com as santidades. Ao traduzir este aspecto do *Auto da Compadecida*, Jonas agrega ao seu texto uma das características dos autos vicentinos que influenciou Suassuna.

Ainda nesta perspectiva da relação entre humano e divino, observamos o trecho em que Chicó lamenta a morte do amigo João Grilo (figura 10):



[Música instrumental ao fundo durante toda a cena.
Melodia triste.]

[Três toques de sino]

Figura 10: Chicó lamenta a morte de João Grilo



[Voz chorosa]

CHICÓ: morreu... Ai meu Deus do céu... Tão amarelo... tão safado... Morrer assim! Que é que eu faço no mundo sem João?



[Voz ainda chorosa]

Tem jeito não... João Grilo morreu. Cumpriu a sentença que iguala tudo o que é vivo num só rebanho de condenados, porque tudo que é vivo... morre.

[Toque de sino. Mesma música triste continua ao fundo]

Figura 10: Chicó lamenta a morte de João Grilo

A partir deste trecho, identificamos a montagem e o som como outros dois recursos cinematográficos significativos para simbolizar a referida relação no filme. A narrativa foi construída de forma que o toque (figura 10a e 10c) e a imagem do sino abram e encerrem a reflexão de Chicó sobre a morte. De acordo com Gheerbrant & Chevalier (2005: 835), a simbologia do sino está intrinsecamente associada à percepção do som. “Pela posição do seu badalo, o sino evoca a posição de tudo o que está suspenso entre o céu e a terra, e, por isso mesmo, estabelece uma comunicação entre os dois”. O sino, portanto, evocaria, no caso, João Grilo que, aplacado pela morte, passa a estabelecer simbolicamente o diálogo entre o céu e a terra, como na peça. Esta percepção da comunicação entre os dois é reforçada também pela imagem da cruz (Figura 10c), que, conforme já vimos, representa a comunicação entre os universos humano e divino.

Quanto ao aspecto verbal do fragmento acima, ao compararmos com o livro, verificamos que o filme condensa significativamente a fala de Chicó, estratégia freqüente nas traduções literárias para o cinema, conforme mencionamos anteriormente:

(...) Acabou-se o Grilo mais inteligente do mundo. Cumpriu sua sentença e encontrou-se com o único mal irremediável, aquilo que é a marca de nosso estranho destino sobre a terra, *aquele fato sem explicação que iguala tudo o que é vivo num só rebanho de condenados, porque tudo o que é vivo morre* (Suassuna, 2002: 134) (grifo nosso).

É pertinente destacarmos, em nossa análise, o elevado caráter didático das palavras de Chicó, aspecto típico do gênero auto. Como o próprio personagem afirma, em outro trecho da peça (morte do cachorro), este discurso não é seu, mas do Padre. Observamos, neste caso, a manifestação da forte influência catequética da igreja ao procurar confortar os fiéis, mostrando que independente das diferenças e dificuldades terrenas, com a morte, todos se tornam iguais, unidos pelo pecado, sendo todos julgados. Esse discurso se materializa na própria peça (auto), uma vez que a morte junta todos os personagens pecadores para o juízo final. Observamos na figura 10, que o filme optou por manter este discurso, mesmo com as supressões da fala do personagem, o que lhe assegurou uma representação análoga à peça no que concerne a este aspecto didático do gênero auto.

Após a morte de João Grilo, tanto o leitor quanto o telespectador se deparam com o momento de transição dentro dos respectivos textos, que marca o início do julgamento. Conforme apresentamos no item anterior, Suassuna utiliza a figura do palhaço como mestre de cerimônia, para indicar o salto na história, retomando, desta forma, a base da estrutura simbólica do texto, que toma o auto como a representação de um espetáculo circense. Percebemos que o mesmo não ocorre no filme de Jonas. Embora este apresente uma estrutura análoga à do livro, a representação circense foi substituída por uma representação cinematográfica, utilizando, para isto, a técnica do *flashback*, composta, no caso, pela montagem acelerada (planos curtos) de cenas aleatórias do auto. Tomemos, como exemplo, alguns dos planos mais recorrentes (figura 11):

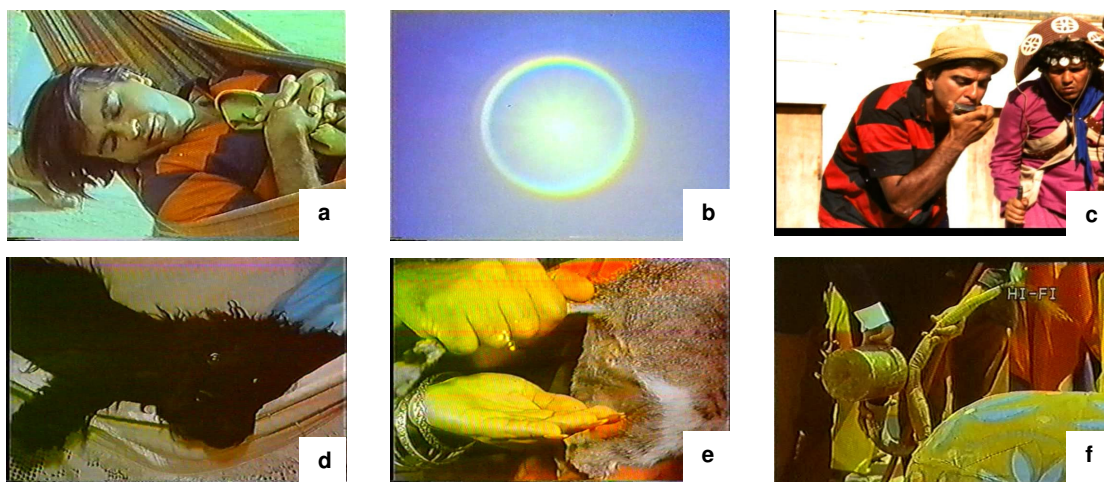


Figura 11: Transição da história - da terra para o julgamento celeste



Figura 11: Transição da história - da terra para o julgamento celeste

Observamos, desta forma, que são agregados novos elementos que funcionam harmonicamente na totalidade do filme. Afirmamos, no início deste tópico, que o texto de Jonas adota uma estrutura simbólica semelhante à da peça de Suassuna (representação dentro de outra), mas agregando-lhe um novo elemento: o cinema. O auto é representado dentro do circo e este, por sua vez, é representado no cinema.

Com relação à montagem de planos que compõem o *flashback*, há predomínio das cenas referentes às artimanhas de João Grilo e Chicó - os episódios: da gaita benta (figura 11c), do enterro do cachorro (figura 11d) e do gato que “descome” dinheiro (figura 11e). Alternadas a estas, verificamos planos dos assassinatos dos personagens (figura 11g), do sol⁶⁶ (figura 11b), do padre lavando os pés do bispo (figura 11h) e de inúmeras figuras folclóricas (figura 11f e 11i), especialmente do auto do bumba-meu-boi. De todos estes elementos, destacamos a repetida presença das imagens do sol e das figuras do reizado do boi, respectivamente.

A simbologia do sol é diversa. Para nossa análise, acreditamos ser pertinente destacarmos apenas duas de suas possibilidades representativas:

O sol é a fonte de luz, do calor, da vida. Seus raios representam as influências celestes ou espirituais – recebidas pela terra. (...) Sob outro aspecto, é verdade, o sol é também destruidor, o princípio da seca, à qual se opõe à chuva fecunda (Gheerbrant & Chevalier, 2005: 836).

A partir desta percepção do sol enquanto possibilidade representativa tanto da vida quanto da morte, o filme interliga estas concepções aparentemente opostas, estabelecendo uma simbologia que lhe é peculiar para caracterização da transição da terra para o céu no filme. As imagens do sol, durante os diversos momentos do *flashback*, simbolizam a lenta morte de João Grilo (caricatura do sertanejo pobre),

⁶⁶ O sol aparece repetidas vezes, de diferentes ângulos e intensidade, em diversos momentos da montagem.

que afetado pela miséria causada pela seca, era conduzido para uma vida repleta de artimanhas (conforme são lembradas ao longo do *flashback*) como forma de garantir sua sobrevivência. Além desta representação da morte, as imagens simbolizam também o renascimento do personagem que após ser julgado, ressuscita.

As freqüentes imagens do sol, durante o trecho de transição da história,



Figura 12: Cenário do julgamento

funcionam também como anúncio da cena do julgamento, uma vez que o sol forte estabelece uma relação indicial simbólica com o cenário seco e pobre escolhido para a representação do céu, no filme. Acreditamos que, a partir deste recurso, Jonas recria a simbologia do julgamento construída sob a

perspectiva do sertanejo, caracterizada, no texto de Suassuna, na figura do Encourado.

Quanto às figuras folclóricas do boi, por serem elementos tão recorrentes na tradução, acreditamos na sua relevância simbólica na história.

O bumba-meu-boi é considerado “o auto popular de maior significação estética e social do folclore brasileiro” (Zucconi, 2004). Consiste no amalgama dos autos ibéricos (chegados ao Brasil por meio dos padres jesuítas com intuito de catequizar os nativos) com as culturas indígena e africana. Atualmente mais desvinculado das festas ligadas ao catolicismo, revestiu-se de caráter lúdico, com ênfase no elemento visual. Este auto, segundo Cascudo (2001: 29), resume os reisados e os romances sertanejos do Nordeste, mas é representado em todo país. O Bumba-meu-boi é normalmente apresentado em rodas, ao ar livre, “relembrando manifestações semelhantes da Península Ibérica” (Xavier, 2003:122). O público, em volta dos intérpretes, participa cantando e fazendo apartes, o que os intérpretes respondem com improvisos. Apesar das variações regionais, o referido auto apresenta a seguinte estrutura: começa com uma cantoria de abertura, seguida da apresentação dos personagens e da entrada do boi que dança acompanhado de dois vaqueiros. O bicho morre, sob pretextos diversos. Entram vários personagens que tentam ressuscitá-lo; dentre estes, encontram-se seres humanos (médico, padre, curandeiro, militar, palhaço etc.), animais (Burrinha, Ema etc) e seres

fantásticos (o Diabo, o Jaraguá etc). Depois de várias tentativas, o boi pode ou não se levantar.

Ao compararmos o bumba-meu-boi com a peça, percebemos a forte analogia entre os dois que perpassa pela questão tanto da estrutura (gênero) quanto do enredo. Os dois textos são igualmente originados dos autos quinhentistas e amalgamados às manifestações culturais brasileiras. Apresentam tanto um cunho religioso quanto profano. O caráter lúdico do Bumba-meu-boi, sua ênfase no aspecto visual (gesticulação exacerbada), a interação entre os atores e o público (improvisos), tudo isso pode ser identificado na peça *Auto da Compadecida* por meio da representação do gênero circo. No tocante ao enredo, apesar de suas variantes, o Bumba-meu-boi, assim como o *Auto da Compadecida*, aborda a questão da morte e ressurreição.

O auto do boi (música e dança) está presente em várias passagens ao longo do filme, tendo maior destaque nas cenas que vão desde o ataque dos cangaceiros (após a chacina de alguns personagens) até a chegada dos mortos no céu para o julgamento (figura 13):

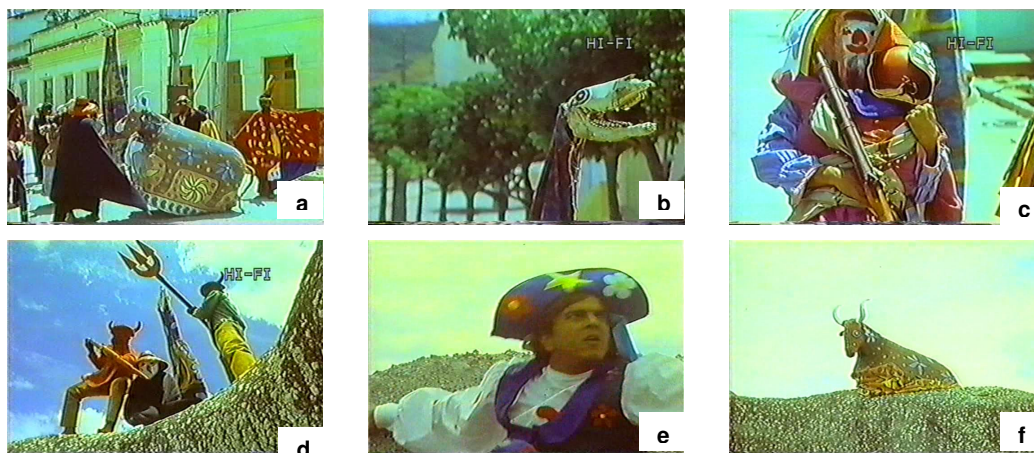


Figura 13: Relação entre os autos *Bumba-meu-boi* e *A Compadecida*

As imagens da figura (13a, 13b e 13c) correspondem aos planos que intercalam os assassinatos dos personagens. A música típica do reisado (sanfona, flautim, zabumba, ganzá, violão e pandeiro) é que ritma e diverte os cangaceiros. Nesse trecho do filme, os personagens do Bumba-meu-boi são os policiais disfarçados que tentam expulsar os cangaceiros da cidade. Há, nesta passagem, grande quantidade de *closes* em algumas figuras, conforme observamos nas figuras

13b (Jaraguá) e 13c (palhaço)⁶⁷. Por sua vez, as imagens das figuras 13d, 13e 13f são referentes à chegada de João Grilo ao julgamento. As primeiras imagens que o personagem vê são dos personagens fantásticos do reisado (o Diabo, o Jaraguá, o Pássaro e o próprio Boi). As imagens do Bumba-meu-boi se intensificam dentro do filme *A Compadecida* no momento da morte e do julgamento dos personagens, ou seja, justamente no ponto de interseção entre os dois enredos: a morte. A concepção da ressurreição do boi, no filme, está presente em um dos planos do *flashback* de transição da história (figura 11f), em que temos a clássica imagem do boi sendo ressuscitado com uma injeção no traseiro. Esta imagem, portanto, remete simbolicamente à ressurreição do personagem João Grilo. Acreditamos que o filme, apoiado em todos estes elementos, constrói um material bastante rico do ponto de vista da estética fincada no popular e no folclórico.

O filme *A Compadecida* não apresenta o mesmo tom humorístico presente no texto de Suassuna. Mesmo com a típica dupla cômica dos circos na tela, o filme não se enquadra muito como comédia. Acreditamos que a própria linguagem adotada pelo diretor tenha corroborado para conferir este tom mais sóbrio ao filme. A narrativa lenta (com poucos cortes, abusando de *zooms* e distanciamento nos planos – exceção no trecho do *flashback*), bem como a performance comedida dos atores, não conferiu dinâmica cômica ao filme. Observamos, com este estudo, que, à parte os problemas técnicos, a plástica do filme se destaca por evidenciar elementos míticos e simbólicos da cultura popular nordestina, o que insere o texto de Jonas na filosofia armorial de Suassuna.

Vejamos agora como Farias traduziu a estrutura técnica da peça, observando se as estratégias utilizadas pelo diretor aproximam ou distanciam seu filme do texto de Jonas.

3.2.2 SUASSUNA E FARIAS: A SEGUNDA TRADUÇÃO CINEMATOGRAFICA

O sonho de Farias de filmar o *Auto da Compadecida* era bastante antigo. Segundo Suassuna (1987), o diretor o procurou, em 1958, com o intuito de pedir-lhe autorização para levar a peça para as telas, solicitação negada na época. Passados alguns anos, Farias contacta Suassuna novamente a fim de pedir seu consentimento para refilmar a peça, que havia sido rodada por Jonas, um húngaro naturalizado

⁶⁷ Alguns dos personagens dentro do auto que tentam ressuscitar o boi.

brasileiro em 1969. O autor do *Auto da Compadecida* afirma ter achado comovente a fidelidade de Farias ao seu velho sonho de 58, fato que o fez aceitar o pedido do diretor. Entretanto, contratempos impediram que Farias filmasse o *Auto*, até que, em meados de 86, Farias entra novamente em contato com Suassuna, afirmando ter entrado em entendimento com os Trapalhões⁶⁸ para fazerem o filme. O autor da peça, então, reproduz parte desta sua conversa com Farias:

Eu acho isso uma coisa muito perigosa. É uma faca de dois gumes. Por um lado, vejo uma coisa positiva: eles [referindo-se aos Trapalhões] têm muita força popular que, se for bem aproveitada, será bom. Mas só será bom – isso vai depender de você, como diretor – se eles forem capazes de compreender que não estão representando os personagens da televisão. Se mantiverem os cacótes dos personagens, vai ser um desastre (Diário de Pernambuco, 17 jun. 1987).

Para nós, a preocupação de Suassuna expressa acima decorria da divergência entre a vertente cômica em que os Trapalhões se estruturavam e a linha do humor moralista de sua peça. Embora o *Auto da Compadecida* e o quarteto trapalhão apresentem uma base fincada na comicidade, os dois divergem quanto às suas respectivas funções. O humor da peça tem um papel didático-moralista, na medida em que busca desenvolver no público uma reflexão a partir do enredo da mesma, com o intuito de renovar suas vidas. O humor característico do programa de televisão *Os Trapalhões*⁶⁹, por sua vez, tinha como objetivo apenas a diversão, o entretenimento.

Em contrapartida a esta distinção entre a comicidade de Suassuna e a dos Trapalhões, identificamos uma base comum aos dois, o circo. Acreditamos que esta base circense tenha sido um elemento significativo de ligação entre o texto dramático e a atuação dos Trapalhões. Segundo Lunardelli (1996), o quarteto está inserido numa tradição cinematográfica brasileira voltada para a brincadeira e o riso. Os Trapalhões utilizam:

(...) o corpo como instrumento para promover o riso, como fizeram os artistas circenses de todos os tempos. Avacalhando o sério e bem comportado, satirizando e parodiando clássicos da literatura infanto-juvenil, programas de televisão e filmes norte-americanos, eles repetem uma história bem-sucedida de comunicação de massa, experimentada antes, no cinema brasileiro, pelo ciclo da chanchada⁷⁰ (Lunardelli, 1996: 14).

⁶⁸ Quarteto cômico integrado por Manfred Sant'anna (Dedé), Carlos Bernardes Gomes (Mussum), Mauro Gonçalves (Zacarias) e Renato Aragão (Didi Mocó), sendo o grupo liderado por este último.

⁶⁹ Programa humorístico semanal transmitido todos os domingos às 19h, na Rede Globo (1977 – 1990?).

⁷⁰ Modelo narrativo simples, direto e de fácil comunicação. Segundo Lunardelli (1996: 30), esse tipo de produção normalmente não era bem aceito pela crítica que considerava a chanchada algo vulgar, “popular” no sentido

Como no circo, o corpo, na proposta dos trapalhões, é um dos elementos provocadores do riso, sendo utilizado, para isto, numa perspectiva grotesca. O público os identifica pelos gestos largos e, algumas vezes, desajeitados, aproximando-os da típica figura do palhaço, artista circense de grande relevância na vida e na obra de Suassuna e, por isso, figura presente no *Auto da Compadecida*. A representação do palhaço para o autor da peça, no entanto, não se limita a sua caracterização e postura grotesca. Esta figura representa acima de tudo a ousadia de brincar com temáticas sérias, como as abordadas pelo auto.

Observamos que o quarteto, além dos elementos antigos herdados da tradição circense, agrega ao seu estilo elementos modernos, introduzidos pela indústria cultural⁷¹. Para Lunardelli (1996: 75), esta mistura produz “uma química perfeita para fazer dos filmes expressão de uma face da cultura brasileira, nacional e popular”. É pertinente ressaltarmos que esta concepção de “nacional” e “popular”, distingue-se completamente do posicionamento de Suassuna, uma vez que para o dramaturgo esses termos estão fincados na arte primitiva e erudita, divergindo, pois, de elementos da indústria cultural. Na peça *Auto da Compadecida*, os termos “nacional” e “popular” estão simbolizados tanto no imaginário do circo (humor e irreverência) quanto na representação da realidade sertaneja (relação entre o humano e o divino, por exemplo). Acreditamos que, embora Farias apresente símbolos análogos aos de Suassuna, o fato de o filme apresentar o grupo Trapalhões como protagonista lhe confere uma percepção distinta para o termo “popular”, uma vez que as produções do quarteto se enquadram nos padrões dos meios de comunicação de massa.

Segundo Suassuna (1987), Farias partiu de uma adaptação feita pelo próprio autor, a mesma utilizada para o filme anterior. Partindo-se, então, do mesmo material, Jonas e Farias produziram textos audiovisuais com elementos que se tocam e ao mesmo tempo se distanciam. Conforme discutimos anteriormente, a primeira tradução priorizou o imaginário artístico popular, procurando firmar-se numa vertente armorial. Farias, por sua vez, produz um filme comprometido com questões

pejorativo da palavra. A autora destaca Alex Vianny, como um dos poucos críticos que adota uma opinião contrária. Para ele, a chanchada representava uma produção direcionada ao mercado, com tom popular, presente na recriação do cotidiano onde se refletiam diversas atitudes e modos cariocas.

⁷¹ Termo formulado por Adorno e Horkheimer (1947) para refletir sobre a produção de bens culturais destinados às massas, nas sociedades capitalistas industrializadas. As mercadorias culturais da indústria, orientadas a partir do princípio de comercialização, forçam uma união entre a arte popular e erudita, provocando prejuízo para ambas (Lunardelli, 1996: 48-49).

mercadológicas, respaldado pela presença do quarteto televisivo. Pelo fato de Farias ter utilizado a mesma adaptação feita para o filme de Jonas, consideramos ser mais produtivo estabelecermos, quando relevante, um paralelo entre as duas traduções. Vejamos agora como Farias recria, em seu filme, a relação entre os gêneros circo e auto.

O auto de Farias reescreve, assim como o de Jonas, a representação do espetáculo circense presente na peça. O prólogo do filme, portanto, constitui-se pela chegada de um grupo de saltimbancos a uma pequena cidade do sertão (figura 14):



[Música alegre]



PALHAÇO [cantando]: Tombei, tombei, mandei tombar!



ATORES DO CIRCO [respondem ao canto]: Perna fina no meio do mar.



PALHAÇO [cantando]: Oi, eu vou ali e volto já.

Figura 14: Chegada do circo



ATORES [respondem]: Oi, cabeça de bode não tem que chupar.



[Música instrumental alegre]

Figura 14: Chegada do circo

Observamos no filme, que o palhaço, como na peça, conduz o grupo com um canto surrealista:

PALHAÇO: (...) (*Cantando*). Tombei, tombei, mandei tombar!
 ATORES, *respondendo ao canto*: Perna fina no meio do mar.
 PALHAÇO: Oi, eu vou ali e volto já.
 ATORES, *saindo*: Oi, cabeça de bode não tem que chupar. (Suassuna, 2002: 24-25)

Esta canção, segundo Suassuna (Machado, 2003), era cantada pelo palhaço Gregório⁷², figura circense que marcou sua infância. O canto, na peça, seria uma referência indicial da influência do palhaço Gregório na vida e na obra de Suassuna. Conforme afirma o autor do *Auto da Compadecida* o narrador da peça é um palhaço inspirado na referida figura circense (Folha de São Paulo: 26 out, 1991). Farias optou por colocar, em seu filme, esta referência ao universo de Suassuna, mantendo em sua tradução, a mesma canção da peça, mas acompanhado pelo arranjo musical de Antônio Madureira⁷³. Percebemos que esta estratégia engrandece a referência ao universo do autor, uma vez que agrega à representatividade do palhaço Gregório à melodia da música armorial (sertaneja, primitiva).

A referida canção é bastante recorrente no filme. No prólogo, é cantada duas vezes (figuras 14 e 16) e, posteriormente, é retomada apenas na forma de arranjo musical, como por exemplo: no momento em que se inventa um testamento do cachorro da mulher do padeiro para convencer o padre a enterrar o animal; no

⁷² Grande palhaço do circo-teatro Stringhini que se apresentava em Taperoá durante a infância de Suassuna (Machado, 2003).

⁷³ Ver tópico 2.3.1.3

trecho em que o palhaço observa ironicamente o Major Antônio Moraes sair no carro do bispo; na passagem em que o palhaço cumprimenta o bispo (figura 18); no momento em que o bispo toma conhecimento do testamento; no início e no término da cena do julgamento (figura 20) e no final do filme – espetáculo do circo (figura 17). Essa canção, além de ser uma alusão ao universo suassuniano, constitui um elemento simbólico da relação (circo e auto) existente no filme, uma vez que está atrelada às tiradas cômicas do texto (o testamento do cachorro, por exemplo) e à própria figura do palhaço. Além disso, introduz e encerra o julgamento, significativo trecho do auto.

Além da música, destacamos, a partir da figura 14, a caracterização do palhaço (narrador), bem como a existência de um parceiro (figura 14c) para o mesmo. Quanto à caracterização do narrador (figura 14b e 14d), destacamos a constituição da máscara/ maquiagem que, segundo Bolognesi (2003:178), embora se baseie em um tipo, é individual e apresenta características que o artista confere ao personagem. Verificamos esse caráter individual da máscara do palhaço nas duas primeiras traduções do *Auto da Compadecida*, uma vez que ao construírem o narrador (palhaço), Jonas e Farias apresentam dois tipos distintos (figura 15).

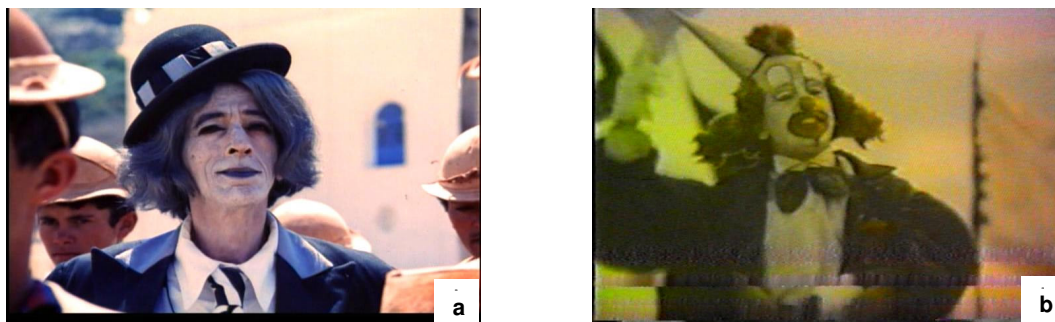


Figura 15: Máscaras dos palhaços de Jonas e Farias

Enquanto Jonas cria uma máscara suave, praticamente inexistente (figura 15a), para compor o seu narrador, Farias constrói uma maquiagem grotesca, enfatizando o nariz, os olhos e a boca (figura 15b). Observamos que a composição do palhaço no filme de Farias se assemelha aos tipos ocidentais modernos. A maquiagem destes, embora busque ressaltar os traços do rosto que enfatizam a subjetividade do personagem, segundo Bolognesi (2003:180), podem conduzir a uma significação comum. Ele afirma que o nariz avermelhado (figura 15b), por

exemplo, normalmente remete ao nascimento do palhaço⁷⁴, caracterizando a imagem do desajeitado, do bobo. Os olhos exprimem a subjetividade, a vida puramente individual do personagem, não apresentando nenhuma função para o grotesco. Este se interessa apenas por olhos arregalados (figura 15b), pois seu interesse reside em tudo que procurar sair, ultrapassar o corpo. Além disso, os olhos arregalados atestam uma tensão puramente corporal o que é significativo no grotesco (Bakhtin, 1993: 276-7). A boca, por sua vez, sempre exagerada, domina quase a metade da maquiagem (figura 15b). Centro da expressão facial, a boca (normalmente escancarada) é o vínculo de ligação entre o interior e o exterior do palhaço. Para Bakhtin (ibid), a boca é a parte mais marcante do rosto para o grotesco. Resumindo-se, em uma boca escancarada, todo o resto no rosto grotesco serve apenas para emoldurá-la. Diferentemente de Farias, Jonas aproxima seu palhaço (narrador) dos tipos cômicos orientais, dos palhaços soviéticos⁷⁵, por exemplo. Estes se caracterizam predominantemente com traje e maquiagem bastante discretos e atuam sem excessos, abandonando o universo do caricaturesco (Bolognesi, 2003). O palhaço de Jonas, portanto, parece transmitir a idéia de que o cômico está muito próximo da vida, é um homem aparentemente real, ao passo que, o de Farias, parece estar separado da vida por meio da sua máscara, da sua careta.

Além da máscara, a expressão facial e a postura, de cada palhaço é outro elemento que os distingue. Enquanto o personagem de Jonas se movimenta com gestos mais comedidos e evita caretas exageradas, o narrador de Farias age de forma contrária, a cada nova aparição parece aumentar a amplitude de seus gestos e a frequência de seus cacoetes. A opção por estratégias distintas por parte dos diretores, na caracterização de seus narradores, decorre tanto de escolhas individuais quanto de motivações externas. No caso de Jonas somos levados a crer que sua origem húngara associada à temática social da peça tenha contribuído para

⁷⁴ O nariz avermelhado compõe o tipo de palhaço denominado Augusto. Historiadores divergem quanto à sua origem. Acredita-se que tudo começou a partir de um incidente provocado por Tom Belling, no Circo Renz. Ele foi vítima de uma queda de cavalo, em um movimento acrobático trivial. Proibido de retornar à pista, Belling passava parte de seu tempo fazendo gracejos com seus amigos. Certa vez, foi abordado pelo diretor do circo que achou sua atuação fantástica e resolveu devolvê-lo ao picadeiro. Ao entrar, completamente atrapalhado, ele tropeçou e caiu com o rosto no chão, deixando o nariz avermelhado. O público deliciou-se com o seu ar bobalhão e começou a gritar "Augusto!", pelo ridículo da situação. Há quem diga que o incidente com Belling aconteceu por ele ter ingerido uma dose excessiva de gim, que teria prejudicado seu equilíbrio. (Bolognesi, 2003: 74)

⁷⁵ Os tipos cômicos orientais, segundo Bolognesi (2003), seguiam o modelo ocidental (fincado no grotesco) até o início da Revolução de 1917. Após este período, os palhaços procuraram outros caminhos para a comicidade, o que os levou ao encontro de personagens como Chaplin, por exemplo. A arte clownesca, neste caso, associou-se à luta política. Esta é talvez a grande distinção entre os circos do ocidente e do oriente. Enquanto estes apresentam uma profunda orientação política, aqueles demonstram serem alheios aos problemas diários da luta social e política.

a composição de um palhaço (narrador) mais sóbrio e natural, nos moldes da escola soviética circense. Quanto a Farias, acreditamos que a proximidade dos Trapalhões com o público infantil, familiarizado com o tipo de palhaço ligado ao grotesco, tenha sido um elemento preponderante para a construção do seu narrador.

Com relação ao parceiro (figura 14c) do narrador, verificamos que, assim como Jonas, Farias cria um novo personagem para compor a dupla cômica. Diferentemente do personagem de Jonas, o de Farias não fala em nenhum momento, apenas serve de apoio. Comunica-se com o narrador por meio de gestos, tenta imitar desajeitadamente os movimentos do narrador e o auxilia na montaria, puxando seu cavalo (figura 14c). O fato de não interagir verbalmente com o narrador dispensa a necessidade de um nome para o novo personagem, o que não ocorre no filme de Jonas, que alcunha o assistente do narrador de Meia-Garrafa, conforme apontamos anteriormente. Quanto ao tipo físico da nova figura circense, a escolha de Farias é semelhante à de Jonas. Ambos escolheram anões e utilizaram a diferença de estatura entre os integrantes das respectivas duplas cômicas como elemento grotesco. No filme de Jonas, por exemplo a cena em que os palhaços observam o ataque dos cangaceiros, o narrador, neste momento, monta sobre o personagem Meia-Garrafa, que se encolhe adquirindo o formato de um pequeno banco (figura 8a). No filme de Farias, podemos citar o trecho do início do julgamento, no momento em que a dupla cômica se cumprimenta, o narrador abraça o vazio, enquanto seu parceiro abraça suas pernas (figura 20a).

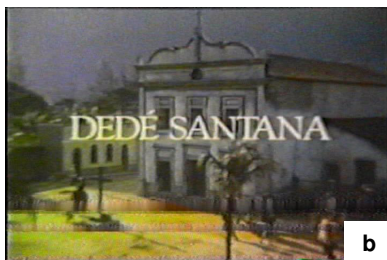
O prólogo do filme de Farias, após exhibições de alguns dos artistas circenses (malabarista, acrobata, por exemplo) embaladas pelo canto surrealista semelhante ao da peça, prossegue com o palhaço (narrador), no pátio da igreja da pequena cidade do sertão, divulgando o enredo do espetáculo que será apresentado pelo circo (figura 16):



PALHAÇO [grande voz]: Auto da Compadecida!

[Música alegre ao fundo ao longo de todo o trecho]

Figura 16: Divulgação do espetáculo circense



PALHAÇO: O julgamento de alguns canalhas, entre os quais um sacristão, um padre e um bispo, para exercício da moralidade.



PALHAÇO: Auto da Compadecida! A intervenção de Nossa Senhora no momento propício, para triunfo da misericórdia.



PALHAÇO: O autor desta história é este palhaço, que se inclui entre os pecadores que nela aparecem.



PALHAÇO: Auto da Compadecida!



PALHAÇO [cantando]: Tombei, tombei mandei tombar ...

[Música alegre]



[Música alegre continua em tom mais alto]

Figura 16: Divulgação do espetáculo circense

No filme de Farias, verificamos que o narrador impõe sua voz como a dos grandes divulgadores de espetáculos populares. Conforme verificamos na figura 16, o palhaço exclama repetidas vezes, em grande voz, o nome do espetáculo, intercalando-o com a sinopse da sua fábula. O diretor imprime ao seu personagem, desta forma, uma postura semelhante à do narrador tanto da peça quanto da tradução de 1969. A referência do texto teatral à divulgação dos palhaços dos circos populares é retomada, portanto, nos textos de Jonas e Farias, respectivamente. Enquanto o palhaço do texto de Suassuna, por meio de sua divulgação entusiasmada, parece convidar o leitor a mergulhar no enredo do auto, os palhaços recriados nas duas primeiras traduções da peça parecem, de forma análoga, despertar a atenção e o interesse do espectador para assistir ao auto que se desenrolará na tela.

No filme de Farias, esse grau de aproximação que se estabelece entre o narrador e o público ocorre por meio da interação ator/ câmera, conforme discutimos anteriormente. No prólogo do referido filme, verificamos, de modo mais sutil do que na tradução de Jonas, que a câmera narra conjuntamente com o ator-palhaço. Embora o público não se depare com *closes* do palhaço falando diretamente para a câmera, como no filme de 69, o telespectador do auto de Farias consegue perceber, como na figura 16d, por exemplo, que o ator-palhaço se direciona para a câmera, estabelecendo um diálogo direto com o próprio telespectador. Entendemos que o grau de distanciamento entre a câmera e o ator-palhaço corresponde ao nível de entrosamento entre público e narrador. Nesta perspectiva, do ponto de vista do prólogo, percebemos que Jonas deu maior ênfase do que Farias, ao diálogo entre seu narrador e seu respectivo público, conforme podemos observar ao compararmos a figura 1b com a 16d, por exemplo.

Quanto aos créditos do filme de Farias (figura 16), observamos que os nomes dos atores se sobrepõem à imagem do palhaço, no momento em que este divulga a fábula do espetáculo. Para nós, esta estratégia faz referência direta ao prólogo da própria peça, uma vez que recria, de forma análoga, sua estrutura – apresentação do enredo e dos atores simultaneamente. Conforme destacamos anteriormente, a rubrica de movimento do livro, sugere que os atores entrem se exibindo como artistas circenses; concomitantemente a esta cena, o palhaço divulga, em grande voz, o enredo do espetáculo. No filme, percebemos uma estrutura semelhante, em que o narrador apresenta verbalmente a fábula e os atores se apresentam por meio

dos seus nomes (créditos) na tela. Com relação à atuação circense sugerida para os atores na peça, esta é transmitida de forma subliminar no filme, uma vez que os primeiros nomes apresentados são dos atores que integram o quarteto trapalhão, figuras de performances conhecidamente fincadas na tradição circense. Nesta perspectiva, acreditamos que a estratégia utilizada por Farias consiste numa representação indicial icônica do prólogo da própria peça.

Uma particularidade da tradução de Farias em relação à de Jonas, observada a partir do seu prólogo, é que enquanto no filme de 69 o circo representa simbolicamente o centro (local restrito) para onde as diversas manifestações artísticas populares convergem, no filme de 87, o circo simboliza o mundo em sua totalidade. Jonas, no prólogo de seu filme, parece conduzir as atrações (bumba-meu-boi e auto dos guerreiros, por exemplo) que ocorrem fora do circo, para dentro deste, ao passo que Farias opta por misturar os elementos do circo à rotina da cidade em que chega. Como ilustração disto, temos a figura 16g, em que o padeiro e



Figura 17: Palhaço encerra o espetáculo

seus dois funcionários parecem assistir da porta da padaria a chegada do circo à cidade e a figura 17, em que o palhaço anuncia o término da peça, pedindo o aplauso do público. Neste momento, as figuras que representam os moradores da cidade (padeiro, padre, bispo, João Grilo e os demais) surgem da igreja, aplaudindo o palhaço, que agradece com grandes gestos. Nestes dois trechos, os personagens do auto de Farias (circo) se misturam e se confundem com os moradores da cidade. Entendemos esta estratégia como uma forma de simbolizar a tênue barreira entre o imaginário do circo e a realidade por ele representada. Nesta perspectiva, acreditamos que Farias recria a filosofia barroca que pulsa no universo suassuniano, do mundo como aparência de teatro, sendo este, para o autor da peça, sinônimo de circo.

Verificamos também, a partir do prólogo do filme, que o texto pronunciado pelo narrador é semelhante ao da peça, havendo, entretanto, as condensações usuais das adaptações literárias para o audiovisual, conforme discutimos anteriormente. Assim como Jonas, Farias opta por manter inalterado o trecho da peça que se refere ao caráter corrompido de alguns membros religiosos (figura 16b).

De um texto repleto de personagens de condutas questionáveis, Farias, seguindo um percurso semelhante ao de Jonas e ao do próprio Suassuna, aponta, dentre “os canalhas”, apenas os eclesiásticos. Os referidos textos, no entanto, não têm intenção de denegrir a imagem da igreja, mas de resgatar nos respectivos públicos o valor da cristandade. Neste aspecto, reside o forte caráter didático do gênero auto, igualmente marcante na peça e nas suas respectivas traduções.

O último aspecto, ainda com relação à figura 16, que consideramos pertinente destacar, diz respeito ao palhaço, do filme de Farias, que, como os demais, além de divulgador e diretor do espetáculo, representa o próprio autor, conforme verificamos na figura 16d. Enquanto no prólogo da peça Suassuna expressa verbalmente que o palhaço simboliza a irreverência e a ousadia do autor (do texto) de brincar com temáticas sérias; nos filmes, tanto de Jonas quanto de Farias, isto é suprimido. Acreditamos que esta estratégia, num primeiro momento, reduz a carga simbólica do palhaço nas duas traduções, uma vez que seus respectivos telespectadores podem ser levados a crer que o autor está representado como palhaço, apenas pelo fato de esta figura circense atuar, normalmente, como mestre de cerimônia nos teatros populares (estrutura da peça), ignorando-se, portanto, o importante fato de que o palhaço simboliza, na verdade, a ousadia e o bom humor (características tanto dos palhaços quanto das sátiras dos autos quinhentistas), de criticar temáticas sociais delicadas.

O símbolo do palhaço enquanto representação da irreverência, da ousadia e da comicidade desmistificadora do caráter absoluto de valores e instituições sociais, embora não esteja evidenciado no prólogo do auto de Farias, pode ser percebido pelo espectador em outros trechos do filme, como por exemplo, na passagem em que o palhaço cumprimenta o bispo (figura 18):



Música alegre de fundo

PALHAÇO: Como vai Vossa Reverendíssima...

Figura 18: Palhaço cumprimenta bispo



b

PALHAÇO: Eu estou muito triste de ver um príncipe da igreja a pé e o poderoso Major Antônio Moraes no carro de Vossa Reverendíssima.



c

PALHAÇO: Curvo-me diante de tão grande administrador e político.

Figura 18: Palhaço cumprimenta bispo

Verificamos, por meio dos gestos, da expressão facial e dos dizeres excessivamente exagerados e enaltecidos, que o palhaço ironiza a figura do bispo. O narrador, embora direcione sua crítica a um respeitado membro da hierarquia da igreja, consegue ser simpático e suave, pelo respaldo adquirido ao se caracterizar como palhaço.

É pertinente ressaltar que, diferentemente de Farias, Jonas suprime a referida cena e todas as outras que poderiam caracterizar o palhaço enquanto símbolo de ousadia e irreverência. Desta forma, acreditamos que esta característica do narrador da peça é de fato reduzida na tradução de 69. Jonas confere ao seu palhaço uma postura mais séria, conforme afirmamos anteriormente.

Observamos ainda, com relação ao trecho supracitado, que a crítica da peça quanto à subserviência da igreja ao poder da alta aristocracia é traduzida por Farias de modo peculiar. Enquanto, no texto de Suassuna, o palhaço interage diretamente com o leitor (público), apresentando o personagem e anunciando sua entrada⁷⁶, o narrador do filme direciona sua fala ao próprio bispo. Farias também acrescenta uma cena, anterior ao trecho da figura 18, em que o palhaço observa de longe o bispo ceder seu carro⁷⁷ para conduzir o Major Antônio Moraes à sua fazenda. A partir da adição desta cena, Farias acrescenta a passagem em que o palhaço externa um falso lamento por ver o “príncipe da igreja a pé” (figura 18b). A disponibilidade do

⁷⁶ Ver tópico 3.1

⁷⁷ Esta é a única tradução que apresenta um automóvel como objeto de cena. Um elemento que confere, um toque de modernidade à cidade representada no texto de Farias.

bispo em ceder seu automóvel representaria simbolicamente o interesse deste, “grande administrador e político”, em conquistar a simpatia do major. Esta seria, portanto, uma estratégia dos tradutores de ilustrar de modo peculiar a ganância de certos membros religiosos.

Com relação ao cenário do julgamento, verificamos uma outra peculiaridade do texto de Farias, uma vez que o diretor opta por representar o céu como um picadeiro (figura 19):



Figura 19: Cenografia do julgamento

A figura acima nos apresenta três momentos distintos do filme: a chegada de João Grilo ao local exato do tribunal celeste (figura 19a), a chegada de Cristo (figura 19b) e da Compadecida (figura 19c), respectivamente, para julgarem os pecadores da história. Observamos, em cada imagem, a referência indicial do circo dentro do filme (auto), símbolos da estrutura técnica do texto de Farias. A figura 19a funciona como um contextualizador da cena do julgamento, uma vez que o telespectador percebe que o circo, neste momento do filme, será a representação simbólica do céu. A figura 19b, por sua vez, remete às exibições eqüestres que marcaram a história do circo⁷⁸. A beleza e a altivez do número dos equilibristas sobre o dorso do cavalo são recriadas no filme, por meio do porte e do figurino do ator, da raça do animal escolhido, da música instrumental suave e a da própria importância do personagem para o enredo. A figura 19c, por fim, consiste no trecho do filme, em que a beleza e a leveza das atrações dos trapezistas circenses são reconstruídas; características que se relacionam harmonicamente com a imagem da personagem Compadecida. Constatamos, portanto, que Farias consegue estabelecer em seu texto, por meio de elementos disponíveis no cinema (figurino, objetos de cena e música, por exemplo), aspectos que intensificam a relação, existente no texto de Suassuna, entre os gêneros circo e auto.

⁷⁸ Ver capítulo 1

Diante da escolha de Farias em simbolizar o picadeiro como palco do julgamento, a transição entre as cenas terrenas e as celestes, do seu texto, difere, significativamente, do de Jonas. *Zoom* no rosto de João Grilo, folhas secas são arrastadas (barulho forte de vento, música estilo ladainha “Mãe de Deus rogai por ele”); João Grilo voa atravessando grande fumaça que sugere a idéia de nuvens (trilha sonora acompanha); *Close* no rosto de João; nova imagem do personagem voando; *plongée*⁷⁹ uma rede de trapézio, crianças vestidas de branco correm por baixo; João Grilo cai sobre a rede (música instrumental alegre); em seguida, desce desta numa cambalhota, como os tradicionais trapezistas de circo; várias crianças vestidas de branco correm sorrindo, João Grilo as segue atônito (música instrumental continua); João entra no circo juntamente com as crianças (figura 19a); as crianças direcionam-se para as arquibancadas, enquanto João observa tudo da entrada do circo (mesma música instrumental do início do prólogo); personagens circenses entram no picadeiro (figura 20):



[Música alegre. Mesma do prólogo]



[Música alegre. Mesma do prólogo]

PALHAÇO: Antes de mais nada quero dizer ao distinto público que...



PALHAÇO: como autor dessa história, eu tenho certas regalias e posso estar em toda parte!

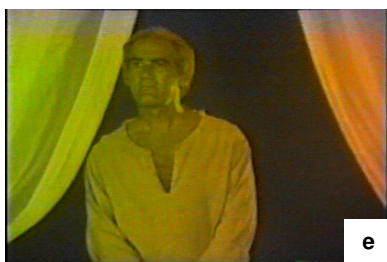
Figura 20: Palhaço anuncia o julgamento

⁷⁹ Ver tópico 3.2.1



d

PALHAÇO: Também peço desculpas aos senhores... pela carnificina que tiveram que assistir... mas ela era necessária para o desenrolar da história.



e

PALHAÇO: E agora... levantem-se os mortos...



f

PALHAÇO: pois vai começar o julgamento!

Figura 20: Palhaço anuncia o julgamento

Conforme podemos perceber, no fragmento supracitado, Farias adota uma estratégia análoga à de Suassuna⁸⁰. O palhaço, no caso, atuando como autor e diretor do espetáculo, justifica para o público como pode estar presente “no céu” e o porquê da chacina da cena precedente. Ao recriar este trecho, Farias estabelece uma relação simbólica indicial, não apenas com a peça, mas com o universo dos espetáculos circenses populares que atribuem ao palhaço o papel de “mestre de cerimônias”, fazendo com que este conduza o desenrolar das pequenas esquetes teatrais encenadas no picadeiro.

Ao compararmos o início do julgamento entre as duas traduções cinematográficas até aqui estudadas, observamos o uso de estratégias bem distintas. Enquanto Jonas vincula a imagem do céu à representação da caatinga, utilizando recursos, como *flashback*, closes, movimentação acelerada de câmera e desaparecimento e reaparecimento de personagens, Farias estabelece uma associação do céu com o imaginário do circo, utilizando apenas o recurso da montagem, predominando, porém, os planos gerais que propiciam ao espectador

⁸⁰ Ver tópico 3.1

uma visão ampla da arena, uma representação simbólica icônica da visão que este teria de uma arquibancada do circo. Esta é uma ilustração de que, dentro da diversidade de recursos disponíveis no meio cinematográfico, os tradutores optam por alguns, eliminando outros, de acordo com a proposta de seus textos. Este é um dos elementos que nos permite perceber com clareza o processo de reescrita do tradutor, sua contribuição criativa a uma história pré-existente.

Nesta mesma perspectiva, destacamos o corte feito, com relação ao texto de Suassuna, no diálogo do narrador. Conforme afirmamos anteriormente, o palhaço, na peça, na cena em que anuncia o julgamento, direciona-se ao leitor (público) tecendo comentários com fito didático, característica dos teatros medieval e barroco retomada por Suassuna. Dentro da proposta do gênero auto, esta técnica é bastante significativa, porém, observamos que os tradutores optaram por excluí-la de seus textos. Jonas, por exemplo, extingue totalmente a presença do narrador na transição entre as cenas terrenas e celestes, eliminando com isso a fala em que o palhaço afirma desejar que todos os presentes aproveitem os ensinamentos da história e com eles reformem suas vidas. Farias, embora tenha mantido a participação do narrador no trecho de transição da história, eliminou, do mesmo modo, o comentário do palhaço, como podemos observar na figura 20. Este consiste em mais um aspecto que caracteriza o processo criativo da tradução. Entendemos que a supressão dos comentários de cunho didático feitos pelo narrador confere uma nova dimensão à relação entre os gêneros circo e auto nas respectivas traduções cinematográficas, uma vez que torna, menos explícita, a moralidade presente no enredo, bem como diminui a atividade e o controle do palhaço nos filmes.

Quanto à autoria do auto atribuída ao palhaço (figura 20), verificamos que, como Jonas, Farias acrescenta diferentes trechos para reforçar esta idéia. Tomemos como exemplo disto, as figuras 20b e 20c, em que o palhaço declara ter o direito a certas regalias por ser o autor da história. A adição de passagens como esta estabelece uma constante retomada ao prólogo do filme em que o palhaço se apresenta como o autor. Entendemos que esta estratégia é uma importante referência à peça e ao universo suassuniano em sua totalidade, tendo em vista o valor da representatividade do palhaço para o dramaturgo.

Quanto à relação entre humano e divino, percebemos que Farias, como Jonas, recria a íntima ligação estabelecida entre os dois, na peça. Para isso, alguns dos recursos utilizados foram cinematográficos. Observemos a figura 21:



Figura 21: Relação entre humano e divino

As imagens, na figura acima, representam três cenas distintas do filme: as duas primeiras (20a e 20b) correspondem à entrada do Cristo e da Compadecida, respectivamente, para a cena do julgamento e a terceira imagem (21c) representa o momento em que João Grilo agradece a Cristo pela oportunidade de ressuscitar. Percebemos nas duas primeiras imagens que os atores que representaram os pecados humanos estão no mesmo plano das duas entidades divinas o que, na linguagem cinematográfica, representa ausência de hierarquia entre os personagens envolvidos na cena. Quanto à imagem (21c), verificamos que, cenograficamente distanciados, João Grilo toma a liberdade de subir as escadas que levam ao altar onde se encontra Cristo; deste modo, os dois personagens são enquadrados num mesmo plano. Para nós, esta é uma representação simbólica da intimidade do sertanejo pobre (João Grilo) com as figuras divinas. O ângulo da câmera, nesta imagem, encontra-se em *contre-plongée* que normalmente significa, no cinema, a superioridade de um personagem sobre o outro. Neste caso, o narrador (câmera) retrata sua própria inferioridade diante da entidade divina representada, e que somente o personagem João Grilo, caricatura do homem pobre e sofrido do sertão, por se identificar com a vida de Cristo⁸¹, pode “se permitir certas intimidades”.

Ainda nessa perspectiva, Farias, assim como Jonas, utiliza o mesmo ator que interpreta o frade (homem) para representar Cristo (divino). Durante a cena do julgamento, no trecho da acusação do Bispo, o personagem Manuel revela ser o próprio Frade (figura 22):

⁸¹ A analogia entre a vida de Cristo e de João é estabelecida pela Compadecida, na peça e na tradução de Farias. Conforme podemos observar no momento em que ela tenta defendê-lo: “João foi um pobre como nós, meu filho. Teve de suportar as maiores dificuldades, numa terra seca e pobre como a nossa” (Suassuna, 2002: 184).



MANUEL: (...) Sem falar no fato de que vivia comigo ao seu lado... e me tratava com o maior desprezo.

[Toques de sino]



[Mesma música instrumental suave utilizada para construir a imagem do Frade].

Figura 22: Manuel revela ser o Frade

O frade, nos dois filmes, bem como na peça, simboliza a benevolência e a santidade, virtudes que o auto didaticamente procura enaltecer. As qualidades em comum dos dois personagens, Frade e Manuel, corroboraram para esta estratégia de utilizar o mesmo ator para interpretá-los. Para nós, este aspecto é mais um elemento que permite ao telespectador estabelecer uma relação entre o Frade e Manuel e, por conseguinte, entre o humano e o divino. O trecho retratado na figura 22 também está presente no texto de Jonas; porém, neste, Manuel só se expressa de forma verbal, ao passo que, no filme de Farias, o ator, além de externar verbalmente a relação entre as duas figuras, retira a coroa e a capa, mostrando que, de fato, os dois personagens representam um só. Verificamos, portanto, que o filme de Farias procura ser mais explícito, quanto a esta relação. Acreditamos que esta estratégia decorre do tipo de público para o qual o filme está direcionado. Como o público-alvo dos Trapalhões é, em grande parte, infanto-juvenil, existe maior necessidade de tornar a referida relação mais explícita.

Esta relação entre humano e divino também é retratada no âmbito do diálogo que é, tanto no filme de Jonas quanto no de Farias, estruturado nos parâmetros da peça:

JOÃO GRILO: O senhor quer saber de uma coisa? Eu vou lhe ser franco: o senhor é gente, mas não é muito não. É gente e ao mesmo tempo é Deus, é uma mistura muito grande. Meu negócio é com outro? (Suassuna, 2002: 165)

JOÃO GRILO, *ao Encourado*: (...) Isso aí é gente e gente boa (...)! Gente como eu, pobre, filha de Joaquim e de Ana, casada com um carpinteiro, tudo gente boa.

MANUEL: E eu João? Estou esquecido nesse meio?

JOÃO GRILO: Não é o que eu digo, Senhor? A distância entre nós e o Senhor é muito grande. Não é por nada não, mas sua mãe é gente como eu, só que gente muito boa, enquanto eu não valho nada (Suassuna, 2002: 174)



MANUEL: Eu num sou gente, João?! João, eu sou homem, judeu... Nasci em Belém... Me criei em Nazaré... Fui ajudante de carpinteiro...



JOÃO GRILO: Senhor, eu vou ser franco...



JOÃO GRILO: o senhor é gente, mas não é MUITO não... às vezes o senhor é gente... às vezes é Deus... É uma misturada muito grande...



BISPO: João, isso é coisa que se diga!



MANUEL: O João não disse nada de mais... É verdade... eu sou homem [risos] e sou Deus..

Figura 23: Manuel – homem e Deus

Observamos, nos dois textos supracitados, que a intimidade entre João Grilo e Manuel, mencionada anteriormente, é estabelecida, neste trecho, pela franqueza com que um dialoga com o outro. João reconhece a distância existente entre ele e

Cristo, revelando se sentir mais próximo da Compadecida que é apenas “gente”, ao passo que Manuel é ao mesmo tempo Deus e homem. Nesta perspectiva, Cristo, é, tanto na peça quanto nos filmes, símbolo da relação humano e divino.

Quanto à tradução de Farias, nesta passagem da história, destacamos o modo como o diretor retrata, por meio da imagem (figura 23), a intimidade e, ao mesmo tempo, o distanciamento existente entre João Grilo e Cristo. João Grilo sobe alguns degraus da escada que levam ao altar e Manuel levanta-se do trono para sentar-se na escada enquanto conversa com João, o que sugere um certo grau de entendimento e intimidade entre os dois. A câmera, por sua vez, ao posicionar-se por trás de Manuel, engrandece as proporções deste no canto da tela ao mesmo tempo em que diminui as de João Grilo, estabelecendo, desta forma, o distanciamento, entre os dois, sustentado pela fala de João.

O filme de Farias, em suma, acompanhando o trabalho feito anteriormente por Jonas, recria a estrutura técnica da peça ao estabelecer uma relação entre os gêneros circo e auto. Observamos que Farias constrói, em seu texto, o imaginário circense por meio da representação do narrador como um palhaço, estabelecendo, desta forma, uma referência indicial do universo suassuniano - impregnado pela influência do palhaço Gregório. O gênero auto subjaz a toda a proposta didática do espetáculo do circo (o próprio filme). Embora Farias tenha optado por suprimir da peça os comentários didáticos do palhaço para o leitor (público), o espectador percebe seus ensinamentos por meio dos diálogos travados entre os personagens. Verificamos ainda a presença de dois elementos cinematográficos utilizados no filme de Farias, na construção da relação entre os dois gêneros: a cenografia do julgamento, em que o céu é representado por um picadeiro; e a música tema do narrador, presente em todas as aparições do palhaço na peça e em algumas tiradas cômicas como na história do testamento do cachorro, por exemplo. Podemos ver, ao longo deste tópico, que, mesmo partindo da mesma adaptação escrita por Suassuna, Farias e Jonas construíram textos fílmicos bem distintos. Enquanto este produziu um filme mais comprometido com a filosofia armorial, agregando ao texto original elementos artísticos populares, aquele fez um filme mais comercial, mesclando elementos da peça ao contexto da cultura de massa.

No próximo tópico, observaremos as estratégias utilizadas pelo diretor Arraes e pelos roteiristas para traduzirem a estrutura técnica da peça (representação dentro de outra) para a microssérie de televisão e posteriormente para o cinema.

3.2.3 SUASSUNA E ARRAES: A TRADUÇÃO TELEVISIVA E CINEMATOGRAFICA

Ao observarmos os trabalhos de Arraes para o sistema audiovisual, verificamos que o diretor costuma entrecruzar os gêneros – cinema, televisão, literatura e teatro. No *Auto da Compadecida*, por exemplo, o enredo é criado a partir de uma obra literária (o que caracteriza a relação do gênero literário com o televisivo) que, por sua vez, dá origem à versão cinematográfica. Percebemos também na microssérie e, conseqüentemente, no filme, o transporte de elementos teatrais para a tela, pois o movimento e a gesticulação dos personagens são muito próximos das atuações teatrais. Além desses aspectos, observamos a herança da televisão e do teatro quanto ao forte apoio textual, o que implica em um diálogo ininterrupto entre os personagens, elemento que, na microssérie, funciona com naturalidade, mas, no cinema, provoca certo estranhamento. O diretor, desta maneira, imprime irreverência aos seus trabalhos, ao misturar os gêneros, enriquecendo a linguagem audiovisual.

Arraes, ao cruzar genuinamente as linguagens de cada sistema, utiliza, muitas vezes, a metalinguagem: a linguagem audiovisual retratando ela mesma. Nesta perspectiva, acreditamos que o diretor, por meio do filme *A Paixão de Cristo*, representa a fábula e a atmosfera construídas tanto na microssérie quanto no filme *O Auto da Compadecida*. Consideramos que esta foi a estratégia escolhida por Arraes para traduzir a estrutura técnica da peça (representação dentro de outra) para a tela.

3.2.3.1 A MICROSSÉRIE

Tanto na peça quanto na microssérie, observamos a divulgação de um evento artístico. Enquanto no texto literário um palhaço divulga um espetáculo de teatro popular (*O Auto da Compadecida*) que deve se realizar no circo, no texto televisivo os personagens pobres, João Grilo e Chicó, divulgam a exibição de um filme (*A Paixão de Cristo*) que deve ocorrer na igreja (Figura 24). Arraes, portanto, substitui o apelo do circo pelo apelo do cinema, criando uma outra dinâmica para sua obra. Desta forma, tendo em vista que a tradução é “um diálogo de signos, uma síntese e reescritura da história” (Plaza, 2003: 14), entendemos que a estratégia do diretor, neste caso, de redimensionar o caráter popular do circo para o cinema (*A paixão de*

Cristo), decorre da tentativa tanto de ressignificar o benefício da penetração popular dos dois gêneros quanto de atualizar o meio, passando de um sistema de representação mais artesanal (circo) para um outro mais tecnológico (cinema). Observamos que, diferentemente de Jonas que agrega ao seu texto elementos típicos das manifestações artísticas populares, reescrevendo um universo e uma linguagem mais mítica e fincada no imaginário sertanejo; e, por sua vez, diferentemente de Farias que recria em seu texto um universo inteiramente circense, caracterizado pelo humor pastelão dos Trapalhões, Arraes transporta para suas traduções a tecnologia da linguagem cinematográfica de seu tempo, reescrevendo o imaginário sertanejo não na perspectiva da arte popular ou do circo, mas dos meios de comunicação de massa.

Diante deste aspecto peculiar da reescritura de Arraes, vejamos com mais detalhes como a estrutura técnica é construída. O início da microssérie é caracterizado pela divulgação da exibição do filme *A Paixão de Cristo* (Figura 24):



JOÃO GRILO: Hoje à noite, na paróquia de Taperoá... vai passá A PAIXÃO DE CRISTO! [voz forte]

CHICÓ: Um filme de aventura... que mostra um *caba* sozinho desarmado... enfrentando o império romano todinho!



JOÃO GRILO: Não percam! A história de um vivente que é Deus... e home ao mesmo tempo.

CHICÓ: Um filme de mistério, cheio de milagres e acontecimentos do outro mundo.



JOÃO GRILO: A PAIXÃO DE CRISTO! [voz forte] O filme mais arretado do mundo!

Figura 24: Divulgação do filme *A Paixão de Cristo*



CHICÓ: E se num fô... eu cegue.

Figura 24: Divulgação do filme *A Paixão de Cristo*

Com relação à montagem⁸², neste trecho, percebemos que Arraes primeiramente situa o telespectador quanto à localização dos personagens. O primeiro plano é aberto, onde percebemos os personagens e toda a cenografia de uma pequena rua do sertão, enquanto o último já é fechado (busto), focalizando a expressão dos atores e a emoção que eles imprimem às suas palavras. A primeira fala de João Grilo, também serve como contextualizador espacial – “paróquia de Taperoá” - e temporal – a exibição será na noite do mesmo dia. Enquanto a microssérie apresenta estes elementos de localização para o telespectador, verificamos que, na peça, a figura do palhaço e a sugestão para a entrada dos atores no palco são os únicos elementos utilizados por Suassuna para transportar o imaginário do leitor para a arena de um circo.

A descrição da cenografia é uma das grandes diferenças entre a literatura e o audiovisual e este é um fator que muitos literatos condenam nas adaptações. Enquanto a descrição da cena pode se delongar em algumas páginas no livro, a câmera numa única tomada revela tudo. Esta diferença é um dos fatores que levam à depreciação do filme muitas vezes, pois os tradicionais admiradores da literatura, costumam afirmar que o cinema tira o prazer da construção imaginativa⁸³ que só é garantida no livro. Entendemos que este critério de avaliação para uma tradução audiovisual é irrelevante, pois acreditamos que tanto o sistema literário quanto o cinematográfico lidam com a imaginação, mas de formas bem distintas.

Quanto a este aspecto de adaptação da descrição cenográfica, no teatro, a descrição é muito mais sucinta do que no romance e, muitas vezes, se encontra à parte da trama, como se fosse uma mera nota de localização. No caso do *Auto da Compadecida*, existe algo bem peculiar, pois como na peça o palhaço representa o mestre de cerimônia, ele mesmo descreve, em sua última fala do prólogo, a

⁸² Ver tópico 3.2.1

⁸³ Conjunto de figurações simbólicas (individuais ou coletivas) sedimentadas.

disposição do espetáculo na peça. Em todas as traduções audiovisuais em análise, esta descrição é realizada pela própria câmera que aproxima ou abre o enquadramento de acordo com o desenrolar da narrativa e da tensão dramática. Nesta perspectiva, nas adaptações, há uma redução do controle do narrador (palhaço) sobre a história narrada, sendo esta atividade transferida para a câmera que passa a controlar a descrição da cena por meio da imagem, elemento significativo no suporte das referidas traduções.

No trecho descrito acima, diante das características que João Grilo e Chicó atribuem ao filme que divulgam, observamos o estabelecimento da relação entre as duas histórias – a que será exibida na igreja e a que eles fazem parte - uma vez que tanto *A Paixão de Cristo* quanto o *Auto da Compadecida* são filmes de mistério, com milagres e acontecimentos sobrenaturais. Além disso, os dois filmes retratam a vida de “um caba sozinho desarmado enfrentando um império” (Figura 24a), pois, enquanto Cristo enfrentou o império romano, João Grilo enfrenta o império dos poderosos de Taperoá, representados por seus patrões (burguesia), Major Antônio Morais (coronel), Padre e Bispo (igreja). Finalmente, João Grilo, durante algumas passagens do auto, principalmente no trecho do julgamento, revela-se quase como um Deus que comanda o destino dos personagens na história.

A simplicidade com que a temática religiosa é tratada, na peça, pode ser reconhecida no filme de Arraes, por meio do linguajar despojado com que Chicó se refere a Cristo “um *caba*” e também, pela relação que João Grilo estabelece entre o humano e o Divino “um vivente que é Deus e *home* ao mesmo tempo” (figura 24b). Percebemos, ao longo desse estudo, que as três versões analisadas retratam, de forma distinta, este aspecto da peça de tratar a religião numa perspectiva mais humana, menos formal e solene.

Por exemplo, na tradução de Arraes, a aproximação entre o divino e o humano ocorre pela relação entre o filme *A Paixão de Cristo* e o filme *O Auto da Compadecida*, estabelecida durante a divulgação feita pelos personagens João Grilo e Chicó, porém se esta associação ocorresse num trecho isolado, ela perderia sua força significativa. Desta maneira, Arraes, em seu texto, cria outros elementos que se relacionam entre si, dando significado a esta relação entre humano e divino dentro da obra, bem como à estrutura técnica (representação dentro de outra) da microssérie e do filme. Todo este processo de significação interno ao texto é afetado, também, por elementos externos a ele, sendo voltados, no caso de Arraes,

principalmente para o mercado. A este respeito, acreditamos que no processo tradutório, ao reescrever um texto literário, o tradutor não precisa se preocupar em ser “fiel” ao autor do texto de partida, mas a ele próprio, pois, no momento em que o tradutor faz sua interpretação e inicia seu processo de reescritura, ele estrutura seu texto de forma coesa tanto interna quanto externamente, isto é, mantém uma relação sígnica coerente entre os elementos internos do texto, relação esta que, por sua vez, dialoga com o contexto histórico do público receptor.

Dos elementos internos no texto de Arraes que compõem as significações de sua estrutura simbólica – a relação, numa perspectiva do audiovisual, entre o imaginário religioso (*A Paixão de Cristo*) e a estilização da realidade do nordestino (filme *O Auto da Compadecida*) - destacamos do prólogo a relação entre a seleção de cenas exibidas do filme *A Paixão de Cristo* e as cenas do próprio *Auto* (figura 25); e a ligação estabelecida entre as duas histórias nos créditos da microssérie (Figura 26).

Quanto à interseção de cenas das duas histórias, verificamos que os trechos do filme *A Paixão de Cristo* remetem a cenas do *Auto da Compadecida*, compondo, desta forma, a relação de analogia (icônica) entre a vida de Cristo (divino) e a de João Grilo (humano) (Figura 25)⁸⁴.



PAIXÃO DE CRISTO: Cristo é perseguido pelos soldados romanos.



AUTO DA COMPADECIDA: João Grilo é perseguido pelos poderosos de Taperoá.

Figura 25: Relação entre *A Paixão de Cristo* e *O Auto da Compadecida*

⁸⁴ As imagens correspondem tanto à microssérie quanto ao filme.



PAIXÃO DE CRISTO: Cristo é humilhado.



AUTO DA COMPADECIDA: João Grilo é humilhado. Pobre e faminto, João deseja a comida da cachorra dos seus patrões.



PAIXÃO DE CRISTO: Cristo é morto.



AUTO DA COMPADECIDA: João Grilo é morto pelo cabra de Severino [cangaceiro].



PAIXÃO DE CRISTO: Cristo ressuscita.



AUTO DA COMPADECIDA: João Grilo ressuscita após a intervenção da Compadecida.

Figura 25: Relação entre *A Paixão de Cristo* e *O Auto da Compadecida*

O contexto de cada história é distinto e as razões que desencadeiam os acontecimentos são bastante diferentes, como por exemplo, a perseguição de Cristo pelos soldados romanos e a perseguição de João Grilo pela classe dominante são desencadeadas por razões diferentes, embora, intimamente, o motivo nos dois filmes esteja atrelado à questão do “poder”.

Na perspectiva da tradução intersemiótica, entendemos que essa relação opera por analogia, uma vez que o filme *A Paixão de Cristo* se relaciona com a microssérie *O Auto da Compadecida* por semelhança em alguns aspectos, caracterizando, desta forma, um processo de iconização entre os dois textos. Essa analogia é estabelecida por meio de uma convenção interna às traduções de Arraes.

Desta forma, acreditamos que a estrutura técnica (representação do audiovisual dentro dele mesmo), no texto do referido diretor, estabelece uma significação nos níveis icônico, indicial e simbólico, uma vez que as cenas dos filmes em questão (*A Paixão de Cristo* e *O Auto da Compadecida*) possuem alguns traços de semelhança, ao mesmo tempo em que as cenas de um indicam trechos e temáticas do outro e, por convenção, estabelecem uma estrutura técnica (metalinguagem) que reescreve a relação de dois gêneros, no caso, o audiovisual e o auto. Arraes, portanto, substitui, por meio das cenas do filme *A Paixão de Cristo*, a atividade do palhaço de narrar e antecipar o enredo e a apresentação dos personagens. Com esta estratégia, acreditamos que o diretor redimensiona o caráter popular da contação da história do filme, uma vez que retira a figura do cômico e acrescenta uma apresentação solene e formal a partir do sofrimento de Cristo, utilizando não mais uma vertente popular, mas tecnológica para narração.

O outro elemento interno ao texto que iconiza, indicia e simboliza sua estrutura técnica ocorre no âmbito dos créditos da microssérie *O Auto da Compadecida* (figura 26):

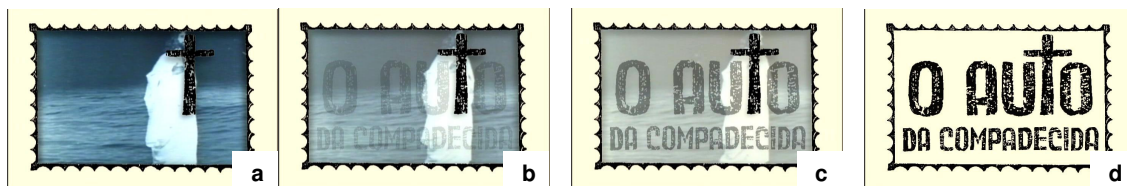


Figura 26: O simbolismo da cruz nos créditos da microssérie

O nome da microssérie surge entre a seleção de cenas do filme “*A Paixão de Cristo*” (Figura 25). Observamos, na cena em que Cristo caminha sobre as águas⁸⁵, a inclusão de uma moldura nos moldes de xilogravura⁸⁶ e de um crucifixo que se sobrepõe à imagem de Jesus (figura 26a). Entendemos que estes elementos constroem, no universo da microssérie, uma relação icônica simbólica entre o milagre da fé e o da ressurreição, estabelecido num enquadramento (moldes) da

⁸⁵ Quando os discípulos o perceberam caminhando sobre as águas, ficaram com medo (...) Mas Jesus logo lhes disse: “Tranquilizai-vos, sou eu. Não tendes medo!” Pedro tomou a palavra e falou: “Senhor, se és tu, manda-me ir sobre as águas até junto de ti!” (...) Pedro saiu da barca e caminhava sobre as águas ao encontro de Jesus. Mas teve medo e começou a afundar (...) No mesmo instante, Jesus estendeu-lhe a mão, segurou-o e lhe disse: “Homem de pouca fé, por que duvidaste?” (Mt 14,22-33). Esta passagem bíblica retrata a relação entre a fé e o milagre.

⁸⁶ Gravura em relevo sobre prancha de madeira. Normalmente o desenho é concebido a partir do título. A natureza sintética da imagem que – analogamente ao folheto – contém uma narrativa (Andrade, 2004).

arte popular⁸⁷ presente nos cordéis. No mesmo estilo xilográfico, iconizando e indiciando o caráter popular da obra proveniente dos romanceiros nordestinos, aparece em fusão⁸⁸ (figuras 26b e 26c) o nome da microssérie (figura 26d). Compreendemos que a técnica da fusão é o ícone da própria estrutura técnica do texto de Arraes que insere (funde) a representação do filme “A Paixão de Cristo” (simbolizada pela cruz) na representação do auto. Não somente a fusão como também a própria tipografia, que apresenta a cruz no lugar do “T” da palavra auto, funciona como ícone da estrutura técnica do filme.

Acreditamos ser pertinente o fato de os realizadores terem escolhido o trecho ilustrado na figura 26 como vinheta de chamada e de retorno dos intervalos comerciais, reforçando, por meio da repetição, a estrutura da microssérie e, por conseguinte, a relação entre os gêneros (cinematográfico, televisivo e auto). Conforme destacamos anteriormente, as vinhetas, importantes elementos dentro do gênero televisivo, quando são mais elaboradas apresentam ao espectador, de forma condensada, “os planos narrativos orientadores da série, o clima da história” dentre outras coisas (Balogh, 1996:136). Nesta perspectiva, entendemos que a criação da vinheta foi bem sucedida, no sentido de que, resumidamente, representa a estrutura técnica de todo o texto.

Outro elemento simbólico icônico significativo na construção da relação entre o filme “A Paixão de Cristo” e a microssérie *O Auto da Compadecida* diz respeito ao trecho do filme em que Chicó, a partir do falecimento da cachorra do padeiro, reflete sobre a morte (figura 27):



[Música suave ao longo de toda a fala]

CHICÓ: [respiração profunda] A cachorra cumpriu sua sentença...

Figura 27: Chicó filosofa sobre a morte

⁸⁷ Entenda-se, neste caso específico, não a arte popular na perspectiva do artesanal, mas envolta no aparato tecnológico, típica do meio televisivo.

⁸⁸ Uma imagem desaparece lentamente, ao mesmo tempo em que outra vai surgindo em seu lugar.

Travelling lateral.



CHICÓ: Encontrou-se com o único mal irremediável...



CHICÓ: Aquilo que é marca...



CHICÓ: Do nosso estranho destino sobre a terra...



CHICÓ: Aquele fato sem explicação...



CHICÓ: Que iguala tudo que é vivo...

Figura 27: Chicó filosofa sobre a morte



CHICÓ: num só rebanho de condenados...



CHICÓ: Por que tudo que é vivo... morre.

Figura 27: Chicó filosofa sobre a morte

Percebemos que a fala de Chicó da peça é integralmente recriada na microssérie. No livro e em todas as suas versões audiovisuais, esta reflexão do referido personagem surge tanto na morte do animal da mulher do padeiro quanto na de João Grilo, representando o fato de que “tudo o que é vivo morre” e que “este mal irremediável” iguala todas as criaturas (animais, homens ricos e pobres etc). A particularidade do texto de Arraes se encontra na montagem. Percebemos que tanto a edição acelerada dos planos em *close* de Chicó e das tabuletas da igreja quanto o movimento lateral da câmera (efeito que compõe o olhar do próprio personagem sobre o objeto), constroem uma relação entre A Paixão e “a marca do nosso estranho destino sobre a terra”, entre o terreno e o divino.

Dentre os acréscimos da microssérie, destacamos o trecho em que João Grilo se finge de morto para tentar fugir com o dinheiro ganho pela venda do gato que “descome” dinheiro. Durante o falso velório de João há um ataque dos cangaceiros à cidade. O personagem com esperteza finge ressuscitar e trazer uma mensagem de Padre Cícero para Severino, líder do cangaço. Desta forma, João Grilo consegue suspender o ataque a Taperoá, passando a ser exaltado pela população da cidade (figura 28):



CHICÓ: Viva João Grilo!

JOÃO GRILO: Tem gente que vira herói porque morre... já eu virei herói ressuscitando [Gargalhada].

Figura 28: João Grilo é aclamado pela população

Percebemos, neste trecho ilustrado pela figura 28, uma significação icônica da chegada de Cristo a Jerusalém⁸⁹. Na cena descrita pelo evangelista João (12, 12-19), Jesus é aclamado pelo povo por ter ressuscitado Lázaro. João Grilo é aclamado por razão do “milagre” da ressurreição, embora no caso do auto se trate de um falso milagre. A observação do personagem, em tom de galhofa, quanto ao fato de ter virado herói por ter “ressuscitado”, até certo ponto, remete à figura de Cristo, uma vez que este de fato se tornou notoriamente conhecido e respeitado após ressuscitar.

Ao compararmos os textos de Jonas e Arraes no que concerne a esta simbologia icônica da chegada aclamada de Cristo a Jerusalém, percebemos que a significação construída se distingue nos dois textos. Enquanto Jonas estabelece uma abordagem mais séria para esta relação humano/ divino, aproximando analogamente as imagens do Frade (verdadeiro símbolo de santidade na obra), Arraes, por sua vez, cria, ao remeter ao mesmo ícone, uma simbologia de viés cômico e picaresco.

A música é um outro aspecto que compõe a estrutura técnica da microssérie. Segundo Santana (2005: 69), a música, em sua generalidade, exerce uma função significativa na disposição ou na atmosfera do filme, ou de uma cena, pois ela fornece a sensação e a qualidade para o espectador, dependendo da mensagem que o realizador quer transmitir. De acordo com Santana, a música possui um caráter predominantemente qualitativo (fundado na iconicidade da linguagem), embora, em determinados contextos, seu caráter referencial, ou mesmo simbólico, possa ser enfatizado. Nesta perspectiva da música enquanto referencialidade, verificamos que a música da vinheta de abertura (que acompanha as cenas do filme “A Paixão de Cristo”) é a mesma que marca a chegada de João Grilo à cena do

⁸⁹ Ver item 3.2.1

juízo. Acreditamos que esta estratégia estabelece uma referência direta entre as duas mortes, a “história dos dois vivos (figura 24b)” - Cristo e João Grilo.

Todas as mortes, com exceção da morte de João Grilo, não são explicitadas de imediato pela imagem, mas são sugeridas por meio do barulho de tiro, no momento da execução. O telespectador, portanto, visualiza a morte de cada um dos personagens apenas na forma de *flashback* estruturado a partir da defesa da Compadecida. Nesta perspectiva, Arraes e os demais roteiristas tomam como base o texto da Ave-Maria (figura 29):

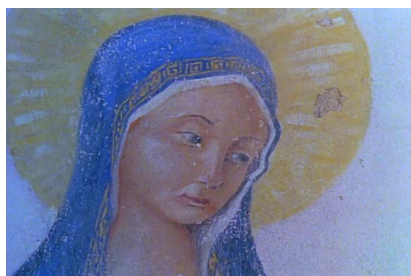


COMPADECIDA: Na oração da Ave-maria... os homens me pedem para eu rogar por eles na hora da morte. Eu rogo. E olho por eles nesta hora. E vejo que muitas vezes... é na hora de morrer... que eles finalmente encontram o que procuraram a vida toda. O que aconteceu com Eurico e Dora [padeiro e sua mulher] quando iam ser fuzilados...



[Música suave]

COMPADECIDA: pelo...



COMPADECIDA: cangaceiro.

Figura 29: A Compadecida roga pelos pecadores



[Barulho de pegadas]

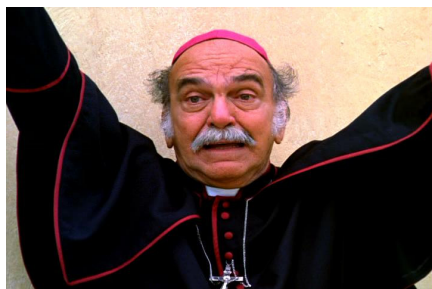
Figura 29: A Compadecida roga pelos pecadores⁹⁰

A imagem da Compadecida se funde com a pintura do fundo da igreja (local onde foram praticados os fuzilamentos), símbolo indicial da presença da Compadecida na hora da morte de todos os personagens, fazendo desta figura divina, testemunha do arrependimento dos pecadores.

Durante o *flashback* do fuzilamento do Padre e do Bispo, a Compadecida alega que os dois seguiram o exemplo de Manuel que perdoou seus carrascos na hora da morte (figura 30):



PADRE: Lembre-se, Sr. Bispo, da oração que Jesus fez pelos seus carrascos [voz trêmula].



BISPO: Pai... perdoai-lhes... eles não sabem o que fazem! [Disparo de espingarda. Música suave e triste].

Figura 30: Padre e Bispo reproduzem a oração de Cristo por seus carrascos

⁹⁰ Devido à particularidade da linguagem de Arraes, que utiliza um ritmo acelerado de recortes de planos (como, por exemplo, na figura 27), acreditamos ser inviável reproduzir as seqüências em plano por plano das traduções do referido diretor, pois tal atitude implicaria numa grande extensão da presente análise. Acreditamos que o DVD que acompanha o presente relatório suprirá qualquer deficiência neste sentido.



PADRE: Meu Deus... por que nos abandonaste?
[Outro disparo].

Figura 30: Padre e Bispo reproduzem a oração de Cristo por seus carrascos

Em nossa opinião, este é mais um elemento simbólico indicial que caracteriza a estrutura técnica da microssérie. Arraes e os roteiristas recriam, por meio das figuras religiosas, as últimas palavras de Cristo já crucificado. Tanto na “Paixão de Cristo” quanto no *Auto da Compadecida* a lamentação ocorre no momento em que a morte é certa, fator que reforça o caráter indicial entre as cenas.

Ainda no julgamento, acreditamos ser pertinente destacarmos a existência de um elemento particular à tradução de Arraes que corresponde ao uso da técnica documental na cena em que a Compadecida intercede por João Grilo (figura 31):



[Música suave e triste ao fundo].

COMPADECIDA: João foi um pobre como nós, meu filho.
E teve que enfrentar as maiores dificuldades de uma terra
seca e pobre como a nossa.



COMPADECIDA: Pelejou pela vida... desde menino.

Figura 31: A Compadecida intercede por João Grilo



COMPADECIDA: Passou sem sentir... pela infância.



COMPADECIDA: Acostumou-se a pouco pão... e muito suor



COMPADECIDA: Na seca, comia macambira, bebia o sumo do xique-xique. Passava fome. E quando não podia mais... rezava.



COMPADECIDA: Quando a reza não dava jeito...



COMPADECIDA: Ia se juntar a um bando de retirantes que ia tentar viver no litoral

Figura 31: A Compadecida intercede por João Grilo

A inserção de fotografias reais de sertanejos pobres é um elemento que, segundo Bezerra (2004), corresponde a uma atualização do texto de Suassuna,

estabelecendo uma “ponte com a triste realidade vivenciada pelos nordestinos”. De acordo com Bezerra, Arraes insere uma “dose de cinema-verdade⁹¹” à sua microssérie. Acreditamos que esta colocação de Bezerra mereça uma reflexão cuidadosa, pois o uso das fotografias de pessoas reais é estruturado de uma forma extremamente ideológica e apelativa, em que se vende, para o telespectador, uma visão poética e confortável do sertanejo pobre, faminto, em condições subumanas, porém, forte, obstinado e otimista. No mínimo, este fragmento ilustrado na figura 31, provoca na audiência um compadecimento momentâneo favorecido pela atmosfera criada pela música de fundo, pelas imagens e pelo discurso da santa, mas em nenhum momento as imagens geram um desconforto, pois a Compadecida mesma afirma que ao regressar para o campo o sertanejo dá “graças a Deus por ser um sertanejo pobre, mas corajoso e cheio de fé”. Percebemos, portanto, que as fotografias não têm um cunho documental, mas apelativo, didático e conformista.

Ainda com relação à figura 31, observamos que por meio das fotografias, Arraes, assim como Jonas, atribui ao personagem João Grilo a função de caricatura do sertanejo pobre. Por meio da metalinguagem e da intertextualidade, peculiares ao meio televisivo, Arraes constrói esta característica para o personagem por meio das fotografias de diferentes sertanejos, de diversas idades e sexos. Além de elucidar este aspecto caricaturesco do personagem, a Compadecida também assemelha a vida de João Grilo à de Cristo, reforçando a relação entre as histórias dos dois (estrutura técnica).

Quanto à temática do mundanismo da igreja (realidade estilizada) apresentada no prólogo, observamos que Arraes cria novas estratégias para representá-la. Enquanto nos três textos que analisamos – a peça e as traduções de Jonas e Farias, respectivamente - a apresentação deste tema ocorre por meio do discurso do palhaço, Arraes, por sua vez, ao substituir a representação circense pela cinematográfica, cria uma cena em que o Padre demonstra sua ganância, arrecadando o lucro obtido com a projeção do filme “A Paixão de Cristo” (Figura 32):

⁹¹ Proposta do documentarista Jean Rouch em que a câmera deveria funcionar como instrumento de revelação da verdade dos indivíduos e do mundo. Bezerra destaca que, no período em que Arraes morou na França, na década de 70, trabalhou no Comitê do Filme Etnográfico dirigido por Rouch e, por conseguinte, deve ter sofrido muitas influências deste.



[Barulho das cédulas de dinheiro sendo juntas].

PADRE: (...) Não existe ator digno de representar tal papel [Referindo-se ao ator que interpreta Jesus Cristo no filme].



JOÃO GRILO: Por que é que o senhor mesmo não se candidata?



PADRE: Conversa é essa?



JOÃO GRILO: O senhor não é representante de Deus?



JOÃO GRILO: Ia ganhar um dinheirão como artista de cinema!



PADRE: O verdadeiro cristão se satisfaz com pouco.

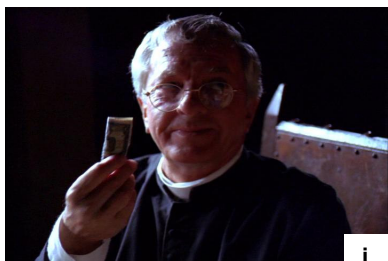
Figura 32: O mundanismo da igreja na microssérie



JOÃO GRILO: Então é que eu sou um cristão meio safado...



JOÃO GRILO: Por que eu num fiquei muito satisfeito com a paga.



PADRE: Passar esse filme, João Grilo... Já é um trabalho SANTO!



PADRE: Assim como os apóstolos, nós estamos divulgando a vida de Cristo. Você quer paga maior do que essa?



JOÃO GRILO: Se Jesus soubesse... o mundanismo, a canalhice de uma certa qualidade de padre de hoje em dia...



JOÃO GRILO: Era capaz dele sacudir essa cruz fora e subir... direto pro céu!

Figura 32: O mundanismo da igreja na microssérie

Percebemos, por meio deste fragmento, que os tradutores representam, na microssérie, a temática do mundanismo da igreja, utilizando áudio (ruído e diálogo) e imagem.

Na cena representada pela figura (32a), por exemplo, identificamos o ruído provocado pela contagem de cédulas feita pelo Padre, bem como o barulho das moedas arrastando na mesa no momento em que o mesmo paga João Grilo pelo serviço de divulgação do filme (figura 32f). O ruído, neste caso, como Santana (2005: 71) afirma, destaca-se por seu caráter indicial, pois ele cria, dentro da materialidade do filme, sons análogos a outros existentes fora da ficção. Entendemos que este recurso dá maior ênfase ao dinheiro, objeto de cena relevante para a apresentação da temática do mundanismo da igreja.

Quanto aos diálogos, verificamos que Arraes associa a ganância do sacerdote à lucratividade da indústria cinematográfica (figura 32a-e), aspectos díspares, uma vez que não há relação direta entre igreja (religiosidade) e cinema (lucratividade). Desta forma, a microssérie reescreve uma relação estritamente simbólica entre as duas instituições, conferindo, por meio desta, um tom irônico a essa tradução. Acreditamos que esta simbologia, além de imprimir caráter humorístico à cena, indica a estrutura técnica do texto de Arraes, ou seja, a dinâmica do audiovisual (no âmbito da lucratividade) em diálogo com o auto (no que concerne à religiosidade). Observamos também que o diálogo do fragmento supracitado recria o discurso conformista da igreja de que “o verdadeiro cristão se satisfaz com pouco”. Entendemos que a inclusão deste elemento é uma das estratégias utilizadas para representar, na microssérie, o didatismo catequizador característico do gênero auto. É interessante destacar, ainda a este respeito, que o discurso religioso preocupado em disseminar a humildade entre os cristãos entra em conflito com as imagens da cena (figura 32 f-j). Ao mesmo tempo em que os telespectadores escutam o padre pregar o desapego aos bens materiais, eles visualizam o personagem extremamente envolvido com a contagem do lucro da projeção do filme. Compreendemos que esta relação conflitante entre diálogo e imagem é outro recurso audiovisual utilizado na reconstrução do tom irônico que fundamenta os textos de Suassuna e de Arraes.

A temática do mundanismo da igreja é apresentada tanto por meio destas estratégias supracitadas, quanto pela declaração de João Grilo: “o mundanismo, a canalhice de uma certa qualidade de padre de hoje em dia” (figura 32 l-m). Desta

forma, a tradução dá uma nova dimensão ao prólogo da peça no que concerne à apresentação do enredo da mesma pelo narrador (palhaço). Esta figura, suprimida por Arraes, mistura-se com o personagem João Grilo que, ao longo da microssérie, com a performance grotesca típica dos palhaços, apresenta as características dos demais personagens, conforme apontamos no exemplo do padre (figura 32).

Retomemos brevemente à discussão sobre o caráter xilográfico da fonte utilizada na vinheta de abertura da microssérie para destacarmos que a mesma estratégia reincide no que Orofino (2001: 272) denomina de “vinheta do episódio”. A microssérie é subdividida em quatro episódios bem definidos, conforme mencionamos anteriormente⁹².



Episódio 1: O testamento da cachorra



Episódio 2: O gato que descome dinheiro



Episódio 3: A peleja de Chicó contra os dois ferrabrás

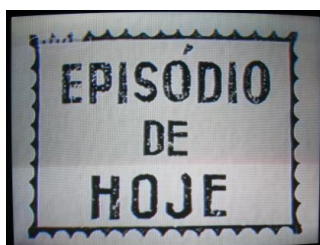


Episódio 4: O dia em que João Grilo se encontrou com o Diabo

Figura 33: Vinhetas dos quatro episódios

⁹² Ver tópico 2.3.1.4

Conforme verificamos, a partir da figura 33, as vinhetas remetem diretamente ao gênero cordel, por meio tanto das gravuras quanto dos títulos⁹³ dos episódios, típicos dos romanceros populares. Além disso, a própria estrutura de cada vinheta (figura 34) constitui um índice icônico da literatura de cordel:



[Voz-off masculina]: Episódio de hoje...



[Barulho de virada de página]



Voz-off masc: O gato que descome dinheiro.

Figura 34: A estrutura da vinheta do episódio

As vinhetas iconizam os folhetos de cordel, uma vez que a microssérie os recria, por meio das viradas de “páginas desbotadas” xilografadas (figura 34). A mudança de uma página para outra, símbolo da passagem de um episódio para outro da microssérie, é enfatizada pelo áudio, com o ruído de folha sendo virada. Este possui uma relação referencial tanto com o livrinho de cordel quanto com o próprio livro de Suassuna. Trata-se, portanto, de uma referência à procedência literária da microssérie sedimentada na cultura popular.

Esta relação icônica simbólica entre a literatura de cordel e a microssérie perpassa todo o texto audiovisual, uma vez que ela delinea cada episódio do mesmo. Esta estratégia estabelece uma distinção significativa entre os textos de Arraes e Suassuna. Enquanto este evita a divisão de sua peça em atos estanques,

⁹³ Estratégia repetida pelo diretor em seu filme posterior *Lisbela e o prisioneiro* (2003).

concedendo total liberdade ao adaptador, aquele divide a microssérie em episódios bem delineados. Percebemos, ao longo da leitura da peça, que Suassuna apenas sugere a divisão de seu texto em três atos:

*Aqui o espetáculo pode ser interrompido, a critério do ensaiador, marcando-se o fim do primeiro ato (Suassuna, 2002:71).
Se se montar a peça em três atos ou houver mudança de cenário, começará aqui a cena do julgamento (...) (Suassuna, 2002: 137)*

Com esta estratégia, o autor recria o formato dos autos vicentinos, uma vez que estes, segundo Moisés (1974), eram normalmente constituídos por um único e grande ato, conforme afirmamos no primeiro capítulo. A estratégia episódica de Arraes, por sua vez, está fortemente atrelada ao suporte televisivo. De acordo com Balogh (1996), a linguagem televisiva é extremamente fragmentada e, por essa razão, ela apresenta uma forma específica de produção de sentido. Os temas e os programas narrativos são todos fragmentados em blocos para permitir as interrupções tanto para a transmissão de comerciais quanto para a construção de cada episódio diário. Nesta perspectiva, Arraes associa o formato fragmentário do suporte audiovisual às diversas narrativas populares que influenciaram significativamente Suassuna. Por meio desta estratégia, o referido diretor estabelece uma relação indicial simbólica entre os gêneros televisivo e literário, recurso este que segue a tendência criativa de Arraes, pois, conforme afirmamos anteriormente, o diretor costuma entrecruzar diferentes linguagens, dando origem a um texto que lhe é muito peculiar.

Ainda nessa perspectiva do uso do cordel, percebemos também que este gênero se mistura com o audiovisual nos trechos referentes aos “causos” de Chicó. As histórias fantásticas do referido personagem ganham dimensão de pequenos filmes com características plásticas da literatura de cordel (figura 35):

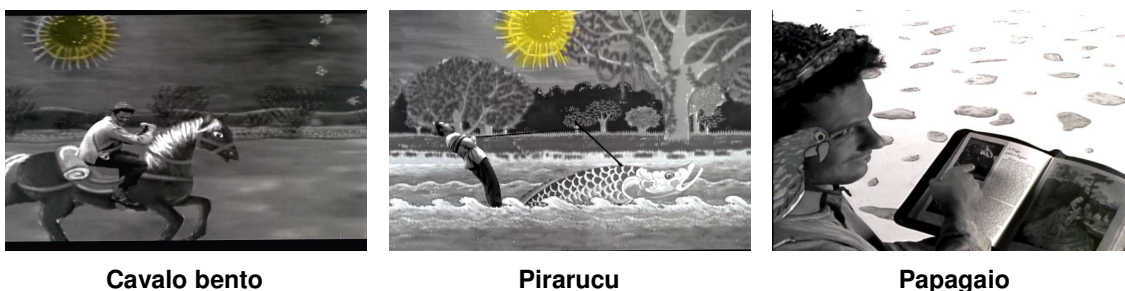


Figura 35: Alguns dos “causos” de Chicó

As mentiras de Chicó foram materializadas em forma de *cartoon* (tapadeiras⁹⁴ de cenografia recortadas e pintadas) o que lhes conferiu um maior efeito de imaginação e de ficção. Orofino (2001: 173), baseada no comentário de Ramazzina, responsável pelos efeitos visuais, afirma que as seqüências das mentiras de Chicó foram feitas em preto e branco para caracterizar a lembrança e a ingenuidade do personagem. Acreditamos que, por se tratar da tradução de uma peça inspirada nos romanceiros populares, o efeito obtido pela escolha do preto e branco, bem como o caráter artesanal⁹⁵ de sua produção, estabelecem, não apenas uma referência à memória do personagem, mas uma relação icônica simbólica entre os “causos” fantasiosos de Chicó e as histórias populares. A microssérie, nesta perspectiva, reescreve o universo fantástico do sertão que se manifesta na figura do mentiroso, do contador de histórias, figuras extremamente significativas na vida e na obra de Suassuna.

Ainda com relação às histórias de Chico, é pertinente destacarmos que Arraes, diferentemente dos demais tradutores, imprime maior ênfase a elas, na medida em que agrega imagens à narração do personagem. O telespectador observa, portanto, pequeninos filmes em preto e branco ao longo da microssérie. Acreditamos que esta estratégia remete à própria estrutura técnica desta tradução, uma representação dentro de outra.

Este texto televisivo se distingue significativamente dos demais, a começar por sua estrutura técnica. Arraes, ao levar o texto de Suassuna para a televisão, adequa-o às características do suporte, mas não se limita a estas, estabelecendo, portanto, um diálogo entre diferentes artes e linguagens, estratégia que, associada a história de Suassuna e ao excelente desempenho dos atores ressaltando a comicidade do texto, indubitavelmente, agradou ao grande público e assegurou o sucesso de bilheteria da versão reeditada para o cinema, próximo objeto de análise.

⁹⁴ Fundos falsos de compensado ou tecido utilizados para os mais variados fins em composição de imagens na produção de audiovisual (Orofino, 2001: 299).

⁹⁵ Pela descrição detalhada de Ramazzina que o processo de produção dos efeitos visuais das mentiras de Chicó foi relativamente manual, assim como o processo de confecção de cordéis: “Gravei Selton em chroma-key (efeito do tipo analógico que consiste em enxertar uma imagem colorida no interior de outra), fazendo a atuação de cada mentira, de cada história (...) Fiz uns desenhos que seria o fundo do rio, fiz umas ondinhas pra pôr atrás dele, na frente dele e outra margem de rio com árvores (...) Ele [Selton] fica parado na câmera e o que se move é o fundo. Um fundo de tapadeira recortada. (...) Como desenho animado: aquele fundo que se repete. Ele é um *frame*, uma imagem parada que se repete *n* vezes” (Ramazzina apud Orofino, 2001: 174).

3.2.3.2 O FILME

Ao comparar a microssérie com o filme de Arraes, verificamos que as similaridades e peculiaridades consistem na reordenação das seqüências narrativas. Como Brito (2004) afirma, não há possibilidade de se estabelecer distinção no nível discursivo, no qual se apresentam temas e figuras (personagens, figurino, cenografia etc), bem como se utilizam os recursos técnicos-expressivos do suporte (efeitos, ângulos, movimentos, planos etc), uma vez que se trata do mesmo material audiovisual que deu forma à microssérie e ao filme. Nesta perspectiva, a transmutação consiste, segundo Brito (ibid), num processo de (re)montagem⁹⁶.

Brito (2004) argumenta que a montagem segue um percurso narrativo básico de um sujeito em busca de um determinado objeto (narrativa principal) ao qual vão se somando ou suprimindo outras ações (narrativas secundárias), relacionadas ao eixo principal, mas dotadas, em si mesmas, de sentido. Ao enquadrar o *Auto da Compadecida* neste modelo, a autora afirma:

Temos um sujeito, manifesto por João Grilo, em busca de um objeto de valor, que é a sua própria sobrevivência e melhoria de vida numa região marcada pela pobreza e desigualdades sociais. Nesse percurso de busca, João conta com um adjuvante, Chicó, que, embora seja igualmente pobre, enfrentará, junto com ele, um anti-sujeito, manifestado por figuras metonímicas do poder e da opressão, como o coronel, o padre, o comerciante (padeiro), o cangaceiro, o soldado, o valentão da cidade. Os diversos programas narrativos que constituem o percurso de busca desse sujeito relacionam-se, nesse caso, de modo ainda mais autônomo, embora sem perder sua interdependência (Brito, 2004).

Portanto Arraes, ao transmutar a microssérie para o cinema apenas suprimiu alguns elementos secundários da narrativa que, muitas vezes, tinham a função apenas de reforçar uma característica de determinado personagem, por meio da repetição de eventos, não interferindo diretamente na interpretação da obra como, por exemplo, alguns dos “causos” de Chicó, algumas traições da mulher do padeiro, dentre outros.

Com relação à estrutura técnica, objetivo de nossa análise, verificamos que os trechos retirados com a remontagem não a modificaram, ou seja, a idéia da representação do filme *A Paixão de Cristo* dentro do *Auto da Compadecida*

⁹⁶ A autora utiliza a concepção de montagem na perspectiva dos cineastas soviéticos que a consideram como o modo de desenvolver uma idéia num meio audiovisual. Havendo, nesta perspectiva, montagem no roteiro, na realização (gravação) e na edição. “Na análise de um programa de TV ou de um filme, a montagem pode ser compreendida, enfim, como o modo de articulação das partes em um todo, nos diferentes níveis de organização textual” (Brito, 2004).

permanece. Diante disto, muito do que foi dito com relação à microssérie aplica-se ao filme, principalmente os trechos referentes à divulgação de João Grilo e Chicó da exibição do filme na igreja, à seleção das cenas do filme *A Paixão de Cristo* e ao julgamento, uma vez que, a montagem destes, foi idêntica. Destacaremos, neste tópico, somente algumas estratégias peculiares do filme no tocante à constituição de sua estrutura técnica.

A primeira particularidade do filme que achamos pertinente ressaltar diz respeito ao seu título. Verificamos que, no cinema, o recurso técnico de fusão é



Figura 36: O simbolismo da cruz nos créditos do filme

suprimido, bem como o da moldura de estilo xilográfico. O filme, portanto, iconiza sua estrutura técnica apenas por meio da tipografia escolhida para compor seu título (figura 36).

Acreditamos que esta simplificação de recursos utilizados nos créditos do filme decorre de uma característica do próprio gênero cinematográfico que, por apresentar o conteúdo

ficcional de modo mais compacto do que o televisivo, dispensa a técnica da repetição no processo de construção do sentido. A TV, por estar voltada para uma audiência mais dispersa, muitas vezes, necessita ser mais enfática na construção de determinados símbolos. No caso dos créditos da microssérie, por exemplo, utiliza-se, além da tipografia diferenciada, da técnica de fusão para iconizar a estrutura técnica de sua narrativa.

A segunda particularidade do filme que destacamos se refere à apresentação do enredo. Observamos que, diferentemente da microssérie, esta é feita apenas por meio de imagens⁹⁷ (figura 37). Estas mostram o padre João, entusiasmado, contando o lucro obtido com a projeção do filme *A Paixão de Cristo*, seguida de um *close* na mão do vigário, pagando João Grilo, com apenas três moedas, por seu trabalho de divulgação. As referidas imagens aparecem intercaladas às cenas do filme *A Paixão de Cristo*, compondo, assim, os créditos de abertura do filme.

⁹⁷ O áudio da cena é constituído apenas pela música armorial instrumental de fundo, não havendo diálogo entre os dois personagens.



Figura 37: O mundanismo da igreja no filme

Esta estratégia de apresentar a crítica à igreja apenas por meio de imagens representa a própria estrutura técnica desta tradução, pois como o auto de Arraes é narrado por meio do cinema (imagens do filme *A Paixão de Cristo*), o diretor reescreve, também numa linguagem cinematográfica (com imagens) a apresentação do enredo da peça.

A terceira peculiaridade do filme que achamos pertinente apontar diz respeito às vinhetas dos episódios. Estas, por serem um recurso tipicamente televisivo (narrativa fragmentada em pequenos episódios), conforme afirmamos anteriormente, foram suprimidas no filme. No cinema, portanto, o caráter fragmentado da narrativa *O Auto da Compadecida* se torna imperceptível ao telespectador, uma vez que as vinhetas delimitando cada episódio foram extintas. Nesta perspectiva, ao compararmos o filme com a microssérie, observamos que Arraes reduz naquele a relação indicial simbólica estabelecida entre o auto e a literatura de cordel, uma vez que, conforme apontamos anteriormente, cada vinheta episódica tanto pelo título quanto pela gravura e estrutura remetia diretamente à influência da literatura popular no texto audiovisual. Desta forma, esta relação construída entre o cordel e o audiovisual é mantida, no filme, apenas a partir dos causos de Chicó que, apesar da redução do número, estabelecem uma significativa relação simbólica com a plástica dos cordéis.

A última particularidade que gostaríamos de ressaltar corresponde ao trecho em que João Grilo é aclamado pela população de Taperoá por ter impedido um ataque dos cangaceiros à cidade (figura 28). Este episódio, como frisamos no tópico anterior, decorre de um acréscimo da microssérie ao texto de Suassuna que, durante o processo de remontagem na elaboração do filme, foi excluído. A supressão deste trecho implica na inexistência, no filme, da representação indicial icônica da chegada de Cristo a Jerusalém, o que não interfere, ao nosso ver, na

relação simbólica estabelecida entre João Grilo e Jesus construída na totalidade da remontagem. Nesta perspectiva, mesmo sem o referido trecho, o telespectador percebe o constante paralelo criado entre a vida de Cristo e a de João Grilo, uma vez que outras cenas que estabelecem este elo permaneceram na transmutação da microssérie para o cinema, das quais citamos: a maneira como João Grilo e Chicó divulgam o filme *A Paixão de Cristo*, dando a idéia de estarem divulgando o próprio filme *O Auto da Compadecida* (figura 24); a interseção entre a seleção de cenas do filme *A Paixão de Cristo* e o filme *O Auto da Compadecida* (figura 25); a “reflexão” do personagem Chicó sobre a morte (figura 27) e o julgamento em que a *Compadecida* compara a vida de João Grilo à de Cristo (figura 31).

Por meio da comparação dos dois textos de Arraes, podemos verificar que o processo de remontagem não desencadeou uma representação da estrutura técnica (representação dentro de outra) distinta da microssérie. Observamos, portanto, que os cortes feitos tiveram como propósito apenas compactar a narrativa de modo a adequá-la aos padrões cinematográficos. Desta maneira, percebemos que o filme, assim como a microssérie, estabelece, mesmo que numa nova perspectiva, o diálogo entre gêneros e linguagens característico dos textos de Arraes.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Objetivamos, por meio deste estudo, investigar como a estrutura técnica da peça *Auto da Compadecida* (representação do auto como parte de um espetáculo circense) foi traduzida para o sistema audiovisual. Além disso, comparamos os textos transmutados com o intuito de percebermos a existência de regularidades entre as estratégias utilizadas pelos diretores e roteiristas para traduzirem a estrutura técnica da peça. Identificadas algumas regularidades, verificamos se havia uma significação semelhante entre as traduções.

Com relação à construção da estrutura técnica da peça nas traduções, observamos que Jonas e Farias recriam-na em seus respectivos filmes. Deste modo, a trama de ambas as produções é caracterizada por uma representação (auto) dentro de outra (circo) e esta, por sua vez, encontra-se dentro de outra (filme). Arraes, por sua vez, divergindo dos tradutores precedentes, estabelece uma configuração bem distinta para a estrutura técnica do seu texto, uma vez que dele retira a representação do circo popular e insere uma representação audiovisual. Nesta perspectiva, o auto de Arraes apresenta o filme *A Paixão de Cristo* dentro do filme e da microssérie *O Auto da Compadecida*.

Quanto à representação do imaginário circense nas duas primeiras traduções, verificamos que no filme de Jonas o circo representa simbolicamente o centro para onde as manifestações artísticas populares convergem, ao passo que, no filme de Farias, o picadeiro parece simbolizar o próprio mundo, inspirado na filosofia renascentista e barroca presente no universo de Suassuna (o teatro como representação do mundo), sendo, no caso, o teatro sinônimo de circo. Ao traduzirem o circo para seus filmes, Jonas e Farias construíram, assim como na peça, o narrador como um palhaço. Percebemos, entretanto, que a caracterização desta figura circense, em cada filme, é distinta. Enquanto Jonas caracteriza seu narrador como um tipo cômico sóbrio e comportado, Farias constrói o seu numa perspectiva mais grotesca. Identificamos que a divergência nesta estratégia decorre de escolhas pessoais dos diretores e de características do público para o qual cada filme se direciona.

Enquanto nas traduções de Jonas e Farias o circo, por meio do palhaço, introduz o auto (representação da realidade nordestina), nos textos de Arraes (microssérie e filme), o enredo do auto é introduzido pelo filme *A Paixão de Cristo*.

Esta relação entre os dois textos audiovisuais (*A Paixão de Cristo* e *O Auto da Compadecida*) é estabelecida por meio de referências icônicas simbólicas ao longo das traduções de Arraes, como por exemplo, os créditos da microssérie e do filme, respectivamente.

Com relação ao auto, observamos que todas as traduções apresentavam o caráter didático peculiar ao gênero, embora tenham, para isto, utilizado configurações distintas. Jonas e Farias optaram por suprimir da peça os comentários didáticos que o palhaço direciona ao leitor (público), de modo que o telespectador perceba o caráter moral do texto por meio dos diálogos travados entre os personagens e da fábula como um todo. Arraes, de forma análoga, imprime ao texto dialogado, a mensagem de fito didático e ideológico de seu auto. Ao diálogo, Arraes, por meio de um recurso distinto dos demais, adiciona o apoio de imagens documentais à cena do julgamento, por exemplo, como forma de reforçar o apelo conformista de sua mensagem.

Em linhas gerais, ao compararmos as traduções dos três diretores, verificamos que Jonas agrega, ao seu texto, elementos típicos das manifestações artísticas populares, reescrevendo um universo e uma linguagem mais mítica e fincada no imaginário sertanejo, ao passo que Farias constrói um filme mais comercial, na medida em que recria em seu texto um universo inteiramente circense, mesclando elementos da peça ao contexto da cultura de massa, a partir do humor pastelão dos Trapalhões. Arraes, por sua vez, transporta para suas traduções a tecnologia da linguagem cinematográfica de seu tempo, reescrevendo o imaginário sertanejo não na perspectiva da arte popular ou do circo, mas dos meios de comunicação de massa.

Verificamos, a partir deste estudo, que o gênero dramático, mesmo sendo escrito visando uma futura encenação, ao ser adaptado para o sistema audiovisual, passa por um rigoroso processo de recriação que perpassa por elementos visuais, como por exemplo, indicações cenográficas e gestuais até aspectos verbais, sendo, o mais freqüente, a redução dos diálogos. Dentre os diversos fatores que corroboram para esse processo de reescrita, destacamos as peculiaridades de cada sistema, no caso, o literário e o fílmico, além do contexto histórico-cultural dos autores e do público-alvo de cada texto.

Acreditamos que essa perspectiva da tradução cinematográfica como processo transformador do texto literário, adotada no presente trabalho, contribui para a desmistificação do conceito de literatura enquanto arte maior, a reflexão sobre a relação cultura/ literatura e a discussão de questões relacionadas à ideologia, à sociedade e à aceitação do texto traduzido. Temos consciência de que as reflexões decorrentes de nossa análise são apenas ponto de partida para essas discussões mais abrangentes. Neste sentido, temos a intenção de, em pesquisas futuras, aprofundarmo-nos nestas questões, utilizando, para isto, os demais trabalhos de Suassuna que foram traduzidos para o audiovisual.

BIBLIOGRAFIA

ALVES, M.T.A. *Gil Vicente no nordeste brasileiro*. In: Brilhante, M.J. et al. *Gil Vicente 500 anos depois*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, p.241-252, 2003.

ALVES, S. F. *A tradução intersemiótica do romance The Hours de Michael Cunnigham para o cinema. Transcrições: teorias e práticas*. Porto Alegre: Evangraf, 2004.

ANDRADE, M. B. *A arte de J. Borges: do cordel à xilogravura*. Recife: FUNDARPE, 2004.

AUMONT, J. et al.; *A estética do filme*. 2ª ed. Tradução de: Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papirus, 2002.

BAKER M.. Norms. *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. ed. Mona Baker, Londres, Routledge, p.63-165,1998.

BAKHTIN, M. *A cultura popular na idade média e no renascimento: o contexto de François Rebelais*. Tradução de: Yara Frateschi Vieira. São Paulo: HUCITEC, Brasília: UNB, 1993.

BALOGH, A.M. *Conjunções, disjunções e transmutações*. São Paulo: Annablume, 1996.

BEZERRA,C.R.A.. *Do teatro ao cinema: três olhares sobre o Auto da Compadecida*. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 27, 2004. Porto Alegre. Anais. São Paulo: Intercom, 2004. CD-ROM. Disponível em: <http://hdl.handle.net/1904/17726>

BOLOGNESI, M.F. *Palhaços*. São Paulo: Unesp, 2003.

BRITO, J. B. *Literatura, cinema, adaptação*. **Graphos**, João Pessoa, ano I, n. 2, p. 9-28, 1995.

BRITO,Y.C.F.. *Montagem e remontagem na produção audiovisual de Guel Arraes*. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 27, 2004. Porto Alegre. Anais. São Paulo: Intercom, 2004. CD-ROM. Disponível em: <http://hdl.handle.net/1904/17724>

CASCUDO, L.C. *Dicionário do folclore brasileiro*. 10ª ed. São Paulo: Global, 2001.

CATTRYSSE, P. *Film (adaptation) as translation: some methodological proposals*. Target 4:1, p. 53-70, 1992a.

CEREJA, W.R. ; MAGALHÃES. T. A. C. *Português : linguagens: literatura, gramática e redação*, v. 1. 1ª ed. São Paulo: Atual, 1990.

CLERC, J.M. Les adaptations. *Littérature et cinéma*. Paris, Nathan, p. 75-96, 1993.

CORSEUIL, A. R. *Literatura e cinema*. In: Bonnici, T & Zolin, L.O. (org). Teoria Literária : abordagens históricas e tendências contemporâneas. 2ª ed. Maringá : Eduem, 2005.

CRUZ, D. T. *Postmodern meta-narratives: literature in the age of image*. Scott's blade runner and Puig's novels. State University of New York, Buffalo, 302 p. Tese de doutorado, 1997.

DINIZ, T.F.D. *Tradução intersemiótica: do texto para a tela*. **Cadernos de Tradução**, número 3, p. 313-338,1998.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL DE ARTES VISUAIS. *Brennand, Francisco (1927)* [online]. Nov. 2005. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br>

_____. *Panorama poesia e crônica*: Capiba. [online]. Nov. 2005. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br>

FELLINI, F. *Fellini por Fellini*. 3. ed. Trad. José Antonio Pinheiro Machado, Paulo Hecker Filho e Zilá Bernd. Porto Alegre: L&PM, 1986.

FERREIRA, A. B. de H. *Dicionário básico da língua portuguesa*. São Paulo: Nova Fronteira, 1988.

FERREIRA, D. G... et al. *O Auto da Compadecida – Ariano Suassuna*. [online]. Minas Gerais: editora o Lutador, 1976. Disponível em: <http://www.portasdasletras.com.br/pdtl2/sub.php?op=resumos/docs/compadecida>

FREUD, S. *Os chistes e sua relação com o inconsciente*. IN: Obras Psicológicas Completas. Tradução de: Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago editora, 1996.

GHEERBRANT, A.; CHEVALIER, J. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. 19ª ed. José Olympio: Rio de Janeiro, 2005.

GOMES, A. C. *Literatura comentada – Gil Vicente*. São Paulo: Abril Educação, 1982.

GUZZO, M. S. L. *O espetáculo do circo e a estética do risco*. **Corpoconsciência**, Santo André, n. 14, p. 19-52, jul./dez. 2004.

JAKOBSON, R. Aspectos lingüísticos da tradução. *Lingüística e comunicação*. Tradução de: Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo, Cultrix, p. 63-72, 1991.

JOHNSON, R. *Literatura e cinema, diálogo e recriação: o caso de Vidas Secas*. In: PELLEGRINE, T. Literatura, cinema e televisão. São Paulo: Editora Senac: Instituto Itaú Cultural, p.37 – 59, 2003.

LABORATÓRIO DE MÍDIA E ARTE: grupo de pesquisa da UFMG. [online]. Minas Gerais: Escola de belas artes. Mar. 2002. Disponível em: <http://www.eba.ufmg.br/midiaarte/quadroquadro/genese/melies.htm>

LAGES, S. K. *A tarefa – renúncia do tradutor. Clássicos da teoria da tradução. Vol 1: alemão-português*. HEIDERMAN, W (org.) Florianópolis: UFSC, Núcleo de Tradução 2001, p 189-215.

LEFEVERE, A. *Prewrite. Translation, rewriting & the manipulation of literary fame*. London, Routledge, p.1- 10, 1992.

LUNARDELLI, F. *Ô psit! O cinema popular dos trapalhões*. Porto Alegre: Artes e Ofícios Editora, 1996.

MEYER, M. *Literatura comentada – Autores de Cordel*. São Paulo: Abril Educação, 1980.

MOISÉS, M. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 1974.

_____. *A literatura portuguesa*. 30.ed. São Paulo: Cultrix, 1999.

NAPOLITANO, M. *Como usar o cinema na sala de aula*. São Paulo: Contexto, 2003

NAREMORE, J. (org). *Film adaptation*. New Brunswick. New Jersey: Rutgers University Press, 2000.

NIEMEYER, L. *Elementos de semiótica aplicados ao design*. Rio de Janeiro: 2AB, p. 31-44, 2003.

NOGUEIRA, M. A. L., *O cabreiro tresmalhado: Ariano Suassuna e a universidade da cultura*. São Paulo: Palas Athena, 2002.

OROFINO, M.I. *Mediações na produção de teleficção: videotecnologia e reflexividade na microssérie O Auto da Compadecida*. São Paulo, 2001. 299p. Tese de doutorado em Ciências da Comunicação – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo.

PIGNATARI, D. *Semiótica e literatura*. São Paulo: Cultrix, 1987.

PLAZA, J. *Tradução intersemiótica*. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

RIBEIRO, C. A. *Da farsa segundo Gil Vicente*. In: Brilhante, M.J. et al. *Gil Vicente 500 anos depois*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, p.241-252, 2003.

RODRIGUES, C. C., *Tradução e diferença*. São Paulo: UNESP, p. 101-161, 2000.

ROSENFELD, A. *O teatro épico*. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

ROSSINI, M.S. *Televisão e cinema: a tradução, o híbrido e a convergência*. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 28, 2005. Rio de Janeiro. Anais. São Paulo: Intercom, 2005. CD-ROM. Disponível em: <http://hdl.handle.net/1904/16810>

RUIZ, R. *Hoje tem espetáculo? As origens do circo no Brasil*. s. ed. Rio de Janeiro: Inacen/Minc, 1987.

SANTAELLA, L. *Semiótica aplicada*. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2004.

SANTANA, S. R. L. *Olhares sobre a adaptação cinematográfica de O jogo de Ripley em O amigo americano*. Salvador: UFBA, dissertação de mestrado não-publicada, 2005.

SEGER, L. *The art of adaptation: turning fact and fiction into film*. New York: Henry Holt Company, LLC, 1992.

SHAKESPEARE, W. *Macbeth*. London: Penguin Books Ltd, 1994.

_____. *As you like it*. London: Penguin Books Ltd, 2005.

SHUTTLEWORTH, M. Polysystem theory. *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. ed. Mona Baker, Londres, Routledge, p. 176-179, 1998.

SILVA, C.A.V. *Transmutando Virgínia Woolf: uma análise da tradução cinematográfica de Mrs. Dalloway*. Fortaleza: UECE, dissertação de mestrado, 2002.

STAM, R. *Introduction*. In: *Literature Through Film: Realism, Magic and the Art of Adaptation*. Blackwell Publishing, p. 1-17, 2005.

SUASSUNA, A. *Auto da Compadecida*. 34^a. Ed. Rio de Janeiro: Agir, 2002.

_____. O palhaço e o circo. *Diário de Pernambuco*. Recife, 9 nov. 1975.

_____. *Sou contra a morte e nunca hei de morrer*. *Diário de Pernambuco*, 17. Jun., 1987.

_____. Uma dramaturgia da impureza, da misturada. *Vintém – ensaios para um teatro dialético. Especial dramaturgia*. São Paulo: Hucitec. Companhia do Latão, nº 2, maio/ jun./ jul., p. 3-8, 1998. [online] Disponível em: <http://www.cuca.org.br/entrevistasuassuna.htm>

_____. *Iniciação à estética*. Recife: UFPE editora universitária, 1975.

TESSARI, R. Instituto di storia dell'Arte da università di Pisa. Carta à Ana Elvira Wuol. Ripafratta-Italia, 20 giug. 1997.

TOURY, G. *In Search of a Theory of Translation*. Tel Aviv, Poerter Institute for Poetics and Semiotics, 1980.

VANOYE, F. & GOLIOT-LÉTÉ. A. *Ensaio sobre a análise fílmica*. 2^a ed. Tradução de: Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papirus, 2002.

XAVIER, A. N. O. *Folclore e ideologia: a polifonia no folgado Bumba-meu-boi*. **Cadernos da Escola de Comunicação UNIBRASIL**, Curitiba, n.1, p. 120-127.,

jul./dez. 2003. Disponível em:
<http://www.unibrasil.com.br/publicacoes/comunicacao/1/1.pdf>

XAVIER, I. *Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema*. In: PELLEGRINE, T. Literatura, cinema e televisão. São Paulo: Editora Senac: Instituto Itaú Cultural, p. 61- 89, 2003.

ZUCCONI, A. J. *Definição enciclopédica de Bumba-meu-boi*. [online]. Ago. 2004. [cited 18.10.2005] Disponível em:
<http://www.terrabrasileira.net/folclore/regioes/5ritmos/definicao.html>

FILMOGRAFIA

ARRAES, G. *O Auto da Compadecida*. Microsérie da TV Globo, 2 a 5 jan. 1999.

_____. *O Auto da Compadecida*. Filme, 2000.

CUNHA JR. Entrevista Ariano Suassuna. Programa Roda Viva. São Paulo: TV Cultura, 6 maio. 2002.

FARIAS, R. *Os Trapalhões no Auto da Compadecida*. Filme, 1987.

JONAS, G. *A Compadecida*. Filme, 1969.

MACHADO, D. *O Sertão mundo de Suassuna*. Documentário, 2003.

ANEXOS

ANEXO I

Modelo do fichamento - peça

AUTO DA COMPADECIDA (Suassuna, 1969)

PRÓLOGO: apresentação dos personagens
1. Palhaço (narrador) e atores (exceto o que vai representar Manuel) entram como artistas circenses, apresentando o enredo da peça.
2. Palhaço descreve o cenário da peça para o público.
3. Toca música alegre e o palhaço sai dançando.
PRIMEIRO ATO: enterro do cachorro
4. Chicó (C) e João Grilo (JG) entram.
5. JG e C discutem sobre a bênção do cachorro doente da Mulher do Padeiro.
6. C conta a história do cavalo bento.
7. C e JG comentam sobre a visita do Padeiro ao Padre João a fim de pedir a bênção para o cachorro.
8. C e JG tentam convencer o padre a benzer o cachorro. JG diz que o cachorro é do Major Antônio Moraes.
9. Major Antônio Moraes (AM) chega ao pátio da igreja.
10. JG fala para AM que o Padre está louco.
11. AM se desentende com o Padre. AM ameaça fazer queixa ao Bispo.
12. Mulher e Padeiro tentam convencer o padre a benzer o cachorro.
13. Sacristão entra e constata que há um cachorro morto no pátio da igreja.
14. Mulher se desespera.
15. C conta a história do Pirarucu.
16. Mulher e Padeiro exigem o enterro do cachorro em latim. Padre se recusa a enterrar o cachorro.
17. Padre sai para igreja.
18. JG fala para o Sacristão sobre o testamento, após ter a certeza do apoio financeiro do Padeiro. (Testamento: dez contos de réis para o Padre e três para o Sacristão).
19. Padre entra, toma conhecimento do testamento e, mesmo com medo da reprovação do Bispo, autoriza a realização do enterro.
20. Sacristão enterra o cachorro. Todos saem de cena.
21. Palhaço entra e relata o que aconteceu (fora de cena) entre AM e o bispo. Em seguida, anuncia com ironia a chegada do bispo.
SEGUNDO ATO: visita do bispo e assalto do Severino do Aracaju
22. Bispo e Frade entram.
23. Bispo pergunta ao Palhaço pelo Padre.
24. Frade sai à procura do Padre.

ANEXO II

Modelo do fichamento – audiovisual

A COMPADECIDA (Jonas, 1969)

PRÓLOGO: apresentação do espetáculo de circo
1. Imagem: bandeira vermelha com desenho de uma onça pintada (<i>close</i>). Abre plano – imagem da tenda de um circo. Barulho de tambores, pessoas dançam e outras olham. Homem numa perna-de-pau dança. Bumba-meu-boi brinca com crianças.
2. Palhaço aparece anunciando o espetáculo do “Circo da Onça Malhada”. (olhar no horizonte). Palhaço fala diante da câmara: “VENHA VER O PALCO DA VIDA NA VIDA DO PALCO”. Homem pequeno por trás do palhaço diz: “BONITO, DOM PANCRÁCIO”. Palhaço fala: “COMO DIZIA MATIAS AIRES – QUE SÃO OS HOMENS MAIS DO QUE A APARÊNCIA DO TEATRO” Homem pequeno retruca: “DE TEATRO NÃO, DO CIRCO. O CASO AQUI É DE CIRCO, DOM PANCRÁCIO”. Homem dá gargalhadas. (Os dois estão sentados num jumento, um de costas para o outro). O palhaço demonstra não gostar das gargalhadas e diz: “NINGUÉM ESCOLHE SEU PAPEL, CADA UM RECEBE O QUE LHE DÃO. VENHAM.... VENHAM TODOS”. Palhaço fala no ouvido do homem pequeno que desce do jumento e sai correndo.
3. Personagens folclóricos dançam ao som de tambores.
4. Homens fardados carregam um corpo para dentro do circo (som alegre de tambores). Palhaço apresenta o homem que está sendo carregado: “AQUELE QUE SAI SEM FAUSTO, NEM CORTEJO E QUE LOGO NO ROSTO DO SUJEITO, VÊ-SE A DOR E A MISÉRIA, ELE QUE REPRESENTA O PAPEL DO HOMEM”.
5. Dentro do circo, mulher com uma capa e estrela na testa, galopa em círculos sobre um cavalo. (Música alegre). Imagem (circular: movimento da moça do cavalo (após 3 voltas) movimento no mesmo sentido de baixo para cima da lona do circo.
6. Três homens com roupa bege e chapéu de couro (um no centro cuspidando fogo, outro, no canto esquerdo, fazendo malabarismo com as mãos e o último apoiado com as mãos no chão). No cenário do circo, uma igreja no canto esquerdo.
7. Imagens da banda tocando.
8. Palhaço sai com uma bengala e chapéu (estilo Chaplin) de dentro da igrejinha do cenário do circo. Ele anuncia o início do espetáculo. Sua voz é pausada com o som de instrumento musical.
9. Palhaço fala: “A COMPADECIDA”. Em seguida, aparecem os caracteres com figuras de xilogravura.
10. De dentro do circo o homem pequeno aparece com dois pratos (instrumento musical) e vai de encontro ao palhaço que o para com a bengala.
11. O palhaço diz: “EU AUTOR ME INCLUO ENTRE OS PECADORES QUE NELA APARECEM. ESTE É, POIS UM ESPETÁCULO ALTAMENTE MORAL E UM APELO À MISERICÓRDIA”
12. Palhaço aponta para o horizonte com sua bengala, homem pequeno toca o prato, palhaço fala: “E VAI COMEÇAR A HISTÓRIA”.

