

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO E BIBLIOTECONOMIA

JUSCENI REZENDE DE BARROS MENEZES

O AUTO DA COMPADECIDA:
DA CULTURA POPULAR À CULTURA DE MASSAS

Goiânia
2008

JUSCENI REZENDE DE BARROS MENEZES

**O AUTO DA COMPADECIDA:
DA CULTURA POPULAR À CULTURA DE MASSAS**

Monografia defendida no Curso de Comunicação Social –
Habilitação Jornalismo da Faculdade de Comunicação e
Biblioteconomia da Universidade Federal de Goiás, para a
obtenção do grau de bacharel.

Orientador: Prof. Dr. Lisandro Nogueira

Goiânia
2008

JUSCENI REZENDE DE BARROS MENEZES

**O AUTO DA COMPADECIDA:
DA CULTURA POPULAR À CULTURA DE MASSAS**

Monografia defendida no Curso de Comunicação Social – Habilitação Jornalismo da Faculdade de Comunicação e Biblioteconomia da Universidade Federal de Goiás, para a obtenção do grau de bacharel, aprovado em _____ de _____ de _____, pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof. Dr. Lisandro Nogueira – UFG

Profª. Ms. Lisbeth Oliveira

A meus pais, amigos e professores, por terem possibilitado
sete anos de intenso aprendizado.

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos projetos Magnífica Mundi e Perro Loco, por marcarem minha entrada e saída da graduação. Por exemplificarem o processo de formação, avaliação social e acadêmica que culminou na temática abordada.

Agradeço aos professores, cujas aulas e projetos acrescentaram decisivamente à minha formação. Agradeço a meu Orientador, Lisandro Nogueira, por toda paciência e dedicação; pelas inúmeras cobranças que foram de grande valia e aprendizado. Agradeço à professora Leda, da Faculdade de Artes Visuais, por sua grande contribuição, orientando leituras direcionadas aos estudos culturais, sem os quais essa pesquisa não existiria. Agradeço à Letícia Badan por todas as conversas e livros compartilhados que impulsionaram e foram de grande valia ao aprofundamento de conceitos dentro dos estudos culturais.

Agradeço a todas as amigas que construí durante esses sete anos, pessoas que acrescentaram tanto a minha vida acadêmica como pessoal. Em especial agradeço à Bruna Rafaela, Jaqueline Grasiela, Liliana Horácio, Marjorie Mendonça, Marcela Meireles, Elaine Oliveira, Ricardo Cesar, Julia Sebba, Ademar Lourenço, Giuliano Cabral, Joyce Viegas, Werten Nunes, Daniel Pinheiro, Pedro Palazo, Renato Cirino.

Agradeço também a Vasconcelos Neto, Sidi Leite e Danilo Camilo, por todo apoio, não permitindo que a construção do Festival comprometesse a viabilização deste trabalho. Agradeço à Minéia Gomes por toda dedicação e amizade. Agradeço a Lorena Carvalho por todo apoio. Agradeço a João Emerson, Luís Felipe, Rodrigo Carneiro, Pedro Rafael, Luísa Maranhão, Lia Bello, Caio Henrique, Fausto Rodrigues, Bruno Fiorese, Marcela Guimarães, Túlio Moreira, Victor Leal e Gabriel Adans por todo empenho em garantir os dois últimos melhores anos de toda graduação. Agradeço também aos perrinhos Bruno Abdala, Joardo Filho, Vitor Santana, Barbara Camargo, Joelma Louredo, Lílian Arruda, Luísa Gomes, Washington Ricardo, Lucas dos Reis, Raisal Ramos, Péricles Carvalho e Stephani Echalar, por trazerem entusiasmo e renovação neste último ano de projeto Perro Loco.

Agradeço também a Daniel Boaventura. Agradeço a Rafael Alves por toda a dedicação e por fim agradeço a meus pais, sem os quais nada disso teria acontecido.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	07
PARTE 1: POVO, CULTURA E PODER	10
1 – POVO	10
2 – CULTURA	12
3 – PODER	15
PARTE 2: CULTURA POPULAR	18
1 – ESPAÇO EM DISPUTA	18
2 – ELEMENTOS DA CULTURA POPULAR	20
3 – A LITERATURA ORAL	25
PARTE 3: CULTURA DE MASSAS	28
1 – CULTURA DE MASSAS	28
2 – OS MEIOS DE COMUNICAÇÃO DE MASSA	29
PARTE 4: MELODRAMA	33
1 – APRESENTAÇÃO	33
2 – A TÉCNICA	37
3 – O MELODRAMA E A OBRA <i>O AUTO DA COMPADECIDA</i>	39
PARTE 5: <i>O AUTO DA COMPADECIDA</i>	42
1 – MOVIMENTO ARMORIAL	42
2 – <i>O AUTO DA COMPADECIDA</i>	44
2.1 – A HISTÓRIA	44
2.2 – OS PERSONAGENS	45
2.2.1 – João Grilo	45
2.2.2 – Chico	47
2.2.3 – Clérigos	49
2.2.4 – Eurico e Dora	51
2.2.5 - Cangaceiro Severino e Capanga	52
2.2.6 – Major Antônio Moraes e Rosinha	53
2.2.7 – Os Valentões	55
2.2.8 – O Diabo	56
2.2.9 – Manuel	57
2.2.10 – A Compadecida	58
3 – A AUSÊNCIA DO PALHAÇO	58
4 – A CÂMERA ESCONDIDA	59
5 – A MÚSICA	63
6 – OS DOIS ESPAÇOS: O LUGAR DA MENTIRA E DA VERDADE	64
6.1 – O LUGAR DA MENTIRA	64
6.2 – O LUGAR DA VERDADE	65
7 – OS CAUSOS DE CHICÓ	66
CONCLUSÃO	68
1 – CULTURA POPULAR CULTURA DE MASSAS	68

INTRODUÇÃO

Da cultura popular à cultura de massas, da discussão de poder a uma reafirmação do público e sua heterogeneidade. A apresentação deste trabalho se faz pelo subtítulo, pelo intuito de compreender um pouco mais sobre o universo de duas culturas tão comuns aos estudos da comunicação social, devido à propriedade que possuem de mudar, se adequar, se apropriar. Esse trabalho não tem a pretensão de pensar que a avaliação proposta se mantém em todos os espaços de intervenção destas culturas. Procurou-se avaliar essa relação dentro de uma obra, o filme *O Auto da Compadecida*. A impressão maniqueísta em confrontá-las, como se tudo isso fosse pautado em uma luta do bem contra o mal, aos poucos se mostra imprópria, incabível a duas culturas que carregam tanto uma da outra, que se confundem e se separam, mas que disputam, guerreiam, que se diferenciam no interior de seus processos, mas se misturam no intuito de uma moralização, de uma aceitação e legitimidade, e não são propriamente verdades absolutas para cair no discurso do qual são referenciadas pelo povo.

A busca por um conceito encontrou em Garcia Cancline seu maior obstáculo, a confrontação da escolha, a pluralidade de pontos de vista. Foi por meio de escolhas que chegaram até essas páginas a contribuição precisa de John Tompson, cujos estudos focados em uma revisão da Escola Crítica, também conhecida como Escola Frankfurtiana, aprimoraram e atualizaram essa escola que definiu de forma precisa os novos rumos dos estudos sobre cultura na modernidade. Tompson procura preencher as lacunas teóricas desta escola, assimilando conceitos e os aprofundando de acordo com a necessidade de atualizar os estudos que marcaram de forma decisiva a história do pensamento moderno sobre cultura. Um estudo aprofundado sobre ideologia e cultura, traz à tona uma sistematização histórica, levando em consideração não apenas os resultados, mas o processo de construção conceitual, o desenvolvimento do pensamento moderno sobre cultura.

O conceito de cultura, que começou seus estudos em Alfredo Bossi, por meio de uma ilustração de casos, que concluiu a cultura como um trabalho como uma atividade processual, encontra em Tompson seu desfecho para categorizar

esse estudo em seus dois grandes focos: A cultura popular e a cultura de massas. A cultura de massas ainda presa a sua principal referência teórica, os Frankfurtianos, descritos e analisados pelos olhos de Giovandro Marcos Ferreira e pelo *Dicionário de Pensamento Moderno do Século XX*. Adorno e Horkheimer têm suas obras *Teoria Crítica e Dialética do Esclarecimento* a orientar uma importante discussão sobre a construção da razão na sociedade de massas e a intervenção dos meios de massa como instrumento de massificação e venda dos bens de produção de sentido. Cabe a esses autores o debate sobre o encaminhamento da comunicação de massa que parte do pessimismo extremo, tendo o público como seres passivos, até uma reavaliação dessa relação.

A discussão sobre cultura de massa faz necessário o debate a cerca da comunicação de massa, estrutura a qual pertence o cinema, como um dos principais meios de expressão. Para esse debate, voltamos a Tompson e suas análises conceituais sobre o que é a comunicação de massa, e logo nos deparamos com a incrível contribuição de Walter Benjamin por meio do artigo *A Obra de Arte na Era de Sua Reprodutividade Técnica*, que nas mãos habilidosas de Tompson é relembada e mais uma vez marcada como um dos principais centros desse debate, capaz de traduzir e impulsionar a reflexão sobre todos os elementos necessários à observação do que é comunicação de massa.

A tentativa de explicar a cultura de massas também se desdobra quando o assunto é cultura popular. Autores como Stuart Hall, Garcia Cancline, Idelette dos Santos, Câmara Cascudo buscam conceituar esse espaço, apoiando-se em autores como Hobsbawm para definir os elementos dentro dessa cultura capazes de transformá-la em algo dinâmico. É por meio da compreensão de costumes, tradições e folclore que a cultura popular mostra seu papel, como educadora e divulgadora de valores apoiada na oralidade como canal. Por meio da dinâmica deste espaço que compreende selecionar o que permanece, descarta ou adere outras culturas, atua, inclusive, a cultura de massas em uma relação dialética, capaz de confundir e tornar tanto cultura popular como cultura de massas, como se partilhassem de um mesmo conceito, ainda que no interior de seus processos atuem de formas distintas.

Segundo Garcia Cancline essa relação é o que permite a existência destas propostas culturais dentro da modernidade. O próprio autor enumera

diversas formas e espaços em que esse *hibridismo cultural* ocorre. Entretanto, como tratamos de uma relação complexa e variável, mais uma vez por meio das infinitas escolhas para se tratar esse tema, a pesquisa focou seu estudo na análise do filme *O Auto da Compadecida*, devido a construção melodramática, e grande alcance de público, o discurso por trás da obra homônima de Ariano Suassuna, que foi adaptada para o cinema por meio deste filme e a capacidade de reunir em um filme estruturas muito fiéis tanto à cultura de massas quanto à cultura popular, assim como questionar se essa união culminou para os objetivos centrais de Ariano Suassuna quando lançou a peça que compõe a primeira fase do Movimento Armorial, um dos principais movimentos modernos tradicional da defesa e elaboração da arte, em cima da cultura nordestina como uma forma de combater o a vulgarização da cultura brasileira.

O que possibilitou essa análise dentro do filme, além de todos os fatores acima citados, é o gênero que o conduz. Gênero esse que marca a transição entre as duas culturas. O melodrama, referendado pelas pesquisas de Ismail Xavier, Ivete Huppes, Silvia Oroz, Jean-Marie Thomasseau e David Bordwel, é o fio condutor da análise fílmica, uma vez que ele comporta os elementos necessários à compreensão dos limites e avanços das duas culturas assim como as limitações do filme em atingir a proposta defendida por Ariano Suassuna dentro do Movimento Armorial.

Parte 1: Povo, cultura e poder

1 Povo

Garcia Cancline abre sua obra, *Culturas Híbridas*, com uma analogia das várias ciências que observam a cidade, cada qual a seu modo, dentro de suas limitações e transposição, dentro de escolhas entre diversas formas de conceituar e descrever o cotidiano de um lugar. Essa analogia implica em dizer ao pesquisador que, dentro de qualquer pesquisa, sempre há escolhas e que se apegar a um ou mais caminhos implica abrir mão dos outros, a fim de construir um método diante dos mais diversos conceitos e interpretações para um mesmo signo. Assim sendo, inevitavelmente terá que escolher por um significante que se aproxime do foco de estudo, do olhar que busca compreender pelo menos um entre os vários ângulos de observação da sociedade.

Essa mesma analogia esclarece dois conceitos, que em um primeiro momento da pesquisa, foram ignorados, mas que dizem e esclarecem muito ao leitor dos caminhos traçados, por este estudo, dentro de uma significação de cultura popular, cultura de massas e melodrama aqui empregados. Compreender a discussão que toma o conceito de povo dentro do *Dicionário de Sociologia* organizado pela Fundação Getúlio Vargas ou no *Dicionário do Pensamento Moderno do Século XX*, ou as discussões a respeito de culturas estabelecidas nos dois dicionários e por John Tompson em *Ideologia e Cultura Moderna*, foi a seta que guiou e orientou o processo de formulação e busca por respostas sobre os três conceitos acima citados.

Idelette dos Santos apresenta dois significantes para povo. O primeiro, próximo à idéia de população e outro, dentro da concepção de parte menos favorecida de uma população. Segundo os dois dicionários acima citados, para compreender o conceito de povo a sociologia recorreu a vários elementos da história, da sociologia e da antropologia, uma vez que era inevitável levantar aspectos como a idéia de nação, cidadania e cultura. A primeira noção de povo, apresentada pela autora, presa à idéia de população, que consiste em um grupo de pessoas cujo passado e a cultura são

relativamente homogêneas, dentro de um território comum que constitui uma nação, ligada por um sistema de organização e normas atribuídas a todos. Esse conceito requer a idéia de cidadania, segundo os dicionários, em que esses membros do povo teriam responsabilidades e direitos comuns junto à nação, entretanto, embora a idéia de origem e finalidade de um povo esteja intimamente ligada a um território comum, (para ser uma nação um povo precisa habitar e viver em um território comum) seguido de um sistema de regras, historicamente o território e a nação não são elementos decisivos, uma vez que judeus e palestinos constituem povos que nem sempre possuíram um território e ainda assim mantiveram suas tradições e cultura.

O segundo conceito apresentado por Dos Santos, no *Dicionário de Sociologia*, é atribuído como fator étnico. A discussão sobre povo como parte pobre de uma população nasce no período medieval, quando nobreza e clero usavam o termo para se dirigir a plebe. Com a Revolução Francesa e o resgate dos princípios gregos, tais como a idéia de democracia, ou seja, governo do povo, entendia-se que seria a tomada do poder por todos aqueles que não compunham a pobreza ou o clero. Até então, o que era tido como subalternos miseráveis, plebe, camuflava uma parte significativa da população, responsável por organizar e impulsionar a Revolução Francesa, a burguesia, que enriquecia por meio de atividades comerciais.

Embora rica, a burguesia não desfrutava dos mesmos privilégios da nobreza. Seu status social era tratado no mesmo panorama dos servos. Uma das principais características da transição da idade feudal para a idade moderna foi a mudança brusca de valores e construção de novos elementos que definiriam a ordem de organização e segmentação social. Até então os títulos eram elementos que norteavam a divisão e privilégios dentro das organizações dos países; com a modernidade, essa divisão passa a ser atribuída a elementos monetários, a capacidade de recurso financeiro dentro do Estado. Surge então o que os marxistas denominam divisão de classes e, como tal, o conceito de povo também sofre reformulações, se não no papel oficial do Estado, na compreensão da divisão de classes dentro deste. Dentre os privilégios que a então burguesia queria provar e tomar da nobreza seria o de não ser confundida e submetida às mesmas condições dos servos. Ironicamente, os gregos, que levantaram como povo aqueles que não eram escravos, no sentido primário da sua democracia, esses mesmo filósofos que contribuíram de forma decisiva para com o iluminismo e os

princípios da revolução francesa, também vêm uma subversão do sentido de algo que lhes era tão primoroso dentro do pensamento da esfera pública, importante para a construção da cidadania. O povo passa a ser sinônimo de divisão destacada de classes e ordens sociais, ora representando os detentores diretos do poder de um sistema, ora significando a margem, a pobreza.

Os conceitos de povo dialogam com a forma e os interesses de cada tempo, não são deslocados de fatores sociais, políticos, econômicos e culturais e não se mostram inalteráveis, mas passivos de interpretações e re-significações. Se, para os gregos, povo compreendia cidadãos; para os senhores feudais e mais tarde a nobreza medieval, dizia respeito à plebe; para a burguesia dentro do estado moderno, povo é a parte pobre e para a geopolítica, é o conjunto de pessoas com uma unidade cultural. Não foi alheia a intenção de Idelette dos Santos ao trabalhar os dois conceitos em sua obra. De certa forma, é impossível desconectar um ou outro, porque eles dialogam juntos no pensamento moderno. Cada qual a seu modo, trazendo a maneira de avaliação de uma ciência. O primeiro conceito, dentro do perfil geopolítico, de uma classificação decrescente da organização dos Estados-Nações, buscando compreender separações, fronteiras entre uma cultura e outra; o segundo elemento trazendo aspectos universais a qualquer desses países, diferenciando lideranças e subordinados. Universal e local juntos, como desafios intransponíveis ao moderno, ao conturbado e duvidoso mundo moderno, espaço das contradições.

2 Cultura

O estudo de cultura de John Tompson em *Ideologia e Cultura Moderna: Teoria Social Crítica na Era dos Meios de Comunicação de Massa* conta com aspectos do significado assim como avaliação de fatores sociais e contextuais na construção deste para compreender o fenômeno cultural. Tompson consegue trazer cinco características essenciais à reflexão sobre cultura: intencionais, convencionais, estruturais, referenciais e contextuais. Esses cinco fatores nem sempre ocorrem nesta ordem ou possuem igual intensidade na construção do processo cultural, entretanto,

somados, são um método para uma avaliação mais precisa sobre os fenômenos culturais dentro da modernidade, o que Tompson chama “estrutura cultural”.

Para chegar à proposta de uma concepção enfatizada na construção significativa, associada à contextualização social como elementos na constituição das formas simbólicas, o autor traçou o percurso dos estudos sobre cultura. Ele parte do final do século XVIII, em que cultura era tida como uma apropriação do conhecimento acadêmico e artístico, conhecimento e produção esses que serviriam para o enobrecimento e desenvolvimento das faculdades humanas. A partir disto, o autor percorre outras teorias até chegar em Geertz, na antropologia, que considerava cultura como uma “ordem ou classe distinta de fenômenos, aqueles eventos ou coisas que dependem do exercício de uma habilidade mental peculiar à espécie humana, que denominamos simbolização”. Percebendo as limitações desses estudos ao não avaliar aspectos como as estruturas de poder dentro da sociedade, estabelecida por “acessos distintos a recursos e oportunidades e por mecanismos institucionalizados de produção, transmissão e recepção de formas simbólicas”, Tompson cria uma reflexão à parte, sistematizando os cinco aspectos anteriormente citados como um instrumento no estudo cultural que possibilitaria a complementação do conceito de Geertz adicionado aos fatores histórico-sociais.

O aspecto intencional analisa diretamente o sujeito produtor, sem, contudo, descartar os vários fatores e a complexidade do significado e, em momento algum, o coloca como o elemento primordial da interpretação. Quando o autor faz menção ao sujeito, ele se refere à capacidade de identificação de quem produziu um determinado significado ou deu essa impressão. De forma mais aprofundada, o autor procura ressaltar a importância do sujeito dentro do processo de significação, por meio das interpretações de significados que esse faz e como leva a um receptor. Aqui os fatores mentais de cada indivíduo são levados em conta dentro do processo, seja por uma intenção direta ou indireta que o sujeito elabora um sentido e procura transmiti-lo a outra pessoa, considerando que não existe um controle absoluto, representa apenas um dos vários aspectos e não garante a fidelidade do significado original ao receptor, que também avaliará e retransmitirá segundo uma série de ligações cognitivas.

O aspecto convencional analisa os códigos, regras e convenções de vários tipos que permitem o diálogo entre o transmissor e receptor, dentro da

compreensão das formas simbólicas. Aqui, o autor chama a atenção para esses três fatores que existem de forma prática no meio social, sendo compartilhados por vários indivíduos e suscetíveis a reinterpretações, modificações e correções.

Outro aspecto é o estrutural, que possibilita a compreensão de uma estrutura articulada na qual as formas simbólicas são construídas. É o que nos permite compreender a linguagem do rádio, da televisão, ou seja, possibilita que, ao vermos um filme no cinema, consigamos interpretar o sistema de significação da imagem de um trem de ferro rumo à platéia, sem que sintamos necessidade de fugir da tela. Esses fenômenos não podem ser logo associados exclusivamente pelo fator estrutural, dependendo do quarto fator, que veremos a diante.

O referencial, o quarto fator dentro da teoria de Tompson, é a representação de algo por uma forma simbólica. Ou seja, se considerarmos um nome, esse nome representa algo ou alguma coisa. Assim, uma coruja pode ser um animal ou representar a filosofia, e essa construção é estabelecida junto com os fatores acima mencionados, que correspondem ao aspecto simbólico dos fenômenos culturais. A característica contextual representa o contexto sócio-histórico em que todas as outras quatro características se apresentam, constituindo a cultura. Neste ponto, o autor reforça a idéia de que a simbolização depende intimamente dos aspectos cotidianos assim como das estruturas de poder dentro da sociedade. Não podemos nos ater apenas aos aspectos internos do fenômeno significativo, mas buscar os fatores externos que se relacionam com ele moldando e mediando-o.

As cinco características não possuem uma ordem de intervenção, funcionam e coexistem simultaneamente, não há um padrão definido de intensidade de uma sobre a outra, são mutáveis de situação para situação, moldados de acordo com as circunstâncias internas e externas na formação do significado. Tompson deixa claro em sua obra que não pretende esmiuçar o complexo conceito de significado. Seu foco é sistematizar como esse significado funciona dentro da sociedade, constituindo o que chamamos de cultura. Com um conjunto de significados, constroem-se as atividades cerimoniais, cotidianas, produções materiais e subjetivas, entre uma série de outros elementos presos à cultura e nota-se como são essenciais as figuras de poder dentro da sociedade.

O estudo de Tompson nos permite uma aproximação mais precisa e reflexiva sobre a cultura de massas e a cultura popular, embora ele não se atenha a estabelecer definições diferenciadas sobre essas, na obra acima citada, uma vez que foca seu estudo em apreciar um método de compreensão da cultura como um todo. Estimula-nos a compreendê-las dentro do âmbito interno e externo, avaliando tanto as peculiaridades como o jogo de poder que existe e as media.

3 Poder

Tompson, na obra *A Mídia e a Modernidade: Uma Teoria Social da Mídia*, descreve “poder” como a “capacidade de agir para alcançar os próprios objetivos ou interesses, a capacidade de intervir no rumo dos acontecimentos e em suas conseqüências” (TOMPSON, JOHN; 1998, pag. 21). Essa relação ocorre em níveis variados dentro da sociedade, afetando desde as relações pessoais entre indivíduos até a forma como instituições públicas e privadas exercitam sua influência dentro de seus campos de atuação. Embora o autor ressalte a amplitude dos campos de atuação do poder, ele se concentra em analisar o campo institucional. O autor descreve a intuição como “um conjunto de regras, recursos e relações com certo grau de durabilidade e alguma extensão no espaço, e que se mantêm unidas com o propósito de alcançar alguns objetivos globais” (TOMPSON, JOHN; 1998, pag 21).

A obra também apresenta quatro formas de manifestação do poder: econômico, coercitivo, político e simbólico. O poder econômico diz respeito ao controle que uma instituição ou indivíduo faz de algo por meio dos recursos financeiros empregados, ao acúmulo de capital e recursos na expansão dos fatores citados. Quanto maior for a renda, o lucro, maior é o poder econômico e sua influência. Um exemplo são as relações dentro do próprio jornalismo. Uma vez que os jornais dependem dos anunciantes para provir as despesas e lucro do jornal, este dificilmente publicará uma matéria que os atinja de alguma forma. O poder coercitivo é o uso de ameaças ou da força para subjugar ou conquistar um oponente. Esse poder explica a necessidade de parte dos investimentos de uma nação destinarem-se ao fortalecimento do exército e das

forças armadas, uma forma de violência psicológica e material legitimada pelo Estado como estrutura de controle social interno e externo, pois cabe ao exército garantir a defesa de fronteiras e proteger a soberania de um país.

O poder político é o responsável por organizar e estabelecer normas, ou seja, ainda que sua maior figura simbólica seja o Estado. Praticamente todas as atividades institucionais possuem essa estrutura de poder, ainda que internamente. Mesmo o poder econômico recebe o gerenciamento do poder político. O poder simbólico, também conhecido como cultura, compreende as atividades de “produção, transmissão e recepção do significado das formas simbólicas”. Segundo o autor, esse poder garante a ação de todos os outros, uma vez que cabe à cultura compreender a forma que um sujeito faz leitura de si mesmo e dos símbolos que o cercam, fator essencial à vida social. Ou seja, ele garante que os outros poderes sejam compreendidos e legitimados.

Desta forma, considerando a reflexão sobre cultura e poder de Tompson, quando Cancline analisa, em *Culturas Híbridas*, a cultura erudita, ressaltando que esta é a cultura legitimada pelas instituições acadêmicas e artísticas, é fácil compreender toda estrutura de poder implícita na produção de significado dentro da academia, em todos os processos de avaliação, para se considerar algo erudito, no trabalho da ciência e em toda minúcia de métodos e ordens, regras. A cultura de massa, segundo o *Dicionário do Pensamento do Século XX*, também deixa claro o papel das instituições na elaboração da proposta de comercialização da cultura, uma cultura que, segundo a obra acima, diz respeito ao controle das elites capitalistas envolvidas na comercialização dos bens de produção de sentido, ou seja, a cultura passa a adquirir um valor de troca e negociação, além do valor de apreciação e convivência.

A cultura popular, por sua vez, possuiu um processo mais complexo, devido ao fato de não ter uma instituição específica a orientar e estabelecer normas. Pelo contrário, segundo Stuart Hall, ela constitui um espaço de disputa e reformulação de significados disputados pelas outras duas formas de cultura. Por meio da compreensão de como funcionam as relações internas e externas do fenômeno cultural, além das relações de poder, é possível não só compreender as diferenças entre cultura popular, cultura de massas e cultura erudita, mas também refletir a relações de apropriação que uma exerce sobre a outra e até que ponto se misturam, tornando-se

quase impossível diferenciá-las fora da teoria (cultura de massas e cultura popular). Essas três culturas atuam de forma conjunta na disputa dos significados e, como já vimos acima, estes são decisivos na disputa por poder social.

Parte 2: Cultura Popular

1 Espaço em disputa

Na primeira parte deste trabalho, foi apresentada uma reflexão sobre o conceito de povo, e mencionada a autora Idelette Dos Santos. Após os dois conceitos de povo que a autora apresenta e que este trabalho rediscutiu, o conceito geopolítico e o conceito étnico, Dos Santos define que popular seria tudo aquilo feito pelo povo, amado pelo povo, feito para o povo. Logo, popular, na visão da autora, seria um discurso do povo e carregaria em seu sentido, não os traços interpretativos de povo como parte de uma nação, mas a relação de divisão entre ricos e pobres, intelectuais e ignorantes. Ou seja, a autora chama a atenção para um fenômeno de produção cultural respaldada na divisão de classes, comum à maior parte das sociedades, como vimos acima. Ela ressalta um padrão de produção, define uma linha que incorpora a visão de “produto do povo, produto destinado ao povo, produto amado pelo povo”. Esse produto limita-se a um padrão de elaboração, divulgação e consumo, um padrão que, segundo a própria autora, é complexo e difícil de submeter a métodos estabelecidos, narráveis e controláveis.

Stuart Hall, por sua vez, busca definir um conceito de cultura popular, levantando várias questões sobre o homem e a sociedade na Modernidade Tardia, tais como o deslocamento das identidades. Segundo o autor, na obra *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade*, não existe um poder central a homogeneizar os discursos. Pelo contrário, existe um deslocamento de poder, ou seja, existem vários poderes produtores de vários discursos que, de distintas formas, procuram disputar a identidade popular, que por sua vez é inconstante, plural e aberta a várias alterações. Com isso, Stuart Hall lança mão de uma visão que engloba a cultura popular não apenas como um produto, mas como um espaço em que os vários discursos dentro da sociedade circulam e disputam adeptos. Mais que isso ele defende a cultura popular como: “... o processo pelo qual essas relações de domínio e subordinação são articuladas. Trata-as

como um processo: o processo pelo qual algumas coisas são ativamente preferidas para que outras possam ser destronadas.” (Hall; Stuart, 2003, p. 241)

Garcia Cancline, na obra *Culturas Híbridas*, também levanta esse espaço comum de convivência e disputa de vários discursos. Um espaço disputado não só por vários discursos sobre todos os assuntos, mas também sobre si mesmo. Ele procura pautar como cada um desses discursos assume um conceito próprio para o que vem a ser cultura popular. Cancline pontua como a cultura culta, moldada em fatores institucionais que designam sua existência, tais como metodologia e arquivamento: a cultura massiva, desenvolvida pelos meios de comunicação a fim de vender bens de produção de sentido e produtos materiais, e as distintas visões de grupos sociais como a política, a academia e suas divergentes estruturas de produção de conhecimento que designam e convencionam o popular e se dividem em discursos que transformam e disputam a cultura popular.

Ambos os autores compreendem a cultura popular não apenas como um produto de um povo, tampouco como uma cultura isolada e inerente a intervenção de outras culturas, mas um espaço plural de intervenção. Um espaço capaz de estruturar costumes, convencionar tradições. Alicerces essenciais à conservação de um dado regime ou organização social na compreensão de Eric Hobsbawn e Stuart Hall. Quando Idelette dos Santos escreve um padrão de produção, ela convencionou um processo ainda que sem especificá-lo e Cancline, ao descrever os processos de hibridização cultural, reafirma a existência de vários discursos que dialogam um mesmo espaço e o disputam, sem, contudo conseguir definir claramente e descrever metodologicamente como esse processo funciona.

A cultura popular é compreendida por esses autores como um processo dinâmico e interativo, como um processo longe de ser uma mera manutenção das origens intocáveis, mas essencial para a compreensão da construção coletiva do sentido de pertencimento a um dado local, país ou grupo, por meio do passado, assim como um espaço estratégico na disputa e consolidação do poder. Ela permite compreender como, em meio aos processos de globalização, os países nações ainda se matem, sobre que discurso isso é feito e como suas estruturas de organização são legitimadas. Permite compreender seu estudo como algo além da mera contemplação saudosista e melancólica, mas como um importante instrumento de leitura e reflexão

sobre os mecanismos narrativos presentes na esfera pública, seja na política, na religião, nos movimentos sociais, nas tentativas de conservação folclórica. A cultura popular, mais do que um objeto de enaltecimento, é um processo e espaço contínuo, não livre de críticas, estudo e reflexão.

2 Elementos da cultura popular

Acima, foi citada a importância da disputa do discurso dentro da cultura popular como o espaço capaz de influenciar costumes e balancear as tradições. Podemos compreender segundo Eric Hobsbawn na obra *A Invenção das Tradições*, que essas e os costumes são elementos da cultura que exemplificam melhor o processo de elaboração e conservação de um dado discurso e o legitimam como um processo histórico de um povo. Compreender esses dois elementos exemplifica compreender a dinamicidade desse espaço de “articulação e decisão”, defendido por Stuart Hall, que descreve tradição da seguinte forma: “A tradição é um elemento vital da cultura, mas ela tem pouco a ver com a mera persistência das velhas tradições das velhas formas. Está mais relacionada às formas de associações e articulações dos elementos.” (Hall; Stuart, 2003, p. 243)

A citação acima é uma exemplificação de um importante traço da tradição, a capacidade de renovação sem perder por completo o diálogo com o passado. Mesmo um folclorista como Câmara Cascudo, na obra *Literatura Oral no Brasil*, a define como algo passado de geração por geração como uma herança espontânea, ou seja, como algo que é transmitido, um processo “divulgativo do conhecimento popular ágrafo”. Ou seja, garante a possibilidade de mudança, uma vez que ao apresentar a oralidade como meio de divulgação desse processo, logo subentende que, segundo o próprio autor, o discurso oral é passível de transformações diante dos novos costumes e das referências locais, ainda que conserve o diálogo com o precedente.

Gerd A. Barnheim, no artigo *O Conceito de Tradição*, para um estudo sobre cultura brasileira, define que tradição são os valores e costumes dentro dos

quais estamos estabelecidos. Barnheim, assim como Stuart Hall, no conceito de tradição acima apresentado, e Hobsbawn, na obra acima citada, defende a capacidade de mudança dentro das tradições. O autor afirma que o único meio de manter uma tradição viva é a capacidade de adequação aos novos costumes. Afirma que, para mantê-la imutável, seria necessário afastá-la, colocada em um ambiente isolado, o que terminaria por condená-la a morte.

A tradição possuiu a capacidade de se renovar e dinamizar graças a um segundo fator, que foi apenas citado acima: o costume, outro elemento fundamental na construção da cultura popular e na mediação dos novos e antigos discursos. Hobsbawn, por meio de sua obra acima citada, apresenta um conceito de costumes que permite uma compreensão melhor desse elemento:

O “costume” nas sociedades tradicionais tem a dupla função de motor e volante. Não impede as inovações e pode mudar, até certo ponto, embora evidentemente seja tolhido pela exigência de que deve parecer compatível ou idêntico ao precedente. Sua função é dar a qualquer mudança desejada (ou resistência a inovação) a sanção do precedente, continuidade histórica e direitos naturais conforme o exposto na História.(HOBSBAWN; ERIC, 2002, p. 10)

Hobsbawn assim conceituou costume, em um estudo sobre tradições inventadas, ou seja, tradições estabelecidas institucionalmente ou difíceis de localizar num período limitado e determinado no tempo. Para melhor clarear esse conceito:

Por tradição “inventada”, entende-se um conjunto de práticas normalmente reguladas por regras tácitas ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores, normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente, uma continuidade em relação ao passado. Aliás, sempre que possível tenta-se estabelecer continuidade com um passado histórico apropriado. (HOBSBAWN; ERIC, 2002, p. 9)

Esse mesmo conceito foi explorado por Stuart Hall, na obra *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade*, para refletir sobre as tradições dentro da modernidade tardia. Segundo este autor, Hobsbawm abre um importante elemento para compreender como as tradições são usadas na manutenção dos Estados-Nações, criando um passado comum unificante capaz de desenvolver as ditas “comunidades imaginadas”. Isso implica que criar uma tradição diz respeito a legitimar um passado histórico comum, capaz de unificar um determinado povo, ou mesmo povos distintos dentro de um mesmo espaço.

Segundo Câmara Cascudo, as estruturas da cultura popular são formas de educar um povo, exprimir valores. Ainda que esse processo não seja unilateral e, tampouco possamos considerar a identidade de um indivíduo como algo fixo que seja somado a seu espaço social, é possível compreender a tradição e os costumes como importantes elementos da disputa pela identidade, ou seja, “um modo de produzir sentidos que influencia e organiza tanto nossas ações quanto a concepção que temos de nós mesmos” (Hall; Stuart, 2006 p. 50), elementos que são disputados por vários poderes dentro da sociedade moderna, marcada pela mudança e sobretudo pelo deslocamento de poder. Identidades essas que, como acima descrito, não são fixas, pelo contrário, são politizadas, podendo assumir e romper com vários valores ao longo de sua existência.

Além da tradição e dos costumes, um outro elemento também é muito forte junto ao conceito de cultura popular: o folclore, cuja definição foi buscada na obra *Literatura Oral no Brasil*, de Câmara Cascudo:

É a cultura do popular, tornada normativa pela tradição. Qualquer objeto de pronto interesse humano, além de sua finalidade imediata, material e lógica é folclore. O folclore estuda a solução popular na vida em sociedade. O folclore deve estudar todas as manifestações tradicionais na vida coletiva. (CASCUDO; CÂMARA, 1980)

Alguns autores, como Garcia Cancline, não diferem folclore de cultura popular. Os conceitos aplicados a um seriam o mesmos aplicados ao outro. Entretanto, o conceito construído por Câmara Cascudo na obra *Literatura Oral no*

Brasil consegue contrapor tal versão. Há no conceito deste a indicação de produto, de objeto. O folclore é posto como um bem subjetivo. Ele não avalia o processo, tampouco o é, como faz a cultura popular, mas coexiste com esta, melhor, existe dentro desta, como bem de sentido, como elemento perpetuado por meio da tradição, como cultura tradicional, uma cultura que vive no espaço da cultura popular, sendo moldada por esta.

O folclore não pertence à contemporaneidade, nas palavras de Câmara Cascudo, ele pertence a uma “imprecisão cronológica”. Ou seja, como não podemos traçar a origem de uma lenda ou folclore que surge, não é possível datar a que período pertence, por isso ele não contemporâneo, porque nada é capaz de comprovar a que tempo se originou. Desta forma uma tradição cuja data de fabricação é identificável ou mesmo seu autor, perde seu valor quanto folclore.

Embora se mantenha dentro das perspectivas repetitivas da tradição, o que identifica outro traço folclórico, a persistência pela repetição, folclore não pode ser confundido dentro do conceito de tradição, mas ter nessa uma de suas bases de sustentação. Ainda que nem toda tradição seja folclore, ela nos permite compreender que não basta a repetição para caracterizá-lo, mas também a espontaneidade. Nenhum autor tem como elaborar um folclore, ainda que se baseie em cima dele, nada mais fará do que recriar autoralmente o que vem da construção despersonalizada do povo e transmitida por meio da oralidade dos vivos.

Segundo Ariano Suassuna, a construção do processo oral depende do estado atual, da existência. Autores mortos não podem compor um movimento pautado no popular, pois isso romperia o princípio básico da oralidade, de ser transmitida e moldada pela atualidade, pelo regimento da contemporaneidade, ainda que com ressalvas do passado. Desta forma, ainda que o folclore não seja contemporâneo, por não ter sua origem dentro do presente, ele também não pode ser marcado como algo restrito ao passado, uma vez que a oralidade depende do registro contínuo da memória e interpretação dos vivos, mediando e dando seqüência às tradições folclóricas.

O folclore não é algo restrito ao local, ele não diz respeito apenas a comunidades isoladas. Ele é a referência dos primeiros elementos de uma hibridização, do diálogo permanente entre o local e o universal. O folclore nos permite

compreender a dimensão exata de como a cultura popular media os discursos dentro desta e como os valores são algo construído não pelo purismo e pela homogeneidade, mas pela figura marcante da dialética. Dois elementos marcantes para representar o dito acima são os conceitos de mito e lenda descritos por Câmara Cascudo:

Lendas: Conserva as características de antiguidade, persistência anonimato e oralidade. Episódio heróico ou sentimental com o elemento maravilhoso ou sobre-humano, transmitido e conservado na tradição oral popular, localizável no espaço e no tempo. Mito: pode ser um sistema de lendas, gravitando ao redor de um tema central, com área geográfica mais ampla e sem exigência de fixação no tempo e no espaço. (CASCUDO; CÂMARA, 1980)

A lenda possui a marca do registro local, tanto temporal como espacial. Ela registra aspectos universais dentro de uma abordagem utilizando elementos locais, segundo Câmara Cascudo. O que dá a dimensão local é justamente a ligação com elementos que tragam a lembrança de uma época e de um determinado espaço, dialogando com a origem e a essência de um povo, ainda que apresentado aspectos universais. Nenhuma lenda é totalmente homogênea, ou seja, livre de interferências externas às tradições e costumes locais. Uma lenda constrói aspectos morais, relacionados à mitologia, a uma série de arquétipos universais, ainda que moldados dentro das limitações morais locais.

Outro elemento importante para compreender a dimensão da heterogeneidade do folclore é perceber que é comum encontrar lendas semelhantes em países distintos ou mesmo dentro de um mesmo país, caracterizando personagens semelhantes com um mesmo fundo moral. É possível encontrar nas músicas nordestinas elementos da trova européia e do batuque africano. A seu modo, segundo Câmara Cascudo, o folclore é a psicologia coletiva do povo, que reconta, por meio de seus elementos, a forma desse mesmo povo, não se esquecendo que a cultura não é algo isolado, mas uma formação constante e permeada de discursos.

3 A literatura oral

A literatura oral é marcada pela oralidade, ou seja, por usar dos mecanismos da fala, da audição da expressão corporal como canais de uma mensagem, segundo Câmara Cascudo. Ela se estrutura a partir da persistência no som, na música, na declamação. Pesquisadores como Cascudo trabalham a oralidade como o meio de expressão do folclore, seu canal, garantindo a esse todos os ônus e bônus desse canal. O que leva a oralidade a ser esse grande meio de expressão remonta a um passado marcado pelo analfabetismo, em que esse recurso era a forma mais comum dos povos no exercício comunicativo, portanto, a forma aderida para transmitir crenças e valores durante culturas milenares.

A literatura oral possui muitos segmentos, que vão desde brincadeiras de rodas até jogos de adivinhação, tradições religiosas, costumes festivos, dentre outros. Enfim, ela expressa a forma discursiva do popular. Desta forma, é também o elemento usado para melhor debater os limites entre a cultura popular e a cultura erudita, marcada pelo uso da escrita, como evidencia José Jorge Carvalho. Outros autores, como José Guilherme dos Santos Fernandes, afirmam em seus estudos que a dificuldade em se atestar o que é real na oralidade, em estabelecer exatamente seu processo de construção e a falta de registro deste, ao contrário da erudição, é o que não permite sua legitimação como um instrumento da cultura erudita.

Para pesquisadores como Canclini, a cultura erudita é aquela marcada pela regulamentação institucional, pelos critérios normativos da academia, pela documentação escrita. O que entra ou sai é regido por normas administradas nestes espaços, que legitimam um dado aspecto ou não. O folclore, justamente por sua oralidade, impossibilita essa regulamentação por não ter a evidência escrita e por pertencer ao imaginário popular. Ele possui forma própria, construída dentro de um processo de pertencimento, de permanecer e excluir, descrito no entendimento da cultura popular. Stuart Hall faz uma citação de Derrida que ilustra bem essa colocação, ao afirmar que, segundo o pesquisador francês, a língua é um processo no qual nascemos e nos formamos, mas que, entretanto, o processo de significação desta é constante e, desta forma, a oralidade presa à fala se recria de acordo com a reconstrução

da língua, com sua reorientação de significados dentro de um processo autônomo, complexo e destituído de métodos acadêmicos. Idelette dos Santos afirma que a erudição leva a interpretar a literatura oral como algo ingênuo, como um precursor da erudição. Segundo a pesquisadora: “O folheto e a cantoria são descobertos no Brasil inteiro, não mais como poesia espontânea, alma do povo ou tradição inesquecível, mas como memória do povo.” (Santos; Idelette Muzart Fonseca Dos, 1999, p. 18)

Ao relatar acima a literatura oral como memória do povo, Dos Santos esforça-se em desempenhar esse meio como um instrumento na construção de uma nacionalidade, de uma identidade coletiva do local. Com isso, ela reforça que, para compreender o interesse do erudito pelo popular, é preciso construir um elemento universal dentro de uma lógica aglutinadora do local. Para tanto, exemplifica como escritores do porte de José de Alencar se utilizaram do folclore para desenvolver um sentimento nacionalista em suas obras, ainda que essas resgatassem os elementos de ordem e vigor estabelecidos pelos meios acadêmicos para ser tratada como literatura.

A literatura oral é a base para compreender todo interesse da cultura erudita e de massa pela cultura popular e utilizar seus elementos na disputa dos discursos. Peter Burke, na obra *A Escrita da História: Novas Perspectivas*, afirma que o interesse pela cultura popular surge juntamente com a transição do Estado Feudal para o Estado Moderno, como uma forma de consolidar e construir os Estados-Nações, assim como Stuart Hall afirma que o estudo focado nas identidades é fruto de sua crise. Laura De Mello e Souza, em uma citação na obra de Idelette dos Santos, afirma que o termo literatura oral surge dentro da academia alemã, ou seja, ainda que com considerações puristas de uma arte embrionária que servia de base para a erudição, os criadores do conceito afirmaram que a oralidade servia como base para o desenvolvimento de uma cultura nacional, por conseguinte o folclore, que essa expressava.

Entretanto, estudar a Cultura Popular como forma única de criar valores nacionais simplifica e menospreza seu papel como centro de saberes múltiplos, segundo a mesma Laura De Melo Souza. Dentro da vertente da história cultural, autores como Gwyn Prins, no artigo *História Oral*, afirmam que hoje é impossível compreender o erudito sem o popular. Ambas culturas, por meio da escrita e do oral se adicionam, sem se sobrepor, cada qual acrescentando elementos à História. Segue a parte do artigo em que Prins ressalta essa idéia:

A questão é que o relacionamento entre as fontes escritas e orais não é “aquele da prima dona e de sua substituta na ópera: quando a estrela não pode cantar, aparece a substituta: quando a escrita falha, a tradição sobe ao palco. Isso está errado. [As fontes orais] Corrigem as outras perspectivas, assim como as outras perspectivas as corrigem. (PRINS; GWYN, 1992, p. 166)

A oralidade é a marca registrada do folheto. Este se conduz dentro do espaço vivo da cultura popular, seguindo os mesmos pressupostos de mudança e transição. Ao contrário de uma narrativa erudita fixada e preestabelecida, o folheto possui o curso da língua que o conta, a capacidade de adaptação dos mitos e lendas, a reestruturação contínua de um personagem de acordo com o imaginário popular. Essas alterações não ocorrem de forma metódica, canônica, mas dentro de toda a complexidade proposta pelo universo oral.

Durante toda segunda parte deste trabalho procurou-se compreender e expor o que é cultura popular por meio de seus elementos. Na terceira parte, buscar-se-á apresentar algumas reflexões sobre cultura de massas, o que possibilitará uma compreensão mais profunda da relação dessas duas culturas que dialogam, mais do que imaginamos, a ponto de, muitas vezes, alguns autores trabalharem-nas como algo comum.

Parte 3: Cultura de Massa

1 Cultura de Massa

Segundo o *Dicionário do Pensamento Moderno do Século XX*, cultura de massa não é apenas a cultura exercida para o consumo das massas, mas uma estrutura desprovida da sofisticação e reflexão da cultura erudita e também desprovida da simplicidade e da participação direta do povo, como na cultura popular, uma vez que seu controle se faz não por um processo de intervenção junto à população, mas por meio das instituições e elites capitalistas. A análise do dicionário se empenhou mais em diferenciar a cultura de massas das outras formas culturais do que propriamente discutir substancialmente o que seria sociedade de massa e, por conseguinte, o que seria cultura de massas.

Giovrando Marcos Freire, em um artigo destinado à coletânea *Teorias da Comunicação*, exemplifica de uma forma bem clara o que seria sociedade de massa: indivíduos automatizados, reclusos em seus supostos mundos individuais, sustentados pela mediação dos meios de comunicação de massa, de contextos sociais e históricos, que vendem essa ilusão de individualização padronizada. Essa circunstância seria construída desde a apropriação dos espaços urbanos na transição do Feudalismo para a Idade Moderna, formando conglomerados humanos, presos à agilidade do mundo moderno e a seu constante bombardeamento de informação, seguidos de angústia e contradição.

A cultura de massas emergiria sustentando uma razão instrumental, apática e puramente consumista em que os bens de produção de sentido seriam consumidos sem nenhuma crítica ou ironia, mas como modos de vida. Dentre essa construção, os meios de comunicação de massa são o grande objeto de estudo. Ainda é cedo para afirmar que cultura de massas e meios de comunicação de massa sejam a mesma coisa, apesar da cultura de massas depender intimamente da difusão dos meios de comunicação de massa, além de que nem tudo que é feito dentro destes e por meio destes compreendem diretamente a cultura de massas, mas pode-se perceber,

segundo Adorno, que a cultura de massas está intimamente relacionada ao desvio da razão, propagado por um sistema de valoração da indústria cultural.

Desta forma, por meio dos estudos de Tompson sobre os meios de comunicação de massa, é possível, de forma mais crítica, demarcar essa relação junto à cultura de massa, compreendendo melhor uma linguagem que é central ao estudo desta pesquisa, o melodrama.

2 Os meios de comunicação de massa

Na obra *A Mídia e a Modernidade: Uma Teoria Social da Mídia*, John Thompson apresenta um estudo minucioso sobre a comunicação de massa dentro da sociedade atual. Ele afirma que o desenvolvimento da comunicação de massa é essencial a uma construção da vida simbólica social, uma reorganização dos modos de difusão e produção dos bens de produção simbólicos. De forma mais sistêmica, ele afirma que a comunicação de massa depende de cinco características:

Os meios técnicos e institucionais de produção e difusão; a mercantilização das formas simbólicas; a dissociação estruturada entre a produção e a recepção; o prolongamento da disponibilidade dos produtos da mídia no tempo e no espaço; e a circulação pública das formas simbólicas mediadas.(TOMPSON, JOHN; 1998; pag. 32)

Os meios técnicos dizem respeito ao desenvolvimento da tecnologia na consolidação de meios de difusão da informação. Quando analisamos o cinema, ou a televisão, subentendemos que existe um aparato tecnológico que propicia seu funcionamento, que vai desde a forma como será transmitido até a forma de captação da informação. A relação institucional diz respeito a toda uma estrutura organizacional que estabelece regras e formas de atuação e administração dessa tecnologia, assim como dos outros fatores envolvidos com a comunicação de massa.

Todo produto dentro dos veículos de comunicação de massa, independente se atingirão o receptor ou não, devem ser feitos em larga escala, disponíveis a um extenso público, ou seja, a comunicação de massa é presa ao princípio de reprodutividade e mercantilização, que garante um minucioso jogo de captação de informação e seu desenvolvimento em produto de distribuição massiva. Walter Benjamim, no artigo *A Obra de Arte na Era de Sua Reprodutividade Técnica*, descreve a reprodutividade como um instrumento técnico da modernidade e da sociedade de massas. Ilustra como as relações de produção, principalmente dentro do cinema, são transformadas e construídas em cima da idéia de apresentação a um grande público e como personagens reais são construídos dentro da televisão, se representando diante das câmeras. A reprodutividade não garante apenas uma extensa disponibilidade de cópias que atendam a demanda de comercialização da comunicação de massa, ela modifica e reorienta a forma de representação junto ao aparato de captura e produção da informação, em que os atos e falas são dirigidos por especialistas.

Segundo Benjamim, as técnicas de reprodutividade trazem um indivíduo que, ao ser filmado, elabora uma representação de si, pensando na difusão dessa imagem junto ao amplo público. A esfera da política estatal deixa de ocorrer apenas em seus espaços canônicos, como câmara e senado, e passa a ter a extensão da visibilidade pública, por meio dos meios de comunicação. O ator, quando é filmado, diferente do teatro, recebe a interferência direta de todo um aparato e equipe, que escolhe o melhor ângulo, estrutura a iluminação, adéqua um ambiente, direciona o olhar do receptor sobre o trabalho do ator. A reprodutividade atinge diretamente a dimensão da informação e de sua construção quando garante a possibilidade da visibilidade pública.

O levantamento de aspectos como mercantilização e instituição deixa claro outro aspecto importante da comunicação de massa. Sua recepção está, de certa forma, dissociada de sua produção, ou seja, quem recebe a informação não interfere diretamente na produção da informação. As instituições que controlam os meios de comunicação elaboram linguagens e estruturas a fim de conquistar credibilidade e legitimidade perante o receptor, mas este não possui um diálogo direto dentro desse processo, o receptor não define a linguagem ou controla a técnica e tampouco assume uma relação com a reprodutividade senão enquanto consumidor que

decide por consumir ou não. Esse aspecto, segundo Tompson, é muito importante dentro da compreensão de como funcionam os meios de comunicação de massa, inclusive salientando o problema emblemático que existe com a terminologia “massa”.

Segundo o autor, embora a comunicação de massa busque ao máximo compor um mecanismo eficiente, seu controle sobre o público não funciona como um cimento, capaz de homogeneizar e massificar. Ao contrário do que pensavam os frankfurtianos, o público não acompanha as informações tão passivamente como se supunha. Tampouco só se ligam aos meios de comunicação de massa linguagens que tenham o papel de trabalhar o que essa escola alemã chama de razão técnica, visto que os livros também constituem meios de comunicação de massa. Hoje é possível ver programas educativos e o cinema de arte, cuja proposta estética, na maioria das vezes, é extremamente sofisticada e caminha para discussões além de um boa trama e também a uma observação mais profunda em relação à forma. Nem tudo que é produto da comunicação de massa atinge grandes contingentes de público, muitas vezes se destinam a públicos especializados.

As cinco características garantem a comunicação de massa, a relação direta entre técnica, reprodução e linguagem. Apresentam um aparato que reformula o caráter simbólico social, sua distribuição no espaço tempo, possibilita uma nova idéia de passado, uma nova compreensão de origem e identificação, assim como estimula o interesse pelo diferente, aproxima espaços geográficos distantes e não conhecidos diretamente pelo receptor. Cinco características que desmistificam os meios da comunicação de massa como espaço restrito da cultura de massa, mas como um amplo mecanismo de meios e formas de comunicação que contempla, de forma peculiar, outras formas culturais, a exemplo da cultura erudita, que depende intimamente da comunicação como uma forma de exercício da ciência, por meio da divulgação de pesquisas em periódicos e livros especializados.

Uma vez constatada a comunicação de massa como um espaço utilizado por várias culturas, fica claro que não existe um padrão homogêneo da linguagem, um exemplo disso são as várias propostas estéticas do cinema. Dentre vários gêneros, um em especial é o foco deste trabalho: o melodrama, por sua insistência dentro dos meios de comunicação de massa, em ampla escala de aparatos, comum ao jornalismo, telenovelas, filmes, propagandas. Embora não seja unânime, sem sombra de

dúvidas é o mais presente e um dos pontos capazes de não só discutir cultura massiva e popular, mas refletir um pouco mais sobre o empenho dos meios de comunicação na sedução do público, que como já vimos, é mais complexo e ativo que imaginavam os primeiros estudos sobre os meios de comunicação.

Parte 4: Melodrama

1 Apresentação

Ivete Huppés, na obra *Melodrama: o Gênero e Sua Permanência*, data o melodrama do século XVII, na Itália, associado diretamente à opera popular, que misturava texto e canção, onde a autora não descarta a presença dos franceses, alemães e de Shakespeare na elaboração do gênero como o conhecemos e foi consagrado desde o século XVIII. Segundo Ismail Xavier, na obra *O olhar e a Cena*, a Revolução Francesa tirou o teatro popular das ruas e o legitimou dentro do espaço físico teatral como hoje o conhecemos, pelas mãos do diretor e escritor Charles Guilbert de Pixérécourt, como forma de dar lugar à nova arte burguesa. A representação que antes satirizava a nobreza passa a ser a valorização dos costumes burgueses, uma reorientação aos novos tempos, o que, segundo Huppés, é uma marca do melodrama e o que o manteve forte e sólido dentro do mundo moderno: sua capacidade de se atualizar para acompanhar os novos rumos da sociedade.

Lapidado durante um século, no final do feudalismo, para estourar em sua forma mais conhecida durante a Revolução Francesa, segundo Xavier, o melodrama hoje é o gênero mais explorado pelos meios de comunicação, ele ganha sua maior forma de expressão no cinema, adaptado pela primeira vez por David Griffith, diretor de cinema estadunidense, que inaugurou o que seria o modelo de linguagem para a indústria cinematográfica americana, impulsionando o formato a todos os continentes do mundo. O sucesso no cinema logo atingiu o meio televisivo, tanto nas telenovelas quanto no jornalismo. De características canônicas, porém capaz de absorver outros gêneros e se sofisticar o suficiente para se adaptar às novas significações tradicionais, o melodrama assusta por sua capacidade de sobrevivência quase hegemônica, como o mais permanente dos gêneros da cultura audiovisual.

Silvia Oroz ressalta, na obra *Melodrama: o Cinema de Lágrimas da América Latina*, o gênero construído dentro de aspectos desse espaço geográfico, diferenciados do melodrama estadunidense, permitindo compreender a flexibilidade do

gênero e sua capacidade de adaptação a estruturas culturais distintas de vários lugares dentro do mesmo período histórico, ou seja, um sistema que busca nas tradições a medida moral da trama. Nota-se uma capacidade de “negociar a moral” de acordo com valores contemporâneos, mas dentro de um regime harmônico descrito da seguinte forma por Cancline na obra *Culturas Híbridas*:

O melodrama possui relação com as tradições, ou seja, relaciona-se em cima de um conjunto de valores morais e mesmo quando se ocupa de modificá-los faz de forma harmoniosa e conciliadora, ou seja, de forma tradicionalista” (CANCLINE, GARCIA; 2003; pg. 272)

Para melhor compreender esse gênero dentro desta pequena apresentação, seguem as orientações dos autores aqui mencionados, mais os estudos de David Bordwel na obra *O Cinema Clássico Hollywoodiano: Normas e Princípios Narrativos*, na reflexão sobre a temática do melodrama.

Ismail Xavier denomina a temática do melodrama como a “sedução da moral negociada”. Oroz deixa claro que essa moral não é fixa, pois dentro da América Latina o cinema melodramático permite deslizamentos de conduta, como a mentira, em nome de um bem maior. Huppés afirma um sistema bipolar, virtude contra o pecado, em que a luta pela realização amorosa ou pela reparação das injustiças caminha para o maniqueísmo do bem contra o mal. O melodrama se configura como a trama da vitimização, em que sempre aparece a figura da vítima, que sofre por um mal estabelecido por forças externas e pela figura do herói que, como providência divina, a salvará e a restituirá no final, dando ao algoz a devida lição pelos males feitos. O melodrama possuiu o maniqueísmo, a soberania das virtudes, a tentativa de moralizar o espectador segundo um padrão de normas e regras socialmente aceitas. Entretanto, Xavier ressalta a contradição do gênero, uma vez que o mesmo sistema que procura enaltecer as virtudes sustenta em sua forma o olhar *voyeurista* do espectador, o coroamento da contradição dos valores.

A sedução da moral negociada diz respeito a um sistema flexível e adaptável às tradições, ao desejo do público de, como observador onisciente,

acompanhar a projeção da moral dentro de um espaço ideal de representação. Embora possua uma proposta canônica, o gênero é capaz de dialogar com pequenas mudanças, aperfeiçoar-se, aderindo ironia, uma certa dose de reflexão, sem contudo sair do jogo simbólico da moral, sem deixar de dar um tom de espaço do resgate dos valores, ainda que dentro de seu perfil só trabalhe com o que é moralmente aceito e legitimado pelas convenções sociais. Bordwel ressalta que essas mudanças em geral ocorrem junto à fábula do gênero, ou seja, a história, mas mantém seu padrão formal no que diz respeito à comunicabilidade, autoconsciência e onisciência (termos que serão melhor apresentados no próximo capítulo

O pecado, dentro do melodrama latino-americano, é outra possibilidade de vida, segundo Oroz. A moral se sustenta segundo as necessidades de sobrevivência. Entretanto dentro de limitações, esse pecado é cabível como justiça, como meio de se articular e se salvar em decorrência das forças de opressão externas ao herói. É visível dentro das colocações tanto de Ismail Xavier quanto de Silvia Oroz uma preocupação latente em demonstrar a mobilidade do debate moral dentro do melodrama, a contextualização deste junto ao público como um elemento da psicanálise, de compreensão do desejo de deslocamento e catarse do público, uma estrutura focada na diversão, no entretenimento, contudo sem o simplismo aparente. Um gênero composto de contradições, composto de uma moral latente, ainda que transformada de forma peculiar, harmônica, viva, que o impulsiona a buscar inovações em sua fábula, a buscar, dentro de um modelo canônico, seja na estrutura ou na narrativa, elementos capazes de acompanhar as transformações do público adaptando-se ao ritmo deste, consagrando sua segunda característica: a conciliação.

No entanto, essa busca por aperfeiçoamento se limita a buscar recursos que valorizem o gênero dentro de sua proposta inicial, conceber uma linguagem voltada para a moralização e a conciliação. Não é uma busca por uma reformulação formal, contanto que ela traga um foco ainda maior para a trama, que consolide ainda mais o foco melodramático e o fortaleça.

Segundo Bordwel, no artigo *O Cinema Clássico Hollywoodiano: Normas e Princípios Narrativos*, a trama diz respeito à sistematização dos eventos dentro da história, à forma como essa é contada e conduzida. Segundo ele, o melodrama cria uma trama que gira em torno de algum problema ou aspiração de um

núcleo de personagens centrais, que precisam resolver esse impasse dentro de um tempo estabelecido. Seja a busca de um amor verdadeiro, o empenho em conquistar algum sonho, a luta por uma superação física ou psicológica ou a preservação de uma conduta moral, o gênero em questão valoriza o empenho de um ou mais personagens centrais na luta, por suas motivações, contra os obstáculos empenhados por forças externas. Seja um vilão ou uma circunstância, eles a combaterão, sob a proteção da providência divina, seja na figura material de um herói, seja pelo vínculo da sorte ou algum fato que os ajude a concluir sua missão ou perdê-la por completo. O final feliz não é uma obrigação, mas sim o coroamento, exigindo que o filme feche com “chave de ouro” todo o conflito, ainda que isso signifique um final infeliz.

A personagem central, ou personagens, caso seja uma dupla, trio ou par romântico, são o fio condutor da trama, ligando todas as personagens secundárias e fatos que ocorrem, inclusive quando há vários núcleos, em uma mesma história. Cabe a ele a resolução final do impasse e, geralmente, segundo Bordwel, é quem recebe um papel mais específico. Quanto mais complexo um personagem, mais difícil uma sistematização simbólica, mais difícil um diálogo direto com o público, mais difícil um deslocamento. Segundo Oroz: “A importância dos estereótipos na cultura de massas reside na figura simbólica que representam. Todo arquétipo remete a valores socialmente aceitos, daí seu condicionamento ao contexto histórico.” (Oroz; Silvia, 1992, pag 38). Dentro disso, fica fácil compreender porque dentro do melodrama os personagens incorporam em geral características simples, sem grande complexidade, geralmente forjadas por alegorias. Alegoria seria utilizar uma personagem para representar substantivos abstratos, como o herói que exprime a coragem, o algoz que simboliza a maldade, e a vítima que simboliza a ingenuidade e a pureza de coração. Esses exemplos são bem simplistas até mesmo para o melodrama, e hoje essa alegorização ocorre de forma mais trabalhada. É possível observar personagens que simbolizam um país, como Dora em *Central do Brasil*. É, segundo Bordwel, uma das estruturas dentro do gênero mais suscetíveis a mudanças e complementações, por ser o diálogo direto com o público, buscando sempre se aperfeiçoar ao gosto deste.

Outro aspecto importante da trama melodramática é a capacidade de, pouco a pouco, informar o público à parte de tudo que acontecerá até o desfecho. Tudo que ocorre tem uma ligação direta em explicitar e dialogar com o

público, o preparando para a seqüência de fatos que acontecerão. O coroamento da narrativa, como denomina Bordwel, diz respeito a compreender essa série de ligações que ocorrem durante toda trama até sua conclusão, apaziguando o público e construindo uma catarse, uma vez que esse padrão se fecha, dentro de um esquema muito pouco reflexivo por infantilizar o público, lhe fornecendo todos os detalhes de forma a não ter que refletir sobre a forma para compreender o conteúdo filmico. O filme procura construir um cenário o mais próximo possível da realidade, onde toda trama se passa, tudo de forma harmoniosa: a música, a interpretação, o corte de uma cena para outra; o melodrama é auto-explicativo, tenta segurar pela representação da realidade e pelo foco na trama.

2 A técnica

Como descrito acima, o melodrama se constitui em cima de três aspectos centrais a sua poética e estética, a comunicabilidade, autoconsciência e onisciência. Esses três elementos, misturados cada qual dentro de uma proporção certa ao gênero, é o que consagra seus aspectos canônicos, sem, contudo, comprometer a flexibilidade necessária para se modernizar e conseguir se manter como a maior estrutura hegemônica da cultura audiovisual durante varias décadas.

A comunicabilidade, segundo Bordwel, “é a extensão em que a narrativa retém ou comunica informações sobre a fábula”(BORDWEL, DAVID; 2005; pg. 278). O melodrama lida com a representação do real. Todo seu aparato é focado na interpretação, na junção de plano e cena, ou seja, da unidade dramaturgica ligada à unidade estilística material. O aparato cinematográfico gira em torno da trama, da construção de um suporte que evidencie e coloque em destaque a fábula, a história. Desta forma, concentra-se em possuir um alto grau de comunicabilidade, em estabelecer o maior número possível de informações ao público sobre a trama e conferir por meio do aparato toda atenção a essa e todas as ferramentas para compreendê-la. A música, o cenário, o figurino, a construção de planos, tudo dialoga para a valorização da fábula. Mais que isso, esses mecanismos dialogam de tal forma a funcionarem como clímax,

como aperfeiçoamento de um gênero que se utiliza da harmonia e da descrição destes elementos para focar e fortalecer a história como centro de sua linguagem.

A estrutura também trabalha a onisciência, o que Ismail Xavier, denomina o *voyeurismo*. O público observa a trama de um lugar privilegiado, tendo acesso antecipado a elementos do que acontecerá na trama. Ele sabe mais do que os personagens, considerando também, que olha sem ser observado. A fábula ocorre como se os personagens não soubessem da presença do público, como se agissem naturalmente, ignorando que são acompanhados em todos os detalhes que interessa a narrativa mostrar. O melodrama é uma narrativa onisciente, ou seja, enquanto a comunicabilidade e a autoconsciência aparecem no gênero por meio de sua quantidade de interferência, a onisciência o marca de forma geral, não podendo ser mais ou menos usada, mas sendo um dos nortes de elaboração que segura todos os outros, uma vez que o aparato que se esconde para focalizar a trama em seu centro o faz direcionando o olhar onisciente do público.

A autoconsciência é o reconhecimento ou exposição do aparato cinematográfico ao público. No melodrama ela ocorre de forma comedida, geralmente nos créditos, ou quando um personagem se dirige diretamente para o público, ou com a presença de um narrador. De forma geral, Bordwell argumenta que esses três elementos (comunicabilidade, onisciência e autoconsciência) precisam ser medidos na dose certa, dentro das especificidades e intenções de cada filme, sem contudo, comprometer o gênero. Para o pesquisador:

De um modo bastante geral, pode-se dizer que a narração clássica tende a ser onisciente, possuir um alto grau de comunicabilidade e ser apenas moderadamente autoconsciente. Ou seja, a narração sabe mais do que qualquer um dos personagens ou todos eles, esconde relativamente pouco (basicamente “o que vai acontecer”) e quase nunca reconhece que está se dirigindo ao público. (BORDWELL; DAVID, 2005, p. 285)

Para Ivete Huppés, outra forte característica do melodrama é a sintonia das partes. Ele não é um todo indissolúvel, mas conjuga várias partes de forma harmônica, permitindo que juntas tragam sentido à obra. Isso permite que a narrativa

clássica (começo, meio e fim) não seja uma regra, mas que constituam uma unidade e a essa unidade pertença o sentido, o que de certa forma diferencia o melodrama das obras de vanguarda. Para melhor explicitar isso, Huppés apresenta em sua obra, *Melodrama: o Gênero e Sua Permanência*, esta citação de Ernesto Sampaio:

Na obra de arte tradicional, as partes e o todo constituem uma unidade: o sentido das partes só pode ser revelado pelo todo, e este, por sua vez, só pode ser entendido através das partes. Na obra de vanguarda, pelo contrário, não existe nenhum todo que se sobreponha às partes, nem qualquer impressão geral que permita uma interpretação de sentido. Como adiante dirá Peter Bürgue, “estas(as partes) já não estão subordinadas a uma intenção de obra”(p. 8). (HUPPES, IVETE; 2000;pg. 31)

A importância da edição é eminente, dando a essas partes harmonia e integração. Cabe ao aparato técnico complementar a trama, seja por meio de um close, que dê ao público evidências secretas de um sentimento do personagem, direcionando toda atenção do público para um fragmento do olhar, das mãos incertas. Seja por meio de plano contra plano, explicitando uma discussão feroz, dando ênfase à reação individual de cada um dos personagens envolvidos na ação, seja a minúcia de, por meio de *flashbacks*, colocar o público a parte de informações essenciais a compreensão da trama, a técnica do melodrama consiste em integrar partes a um todo significativo, focado em fortalecer e assegurar a fábula no centro da atenção do público, usando todos os recursos para ampliar o clímax do público junto a essa.

3 O melodrama e a obra *O Auto da Compadecida*

Na quinta parte desta pesquisa é apresentada a análise do filme *O Auto da Compadecida*, baseado em uma peça teatral de Ariano Suassuna, que ganhou três versões para o cinema e uma versão televisiva. Essa obra foi inspirada em quatro romances populares e se apresenta dentro da primeira fase do Movimento Armorial, outro conceito que veremos na próxima parte, e em todas as suas formas conseguiu

sucesso de público e consolidou em vários espaços o gênero melodramático. A escolha desta obra se dá justamente por conta desta última observação, ela contextualiza o melodrama dentro de vários espaços, não só técnicos, mas também culturais, transitando tanto pela cultura popular quanto pela cultura erudita e pela cultura de massas, de acordo com o aparato e meio para o qual foi adaptada.

O Auto da Compadecida surge dos folhetos populares: *O Enterro do Cachorro*; *História do Cavalo que Defecava Dinheiro*; *O Castigo da Soberba* e *A Peleja da Alma*. Os folhetos populares, também conhecidos como cordel no nordeste brasileiro, dizem respeito a publicações de baixo orçamento, de produção artesanal, cuja linguagem é constituída por poéticas musicais, romanceiros, com linguagem popular e focada na interpretação oral. Ou seja, é um estilo voltado para a declamação, cujas histórias são móveis tanto no conteúdo quanto na forma, advindas de sua natureza presa à oralidade. O romanceiro, segundo Maria De Fátima Barbosa de Mesquita Batista, na obra *O Romanceiro Tradicional Popular: Origem e Permanência no Nordeste do Brasil* “compreende um conjunto de romances populares que compõem a tradição oral de um povo, ou de uma região”(BATISTA; MARIA DE FÁTIMA; 2002; 94).

Todos os romanceiros que originaram a obra *O Auto da Compadecida* possuem fundo moralizador e conciliador, segundo Idelette dos Santos na obra *Em Demanda da Poética Popular: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial*. As três citações acima permitem compreender a origem dos mesmos junto ao melodrama em suas primeiras formas, localizado no teatro popular que ganhou a Europa no século XVII. Permitem compreender a origem da obra ligada ao gênero melodramático em sua forma mais rudimentar, o teatro popular, junto à cultura popular, que nas mãos de Ariano Suassuna ganham a forma escrita, dentro de um padrão erudito, sem, contudo, perder características de suas raízes, ainda que seja na fábula e não na estética.

Ariano Suassuna consegue juntar esses quatro folhetos em uma obra única, fazendo deles um todo com significado e unidade, transformando-o em literatura e peça teatral. Na Literatura, a obra escrita, focada na erudição dos textos populares, é fonte de inspiração para uma obra amparada na forma e estudo da linguagem de junção destes elementos. Já o teatro consagra a obra junto ao melodrama em sua forma teatral, utilizando entremez, focalizado na interpretação dos atores, como

dito acima. Embora importantes os aspectos acima, a pesquisa focalizou seus estudos do melodrama em seu caráter filmico, se concentrando em apresentar a construção melodramática da obra em sua ultima adaptação para o cinema, que data do ano de 2000, sob a direção de Guel Arraes. Nesta obra é possível compreender a presença do melodrama dentro da cultura de massas, fortalecida na obra por meio da utilização de elementos da cultura popular, mediados pelo gênero em estudo.

Parte 5: *O Auto da Compadecida*

1 Movimento Armorial

O movimento armorial tem sua primeira divulgação como tal no dia 18 de outubro de 1970, com apresentação da Oquestra Armorial de Câmara e uma exposição de gravuras, pinturas e esculturas na Igreja São Pedro dos Clérigos e no Mercado São José. A atividade, organizada pelo Departamento de Extensão e Cultura (DEC) da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) lançou a público pela primeira vez o manifesto armorial, pequeno texto em que Ariano Suassuna, idealizador e um dos organizadores do movimento, apresentava o trabalho de artistas e estudantes que desenvolveram durante anos obras pautadas e inspiradas na cultura popular nordestina.

O manifesto não traz consigo uma proposta fechada de estética para o movimento e sim uma instigação ao trabalho e pesquisa da cultura popular nordestina, suas tradições, festas, costumes, como norte e centro para o estudo e formação de uma arte brasileira, capaz de combater a vulgarização e descaracterização desta. O termo *armorial*, segundo o próprio Suassuna, remete aos brasões do período medieval, que simbolizavam as grandes famílias feudais. De substantivo a adjetivo, o armorial passa a ser um movimento dinâmico pautado na defesa incondicional da cultura popular nordestina e formação de uma cultura erudita, ou seja, uma cultura valorizada pelas grandes instituições de excelência, capaz de “enobrecer” ainda mais a cultura popular.

Carlos Newton Junior, na obra *O Pai, o Exílio, e o Reino: a Poesia Armorial de Ariano Suassuna*, descreve que, ao contrário das normalidades, não existiu um grupo de pensadores escrevendo e propondo o Movimento Armorial, uma proposta teórica firme, complexa, engessada em princípios que guiariam a execução de obras. Pelo contrário, estas vieram primeiro, como exercício contínuo de trabalhar na prática a dinamicidade da cultura popular junto ao empenho do eruditismo. Eram muito claras as inúmeras possibilidades de criação e estas deveriam ser experimentadas. Suassuna deixava claro em entrevistas que havia um princípio comum entre os artistas e

pesquisadores, porém, não havia um tolhimento à capacidade individual de criação e formulação. Cada qual era livre para sistematizar seu processo de execução e finalização da obra.

Esse aspecto particular do movimento traz também a dificuldade em compreendê-lo senão por sua obra. Dificilmente será possível definir uma estética precisa para o Armorial senão pelo estudo particularizado de suas obras e dimensões. Tanto Newton Junior como Idelette dos Santos ressaltam que a data de apresentação do movimento diz apenas da apresentação de um extenso trabalho executado anos antes. Suassuna mesmo afirma que o movimento começou em suas primeiras obras, desde o período do Teatro do Estudante, onde escreveu suas primeiras peças. Newton Junior apresenta em sua obra *Poesias Anteriores* o marco para a data de celebração do Movimento Armorial: poesias de 1961 que já utilizavam o termo Armorial. Isso comprova o empenho de Suassuna em estender sua obra como um processo contínuo de depuração de uma forma de trabalhar as raízes nordestinas dentro da erudição, ainda que seus primeiros trabalhos ou adaptações destes nem sempre caminhem para isso.

Idelette dos Santos identifica o Movimento Armorial em três fases. Destas, a fase de antecipação, correspondente à fase em que Suassuna integra o Teatro do Estudante de Pernambuco (TEP) em 1946, é quando a obra *O Auto da Compadecida* é concebida e produzida. A proposta central do TEP, que a coloca como início do Movimento Armorial, também enfatiza a cultura popular como base de criação para o teatro e demais atividades culturais. Seguem as palavras de Borba Filho, que demarca bem esse trabalho:

[O TEP] estimulou, fundou e encenou as primeiras manifestações de uma dramaturgia nordestina, que representa o que nossa tradição, nossos contos e mitos, nosso romanceiro e nosso espírito populares têm de mais verdadeiro e profundo. Embora tendo o teatro como atividade básica, realizou, sem dinheiro e apoio, um movimento artístico completo, total, que alcançou quase todas as artes, sendo escola de autores, encenadores, cenógrafos, mas também de pintores, músicos, poetas, romancistas, estudiosos das tradições e artes do povo: criou uma editora e lançou livros (Borba Filho, 1977, 11). (SANTOS; IDELETTE MUZART FONSECA DOS, 1999, p. 39)

O TEP consolidou muitos encontros entre o popular e o erudito, ou seja, entre a forma da oralidade e o modelo escrito, consagrado pelas instituições acadêmicas e artísticas, promovendo recitais de violeiros, apresentação de mamulengos, mesas redondas com artistas populares. *O Auto da Compadecida* é a representação dessa integração, composta por elementos do folheto popular; da pleonástica, por meio da musicalidade popular, da escrita como expressão do erudito; do visual como reintegração das gravuras e xilogravuras, nas palavras do próprio Suassuna. Entretanto, ainda que o teatro conseguisse integrar essas expressões, dentro da proposta idealizada por Suassuna, outro meio acaba por conseguir ser mais completo, ainda que pouco trabalhado pelo movimento: o cinema. Este era foco da atenção do autor e tido como a expressão máxima, junto com a dança, do espetáculo armorial.

A obra de Sussauna mais explorada pelo cinema foi *O Auto da Compadecida*. Sua primeira versão, *A Compadecida*, procurou integrar elementos típicos da festa do boi ao enredo da trama, que em alguns momentos dialoga mais com o teatro do que com o próprio aparato cinematográfico. Essa construção dialoga com a proposta cinematográfica que Suassuna apresenta no manifesto armorial. A segunda versão, anos mais tarde, foi uma interpretação desenvolvida pelo grupo de humor Os Trapalhões. A terceira versão, produzida em 2000 por meio de uma reedição da micro série dirigida em 1998 por Guel Arraes, inclui personagens novos, preserva e valoriza o melodrama como linguagem da obra.

2 *O Auto da Compadecida*

2.1 A história

O Auto da Compadecida é um filme sobre misericórdia e moral, uma sátira aos pecados presentes na condição humana. Como auto, suas falas são todas em redondilhas, versos de cinco a sete sílabas poéticas, uma declamação de jargões e expressões encontrados nos dizeres da oralidade nordestina. Oralidade essa que

acompanha o intrépido João Grilo e seu parceiros de traquinagens em uma trama de seis histórias, que percorrem os pecados terrestres a um julgamento celestial, cujo juiz é ninguém menos que Jesus Cristo, o diabo é o promotor e a Compadecida, a advogada misericordiosa, a providência divina capaz de salvar a pele da adúltera Dora, do avarento Eurico, do ganancioso Padre João, do soberbo Bispo e do mentiroso João Grilo.

2.2 Os personagens

2.1.1 João Grilo

O Auto da Compadecida é composto por uma personagem principal, sendo que a trama do filme acontece ao seu redor e as tramas secundárias se cruzam por meio dele. O personagem de João Grilo é o fio condutor da história, fio esse presente em toda narrativa melodramática, que se desenvolve a partir de um ou mais conflitos envolvendo o personagem central que, ao decorrer do filme, soluciona positiva ou negativamente esses conflitos. João Grilo foi pensado por Suassuna como o personagem que integra e conduz em uma única história quatro folhetos populares (*O Enterro do Cachorro*; *História do Cavalo que Defecava Dinheiro*; *O Castigo da Soberba* e *A Peleja da Alma*). Ele concentra as características e representa o amarelo nordestino, o sertanejo pobre, vítima da seca e dos poderosos, que precisa usar da astúcia para sobreviver e se vingar. Este papel é evidenciado na seqüência em que este, já no julgamento, é defendido pela Compadecida, que em uma declaração em voz *off*, dá lugar a uma seqüência de imagens fotográficas de crianças e homens do nordeste nas mais distintas lidas com a seca e a miséria. O uso da fotografia dá a essa seqüência do filme a relação de verdade icônica e consolida João Grilo como o representante do povo miserável nordestino. Nesta seqüência, é possível compreender a absolvição de João Grilo por seus pecados, como se esses fossem justificados diante das condições de vida não só de um homem, mas de todo um povo que João Grilo, de forma alegórica, representa.

João Grilo personifica a valentia do fraco que, por meio da mentira e da astúcia, pune quem lhe faz mal e a hipocrisia dos poderosos, mas que é marcado pela fidelidade a seus iguais, sem, contudo, cair em um discurso meramente político. A fidelidade por Chicó diz respeito à valoração da amizade sincera, do parceiro de sina e comparsa nas trapaças. Suassuna o concebe como uma poesia do sertanejo e não como uma crítica social. O personagem de trajes pobres e encardidos, franzino, possui uma personalidade dúbia, personalidade essa destacada em contrapartida a seu aspecto físico. As características de João Grilo são destacadas por aspectos internos e não externos, ou seja, seu aspecto franzino é contraditório a sua coragem e astúcia, seu aspecto encardido esconde sua inteligência. Logo a marca de João Grilo no filme não se faz por uma aparência externa, mas pela presença das atitudes orientadas por elementos internos de caráter do personagem. Ainda que no intuito de se vingar do padreiro (Eurico), da mulher do padreiro (Dora), do padre João e do bispo, o personagem ora os ajuda ora os atrapalha, segundo seus próprios interesses, mas também é decisivo no julgamento destes. Ainda que sugira o purgatório como uma forma de que eles pagassem por seus pecados, João Grilo não se ausenta em ajudá-los e livrá-los do inferno. O personagem quase é encarado como de má índole, se não fosse sua amizade por Chico. Mesmo tentando tirar vantagens, João Grilo é fiel ao amigo e procura ajudá-lo sempre, sem em nenhum momento prejudicá-lo.

O personagem incorpora uma característica do melodrama na América Latina, em que, ainda que com um discurso moralista, o pecado é encarado como uma alternativa justificável: “Eis aí uma das chaves que diferenciam o melodrama cinematográfico norte-americano do latino-americano. Neste, o ‘pecado’ é outra possibilidade da vida e, mais uma vez, tem suas justificativas.” (Oroz; Silvia, 1992, p. 24). João Grilo tem sua absolvição no final, recebendo uma nova chance de voltar a terra, ao contrário dos demais personagens no purgatório. Mesmo seu não-arrepentimento justifica suas escolhas pela mentira e conspiração como necessidades de seu modo de vida. Temos aqui o elemento folclórico do astuto legitimado pela moral da sobrevivência e da punição aos poderosos. Ainda que acusado de conspirar a morte de Severino, João Grilo o fez como forma de sobreviver, e sua vingança contra os clérigos, o padreiro e Dora, são justificadas como formas do miserável revidar contra os abusos da burguesia avarenta e dos falsos pregadores.

O trecho acima marca o processo de diálogo entre o universal e local, em que o melodrama, enquanto linguagem e gênero universal, precisa se adequar a determinadas estruturas locais, adequação essa que se faz não por meio da técnica cinematográfica, mas da composição da moral, uma das características centrais do melodrama. Não há propriamente uma alteração dentro do aparato técnico cinematográfico, mas na fábula, na história, seguindo as descrições de Bordwell em relação a uma maior flexibilização do melodrama na fábula do que na técnica. A moral é contada de acordo com as especificidades tradicionais de um povo.

2.2.2 Chicó

Chicó é o companheiro e amigo de João Grilo. Embora encardido, representa o galã que conquista Dora (mulher do padeiro) e Rosinha (filha do Major Antonio Morais). Ele é também um covarde e mentiroso, que se apóia no universo folclórico como uma forma de contar vantagem. O personagem absorve e justifica os acontecimentos com base na sabedoria popular, ou seja, na crença enraizada para explicar o mundo, sem, contudo, conseguir comprovar ou justificar seu método. Munido de versos, lendas e mitos da literatura oral, o analfabeto sertanejo faz uso do conhecimento a que tem acesso para se sobrepôr. Ele também é o ponto de apoio da oralidade. Esta é moldada de acordo com as circunstâncias, de forma espontânea, e surge na história de acordo com a necessidade de Chico de se colocar sobre uma ação e justificá-la ou tentar tirar proveito dela. A oralidade não obedece a um padrão fixo, mas é construída de acordo com o desenrolar das ações, presa ao imaginário de Chicó.

Chicó entra na trama junto com João Grilo, anunciando o filme *A Paixão de Cristo*. Enquanto Grilo observa o vigário contando o dinheiro da bilheteria, Chicó se absorve na história com encantamento. O personagem contador de causos apresenta nesse primeiro momento sua principal característica, a ligação profunda com a oralidade, seguida de um tom ingênuo e caricato. Essa ligação fica mais evidente quando, instigado por Major Antonio Morais a fazer um contrato de empréstimo para pagar as obras da igreja para o casamento com Rosinha, Chicó assina o documento com

o polegar evidenciando o analfabetismo. Outro momento-chave desta relação diz respeito ao caso do cavalo bento e do pirarucu, formas encontradas por Chicó para enaltecer-se.

O personagem expressa uma relação com a linguagem dos folhetos, repetitiva, moralista e enriquecida por mitos fantásticos guiados por uma orientação local. O versinho fúnebre utilizado por ele em dois momentos do filme ainda ganha uma ênfase quando referido pelo pároco como o “versinho que Chicó não para de repetir”. Chicó tem sobre si essa representação, a personificação do tipo popular. Como representação da relação com a fé do povo, o personagem sempre se agarra a Nossa Senhora, fazendo promessas para se safar das estripulias e para agüentar sobre si a própria covardia. Se João Grilo personifica a revanche da moral popular, uma vez que se vinga dos patrões e dos eclesiásticos não por uma relação política, mas pela relação moral de proteção que estes deveriam ter com seu povo, Chicó incorpora a linguagem do povo e suas crenças. Ambos são figuras típicas do melodrama, personificam o herói e a vítima, o malandro e o palhaço. Ambos são evidências caricatas de figuras tradicionais do nordeste, um nordeste cuja vingança se faz pela moral e não pelo discurso social, ou seja, ele não se apega no discurso político engajado, pautado em uma disputa de classes. A análise é pautada no discurso moralizador, dos papéis que tanto os patrões quanto os clérigos deveriam ter com o povo, de cuidado e amparo. A relação de classes passa a ser tida como uma relação moral, como uma avaliação de valores e condutas que essa deve ter e exercer, mais do que um mero papel no jogo político e econômico.

Tanto João Grilo como Chicó carregam o estigma do herói livre, ocupam o lugar que seria dado ao vaqueiro. Segundo Idelette dos Santos a figura do herói dentro do universo armorial é marcada pela liberdade. Desta forma, esses dois personagens, que não possuem nenhum rumo ou posse, abrem o filme como andarilhos e o concluem da mesma forma. Rosinha, uma das personagens que será incorporada à dupla de amigos, também caminha com eles pelo mesmo fim, sendo deserdada pelo pai. A necessidade do desprendimento é vital à figura do herói, principalmente quando este título é atribuído a figuras comuns, a ícones que representam os folhetos, que representam as crenças e costumes do nordeste, costumes que dentro do movimento

armorial personificam a figura do vaqueiro em substituição ao cavaleiro errante medieval. O herói é a liberdade do andarilho, segundo Idelette Dos Santos.

Segundo Tereza Aline Pereria de Queiroz no artigo *Ministério e Recriação do Imaginário Medieval em Auto da Compadecida de Ariano Suassuna* e em *La Diestra de Dios Padre de Enrique Buenaventura*, Suassuna trabalha muito com o resgate do medievalismo dentro da cultura popular, respaldando e reforçando neste as origens desta cultura. Desta forma, a personificação do herói, ainda que dentro de um contexto local, focada no vaqueiro, seria uma substituição ao perfil do cavaleiro errante, a idéia do herói andarilho, pronto a percorrer o mundo combatendo as mazelas e injustiças. Esse papel também se dá por meio da interferência do cristianismo na cultura medieval e, por conseguinte na cultura popular nordestina: a figura do cristo andarilho, sem mulher ou filhos, preso à idéia que sua família não seria outra senão a humanidade, a quem levaria a esperança e a providência divina. Quando Dos Santos afirma “o herói é a liberdade do andarilho”, ela garante um conjunto de valores atribuído ao herói, conjunto esse forjado dentro do cristianismo feudal e aderido pela cultura popular.

2.2.3 Clérigos

Padre João é o pároco de Taperoá, preguiçoso e avarento, que conduz a igreja sem grande entusiasmo, negando seu papel de conforto e auxílio ao povo taperoense, exceto aos membros da comunidade que possuem posição elevada, como é o caso do Major, ou quando há uma verba direcionada para ele, como foi explicitado no episódio do enterro da cadela Bolinha, animal de estimação de Dora. Embora o padeiro e sua mulher (Dora), contribuíssem com a Igreja, doando uma vaca para o consumo de leite e presidindo uma pastoral, como essas ações não implicavam em dinheiro vivo para o padre, esse se recusou a fazer o enterro, só mudando de idéia mediante o suborno de João Grilo, usando de um falso atestado de Bolinha, que cogitava uma herança para ao padre, desde que esse a enterrasse.

O Bispo chega à cidade seguindo a denúncia do Major Antônio Morais de que o padre estaria louco, por chamar a filha do Major de cadela. Quando

chega, logo descobre que tudo havia sido uma grande confusão de João Grilo que, de imediato denuncia o padre por enterrar a cadela de Dora em troca de dinheiro. Entretanto, o Bispo, que até então se mostrou contra o ocorrido, mediante saber que também receberia um valor em dinheiro com o enterro, se apazigua com a situação. Mostra-se tão ambicioso quanto o padre e, soberbo, exige ser tratado em especial por sua função, sempre humilhando o padre como um subalterno e exigindo tratamento diferenciado por ser bispo. No episódio em que Severino invade a igreja, o Bispo tenta barganhar, alegando que pelo seu cargo não deveria morrer. No julgamento, o Bispo também apresenta mais uma vez suas dissimulações e falta de simplicidade, ao procurar corrigir João Grilo de se assustar com a cor do Cristo, ainda que sentisse o mesmo espanto.

Outra crítica diz respeito à seleção estabelecida pelos clérigos. Mesmo Antônio Morais se apresentando como um homem sem fé, desligado da Igreja, o padre João e o Bispo insistem em lhe servir e atender todos os seus pedidos, não por caridade cristã, mas por subordinação à posição e ao dinheiro do Major. Enquanto ignoram as necessidades reais do povo pobre, cumprem os caprichos dos poderosos da cidade.

Os personagens eclesiais personificam os membros da religião institucional, que ao fugir da moral por ganância e soberba, fogem, conseqüentemente, a seu dever de proteger e dar assistência a todo povo, de não apenas conceder conforto espiritual, mas ser exemplo de caridade e solidariedade. Os dois personagens não configuram como uma crítica à religião, tampouco à Igreja Católica, mas sim como uma crítica a quem foge de seus valores e suas obrigações. Prova disso é que a intercessão da Compadecida aos clérigos diz respeito ao momento final, em que ambos retornam a suas obrigações como tais, absolvendo o cangaceiro e reproduzindo o exemplo de Cristo: “Pai perdoai-lhes, eles não sabem o que fazem!” Embora o Bispo relutasse em fazê-lo, mediante intercessão do padre, ele compreende que o dever clerical deveria estar acima de suas próprias vidas.

2.2.4 Eurico e Dora

O padeiro e sua mulher, Dora, personificam a pequena burguesia, os donos do comércio que gerenciam a economia local. Ambos são tidos como maus patrões, marcados tanto pelo início do filme, quando tentam negociar o salário de João Grilo e Chicó, afirmando que pagariam o preço de um pelo trabalho de dois, como também na repetição de João Grilo, ao narrar que quando doente os patrões sequer cuidaram dele, afirmação que ofusca a primeira e é tida como referência dos maus-tratos dos patrões. Para definir os maus-tratos que Chicó e João grilo passaram como empregados de Dora e Eurico, há a comparação da comida de Bolinha, cadela de Dora, que era um bife passado na manteiga, com os restos dados aos empregados, restos que acabam por matar a cadela envenenada. A referência dos maus-tratos, ambas, dizem respeito à falta de cuidados e exploração com que Dora e seu marido cuidavam de João Grilo e Chicó, e temos assim, mais uma vez, uma referência moral. A punição dada aos personagens diz respeito ao não cumprimento mínimo de proteção que um patrão deve para com seus empregados.

O padeiro, além desta profissão, é também o presidente de uma diocese da Igreja de Taperoá, colaborando com essa por meio de donativos. Em uma dessas colaborações, doou uma vaca que dá leite para o pároco. No episódio do enterro de Bolinha, por mando da mulher, ele ameaça pegar tudo de volta, o que não convence o padre João. Este possuía mais medo do Bispo, a quem era subordinado, do que do padeiro. Aqui há a evidência de uma fé interesseira: Eurico investia na Igreja visando o que esta poderia dar de retorno, ainda que como prestígio; tendo um pedido ignorado, ele retira tudo que investe a fim de repreender a instituição.

Dora representa a valentia, em contraponto à covardia dos homens. Na invasão do cangaço, ela é a única que caminha para a morte de cabeça erguida. Entretanto, é julgada por seus adultérios, por gostar mais dos bichos do que de pessoas e por sua avareza. Os adultérios de Dora são julgados pelo desvio da moral familiar, e seus pecados dizem respeito a uma ruptura com a moral judaico-cristã. Entretanto, tais adultérios são absolvidos quando o marido a perdoa, sabendo que o pecado foi tido como um caminho em meio ao medo de perder o marido antes de

morrer. O casamento se apresenta como um valor indissolúvel. A personagem, assim como João Grilo, ressalta a questão do pecado como um caminho passível de compreensão e perdão. Dora também possui o pecado da vaidade e da inveja, visto que gosta de ter a atenção de todos os homens da cidade e se incomoda com a chegada de Rosinha, que a ofusca. Eurico e Dora representam o desvio da moral burguesa, voltada para o lucro e a vaidade individual.

2.2.5 Cangaceiro Severino e Capanga

O Cangaceiro Severino é o narrador dos pecados dos personagens. Vestido de mendigo, ele flagra todos em “tentação”, como observador onisciente. Atua como o personagem que marca o elo entre o pecado e seu juízo, uma vez que o mesmo personagem encaminha todos para a morte, o que os leva ao julgamento de seus pecados. Logo, nas palavras do próprio Cristo: “é instrumento da cólera divina”.

O filme não justifica o cangaço, tampouco o coroa como instrumento do povo, prova disso é que a redenção de Severino diz respeito à sua loucura, logo, mais uma vez, o caminho adotado por ele como cangaceiro, ou seja, seu pecado, é tido como uma forma de sobreviver em meio ao massacre presenciado na infância. Entretanto, esse caminho não é uma forma de justiça social. O personagem configura-se como um teste da solidariedade dos poderosos para com seu povo. Por negligenciarem esmolas, negando a Severino ajuda e acolhimento, sua sentença é a invasão da cidade, seguida de ordem para matar seus habitantes.

Severino é o homem à margem da sociedade que funciona como um instrumento moralizador. Quando seu bando invade a cidade, Dora tenta se insinuar para ele e recebe de imediato uma repressão sobre o papel da mulher, o mesmo é dedicado aos padres, mandados sem ressalva para a morte, como interesseiros e falsos vigários, preocupados apenas em tirar dinheiro do povo. Contudo, Chicó e João Grilo são encaminhados à execução devido à virtude do cangaceiro em manter sua palavra. Uma vez dito que não deixava sobrar um, matou Dora, Eurico, Padre João e Bispo seria

injusto não matar os dois, já que havia se colocado como matador de todos. Entretanto, não faz uma crítica direta à virtude dos dois personagens. O filme ainda destaca a prisão dos cangaceiros após a morte de Severino e libertação da cidade. Assim, o filme rompe com o que alguns autores chamam de heróis e justiceiros do sertão.

O capanga de Severino, ao contrário do que ocorre na peça, não morre. Ele é o executor de João Grilo, subordinado de Severino, e demonstra uma relação profunda de respeito, cumplicidade e lealdade junto a este. Ao perceber o golpe de João Grilo sobre seu líder, mesmo em fuga da polícia, ele atira certo em Grilo, como uma forma de vingança. Também chama a atenção a observação do cangaceiro que, até então, não matava por prazer, mas por ofício, como se fosse de fato um papel que exercesse junto ao contexto da obra. Mas, diante da armação de João Grilo, ele atirou por prazer.

2.2.6 Major Antonio Morais e Rosinha

O Major Antonio Morais representa a tradição dos coronéis no nordeste. Um homem acima dos outros homens cercado de privilégios e bajuladores. Rude, o Major não mede suas palavras e ações e funciona na história como um parâmetro para ilustrar a conduta dos clérigos e demais personagens, diferenciada em relação a ele e demais pessoas da cidade. O major é o marco das relações interesseiras, explicitadas principalmente na conduta de padre João e do Bispo, que benziam tudo a pedido de Antônio Morais, enquanto o resto da cidade passava por uma série de restrições.

Aqui, temos mais um traço direto com o medievalismo. O major remete aos senhores feudais, acima do bem e do mal, a quem todos eram subordinados, seja a Igreja, sejam os comerciantes, sejam os miseráveis da cidade. Todos lhe tinham respeito e bajulações, ainda que esse pouco ou nada fizesse por eles. É o único que não sofre qualquer agressão do cangaço. O major aparece no filme claro de si e de seu papel junto à comunidade taperoense, não usa máscaras, não estende um tratamento além do devido e justo. Ele comprova que a discussão do filme integra crítica social e moral,

uma vez que o problema não está na figura de poder, mas na forma de condução deste. Antonio Morais é o homem mais poderoso de Taperoá, contudo, ele não exerce mais do que seu dever em relação a seus funcionários, exemplificação na relação do major com João Grilo, que elogia o novo patrão diante de Dora e Eurico.

Rosinha, sua filha, representa a bela jovem, filha das famílias abastadas que desde cedo é mandada para a capital a fim de concluir estudos e arrumar um bom casamento. De aparência ingênua e cândida, uma referência ao romantismo, em que a amada deveria conter esses valores, logo a jovem demonstra grande astúcia. Ao contrário do convencional, a personagem entra como heroína e não vítima, e será um dos elementos do poder divino capaz de salvar tanto Chicó quanto João Grilo. A personagem incorpora o fator externo que entra na trama para contribuir com Chicó e João Grilo e ajudá-los na resolução de seus conflitos, ela incorpora a figura clássica do herói, da providência divina.

Rosinha incorpora a parceira de João Grilo em traquinagens e o par romântico com o galã Chicó. Ao contrário do pai, demonstra generosidade e solidariedade para com o próximo e, como precisava se enquadrar ao perfil de herói sertanejo, a moça é deserdada, após proteger Chicó da cobrança do contrato de empréstimo dos dez contos de reis para a Igreja, a fim de realizar a cerimônia do casamento entre eles (Chicó e Rosinha). Rosinha impede o pai, por meio da astúcia, de tirar uma tira de couro das costas do atual marido. Deserdada, segue com a dupla de heróis, como pessoas livres, pronta às andanças e circunstâncias da vida, contudo apresenta bondade e caridade, partindo o último pedaço de bolo com o “mendigo” (Cristo) que passava na estrada. Neste momento, a moça também reproduz uma crença do povo, acreditando que Cristo se disfarça de mendigo para testar a bondade humana. Rosinha entra na história para garantir que João Grilo encontrou o caminho da redenção, condição para ter voltado à vida.

Rosinha e Chicó formam o par romântico da história. A filha do major, patrão de João Grilo, se apaixona por Chicó, parceiro de Grilo, este fará de tudo para unir o casal e se apossar da metade da porca, dote de Rosinha. A parte não existe na peça, é uma construção elaborada na minissérie e conservada no filme. Essa parte finaliza a construção de todos os traços do melodrama, garantindo inclusive a realização

do par romântico heterossexual. Mais uma vez João Grilo é o fio condutor da trama que garante, junto com Rosinha, a união do casal e superação de todos os problemas.

2.2.7 Os valentões

Cabo Setenta e Vicentão são personagens terciários que aparecem em dois ou três momentos da trama apenas como suporte e uma ironia aos valentões. A primeira aparição de Vincentão na trama é para ressaltar Dora como uma esposa adúltera, demonstrando que ela não tinha caso apenas com Chicó, na seqüência em que Dora esconde Chicó de Vincentão, depois esconde este com o primeiro do marido que chega à casa, enquanto ela se oferecia aos amantes na ordem descrita.

Quando Rosinha chega à Taperoá, todos os homens da cidade se interessam pela filha de Antônio Moraes, em especial Chicó, Cabo Setenta e Vicentão, os dois últimos tidos como os homens mais valentes da cidade em oposição a Chicó, o mais covarde. Para ajudar o amigo e conseguir uma parte do dote da moça, João grilo arma um plano envolvendo os três personagens para aproximar o último da moça. Mediante uma conversa de Rosinha com Chicó, essa garante que pra se casar com um homem ou ele teria que ser muito rico ou valente. De prontidão, Chicó garante que dará uma prova de valentia à moça. Essa prova consistia em enfrentar Vicentão e Cabo Setenta ao mesmo tempo.

João Grilo procura os dois valentões da cidade e a princípio ambos o tratam muito mal, até saberem que dependiam de Grilo como mediador junto a Rosinha. Ele instiga ambos a um duelo em frente à igreja com Chicó, pelo amor de Rosinha. Quando Vicentão e Cabo Setenta encontram Chicó em frente à igreja, logo apontam uma arma na cabeça do covarde. Mas quando esse deixa claro que o duelo seria entre Vicentão e Cabo Setenta apenas, estes fogem amedrontados, o que prova que a valentia destes, era relacionada apenas aos fracos da cidade. Ambos perdem perto da astúcia de João Grilo em ajudar o amigo Chicó.

2.2.8 O Diabo

O Diabo é o primeiro a surgir na romaria. Vestido de mentira, ele aguça nos homens o medo, a bajulação. O diabo é a ponte, na romaria, entre o espaço da mentira e da verdade. Ele traga para o inferno tudo que pode, a julgar por culpados os personagens de Dora, Padeiro, Padre João, Bispo, Severino e João Grilo, com intransigência, pelos pecados cometidos por estes. Entretanto, a falta de apuração dos fatos, de julgamento também é um crime condenado pela virtude. O direito de defesa faz parte da moral nordestina, termo utilizado por Idelette dos Santos em sua obra, que diz respeito ao conjunto de valores atribuídos às tradições da cultura popular nordestina. Desta forma, quando João Grilo clama por um julgamento, logo é atendido por Jesus Cristo. Ainda que o Diabo se apresente com vários poderes, dentro do filme ele é subordinado a Deus, também sendo direcionado como um instrumento do poder divino. A prova disso consiste em sua relação com Manuel (Jesus Cristo) durante o julgamento, se pautando como promotor. Outro indício importante desta afirmação diz respeito ao momento em que o diabo copia a face do Cristo negro e é repreendido por este: “Você sabe que não pode se igualar a Deus.”

O Diabo configura como a intolerância, ele não é o ser que estimula os pecados, é o responsável por castigar e punir os pecadores. A figura do diabo na obra deixa claro o pecado como algo pertencente aos homens, e seu livre arbítrio. Ainda que a *Compadecida* o chame de pai da mentira, o Diabo a faz para confundir e trazer a tona o caráter e intenção real dos personagens por trás de seus atos. A representação do diabo subordinado configura na história do filme como a subordinação do pecado à moral. Ainda que o pecado seja uma transgressão da virtude, por fim ele está subordinado a ela, logo, um pecador terá que pagar por infringir a moral. Mais uma vez, o filme ressalta seu caráter moralizador, construindo elementos figurativos do povo, pois é o Diabo quem cuida do inferno, quem aplica neste espaço a punição. Aqui, ele não configura como o mau, mas como um servo do propósito divino.

2.2.9 Manuel

Na forma negra, Manuel se apresenta como o momento da ruptura com as máscaras: “Essa é a hora de verdade”. Ele busca na cor um instrumento para aguçar o que o ser humano tem de mais pecaminoso contra seus semelhantes, o preconceito étnico, que impede um pertencimento de igualdade entre os homens. Era dado o primeiro passo para deixar claro que naquele espaço as pessoas se mostrassem como realmente eram e pensavam, deixando a polidez de lado. Fato marcado pela reação de Manuel para com o Bispo, quando este repreendeu João Grilo por ter comentado a cor de Cristo. Este imediatamente chamou a atenção do clérigo, dizendo que ele sentiu o mesmo e por educação não comentou.

Manuel configura como a justiça divina, que embora implacável, também é benevolente, capaz de considerar a fragilidade do homem, e levar ao juízo divino o que não pode ser resolvido dentro dos trâmites terrenos. A justiça não poderia ser representada por homens, o julgamento deve ser feito pela obra divina. Como tal, cabe aos mitos celestiais essa função, uma vez que estão acima do pecado. Por isso Cristo é o juiz, porque apenas alguém que conhece a condição humana de perto, mas sem a ela sucumbir, pode avaliar o pecado. Mais um elemento forte do melodrama: para os personagens alcançarem a redenção de seus pecados, precisam da interferência divina, de um agente externo agindo sobre eles, nada melhor que a figura de um tribunal presidido por Manuel para simbolizar isso.

Cristo também aparece dentro do filme materializando as credices populares, apresentado com a coroa de espinhos, o símbolo do coração de Jesus e manto vermelho, imagens construídas dentro do imaginário medieval e perpetuadas dentro da cultura brasileira. O disfarce de mendigo, o mito do teste e do livre arbítrio, diz respeito à vontade dos homens, a sua liberdade em optar pelos caminhos e se responsabilizar por eles. A figura do mendigo, dentro do filme, representa o disfarce ideal para retirar as máscaras, olhar a relação real de cada homem para com seus semelhantes, independente de status. Representa a onipresença divina em olhar de perto os homens, em colocá-los à prova dentro de suas condições mundanas. Mais uma vez, a soberania da virtude e da moral.

2.2.10 A Compadecida

A representação da esperança, a personificação das orações repetidas e decoradas pelo povo, como símbolo de fé; no filme, o papel de advogada, de intercessora, como clama a oração da Ave Maria, cabe à Compadecida, expressão forte da crença e da fé brasileira. Ela representa a misericórdia divina, capaz de conciliar e compreender a condição humana em suas mais distintas faces e fragilidades. Instrumento forte da oralidade, a repetição com que efetua sua crença, encontra no juízo final o alívio, a interseção. Aqui ressalta a persistência da fé diante das incertezas da vida, tendo na morte e no plano espiritual o juízo justo para as ações e caminhos seguidos em vida.

A Compadecida acompanha os passos dos homens de braços abertos, receptivos a suas fraquezas. Ela olha atenta a morte de Dora, Eurico, padre João, do Bispo e de João Grilo, da parede da Igreja, representação do olhar da virgem sobre os homens na hora da morte. Ela olha a fundo a alma humana e sua fragilidade, compreende por meio de *flashbacks* as razões e motivações humanas. Ela atende aos pedidos de Chicó e é instrumento de sua fé. Quando João Grilo ressuscita e Chicó expõe sua promessa à Virgem, a trama subentende que, além do julgamento de João, pesou a promessa de Chicó para que o amigo voltasse, tendo, os dois, que doar todo o dinheiro roubado por Severino à Virgem. Neste momento, João Grilo, que parece até então não se lembrar de nada do julgamento, relutante em doar o dinheiro, ressalta que só o faz porque a promessa foi para a Compadecida. Segundo ele, talvez tenha sido ela que lhe valeu.

3 A ausência do palhaço

No filme *O Auto da Compadecida*, diferentemente da peça, a figura do narrador, construída por um palhaço é retirada, ficando a cargo de João Grilo conduzir toda a trama, interligando todos os núcleos e conflitos. Essa opção do diretor

umenta a comunicabilidade da obra e reforça seu caráter onisciente. Ou seja, o palhaço seria um elemento de autoconsciência, um elemento que se dirigiria diretamente ao público denunciando o aparato filmico. Retirando-o, a trama segue sendo observada “sem que se dê conta”. O *voyeurismo* acompanha todos os personagens, que agem como se não estivessem sendo observados e a técnica cinematográfica se reforça na trama, no direcionamento do público para a história e seu desdobramento, escondendo todos os artifícios que faz para construir e consolidar isso.

4 A câmera escondida

João Grilo, o personagem central de *O Auto da Compadecida*, também é o fio condutor da trama, esta composta de várias histórias e personagens, todos tendo João Grilo como elo de integração e meio de resolução dos conflitos. Essa construção da trama é uma característica do gênero melodramático. Embora Suassuna afirme ser contra o teatro burguês (teatro esse, tanto para Ruppes como para Oroz, o melodrama) e frise seu desejo em ver as obras de sua autoria encenadas no cinema por representações festivas da cultura popular, associadas ao bumba-meu-boi e às estéticas presentes nos romanceiros, ele acaba por aplaudir uma versão cinematográfica fechada nos moldes melodramáticos, tanto em sua técnica, quanto em sua trama.

O Auto da Compadecida, versão cinematográfica, compõe uma comédia melodramática. Seus personagens são caricaturas de figuras simbólicas da cultura popular nordestina. O tom de humor, de farsa, forma teatral que data da era medieval, apresentada em atos curtos e cômicos durante as festas religiosas, influencia o autor, que constrói pequenas histórias com tom irônico ligadas a um todo significativo. Ou seja, esses fragmentos só fazem sentido quando incorporados ao todo. Suassuna evidencia mais uma vez a ligação com o medievalismo.

O tempo da trama consiste em apresentar os pecados; cada personagem possui um arquétipo (imagens primordiais, criadas de geração em geração pela repetição), uma referência dos mitos da cultura popular, que, por meio, do personagem central João Grilo, caminha para o acerto de contas. Entretanto, a

construção deste tempo se faz por meio da comunicabilidade, marcada pela música, que avisa o espectador de cada passo da trama. Sempre que algo novo ocorrerá, logo uma música surge a fim de avisar, seja das traquinagens de João Grilo e Chicó, seja do romance entre Rosinha e Chicó, seja do perigo eminente marcado pelo personagem Major Antônio Moraes, seja pela presença do cangaceiro Severino.

A comunicabilidade é alta dentro da narrativa, basta observar a construção das seqüências, cenas e planos com profundidade de campo. Como no momento em que Major Antônio Moraes chega à igreja e é avisado por João Grilo da “loucura do padre”, os dois personagens se encontram no primeiro plano da cena, enquanto ao fundo, no segundo plano, aparece pela primeira vez o personagem do cangaceiro Severino, que na seqüência pede esmola ao Major e é mau recebido. Severino, em suas primeiras cenas dentro da obra, sempre surge num segundo ou terceiro plano, com o foco em outros personagens, para só depois ser focalizado. Essa construção possibilita compreender o papel do personagem como observador onisciente, que observa a tudo sem ser observado, dos pecados da obra e mais tarde como “instrumento da cólera divina”. Também reforça o mesmo olhar onisciente sobre o público, que é o único capaz de perceber essa ligação do cangaceiro com o restante da trama.

Nada na narrativa é solto, cada cena possui uma ligação fiel à construção do final, possibilitando elementos para seu desfecho. No juízo final, a *Compadecida* defende a todos usando do *flashback* (recurso que permite voltar no passado). Esse artifício da narrativa permite comunicar ao público elementos que faltavam para compreender a sentença final de cada personagem. A *Compadecida* volta ao momento final da morte de Dora e Eurico e evidencia o amor da mulher pelo marido e o medo de perdê-lo, o perdão de Eurico à mulher e a decisão de morrerem juntos. Nossa Senhora também evidencia o momento em que padre João e o Bispo retornam ao sentido da Igreja e do papel dos clérigos em salvar as almas, embora não possam salvar as próprias. Graças a esse recurso de comunicabilidade, é possível compreender e se familiarizar com os personagens, buscando o perdão do público. A narrativa explicita para o público cada fato, justificando todos os caminhos. Ela não se restringe ao final coroado, ela busca no público o comparsa deste final, uma conciliação entre trama e receptor.

De forma dinâmica, uma mesma cena é constituída de vários ângulos, mediados por diversos cortes, o que possibilita compreender a ação de vários lugares dentro do espaço. Quando João Grilo informa à patroa que Bolinha está doente, a cena, que começa com uma porta, onde surge a mão de João grilo batendo, sofre um corte seco; a porta abre e ao fundo Dora dormindo na cama, outro corte seco; volta para João Grilo, corte seco mais uma vez, volta para Dora, novamente corte seco, Dora em primeiro plano deitada de lado, focada, e João Grilo ao fundo dando a notícia, somente o público vê a extensão do desespero de Dora com a notícia e a mudança de reação dela quando se trata de Bolinha. Esse trabalho minucioso consegue selecionar, por meio da narrativa, todas as impressões que os personagens passam apenas para o espectador, dando a este o privilégio de conhecer partes que são veladas aos demais membros dentro da cena. A onisciência também é algo marcado dentro da obra. Quando João grilo apresenta a padre João a história do testamento de bolinha, um *flashback* da cadela assinando o testamento aparece, ilustrando a imaginação do padre, que só concebe o animal como uma criatura de Deus mediante sua doação em dinheiro à Igreja. A narrativa nos leva para dentro da cabeça dos personagens, apresentando os seus desejos e pensamentos ocultos. No começo do filme, na apresentação de *A Paixão de Cristo*, o público observa na seqüência o duelo apresentado entre fé e pecado, materializado nos rostos fixos do povo na tela em contrapartida ao padre contando dinheiro sem se prender ao filme. O julgamento apresenta a intimidade de João Grilo para com a Compadecida, intimidade velada por cochichos que só o público tem acesso. Esse recurso torna o receptor cúmplice da trama. Ele cria um vínculo de intimidade.

A autoconsciência, o aparato cinematográfico se mostrando como tal ao público, aparece em poucos momentos da obra, como na parte em que João Grilo apresenta a Chicó a trama da bexiga. Quando João grilo finge morrer, Chicó acentua que este não pode morrer no meio da história. No julgamento final, o trecho em que a Compadecida defende João Grilo também constitui um momento de autoconsciência. A mudança para fotos do cotidiano de nordestinos na seca apresenta o aparato cinematográfico, entretanto essa seqüência dá ao personagem João Grilo o coroamento como representante do povo nordestino, condená-lo seria condenar a todo povo.

Os causos de Chicó rompem também com o andamento da narrativa e apresentam outra construção poética. Entretanto, essas partes não enfraquecem a estrutura de comunicabilidade e onisciência; elas reforçam essas duas estruturas acrescentando à narrativa recursos de coesão e avanço para dentro do imaginário dos personagens, de seus segredos e pecados. Mesmo a narrativa melodramática, que consiste em esconder ao máximo o aparato cinematográfico, por hora deixa esse à mostra, até mesmo como uma forma de contribuir na contenção da trama, na instigação da emoção do público. A estrutura de autoconsciência entra de forma a fortalecer o gênero e não comprometê-lo, como um adereço a mais para ganhar a simpatia e estabelecer um maior índice de comunicabilidade ou mesmo onisciência, visto que ainda nestes momentos da trama de *O Auto da Compadecida*, só o público teve acesso aos elementos de autoconsciência. Entretanto, a autoconsciência em excesso pode prejudicar o ilusionismo da narrativa, assim sua participação é mínima, sendo mais comuns dentro da narrativa, quase que de forma uniforme, a comunicabilidade e a onisciência. Desta forma é possível concluir, analisando estes três elementos, que a narrativa segue o padrão proposto pelo melodrama, segundo Bordwell, no artigo *O Cinema Clássico Hollywoodiano: Normas e Princípios Narrativos*.

A trama é construída com os elementos devidamente medidos, a fim de emocionar e divertir o público. A escolha do enquadramento, predominantemente constituído de planos médios, americanos ou closes, ressalta a necessidade de estar próximo do público, de levar a este todas as expressões, da interpretação dos atores, puxarem sua cumplicidade e, sobretudo, envolvê-lo dentro do espaço da ação. A cenografia remete ao real, à representação do real. A igreja é o palco do julgamento final, mesmo os elementos fantásticos da narrativa são construídos de forma a materializar aspectos típicos do cotidiano do nordeste.

A construção da fantasia se faz dentro do imaginário coletivo. O Diabo recebe a personificação dos elementos descritos dentro da cultura popular, da mesma forma a Compadecida, marcada pelo manto azul. Cristo carrega consigo o coração de Jesus, dentro do emblema presente na arte sacra católica romana. Dentro de um cenário verossímil, o melodrama *O Auto da Compadecida* materializa em personagens mitos da cultura popular. Trabalha com a construção do que o imaginário popular, o conjunto de crenças e tradições estabelece como uma explicação do

cotidiano, do real. Por meio do cinema, é criado um espaço em que esses mitos se encontrem e consigam do público a simpatia dentro do jogo do pertencimento.

5 A música

O filme *O Auto da Compadecida* usa do recurso da trilha sonora como um elemento de comunicabilidade e onisciência com o público. A música avisa o tom da seqüência que se dará na trama e prepara o público para a mesma, em alguns momentos contradiz a interpretação de algum personagem demonstrando que há algo mais a se esperar da seqüência. Cada melodia representa um personagem específico e uma circunstância.

A cada traquinagem de João Grilo, a música de pífanos aparece ao fundo, apresenta o tom irônico da seqüência ou anuncia uma seqüência que está por vir presa às traquinagens do Grilo. Padre João tem essa mesma música, tocada de forma paulatina, desenhando seu desespero ao saber, por meio do Bispo, que chamou a mulher do Major Antonio Moraes de cachorra. A música também aparece quando Dora e o Padeiro exigem que o padre João enterre Bolinha em latim e o padre não aceita fazer o enterro. Em seguida, João Grilo se oferece ao padeiro, disposto a resolver o caso e a música, dentro de um ritmo lento, aparece ao fundo, apresentando para o público que algo seria idealizado por Grilo.

Os casos de Chicó também recebem uma música própria, de viola, que não só anuncia o início da história como perdura até seu final, dando espaço à continuação do diálogo entre Chicó e o personagem para quem conta o caso. A música aumenta o teor fantástico dos casos e a emoção destes. Também acompanha as cenas em que o Major Antonio Moraes apresenta perigo; uma vez que alguém diz algo que possa irritar o personagem, preparando o público para um possível conflito, a música aparece tanto quando o padeiro fala de Rosinha, acentuando aspectos sensuais desta, quanto quando o padre chama a mulher do major de cachorra.

Severino, por sua vez, possui uma música que toca de forma lenta e dando uma conotação de sofrimento enquanto disfarçado de mendigo, rondando pela cidade pedindo esmolas e observando as condições idéias de ação do seu bando. Entretanto, a mesma música, nesta parte do filme, só toca suas notas iniciais, começando lenta e se tornando mais ágil, dando dimensão da apresentação do mendigo que na verdade era o líder do cangaço, Severino de Aracaju, seguido da continuação da música com as demais notas enérgicas. A cena é construída com a música em *off*, enquanto o “mendigo”, caminhando pela caatinga, é interpelado por um grupo de cangaceiros. Assim que o primeiro solta o cobertor e expõe os trajes de líder do bando, a música é apresentada completa, demonstrando o real semblante e intenção da personagem.

Todas as músicas na trama são populares, o que, segundo Silvia Oroz, é uma característica do melodrama latino-americano, que sempre procurou nas músicas populares um elemento a mais de construção de pertencimento junto ao público. As músicas em *O Auto da Compadecida* não só traduzem as melodias populares do nordeste como buscam os instrumentos típicos desta região como formas de expressão.

6 Os dois espaços: o lugar da mentira e da verdade

6.1 O lugar da mentira

As seqüências do filme, familiarizadas em Taperoá e seus arredores, limitam o espaço da mentira, o palco de todas as trapaças, injúrias, ganâncias, avareza e adultério da trama. Na primeira seqüência da trama, a exibição do filme *A Paixão de Cristo* é visível e apresentado ao público o dilema barroco entre a fé e o carnal, a transcendência espiritual ou a ganância humana. Em meio aos olhares atentos e fervorosos, João Grilo colhia o dinheiro e observava o padre João o contando. Taperoá é o espaço da condição humana e suas fragilidades.

Em Taperoá, habitam e são suscetíveis aos pecados todos os personagens. É lá que o padeiro comete suas avarezas e maltrata seus empregados, que Dora trai o marido; o bispo e padre negligenciam apoio aos pobres, cometem a ganância e privilegiam os poderosos, é onde João Grilo e Chicó se desdobram em mentiras e “safadezas” para sobreviver. É em Taperoá que Severino acompanha todos os pecados em terceiro plano, denunciando-os. Sua tomada da cidade não é apenas a ação do cangaço, é a revanche contra aqueles que pisam nos fracos e indefesos.

A padaria, a representação da burguesia, mas também da fabricação de alimentos, contrapõe-se à fome e má alimentação de Chicó e João Grilo, cuja comida mata o cachorro de Dora, acostumado aos melhores pratos da culinária nordestina. A Igreja, lugar de fé, simplicidade e acolhimento, funciona como o palco de todas as negociações financeiras da trama, exceto o salário de Chicó e João Grilo, que se passa na padaria. Temos em todos os espaços a marca da dúvida, da divisão entre material e espiritual, entre virtude e pecado, função e disfunção. A cidade é marcada pela contradição.

6.2 O lugar da verdade

No Julgamento final, a igreja vira o palco de uma romaria onde os personagens que morreram se encontram. No primeiro encontro João Grilo depara com Severino, que o ameaça e algo incomum acontece. João, o elo da mentira em Taperoá, não se repreende por assumir de fato seus pensamentos e sentimentos, dizendo exatamente o que pensa sem temor, uma vez que a mentira que lhe assegurava a vida, não lhe vale mais na morte.

O que marca o espaço da mentira e da verdade é a reação de João Grilo a esses dois espaços. O personagem não só amarra toda trama do filme, como também localiza seu espaço. Ao contrário dos outros personagens, ele não se intimida diante do Diabo, não encobre seu preconceito e manifesta em sua oração à Compadecida um verso que não confere com seus sentimentos e pertencimentos. O que

tinha na vida é a primeira coisa de que abre mão na morte, marcando a mentira como uma necessidade do pobre para sobreviver e só justificada em nome desta.

7 Os causos de Chicó

Chicó conta quatro causos ao longo da narrativa. O primeiro é o do cavalo bento, caso que, no diálogo com João Grilo, apresenta na trama Chicó como “sem confiança”, como um elemento que usa de suas histórias para suprir e justificar o cotidiano nos espaços em que a erudição e a ciência não alcançam. O espaço dos causos de Chicó ganha o universo lúdico do folheto, recebe a mesma estética que os ilustra: a xilogravura, mais marcadamente a xilogravura de Samico, um dos artistas plásticos do movimento armorial, cujo foco é a gravura.

Os causos reservam a narrativa à integração entre a declamação do folheto e a estética da xilogravura como ilustração e espaço da ação. O universo fantástico que é enunciado por uma fumaça que sai do cigarro de palha de Chicó, dá continuidade a outro cenário, repleto de seres míticos. Um detalhe importante é o uso comedido de cores nessas seqüências. Apenas no caso do pirarucu e do papagaio que benzia pessoas há cor, ainda que reservada a um único elemento da cena: no primeiro o sol, como elo de tempo, e no segundo o papagaio. Esse trabalho aproxima a estética produzida por Samico, uma vez que o artista tem como marca a utilização comedida de cores, além da construção de vários planos dentro de uma imagem, que também são encontrados nos causos de Chicó.

Entretanto há um caso específico que Chicó conta, no final do filme, que ao contrário dos demais, não dialoga com essa estética. Após a ressurreição de Grilo, Chicó comenta com este que um amigo dele falou que quando se morre vai pra um lugar com uma romaria maior que a de Juazeiro. Nesse momento a cena que aparece é a cena do juízo final. Grilo ironiza o amigo e diz que não acredita nisso. Aqui o autor brinca com o público, apresentando que nem todo caso é mentira e que dentro do imaginário popular há muitas explicações reais do mundo e seus mistérios.

CONCLUSÃO

1 Cultura popular; cultura de massas

O filme *O Auto da Compadecida* transita entre duas culturas: a popular e a de massas. O gênero melodramático, embora tenha suas origens na cultura popular, se consagrou em sua forma mais conhecida pela cultura de massas, sendo a principal linguagem desta. O filme acaba por expor uma relação de diálogo entre essas duas culturas, de tal forma que não é possível dizer qual delas influencia qual, ficando eminente que é uma relação dialética, em que ambas interferem uma na outra o tempo inteiro. A cultura popular de que o melodrama absorve elementos decisivos de mudança e adaptação, é a mesma para onde ele se orienta usando recursos para disputá-la como um dos muitos discursos que procuram legitimação por meio do povo. Desta forma é possível conceber que, da mesma forma que a cultura de massas se pauta em aspectos da cultura popular, a fim de vender seus produtos culturais, a cultura popular também absorve esses produtos, tendo neles discursos capazes de interferir no processo dos costumes, debatido por Hobsbawn acima.

As falas dos personagens preservam rigores da declamação oral, e o filme não alterou o texto original escrito por Suassuna. O autor da peça teatral usou de versos livres, metonímicos, ou seja, sem rimas, mas dentro de uma construção sonora em que cada verso possuía de cinco a sete sílabas poéticas. Essa métrica é peculiar ao cordel, peculiar aos romanceiros populares, por sua simplicidade e pela facilidade com que é absorvida, fazendo com que mesmo analfabetos consigam decorar os versos, facilitando a apropriação e divulgação por meio da oralidade. Esse aspecto se mistura no filme com outros elementos populares, como a consolidação de arquétipos na construção dos personagens e o uso da música popular.

É da relação com a cultura popular que o melodrama incorporou tão facilmente a denominação de popular. Por meio dessa capacidade de sugar formas, de complementar tanto sua linguagem quanto atualizar a trama. Segundo Cancline, essa nomeação se dá pelo sentido de que a cultura de massas, assim como a política, defendem o que vem a ser popular, como um produto feito para agradar o povo. Desta

forma, nada mais natural que buscar dentro da cultura popular estruturas fáceis de adaptar que possam legitimar a trama junto ao público, fazendo com que esse consuma cada vez mais a produção de sentido emitida pelo melodrama.

Embora não possua a complexidade de uma criação popular, não tenha a relação de formação e criação pelo povo, segundo o que é considerado popular, por Idelette dos Santos, Stuart Hall e Cancline, o melodrama se orienta segundo os resultados dos processos dentro da cultura popular. Como já descrito, o gênero melodramático não traz uma reflexão sobre a moral, não apresenta uma área disposta ao debate profundo do tema. Ele trabalha com conceitos preestabelecidos; ainda que abra alterações, essas são feitas de acordo com as alterações aceitas e legitimadas dentro da sociedade como uma forma de fortalecer o gênero e não o debate. Desta forma o filme foge à proposta inicial da obra, como espaço de reflexão sobre a cultura popular, cabe ali apenas o enaltecimento, uma celebração às tradições legitimadas.

Suassuna sempre demonstrou grande preocupação em relação à vulgarização da cultura brasileira. Ele criou um movimento como uma forma de repensar as estruturas de manipulação da cultura popular dentro da cultura erudita, a fim de disputar, junto à sociedade, uma reorientação cultural, voltada para as raízes culturais nordestinas. Com rigor, ele fala muito sobre a presença do medievalismo dentro dessa e como tal é possível compreender a facilidade com que foi adaptá-la para o cinema dentro do gênero melodramático, cujas raízes também correm o período medieval. Entretanto, o melodrama é a prova de que nem sempre uma linguagem pautada em raízes populares concebe um enobrecimento dessa. Um discurso pautado na glorificação do popular, por meio de caricaturas, por meio da moral como verdade da providência divina, contradiz em muito o papel que o mesmo autor tanto buscou como uma reflexão do popular. O filme consagra uma infantilização do público, levado por uma trama sem a observação direta do aparato, sem a crítica perspicaz do popular como algo mais que uma história, como um produto a ser consumido.

“O olhar domesticado”, expressão definida por Ismail Xavier, contempla essa análise, uma vez que a técnica se pauta no enfoque temático e sua valorização, na defesa moral e conciliação do público para com a história. O efeito da catarse impossibilita, em grande parte, uma reflexão mais profunda sobre forma e conteúdo. O filme é projetado para começar e terminar em si mesmo. Entretanto, essas

características não são um privilégio da cultura de massas. A cultura popular, segundo Câmara Cascudo, também constrói seus elementos pautados na educação e moralização do povo, ainda que com uma abertura à análise e participação direta do receptor em sua estruturação. O folclore, suas lendas e mitos, são elementos moralizadores também pautados na contemplação e valorização.

O melodrama seduz pela sua fácil assimilação, pela sua precisão em tornar de fácil compreensão os conteúdos do cotidiano, as definições pré-estabelecidas. O filme *O Auto da Compadecida* cumpre bem o papel de transição entre as duas culturas acima referendadas por consolidar-se junto ao mercado de bens culturais, formulado para atrair compradores adeptos de um produto sob a alcunha de *popular*. Segundo o site oficial da Rede Globo, www.globo.com, o filme levou perto de 2 milhões de espectadores para as salas de cinema, mesmo previamente no formato de micro-série, sendo também um sucesso de público na televisão. Foi publicado em DVD e é comercializado até hoje, tendo cópias à disposição para compra em grandes centros comerciais. Ele se mostra como um bom exemplo da instrumentalização de elementos populares como ferramenta de sedução junto ao público na disputa do mercado cinematográfico.

O filme é um elemento que garante, por meio do humor e de sua linguagem, a conservação e enaltecimento de valores por ele defendidos. Ele cumpre o jogo de poder e sua conservação por meio de conservar junto ao público os valores e estruturas do poder vigente. É uma ferramenta de legitimação, uma vez que concilia os conflitos, explicita a condição vitimista da sociedade que se apóia no poder divino como instrumento de justiça. Atém-se à defesa da boa conduta junto às tarefas pré-estabelecidas dentro da sociedade, de acordo com o cargo ou papel que cada personagem possui junto a essa. Ele não questiona essa ordem, mas a reafirma por cobrar dos clérigos ou da pequena burguesia, representados por Dora e Eurico, sua função de proteção junto aos menos validos.

FONTES BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Márcia. **“Então Se Forma A História Bonita”**: Relações entre folhetos de cordel e literatura erudita. Horizontes Antropológicos. Nº22. Porto Alegre. p. 199 – 218dez. 2004.

BATISTA, Maria de Fátima Barbosa de Mesquita. **O Romanceiro Tradicional Popular**: Origem e Permanência no Nordeste do Brasil. Revista Conceitos. nº 94, julho/Dez. de 2002

BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. 7ª edição. São Paulo. Editora Brasiliense. 1994

BERNARDET, Jean Claude. **Cinema Brasileiro**: propostas para uma história. 2ª Ed., São Paulo, Paz e Terra, 1976

BORNHEIM, G. A.; BOSI, A.; DUARTE, P. S.; PESSANHA, A. M.; SANTIAGO, S.; SCHWARZ, R.. **Cultura Brasileira**: tradição e contradição. Jorge Zahar editor. FUNART. Rio de Janeiro. 1987

BURKE, Peter. **A Escrita da História**: novas perspectivas. São Paulo. Editora UNESP. 1992

CANCLINE, Nestor García. **Culturas Híbridas**; estratégias para entrar e sair da modernidade. 4ªed. Editora da Universidade de São Paulo. Saõ Paulo. 2003

CASCUDO, Luis Da Câmara. **Geografia dos Mitos Brasileiros**. 2º Ed., Global, 2002

_____. **Antologia do Folclore Brasileiro**. 5ªEd., Gobal, São Paulo, 2001

_____. **Literatura Oral no Brasil**. 2ª Ed. Editora J. Olimpio, Rio de janeiro, 1987

_____. **Lendas Brasileiras**. Ediouro, 2000

_____. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. 5º Ed., Gobal, 1980

_____. **Superstição no Brasil**. 4ª Ed., Global, 2001

FERNANDES, José Guilherme dos Santos. **Do Oral ao Escrito**: Implicações e Complicações na Transcrição de Narrativas Orais. Outros Tempos, www.outrostempos.uema.br, ISSN 1808-8031, p. 156 – 167

GADZEKPO, John Rex Amuzu. **Entre o Cordel e o Pau-Brasil**: Uma metáfora Diacro-Sincrônica do Brasil. Revista Mal-Estar e Subjetividade. Fortaleza, vol. IV, nº 001, p. 171 – 206, março, 2004

HALL, Stuart. **A Identidade Cultural na Pós-Modernidade**. 11ªed. DP&A Editora. Rio de Janeiro. 2006

_____. **Da Diáspora**: Identidade e mediações culturais. Editora UFMG. Belo Horizonte. 2003

HOBBSAWN, Eric; RANGER, Terence. **A Invenção das Tradições**: finalidades e objetivos. 3ª Ed. Paz e Terra Editora. 2002

HOHLFELDT, A.; MARTINO, L. C.; FRANÇA, V. V. (organ.). **Teorias da Comunicação**: conceitos, escolas e tendências. 6º edição. Petrópolis, RJ.. Editora Vozes. 2001

HUPPES, Ivete. **Melodrama**: o gênero e sua permanência. São Paulo. Ateliê Editora. 2000

JÚNIOR, Carlos Newton. **O Circo da Onça Malhada**: iniciação à obra de Ariano Suassuna. Recife. Artelicro, 2000

_____. **O Pai, O Exílio e O Reino**: a Poesia Armorial de Ariano Suassuna. Recife, Ed. Universitária da UFPE, 1990

JUNG, Carl G.. **O Homem e Seus Símbolos**. Rio de Janeiro. Editora Nova Fronteira. 21º impressão. 1977

MARTIN, Marcel. **A Linguagem Cinematográfica**. São Paulo, Editora Brasiliense, 2003

MORAIS, Maria Thereza Didier de. **Emblemas da Sagração Armorial**: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial. Recife, ED. Universitária da UFPE, 2000

MOTA, Carlos Guilherme. **Ideologia Da Cultura Brasileira** (Pontos de partida para uma visão histórica). São Paulo, Editora Ática, 1994

OROZ, Silvia. **Melodrama**: o cinema de lágrimas da América Latina. Rio de Janeiro. Rio Fundo Editora. 1992

PEREIRA, Rubens Alves. **É de Sonho e de Pó**: Brasil, Nordeste – Travessias. Revista *Sitientibus*. Feira de Santana, nº 17, p. 27 – 56, jul./ dez. 1997

PROENÇA, Ivã Cavalcante. **A Ideologia Do Cordel**. Rio de Janeiro, Imago Editora LTDA; Brasília, INL, 1976

QUEIROZ, Tereza Aline Pereira de. **Mimetismo e Recriação do Imaginário Medieval em *Auto da Compadecida* de Ariano Suassuna e em *La Diestra de Dios Padre de Enrique Buenaventura***. Revista Brasileira de História. São Paulo, vol. 18, nº 35, 1998

ROMERO, Silvio. **Folclore Brasileiro**: Contos Populares do Brasil. Villa Rica, 1985

SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos. **Em Demanda da Poética Popular**: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1999

SEMINÁRIO FOLCLORE E CULTURA POPULAR. IBAC. 1988. Rio de Janeiro

SOUZA, Liêdo Maranhão de. **O Folheto Popular**: sua capa e seus ilustradores. Recife. Fundação Joaquim Nabuco; Editora Massangana, 1981

RAMOS, Fernão Pessoa (organ.). **Teoria Contemporânea do Cinema**: documentário e narrativa ficcional. Volume II. BORDWEEL, David. O cinema hollywoodiano: normas e princípios. (tradução Ismail Xavier). São Paulo. SENAC. 2005. Pag 277 a 301

SUASSUNA, Ariano. **O Movimento Armorial**. Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 1974.

THOMASSEAU, Jean-Marie. **O Melodrama**. Tradução e notas Claudia Braga e Jacqueline Penjon. São Paulo. Perspectiva. 2005

THOMPSON, John. **Ideologia e Cultura Moderna:** teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa. Petrópolis, RJ. Editora Vozes. 1995

THOMPSON, John. **A mídia e a Modernidade:** uma teoria social da mídia. Petrópolis, RJ. Editora Vozes. 1998

XAVIER, Ismail. **O Olhar e a Cena.** São Paulo. COSAC NAIFY. 2003

_____. **O Discurso Cinematográfico: a Opacidade e a Transparência.** 3^a Ed., Paz e Terra, 2005