



ESTUDOS DE LINGUAGEM E CULTURA

ISSN: 1517-7238

Vol. 13 nº 25

2º Sem. 2012

p. 271-296

**RESPEITÁVEL PÚBLICO, A PEÇA *AUTO
DA COMPADECIDA* VAI PARA A
TELEVISÃO!**

**LADIES AND GENTLEMEN, THE PLAY
AUTO DA COMPADECIDA GOES TO
THE TELEVISION!**

Renata de Oliveira Mascarenhas ¹

¹ Doutora em Letras e Linguística pela Universidade Federal da Bahia. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literatura Comparada e Tradução, atuando principalmente nos seguintes temas: tradução audiovisual, audiodescrição, análise de narrativas fílmicas e teledramáticas, tradução intersemiótica e acessibilidade.

RESUMO: Este trabalho objetiva apresentar os resultados de um estudo sobre a tradução da estrutura técnica da peça *Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna, para a microssérie televisiva homônima, dirigida por Guel Arraes (Rede Globo, 1999). O referido texto dramático tem, em sua estrutura, uma representação dentro de outra, no caso, o auto é representado como parte de um espetáculo circense, tendo como narrador um palhaço que, na postura de autor, apresenta a história, os personagens e, ao longo de todo o texto, faz interferências e interage com o espectador (leitor). Arraes, por sua vez, estabelece uma configuração diferente para a estrutura técnica do seu texto, uma vez que retira a representação do circo popular e insere uma representação audiovisual. Nessa perspectiva, o auto de Arraes apresenta o filme *A Paixão de Cristo* dentro da microssérie *O Auto da Compadecida*. Em linhas gerais, verificamos que Arraes transporta para sua tradução a tecnologia da linguagem cinematográfica de seu tempo, reescrevendo o imaginário sertanejo não na perspectiva da arte popular ou do circo, mas dos meios de comunicação de massa. Com este estudo, propomos uma reflexão tanto da adaptação como ato tradutório quanto da intertextualidade entre gêneros decorrente desse processo intersemiótico.

PALAVRAS-CHAVE: tradução intersemiótica; literatura; microssérie.

ABSTRACT: This paper aims to present the results of a study on the translation of the narrative structure of the play *Auto da Compadecida*, by Ariano Suassuna, into the homonymous TV mini-series, directed by Guel Arraes (Globo, 1999). The play has in its structure a representation within another - the *auto* (designation of the medieval miracle plays in the Latin Culture) is represented as part of a circus presentation, having as its narrator a clown that, in the role of the author, presents the story, its characters and, throughout the play, interferes and interacts with the spectator (reader). Arraes, in turn, establishes a different configuration to the narrative structure of his text, once he changes the circus representation for an audiovisual one. In this perspective, the auto by Arraes presents the film *The Passion of Christ* within the TV mini-series *O Auto da Compadecida*. In general, we observe that Arraes brings to his translation the audiovisual language technology of his time, rewriting the *sertanejo*'s beliefs from the mass media point of view. Within this study, we propose reflections on the adaptation process as a translation act and also on the intertextuality between genres deriving from this intersemiotic process.

KEY WORDS: intersemiotic translation; literature; TV mini-series.

INTRODUÇÃO

Naremore (2000) observa que a maioria dos escritos

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

Nesta pesquisa, relacionamos o processo de adaptação com os estudos de tradução, pois por ser um dos mecanismos mais importantes de redimensionamento da obra literária em diferentes sistemas, a tradução cria novas linguagens e estilos. Nas telas, por exemplo, o texto literário assume uma nova significação e se insere no novo sistema como formador de uma outra linguagem (Clerc, 1993). Nesse contexto, o presente trabalho analisa a tradução da peça *Auto da Compadecida* de Ariano Suassuna para a microssérie homônima, dirigida por Guel Arraes.

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

interage com o espectador (leitor).

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

O palhaço é significativo na literatura de Suassuna por representar a “figura típica e emblemática do ator”. Ele é a própria alma do poeta que imita e reinventa “histórias sem dono, consagradas coletivamente pelo batismo nordestino” (NOGUEIRA, 2002, p. 166), acrescentando-lhes um toque pessoal de humor e sátira. Segundo Nogueira (2002, p. 168), o riso é uma característica marcante das narrativas de Suassuna, uma vez que, por meio do humor, o autor retrata um cotidiano marcado pelo desejo de ultrapassar a dura realidade do sertão. Desta forma, percebemos, no *Auto da Compadecida*, o palhaço (circo) como símbolo dessa visão do autor.

Diante da relevância dessa figura circense no universo literário de Suassuna, acreditamos ser pertinente analisarmos como os gêneros auto e circo se relacionam na peça *Auto da Compadecida* e como esta relação foi traduzida para o sistema televisivo. Entendemos que, embora os gêneros circo e auto tenham em comum o tom humorístico estabelecido por meio de sátiras, o circo, no âmbito da fábula, é essencialmente lúdico, ao passo que o auto é primordialmente moralizante. Outro aspecto que diferencia os dois gêneros é o caráter popular de ambos, embora os dois tenham como público-alvo o povo, o

espetáculo circense é produzido pelo povo, enquanto quem produz o auto é uma elite. Objetivamos, portanto, verificar como esses dois gêneros distintos se relacionam na construção da estrutura técnica da peça e analisar as estratégias utilizadas pelo diretor e pelos roteiristas para transmutarem essa estrutura da peça para a televisão.

A motivação inicial para o desenvolvimento desta pesquisa surgiu a partir do nosso contato com a microssérie e o filme de Arraes que despertou nosso interesse para a leitura da peça. Ao identificarmos a diferença entre as estruturas técnicas dos textos de Arraes e de Suassuna, procuramos traçar os objetivos deste estudo. Nesse contexto, podemos afirmar que as questões de pesquisa foram formuladas, a partir do que Balogh (1996) denomina de “sentido inverso da criação”, ou seja, do audiovisual para o texto literário. Nossa análise, entretanto, foi conduzida de modo contrário, uma vez que partimos da observação da relação entre os gêneros no texto dramático para, em seguida, identificarmos a construção dessa relação na tradução televisiva.

A análise do *corpus* foi conduzida mediante um fichamento tanto da peça quanto da tradução audiovisual, destacando os elementos referentes à estrutura técnica (representação dentro de outra) e observando a dinâmica interna de cada texto. A partir das fichas do material audiovisual, fizemos a decupagem (procedimento que permite a observação detalhada da sequência de planos, tais como movimentação de câmera, disposição dos atores, cenografia, trilha sonora etc) dos trechos que compõem a tradução da estrutura técnica do livro. De posse das fichas do livro e da decupagem da produção audiovisual, comparamos esses materiais, identificando as diferenças e semelhanças entre eles. Em seguida, com base em nosso referencial bibliográfico, investigamos como as alterações na estrutura técnica da peça resignificam a relação entre circo e auto na tradução para a tevê.

Além de discutirmos a tradução da peça *Auto da Compadecida*, inserimos nosso trabalho numa discussão maior que consiste na reflexão da adaptação como ato tradutório, bem como da intertextualidade entre gêneros decorrente desse

processo intersemiótico. Para isso, recorremos ao conceito de tradução intersemiótica definido por Jakobson (1991) e sistematizado, enquanto teoria, por Plaza (2003), Cattrysse (1992), Stam (2005), dentre outros. Com base nos estudos descritivos de tradução, inserimos a transmutação dentro do contexto social, considerando-a parte da cultura de chegada. Dentre os teóricos dessa vertente descritiva, demos prioridade a Lefevere (1992) devido ao seu conceito de reescritura e a Cattrysse (1992) pelo fato de ele desmistificar, em sua proposta metodológica, a concepção de adaptação como texto de transformação que deve estar a serviço de um original. Apoiamos nossa análise do audiovisual em alguns princípios semióticos de Peirce (SANTAELLA, 2004 e SANTANA, 2005), uma vez que estes permitem uma análise da imagem, evitando sua submissão à linguagem verbal.

LITERATURA E AUDIOVISUAL: CONSIDERAÇÕES DA TEORIA DE ADAPTAÇÃO

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

vista teórico.

Condicionar a tradução literária a questões estéticas implica defender a ideia do ato tradutório enquanto “dom artístico”, não como “ofício”. Essa tese defendida por teóricos linguistas não se confirma na prática, uma vez que várias obras estão sendo traduzidas não necessariamente por escritores profissionais. Essa perspectiva simplesmente estética da tradução literária ocorre quando o contexto da cultura de chegada é ignorado e toma-se o texto original como único parâmetro.

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

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

Em contrapartida a essa perspectiva redutora da adaptação, teóricos como Naremore (2000) têm proposto uma análise voltada para o momento histórico-cultural em que ela é produzida. Segundo o referido autor, o texto adaptado deve ser inserido nos diversos discursos que o constituem como produção cinematográfica, tais como: a ideologia dominante, o sistema de divulgação e de produção, os elementos narrativos e a linguagem específica do audiovisual, a performance dos atores e como estes operam na indústria cinematográfica. A partir dessa abordagem, o cotejo com o original deixa de ser o foco

de análise, de modo que o filme passa a ser apreciado como um novo texto que deve ter seus elementos julgados em seu próprio contexto. A este respeito, Xavier afirma:

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

Além desse aspecto histórico-cultural mencionado por Naremore e Xavier, a especificidade das linguagens envolvidas é outro fator relevante na análise de uma adaptação. Nesse contexto, Corseuil (2005) sugere que, a partir de um estudo das particularidades de cada meio e das similaridades das narrativas adaptadas, seja proposta uma reflexão crítica sobre os efeitos que a adaptação conseguiu ou não criar. Em sua abordagem, portanto, a autora não deprecia o texto cinematográfico em detrimento do livro, mas reconhece o seu valor estético no processo de reescrita do texto literário.

Quanto a essa mudança na perspectiva dos estudos de adaptações, Xavier (2003) afirma que ela decorre dos “deslocamentos inevitáveis da cultura”, que passou a privilegiar a concepção de “diálogo” para pensar a relação entre cinema e literatura. Segundo o autor:

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

Essa interação entre as artes, de que fala o autor, ocorre de várias maneiras e, segundo Corseuil (2005), a comparação entre literatura e cinema é uma boa ilustração disso. Romances

geram filmes, assim como estes podem gerar romances, bem como podem redimensionar a importância de obras literárias menores. Além disso, o cinema pode incorporar outras formas artísticas como escultura, pintura, dança e música, estabelecendo uma multiplicidade de significados.

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

O presente trabalho é construído nessa perspectiva da adaptação enquanto processo intertextual. Consideramos o texto transmutado não como uma obra fidedigna a um texto literário, mas como uma obra independente, que recria, critica e atualiza os significados do texto que lhe deu origem. Partimos, portanto, da ideia de que o texto literário não prescreve o caminho a ser seguido pelo adaptador, de modo que a literatura serve apenas como ponto de partida e não de chegada. Esse tipo de abordagem atribui um processo criativo e transformador ao ato de adaptar.

ARRAES E SUASSUNA: A TRADUÇÃO TELEVISIVA

Ao observarmos alguns trabalhos dirigidos por Guel Arraes, verificamos uma recorrência no uso da metalinguagem, em que a linguagem audiovisual se autorreferencia. Nesse sentido, no caso da obra em estudo, o diretor, por meio do filme *A Paixão de Cristo*, representa a fábula e a atmosfera construídas na microssérie *Auto da Compadecida*. Consideramos que essa foi a estratégia escolhida por Arraes para traduzir a

estrutura técnica da peça (representação dentro de outra) para a tela.

No início tanto da peça quanto da microssérie, observamos a divulgação de um evento artístico. Enquanto no texto literário um palhaço divulga um espetáculo de teatro popular (o *Auto da Compadecida*) que deve se realizar no circo, no texto televisivo os personagens João Grilo e Chicó divulgam a exibição de um filme (*A Paixão de Cristo*) que deve ocorrer na igreja:

[...] ao abrir o pano, entram todos os atores, com exceção do que vai representar Manuel, como se tratasse de uma tropa de saltimbancos [...]. Há de ser uma entrada festiva, na qual as mulheres dão grandes voltas e os atores agradecerão os aplausos, erguendo os braços como no circo.

[...]

PALHAÇO [grande voz]: Auto da Compadecida! O julgamento de alguns canalhas [...] para exercício da moralidade.

PALHAÇO: A intervenção de Nossa Senhora [...] para o triunfo da misericórdia. Auto da Compadecida! [...]

PALHAÇO: Auto da Compadecida! Uma história altamente moral e um apelo à misericórdia.

(SUASSUNA, 2002, p. 22-24).

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

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

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

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

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

(ARRAES, 1999).

Arraes, portanto, substitui o apelo do circo pelo apelo do cinema, criando outra dinâmica para sua obra. Dessa forma, tendo em vista que a tradução é “um diálogo de signos, uma síntese e reescritura da história” (PLAZA, 2003, p. 14),

entendemos que a estratégia do diretor, nesse caso, de redimensionar o caráter popular do circo para o cinema (*A paixão de Cristo*), decorre da tentativa tanto de ressignificar o benefício da penetração popular dos dois gêneros quanto de atualizar o meio, passando de um sistema de representação mais artesanal (circo) para outro mais tecnológico (cinema). Arraes, portanto, transporta para sua tradução a tecnologia da linguagem cinematográfica de seu tempo, reescrevendo o imaginário sertanejo não na perspectiva da arte popular ou do circo, mas dos meios de comunicação de massa.

Diante desse aspecto peculiar da reescrita de Arraes, vejamos com mais detalhes como a estrutura técnica é construída. Com relação à montagem², nesse trecho, percebemos que Arraes primeiramente situa o telespectador quanto à localização dos personagens. Os primeiros enquadramentos são abertos, nos quais percebemos os personagens e toda a cenografia de uma pequena rua do sertão, enquanto os últimos já são fechados (busto), focalizando a expressão dos atores e a emoção que eles imprimem às suas palavras. A primeira fala de João Grilo, também serve como contextualizador espacial “paróquia de Taperoá” e temporal a exibição será na noite do mesmo dia. Enquanto a microssérie apresenta esses elementos de localização para o telespectador, verificamos que, na peça, a figura do palhaço e a sugestão para a entrada dos atores no palco são os únicos elementos utilizados por Suassuna para transportar o imaginário do leitor para a arena de um circo.

A descrição da cenografia é uma das grandes diferenças entre a literatura e o audiovisual e esse é um fator que muitos literatos condenam nas adaptações. Enquanto a descrição do espaço pode se delongar em algumas páginas no livro, a câmera numa única tomada revela tudo. Essa diferença é um dos fatores que levam, muitas vezes, à depreciação do filme, pois os tradicionais admiradores da literatura costumam afirmar que o

² Procedimento técnico que organiza a narrativa e a dramaticidade do filme. A continuidade estabelecida pela montagem busca a articulação de três elementos básicos: ritmo, tensão e coerência interna da história (NAPOLITANO, 2003, p. 228-229).

cinema tira o prazer da construção do imaginário que só é garantido no livro. Entendemos que esse critério de avaliação para uma tradução audiovisual é irrelevante, pois acreditamos que tanto o sistema literário quanto o cinematográfico lidam com o imaginário, mas de formas distintas.

Quanto à adaptação da descrição cenográfica, no texto dramático, a descrição é muito mais sucinta do que no romance e, muitas vezes, se encontra à parte da trama, como se fosse uma rubrica de localização. No caso do *Auto da Compadecida* há uma peculiaridade, pois como na peça o palhaço representa o mestre de cerimônia, ele mesmo descreve, ao longo da peça, a disposição do cenário:

PALHAÇO: O distinto público imagine à sua direita uma igreja, da qual o centro do palco será o pátio. A saída para a rua é à sua esquerda. [...] O resto é com os atores (SUASSUNA, 2002, p. 25).

[...]

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

PALHAÇO: Agora os mortos. Quem estava morto?

BISPO: Eu.

(SUASSUNA, 2002, p. 134-136).

Na tradução televisiva, essa descrição é realizada pela própria câmera que aproxima ou abre o enquadramento de acordo com o desenrolar da narrativa e da tensão dramática.

No trecho supracitado da microssérie, diante das características que João Grilo e Chicó atribuem ao filme que divulgam, observamos o estabelecimento da relação entre as duas histórias - a que será exibida na igreja e a que eles fazem parte - uma vez que tanto *A Paixão de Cristo* quanto *O Auto da Compadecida* são filmes de mistério, com milagres e acontecimentos sobrenaturais. Além disso, os dois filmes retratam a vida de “um cabra sozinho desarmado enfrentando um império” (ARRAES, 1999), pois, enquanto Cristo enfrentou o império romano, João Grilo enfrenta o império dos poderosos

de Taperoá, representado por seus patrões (burguesia), Antônio Moraes (coronel), Padre e Bispo (igreja). Finalmente, João Grilo, durante algumas passagens do auto, principalmente no trecho do julgamento, revela-se quase como um Deus que comanda o destino dos personagens na história.

Essa relação entre as duas narrativas *A Paixão de Cristo* e *O Auto da Compadecida* é retomada constantemente na tradução de Arraes, de modo que estabelece uma força significativa na estrutura interna da microssérie. É digno de nota que esse processo de significação interno ao texto é afetado, também, por elementos externos a ele, sendo voltados, no caso de Arraes, principalmente para o mercado. A esse respeito, acreditamos que no processo tradutório, ao reescrever um texto literário, o tradutor não precisa se preocupar em ser fiel ao autor, mas a ele próprio, pois, no momento em que o tradutor faz sua interpretação e inicia seu processo de reescrita, ele estrutura seu texto de forma coesa tanto interna quanto externamente, isto é, mantém uma relação sígnica coerente entre os elementos internos do texto, relação essa que, por sua vez, dialoga com o contexto histórico do público receptor.

Dos elementos internos no texto de Arraes que compõem as significações de sua estrutura simbólica a relação, numa perspectiva do audiovisual, entre o imaginário religioso (*A Paixão de Cristo*) e a estilização da realidade do nordestino (a microssérie em si) - destacamos do prólogo: a relação entre a seleção de cenas exibidas do filme *A Paixão de Cristo* e as cenas da própria microssérie, bem como a ligação estabelecida entre as duas histórias nos créditos iniciais.

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

Quadro 1 - Relação entre cenas do filme <i>A Paixão de Cristo</i> e de <i>O Auto da Compadecida</i>			
Cristo perseguido.	Cristo humilhado.	Cristo morto.	Cristo ressuscitado.
João Grilo é perseguido pelos poderosos de Taperoá.	João Grilo é humilhado por seus patrões.	João Grilo é morto por um cangaceiro.	João Grilo ressuscita após a intervenção da Compadecida.

João Grilo é perseguido pelos poderosos de Taperoá. João Grilo é humilhado por seus patrões. João Grilo é morto por um cangaceiro. João Grilo ressuscita após a intervenção da Compadecida.

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

Na perspectiva da tradução intersemiótica, entendemos que essa relação opera por analogia, uma vez que o filme *A Paixão de Cristo* se relaciona com a microssérie *O Auto da Compadecida* por semelhança em alguns aspectos, caracterizando, dessa forma, um processo de iconização entre os dois textos. Essa analogia é estabelecida por meio de uma convenção interna à tradução de Arraes. Assim, acreditamos que a estrutura técnica (representação do audiovisual dentro dele mesmo), no texto do referido diretor, estabelece uma significação nos níveis icônico, indicial e simbólico, uma vez que as cenas das narrativas em questão (*A Paixão de Cristo* e *O Auto da Compadecida*) possuem alguns traços de semelhança, ao mesmo tempo em que as cenas de um indicam trechos e temáticas do outro e, por convenção, estabelecem uma estrutura técnica (metalinguagem) que reescreve a relação de dois gêneros, no caso, o audiovisual e o auto.

O outro elemento interno ao texto que iconiza, indicia e simboliza sua estrutura técnica ocorre no âmbito dos créditos da obra televisiva³, em que o título da microssérie surge entre a seleção de cenas do filme *A Paixão de Cristo*. Observamos, na cena em que Cristo caminha sobre as águas⁴, a inclusão de uma

³ A abertura da microssérie está disponível em: < <http://www.youtube.com/watch?v=EF3hIXsXsA>>.

⁴ “Quando os discípulos o perceberam caminhando sobre as águas, ficaram com medo [...] mas Jesus logo lhes disse: Tranquilizai-vos, sou eu. Não

moldura nos moldes de xilogravura⁵ e de um crucifixo que se sobrepõe à imagem de Jesus. Entendemos que esses elementos constroem, no universo da microssérie, uma relação icônica simbólica, entre o milagre da fé e o da ressurreição, estabelecida num enquadramento (moldes) da arte popular⁶ presente nos cordéis. No mesmo estilo xilográfico, iconizando e indiciando o caráter popular da obra proveniente dos romanceiros nordestinos, aparece em fusão⁷ o título da microssérie. Compreendemos que a técnica da fusão é o ícone da própria estrutura técnica do texto de Arraes que insere (funde) a representação do filme *A Paixão de Cristo* (simbolizada pela cruz) na representação do auto. Não somente a fusão, como também a própria tipografia, que apresenta uma cruz no lugar do “T” da palavra “auto”, funciona como ícone da estrutura técnica da microssérie.

Acreditamos ser pertinente o fato de os realizadores terem escolhido o trecho supracitado como vinheta de chamada e de retorno dos intervalos comerciais, reforçando, por meio da repetição, a estrutura da microssérie e, por conseguinte, a relação entre os gêneros cinematográfico, televisivo e auto. As vinhetas, importantes elementos dentro do gênero televisivo, quando são mais elaboradas apresentam ao espectador, de forma condensada, “os planos narrativos orientadores da série, o clima da história ou da época, e assim por diante” (BALOGH, 1996, p. 146). Nessa perspectiva, entendemos que a criação da vinheta

tenhais medo! Pedro tomou a palavra e falou: Senhor, se és tu, manda-me ir sobre as águas até junto de ti! [...]. Pedro saiu da barca e caminhava sobre as águas ao encontro de Jesus. Mas teve medo e começou a afundar [...]. No mesmo instante, Jesus estendeu-lhe a mão, segurou-o e lhe disse: Homem de pouca fé, por que duvidaste?” (Mt 14, 22-33). Essa passagem bíblica retrata a relação entre a fé e o milagre.

⁵ Gravura em relevo sobre prancha de madeira. Normalmente o desenho é concebido a partir do título. A natureza sintética da imagem que analogamente ao folheto contém uma narrativa (ANDRADE, 2004).

⁶ Entenda-se, nesse caso específico, não a arte popular na perspectiva do artesanal, mas envolta no aparato tecnológico, típica do meio televisivo.

⁷ Uma imagem desaparece lentamente ao mesmo tempo em que outra vai surgindo em seu lugar.

foi bem sucedida, no sentido de que, resumidamente, representa a estrutura técnica de todo o texto.

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

[Música suave ao longo de toda a fala]

CHICÓ: [respiração profunda] A cachorra cumpriu sua sentença. Encontrou-se com o único mal irremediável, aquilo que é marca do nosso estranho destino sobre a terra, aquele fato sem explicação que iguala tudo que é vivo num só rebanho de condenados, porque tudo que é vivo... morre. (ARRAES, 1999).

Percebemos que a fala de Chicó na peça é integralmente recriada na microssérie. Tanto no livro quanto na tradução para a tevê, essa reflexão do referido personagem surge na morte do animal da mulher do padeiro e é retomada na morte de João Grilo, representando o fato de que “tudo o que é vivo morre” e que “este mal irremediável” iguala todas as criaturas: animais, homens ricos e pobres. A particularidade do texto de Arraes se encontra na montagem. Percebemos que tanto a edição acelerada dos planos alternados de *close* de Chicó e das tabuletas da igreja (que representam as estações da Paixão de Cristo) quanto o movimento lateral da câmera (efeito que compõe o olhar do próprio personagem sobre o objeto), constroem uma relação entre *A Paixão de Cristo* e “a marca do nosso estranho destino sobre a terra” (SUASSUNA, 2002, p. 56; ARRAES, 1999). Isso representa a aproximação entre o terreno e o divino retratada no texto suassuniano e redimensionada nessa tradução para a tevê.

A música é outro aspecto que compõe a estrutura técnica da microssérie. Segundo Santana (2005, p. 69), a música, em sua generalidade, exerce uma função significativa na disposição ou na atmosfera do filme, ou de uma cena, pois ela fornece a sensação e a qualidade para o espectador, dependendo da

mensagem que o realizador quer transmitir. De acordo com Santana, a música possui um caráter predominantemente qualitativo (fundado na iconicidade da linguagem), embora, em determinados contextos, seu caráter referencial, ou mesmo simbólico, possa ser enfatizado. Nesta perspectiva da música enquanto referencialidade, verificamos que a música da vinheta de abertura (que acompanha as cenas do filme *A Paixão de Cristo*) é a mesma que marca a chegada de João Grilo à cena do julgamento. Acreditamos que essa estratégia estabelece uma referência direta entre as duas mortes, a “história dos dois vivos” - Cristo e João Grilo.

Na cena do julgamento, no *flashback* do fuzilamento do Padre e do Bispo, a *Compadecida* alega que os dois seguiram o exemplo de Manuel que perdoou seus carrascos na hora da morte:

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

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

PADRE: Meu Deus... por que nos abandonaste?
[Outro disparo].
(ARRAES, 1999).

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

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

[Música suave e triste ao fundo].

COMPADECIDA: João foi um pobre como nós, meu filho, e teve

que enfrentar as maiores dificuldades de uma terra seca e pobre como a nossa. Pelejou pela vida desde menino. Passou sem sentir pela infância. Acostumou-se a pouco pão e muito suor. Na seca, comia macambira, bebia o sumo do xique-xique. Passava fome e, quando não podia mais, rezava. Quando a reza não dava jeito, ia se juntar a um bando de retirantes que ia tentar viver no litoral.

(ARRAES, 1999).

A inserção de fotografias em preto e branco de sertanejos pobres reais é um elemento que, segundo Bezerra (2004), corresponde a uma atualização do texto de Suassuna, estabelecendo uma "ponte com a triste realidade vivenciada pelos nordestinos". De acordo com Bezerra, Arraes insere uma "dose de cinema-verdade"⁸ à sua microssérie. Acreditamos que essa colocação de Bezerra mereça uma reflexão cuidadosa, pois o uso das fotografias de pessoas reais é estruturado de uma forma extremamente ideológica e apelativa, em que se vende, para o telespectador, uma visão poética e confortável do sertanejo pobre, faminto, em condições subumanas, porém, forte, obstinado e otimista. No mínimo, o referido fragmento, provoca na audiência um compadecimento momentâneo favorecido pela atmosfera criada pela música de fundo, pelas imagens e pelo discurso da personagem, mas em nenhum momento as imagens geram um desconforto, pois a *Compadecida* mesma afirma que ao regressar para o campo o sertanejo dá "graças a Deus por ser um sertanejo pobre, mas corajoso e cheio de fé" (ARRAES, 1999). Percebemos, portanto que as fotografias não têm um cunho documental, mas apelativo, didático e conformista característicos do gênero auto. Ainda em relação à referida cena, observamos que Arraes atribui ao personagem João Grilo a função de caricatura do sertanejo pobre. Por meio da

⁸ Proposta do documentarista Jean Rouch em que a câmera deveria funcionar como instrumento de revelação da verdade dos indivíduos e do mundo. Bezerra destaca que, no período em que Arraes morou na França, na década de 70, trabalhou no Comitê do Filme Etnográfico dirigido por Rouch e, por conseguinte, deve ter sofrido muitas influências deste.

metalinguagem e da intertextualidade, peculiares ao meio televisivo, Arraes constrói essa característica para o personagem por meio das fotografias de diferentes sertanejos, de diversas idades e sexos. Além de elucidar esse aspecto caricaturesco do personagem, a *Compadecida* também assemelha a vida de João Grilo à de Cristo, reforçando a relação entre as histórias dos dois (estrutura técnica).

Quanto à temática do mundanismo da igreja (realidade estilizada) apresentada no prólogo, observamos que Arraes cria novas estratégias para representá-la. Enquanto na peça a apresentação desse tema ocorre por meio do discurso do palhaço, Arraes, por sua vez, ao substituir a representação circense pela cinematográfica, cria uma cena em que o Padre demonstra sua ganância, arrecadando o lucro obtido com a projeção do filme *A Paixão de Cristo*:

[Barulho das cédulas de dinheiro sendo juntas].

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

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

PADRE: Conversa é essa?

JOÃO GRILO: O senhor não é representante de Deus? Ia ganhar um dinheirão como artista de cinema!

PADRE: O verdadeiro cristão se satisfaz com pouco.

[Barulho de três moedas arrastadas sobre uma mesa]

JOÃO GRILO: Então é que eu sou um cristão meio safado porque eu num fiquei muito satisfeito com a paga.

PADRE: Passar esse filme, João Grilo... Já é um trabalho SANTO! Assim como os apóstolos, nós estamos divulgando a vida de Cristo. Você quer paga maior do que essa?

JOÃO GRILO: Se Jesus soubesse o mundanismo, a canalhice de uma certa qualidade de padre de hoje em dia, era capaz dele sacudir essa cruz fora e subi direto pro céu!

(ARRAES, 1999).

Percebemos, por meio desse fragmento, que os tradutores representam, na microssérie, a temática do mundanismo da igreja, utilizando áudio (ruído e diálogo) e imagem. Na cena supracitada, por exemplo, identificamos o ruído provocado pela

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

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

A temática do mundanismo da igreja é apresentada tanto por meio das estratégias supracitadas, quanto pela declaração de João Grilo: “o mundanismo, a canalhice de uma certa

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

Retomemos brevemente à discussão sobre o caráter xilográfico da fonte utilizada na vinheta de abertura da microssérie para destacarmos que a mesma estratégia reincide no que Orofino (2001, p. 272) denomina de “vinheta do episódio”. A microssérie é subdividida em quatro episódios bem definidos⁹. As vinhetas remetem diretamente ao gênero cordel, por meio tanto das gravuras quanto dos títulos¹⁰ dos episódios, típicos dos romances populares. Além disso, a própria estrutura de cada vinheta constitui um índice icônico da literatura de cordel. As vinhetas iconizam os folhetos, uma vez que a microssérie os recria, por meio das viradas de “páginas desbotadas” xilografadas. A mudança de uma página para outra, símbolo da passagem de um episódio para outro da microssérie, é enfatizada pelo áudio, ruído de folha sendo virada. Esse possui uma relação referencial tanto com o livrinho de cordel quanto com o próprio livro de Suassuna. Trata-se, portanto, de uma referência à procedência literária da microssérie sedimentada na cultura popular.

Essa relação icônica simbólica entre a literatura de cordel e a microssérie perpassa todo o texto audiovisual, uma vez que ela delinea cada episódio do mesmo. Essa estratégia estabelece uma distinção significativa entre os textos de Arraes e Suassuna. Enquanto este evita a divisão de sua peça em atos estanques, concedendo total liberdade ao adaptador, aquele divide a microssérie em episódios bem delineados. Percebemos, ao longo

⁹ (1) O testamento da cachorra, (2) O gato que descome dinheiro, (3) A pejeja de Chicó contra os dois ferrabrás e (4) O dia em que João Grilo se encontrou com o Diabo.

¹⁰ Estratégia repetida pelo diretor em seu filme posterior *Lisbela e o prisioneiro* (2003).

da leitura da peça, que Suassuna apenas sugere a divisão de seu texto em três atos:

Aqui o espetáculo pode ser interrompido, a critério do ensaiador, marcando-se o fim do primeiro ato (SUASSUNA, 2002, p.71).

Se se montar a peça em três atos ou houver mudança de cenário, começará aqui a cena do julgamento (SUASSUNA, 2002, p.137).

Acreditamos que a estratégia episódica de Arraes está fortemente atrelada ao suporte televisivo. De acordo com Balogh (1996), a linguagem televisiva é extremamente fragmentada e, por essa razão, ela apresenta uma forma específica de produção de sentido. Os temas e os programas narrativos são todos fragmentados em blocos para permitir as interrupções tanto para a transmissão de comerciais quanto para a construção de cada episódio diário. Nessa perspectiva, Arraes associa o formato fragmentário do suporte audiovisual às diversas narrativas populares que influenciaram significativamente Suassuna. Entendemos que por meio dessa estratégia o referido diretor estabelece uma relação indicial simbólica entre os gêneros televisivo e literário, recurso este que segue a tendência criativa de Arraes, pois conforme afirmamos anteriormente o diretor costuma entrecruzar diferentes linguagens, dando origem a um texto que lhe é muito peculiar.

Ainda nessa perspectiva do uso do cordel, percebemos também que esse gênero se mistura com o audiovisual nos trechos referentes aos causos de Chicó. As histórias fantásticas do referido personagem ganham dimensão de pequenos filmes com características plásticas da literatura de cordel. As mentiras de Chicó foram materializadas em forma de *cartoon* (tapadeiras¹¹ de cenografia recortadas e pintadas) o que lhes conferiu um maior efeito de imaginação e de ficção. Orofino (2001, p. 173) baseada no comentário de Ramazzina, responsável pelos efeitos

¹¹ Fundos falsos de compensado ou tecido utilizados para os mais variados fins em composição de imagens na produção de audiovisual (OROFINO, 2001, p. 299).

visuais, afirma que as seqüências das mentiras de Chicó foram feitas em preto e branco para caracterizar a lembrança e a ingenuidade do personagem. Acreditamos que, por se tratar da tradução de uma peça inspirada nos romances populares, o efeito obtido pela escolha do preto e branco e o caráter artesanal¹² de sua produção estabelecem, não apenas uma referência à memória do personagem, mas toda uma relação icônica simbólica entre os causos fantasiosos de Chicó e as histórias populares. A microssérie, nessa perspectiva, reescreve o universo fantástico do sertão que se manifesta na figura do mentiroso, do contador de histórias, figuras extremamente significativas na vida e na obra de Suassuna.

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

Observamos que Arraes ao levar o texto de Suassuna para a televisão adequa-o às características do suporte, mas não se limita a estas, estabelecendo, portanto, um rico diálogo entre diferentes artes e linguagens, estratégia que indubitavelmente agradou o grande público e assegurou o sucesso de bilheteria da versão reeditada para o cinema.

¹² Observamos pela descrição detalhada de Ramazzina que o processo de produção dos efeitos visuais das mentiras de Chicó foi relativamente manual, assim como o processo de confecção de cordéis: "Gravei Selton em chroma-key (feito do tipo analógico que consiste em enxertar uma imagem colorida no interior de outra), fazendo a atuação de cada mentira, de cada história [...]. Fiz uns desenhos que seria o fundo do rio, fiz umas ondinhas pra pôr atrás dele, na frente dele e outra margem de rio com árvores [...]. Ele [Selton] fica parado na câmera e o que se move é o fundo. Um fundo de tapadeira recortada. [...] Como desenho animado: aquele fundo que se repete. Ele é um *frame*, uma imagem parada que se repete *n* vezes" (RAMAZZINA *apud* OROFINO, 2001, p.174).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

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

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

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

BALOGH, Anna Maria. *Conjunções, disjunções e transmutações*. São Paulo: Annablume, 1996.

BEZERRA, Cláudio. Do teatro ao cinema: três olhares sobre o Auto da Compadecida. In: *Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*, 27, 2004. Porto Alegre. Anais. São Paulo: Intercom, 2004.

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

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

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

CORSEUIL, Anelise. Literatura e cinema. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia. (Orgs.). *Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 2ª ed. Maringá : Eduem, 2005.

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

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

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

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

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

NOGUEIRA, Maria Aparecida. *O cabreiro tresmalhado: Ariano Suassuna e a universalidade da cultura*. São Paulo: Palas Athena, 2002.

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

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

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

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

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

STAM, Robert. Introduction. In: _____. *Literature Through Film: Realism, Magic and the Art of Adaptation*. Blackwell Publishing, 2005, p.

1-17.

SUASSUNA, Ariano. *Auto da Compadecida*. 34. Ed. Rio de Janeiro: Agir, 2002.

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

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

REFERÊNCIA FILMOGRÁFICA

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