



AFLUENTE: REVISTA DE
LETRAS E LINGUÍSTICA
2006-2024

10.18764/2525-3441V9N26.2024.03

Só sei que foi assim: sobre a nova abertura para *O auto da Compadecida* de Guel Arraes

I JUST KNOW IT WAS LIKE THAT: on the new opening for
O auto da Compadecida by Guel Arraes

Fábio José Santos de Oliveira

<https://orcid.org/0000-0003-2932-4968>

Resumo: Em 2020, o filme e a minissérie *O Auto da Compadecida* (2000), de Guel Arraes, passaram por uma remasterização, e algumas de suas partes foram ligeiramente modificadas, a exemplo de sua abertura. A nova abertura traz agora um projeto visual do designer Caramurú Baumgartner em parceria com o estúdio de produções artísticas Koi Factory. Como se sabe, o filme e a minissérie de Arraes são adaptações da famosa peça teatral de Ariano Suassuna, publicada em 1955. Considerando tudo isso, a produção de Baumgartner e Koi Factory estabeleceu uma rede de (co)referências artísticas e literárias que tornou ainda mais complexa a ficção criada por Suassuna e sua leitura cinematográfica a partir de Arraes. É justamente sobre essa complexidade interartística que trata este texto. São alguns aportes teóricos e analítico-críticos importantes para essa discussão: Hoek (2006), Suassuna (2012), Prado (1988), entre outros.

Palavras-chave: Literatura e visualidade; Guel Arraes; *O Auto da Compadecida* (2000); Caramurú Baumgartner; Koi Factory.

Abstract: In 2020 the movie and the miniseries *O Auto da Compadecida* (2000), by Guel Arraes, underwent remastering, and some of its parts were slightly modified, such as its opening. The new opening now features a visual project by the designer Caramurú Baumgartner in partnership with the artistic production studio Koi Factory. As it's known, these Arraes' movie and the miniseries are adaptations of the famous play by Ariano Suassuna, published in 1955. Baumgartner and Koi Factory's production established a network of artistic and literary (co)references that made the fiction created by Suassuna and its cinematographic interpretation by Arraes even more complex. It's precisely this interartistic complexity that this text talks about. These are some important theoretical and analytical-critical contributions to this debate: Hoek (2006), Suassuna (2012), Prado (1988), among others.

Keywords: Literature and Visuality; Guel Arraes; *O Auto da Compadecida* (2000); Caramurú Baumgartner; Koi Factory.



"Todos eles, como sempre acontece, são, afinal, retrabalhados pela imaginação criadora, sem o que ficam frios, mortos, como se feitos de pedaços e retalhos reunidos pela observação."

Ariano Suassuna,
"A *Compadecida* e o romanceiro popular"

No ano 2000, foram lançados com a direção artística de Guel Arraes (1953-) um longa-metragem e uma minissérie adaptados da peça *Auto da Compadecida* (1955), de Ariano Suassuna (1927-2014). Na verdade, o longa-metragem era uma versão mais enxuta daquilo que propunha a minissérie, ambos baseados não apenas nessa comédia de Suassuna, mas também em outras peças do mesmo escritor, sem contar ainda autores da literatura mundial, a exemplo de Giovanni Boccaccio (1313-1375) e William Shakespeare (1564-1616). Vinte anos depois do seu lançamento, essa produção cinematográfica de Arraes foi remasterizada e teve algumas partes ligeiramente modificadas, tais como a abertura¹, cuja imagem-base passou a incorporar elementos da arte medieval e renascentista.² O interessante é que todo esse conjunto estabelece uma rede de (cor)referências artísticas e literárias que tornam ainda mais complexas as histórias contidas na obra criada por Suassuna em 1955.

E é justamente sobre essa complexidade interartística que gostaríamos de tratar neste texto, com a ressalva de que o ponto de partida para toda a discussão se encontra nessa abertura de 2020, cuja parte visual foi realizada por Caramurú Baumgartner, "ilustrador, *designer* gráfico, diretor de arte, *storyboarder*, *concept artist*, artista visual [e] músico" (O Auto..., 2020), e por Koi Factory, estúdio para produção de trabalhos de "Broadcast, Impressão e Digital, [...] Arte Conceitual, Design de Personagens, LookDev, Animação 2D e 3D, VR, Motion Design e Pós-produção" (Koi..., 2024).

Este é um dado que salta à vista num primeiro contato com a obra: a imagem-base para a nova abertura fílmica está estruturada à semelhança dos antigos retábulos. Aliás, o próprio Baumgartner reconhece em sua página de divulgação a releitura de Giotto de Bondone (1267-1337) e Fra Angelico (1395-

¹ Cf. a nova abertura em: <<https://www.youtube.com/watch?v=xqEeLr9tJ7Q>>. Acesso em 11 fev. 2024.

² Apesar dessas alterações, foi preservado o fundo sonoro do primeiro projeto, cujo arranjo musical trazia "Presepada", composição de Sérgio Campelo, pelo grupo SaGrama.

1455). De Giotto, são aproveitados uma estilização à maneira de afrescos e um céu azul marcado por estrelas douradas. No caso do arranjo celeste, é inevitável não lembrar o teto da capela dos Scrovegni, em Pádua, adornada por Giotto em torno de 1305.³ Também as estrelas douradas desse mesmo céu fazem lembrar "a crisografia (arte da escrita e do desenho com ouro) da tradição bizantina" (Bellosi, 2011, p. 28), técnica recuperada por Giotto em algumas de suas obras. De Fra Angelico, notam-se de pronto o padrão pictórico e colorístico dos anjos e um paradigma visual para o demônio e o Inferno, que é basicamente o mesmo de *Giudizio universale [Juízo final]* (c. 1425-1431)⁴, obra preparada inicialmente para a igreja de Santa Maria dos Anjos, em Florença, e hoje hospedada no Museu Nacional de São Marcos, na mesma cidade italiana. Além disso, a versão constante na página de divulgação do estúdio Koi Factory⁵ traz muita semelhança com detalhes de obras como *Annunciazione [Anunciação]* (c. 1435)⁶, se não ignoramos alguns pequenos florais em círculo, o relevo do emolduramento e os semblantes florentinos gravados nos *tondi* (espécie de medalhões).

No caso da produção de Baumgartner e Koi Factory, a releitura da tradição pictórica proporciona uma estilização visual bem favorecida por efeitos de computadorização. Essa estilização se deixa ver por certo ar de textura mural flagrante na obra e por pequenas ranhuras evidentes na imagem, à lembrança de rachaduras numa parede de afresco ou descasques duma tinta aplicada sobre concreto ou madeira. De novo, é para a obra de Giotto que nosso olhar é conduzido, tendo em vista seus tantos afrescos. Note-se que aqui se estabelece uma junção de aspectos pictóricos distintos: as gretas e nervuras de uma pintura de parede sobre uma imagem aparentemente aplicada em tábua de madeira (tal qual a da *Anunciação*). Como suporte, não há, de forma concreta, nem uma coisa, nem outra. São efeitos de prestidigitação do desenho de Baumgartner e do preenchimento colorístico digital do estúdio Koi Factory.

³ Cf: https://pt.wikipedia.org/wiki/Cappella_degli_Scrovegni#/media/Ficheiro:Giotto_di_Bondone_-_Vault_-_WGA09168.jpg. Acesso em 11 fev. 2024.

⁴ Disponível em: [https://en.wikipedia.org/wiki/The_Last_Judgment_\(Fra_Angelico,_Florence\)#/media/File:Fra_Angelico_010.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Last_Judgment_(Fra_Angelico,_Florence)#/media/File:Fra_Angelico_010.jpg). Acesso em 13 maio 2024.

⁵ Vide <https://koifactory.com/pt/portfolio/auto-da-compadecida/>. Acesso 11 fev. 2024.

⁶ Vide [https://pt.wikipedia.org/wiki/Anunciação_\(Fra_Angelico,_Prado\)#/media/Ficheiro:Fra_Angelico_-_The_Annunciation_-_WGA0454.jpg](https://pt.wikipedia.org/wiki/Anunciação_(Fra_Angelico,_Prado)#/media/Ficheiro:Fra_Angelico_-_The_Annunciation_-_WGA0454.jpg). Acesso 11 fev. 2024.

Essa mistura de afresco e painéis em madeira se liga em partes ao “retábulo” referido por Baumgartner. O retábulo, “por definição etimológica, é aquilo que se coloca por detrás do altar” e já, no século XVI, “[...] se estendia pelas paredes e pelos tetos das capelas-mores [...]”, podendo “ser fixos ou móveis, [...] bípticos, trípticos ou polípticos desmultiplicados em diversas sequencialidades” (Salteiro, 2014, p. 156). Nesse sentido, um retábulo pode englobar distintas expressões artísticas, como a pintura, a escultura e a arquitetura, tal como distintos ofícios, a exemplo dos entalhadores, ensambladores, escultores, douradores, pintores de representação figurativa e arquitetos, a depender da configuração da obra no altar (cf. Salteiro, 2014). Confrontadas as distintas temporalidades, já não há na produção de 2020 a práxis religiosa que fundamentava os retábulos do medievo e anteriores às reformas do Concílio Vaticano II. Destes, vigora na obra do século XXI apenas a superfície estrutural (sem prejuízo artístico, contudo). Daí que detalhes como o das gretas e nervuras sejam inusitados à primeira vista, mas preciosos num processo de relação transmedial⁷.

Como já afirmamos, o diálogo com Fra Angelico e Giotto existe e é evidente, mas a base visual para a configuração das figuras do retábulo da remasterização advém do filme de Arraes. E isso transparece, em grande medida, por intermédio do figurino, dos cenários e dos atores do filme de Guel Arraes, o que, no fim e a cabo, evidencia na proposta da ilustração menos uma leitura da peça de Suassuna que da produção de Arraes, ainda que Suassuna não passe ignorado no produto final. O que encontramos nessas obras são idas e voltas, leituras e recriações, tomadas e retomadas de um conjunto complexo de informações literárias, estéticas e culturais.

Outro dado importante nessa obra de 2020: o “retábulo” produzido por Baumgartner e Koi Factory, como configuração visual, está mais próximo de uma peça móvel (das que se acresciam a um altar-mor ou lateral, sendo possível, assim, seu deslocamento), e não tanto dos retábulos fixos à parede de um altar-mor, os quais, justamente por sua localização, tendiam a ser mais complexos em termos de constituição laboral, semiótica e pragmática. Essas diferenças, entretanto e repetindo, não demarcam diminuição de valor de um para o outro.

⁷ Entende-se por “relação transmedial”, conforme Hoek (2016, p. 185), a transposição de uma imagem visual para a linguagem verbal, ou vice-versa.

Quanto à composição do "retábulo" de 2020, nele constam um tríptico central, encimado por dois painéis menores e ladeado na predela (o pedestal da obra) por quatro painéis de mesma medida. Com exceção dos painéis centrais da predela (constituídos por informações isentas de arranjo diegético), todos os demais compreendem algum aspecto importante à narrativa literário-cinematográfica do *Auto da Compadecida*.

Os dois painéis superiores estão relacionados ao núcleo narrativo de Severino do Aracaju, designado no esboço de Baumgartner por Lampião. E essa referência se explica: em determinado momento da trama, o filme de Arraes apresenta Severino como cego de um olho, referência evidente a um traço físico do cangaceiro Virgulino Ferreira da Silva (1898-1938), dito Lampião. Segundo Suassuna (2012, p. 185), Severino do Aracaju era "reminiscência de um Cangaceiro real, ligado à minha família e que, na vida, foi morto pela Polícia". Embora não diretamente ligado a Lampião, portanto, Severino do Aracaju não deixa de se relacionar a ele pelas inúmeras histórias e dizeres populares já bem associados a tantos e quantos cangaceiros, sobretudo à figura afamada de Virgulino Ferreira da Silva. Além disso, os próprios cangaceiros não raras vezes nutriam certas coincidências no regime de vida que levavam, como a violência que os situava no cangaceirismo e os embates a ferro e fogo com forças volantes em cidades do interior nordestino, algo que o próprio Suassuna não desconsiderava:

Mas ele [Severino] e o Cabra se originam também é da figura legendária do Cangaceiro dos folhetos, herói às vezes épico, às vezes cômico, mas sempre justificado em sua vida de crimes pela morte cruel do Pai – como, de fato, aconteceu, na vida, com Antônio Silvino e Lampião (Suassuna, 2012, p. 185).

De forma que, no painel superior-esquerdo do "retábulo da Compadecida", aparecem Severino trajado de pedinte e, pouco atrás dele, seus companheiros de bando. Enquanto isso, populares de uma cidadezinha do interior transitam perto deles, alheios ao "pedido por esmola" do cangaceiro, em disfarce e incógnito. Na verdade e segundo o argumento do filme, o disfarce era um estratagema do cangaceiro para verificar se a cidade estava ou não bem policiada. Assinale-se que essa averiguação prévia de Severino, mesmo não fazendo parte da peça de

Suassuna, aparece como argumento já num filme de 1969: *A compadecida*.⁸ Essa ideia de 1969 é preservada por Arraes no filme e na minissérie de 2000. Além disso, ao agregar na mesma cena Severino e seus companheiros de cangaço, o desenho de Baumgartner funde tempos distintos do filme de Arraes, em se considerando que o encontro entre o chefe e os integrantes do bando se dá em local e momento distintos ao representado na ação da imagem. Ou seja, o painel, em vez de registrar um momento específico da narrativa, prefere articular distintos momentos numa mesma cena, e esse é um procedimento comum em praticamente todos os outros painéis do retábulo.

Mas essa cena não para por aí: o painel do canto superior-direito completa diegeticamente o quadro anterior. Aqui, os cangaceiros se dão a reconhecer pelo que são, e as mesmas figuras que transitavam tranquilamente na cena do primeiro painel agora fogem atarantadas pelo tiroteio começado e em meio a uma cidade em chamas. A bem dizer, os dois painéis são especulares: um inverte os dados espaciais do outro. Somando-se as duas imagens, ganham relevo dois elementos simbólicos: a auréola do cangaceiro-chefe e o par de mãos em raios dourados pendendo do canto superior de ambos os painéis. Essas informações apontam primariamente para a narrativa de Suassuna, já que, com essa configuração visual, antevê-se a salvação de Severino quando do julgamento (3º ato da peça), momento em que suas ações violentas são justificadas como “meros instrumentos da cólera [de Deus]” (Suassuna, 2018a, p. 125). Portanto, a auréola constitui o sinal visível e antecipado dessa salvação e as mãos alegorizam, também cataforicamente, a justiça divina em tudo presente. Além disso, o procedimento (de raios que caem obliquamente e a partir da esquerda) repetem raciocínio pictórico visível também no *Juízo Final* e na *Anunciação* de Fra Angelico, e esse detalhe acrescenta ao todo mais uma camada informativa.⁹

Os demais componentes dos painéis acentuam a complexidade pictórica da cena. O espaço onde as ações transcorrem é o da caatinga nordestina, e isso se verifica pelas rochas de lajedo, o carcará, os mandacarus, as árvores

⁸ *A Compadecida* teve direção de George Jonas (1935-2016) e contou com a colaboração do próprio Suassuna no roteiro da obra.

⁹ Cf: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/fd/Angelico%2C_giudizio_universale_01.jpg e https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Fra_Angelico_-_The_Annunciation_-_WGA0454.jpg#/media/File:La_Anunciación,_by_Fra_Angelico,_from_Prado_in_Google_Earth.jpg. Acesso em 13 maio 2024.

ressequidas, a igreja a cal branco, as casas antigas de amplas e muitas portas, a própria indumentária das figuras... Se todos esses elementos assinalam um Nordeste facilmente encontrável no filme de Arraes, o céu das ilustrações advém, por sua vez, de Giotto. Toda a imagem das ilustrações se realiza à maneira de um afresco, o que só reforça um aspecto de todo o retábulo de Baumgartner e Koi Factory. Encontramos aí um céu em cores de pleno dia e preenchido por várias estrelas douradas, um raciocínio retomado em todas as cenas de exteriores do retábulo, inclusive na do Juízo Final. Esse dado aparentemente pequeno costura o espaço sensível ao transcendente, o que Décio de Almeida Prado chamaria de "junção do natural [...] e do sobrenatural [...]" (1988, p. 83), um ponto-chave no *Auto da Compadecida* de Ariano Suassuna.

Como já assinalamos, a predela do retábulo se divide em quatro painéis; dois com informação diegética e dois com ícones ou índices do conteúdo da peça e do filme: no esboço de Baumgartner, essas imagens aparecem como "insígnias/símbolos" de "dinheiro e poder" e de "miséria, fome e Sertão", e isso a partir das seguintes figuras: cobra coral, pão (baguete), lagarto e punhal em sangue; cactos, moedas e os rostos de um cangaceiro, do capeta, de um sertanejo e de Manuel. Tais informações visuais de algum modo dialogam com os quatro *tondi* dispostos no vão entre um painel e outro. São quatro as figuras representadas nos *tondi* (da esquerda para direita, do alto para baixo): o Valentão e o Cabo Setenta (cujas efígies encabeçam, na minissérie, o episódio intitulado "A peleja de Chicó contra os dois Ferrabrás"), bem como Rosinha e o Major Antônio Moraes. Todos fazem parte da narrativa cinematográfica, mas apenas o major é figura diretamente colhida da peça de 1955. As demais personagens são recuperadas de outra peça de Suassuna: *Torturas de um coração* (1950), um entremez do autor para mamulengos. No filme de Guel Arraes, Rosinha aparece como filha do major, uma alteração do "filho" da peça de Suassuna, o que se justifica pelo par idílico estabelecido entre ela e Chicó. Por sua vez e na comédia, a vida amorosa deste se resumia apenas a encontros fortuitos com a mulher do padeiro, aspecto que também puxa o "retábulo da Compadecida" para mais próximo do filme/minissérie do que da peça de Suassuna. Numa das versões do retábulo¹⁰, os *tondi* são preenchidos com rostos característicos ao Renascimento italiano. A versão final (aquela aproveitada pela remasterização) prefere o modelo

¹⁰ Vide <<https://koifactory.com/pt/portfolio/auto-da-compadecida/>>. Acesso 11 fev. 2024.

com personagens do filme. Aliás, esses quatro *tondi*, somados às cenas dos demais painéis, completam o quadro de personagens explorado por Arraes em seu filme.

Já os painéis com informação diegética são compostos quase que pelo mesmo grupo de personagens. No primeiro deles, representa-se a cena do "gato que descome dinheiro", a qual, na minissérie, nomeia um episódio homônimo; no segundo painel, retrata-se o enterro da cachorra, o qual encabeça, na mesma minissérie, a parte nomeada de "O testamento da cachorra". Como nos painéis superiores, há adequações também nestes, se confrontados os componentes de cada conjunto. À cena do gato, por exemplo, além de João Grilo, Chicó, o padeiro e a mulher deste, estão associados o padre e o bispo, uma informação que não corresponde nem à narrativa da peça, nem à do filme de Arraes. No enterro do "cachorro" (ou da cachorra, na versão de Arraes), é o bispo quem oficializa a cerimônia, algo que não consta nem na comédia de Suassuna, nem em nenhuma das adaptações da peça.¹¹ Vê-se, com isso, que se trata aqui de uma leitura bem específica dos dois núcleos narrativos, mas sem que os elementos diegéticos centrais tenham sido abandonados. Destacamos duas informações preciosas nesses dois painéis e que reforçam ainda mais essa especificidade na transposição semiótica: tanto o "gato" do primeiro quadro quanto a "cachorra" do segundo carregam uma auréola de santo. Como se sabe, essas auréolas advêm de informação teológica e servem para registrar visualmente pessoas que foram beatificadas ou canonizadas pela Igreja Católica. Se também os animais são ilustrados com esse detalhe teológico, isso se dá por força da liberdade criativa presente em todo o conjunto pictórico.

Mas o "retábulo da Compadecida" é composto ainda por três painéis maiores, os quais constituem um tríptico central. O primeiro painel do tríptico tem Chicó como figura preponderante. Aliás, todo o quadro é composto por imagens representativas das histórias contadas por ele: a corrida a cavalo atrás de uma novilha e de um boi, o pirarucu pescador, o papagaio que sabia a Bíblia de cor. A imagem também ilustra a caça às pacas, história referida na minissérie de Arraes,

¹¹ No esboço para o retábulo (cf. <<https://caramuru.art.br/o-auto-da-compadecida>>), Baumgartner assinala ser o padre João o oficial religioso do enterro. Ocorre que na imagem final aparece um eclesiástico com solidéu vermelho, e este é um paramento não utilizado por presbíteros (grupo no qual se enquadra o padre João). Na verdade, o próprio bispo é registrado com uma tonalidade de vermelho que corresponderia à cor dos cardeais e não à dos bispos propriamente ditos. Coincidentemente ou não, o mesmo raciocínio transparece em *Os Trapalhões no Auto da Compadecida* (1987), filme com direção geral de Roberto Farias.

mas que não consta originalmente na peça. A exemplo do gato e da cachorra dos quadros anteriores, aparecem areolados agora também a montaria de Chicó e o papagaio que os acompanha (aliás, o esboço de Baumgartner os registra como “papagaio santo” e “cavalo santo”). No todo, o registro da cena é menos realista que o das demais. Isso explica, inclusive, o fato de o ambiente ao redor não repetir o sertão nordestino dos quadros anteriores. Além disso, completam a pintura uma imagem de sol e de meia lua com silhueta humana, além de um pássaro com o rosto de Ariano Suassuna, uma clara homenagem ao escritor paraibano. O interessante é que tanto Chicó quanto o pássaro-Suassuna têm os olhos fixos na mesma direção, um pequeno gesto de equivalência gráfica, como se o fato de ambos serem “contadores de estória” os equiparasse. Suassuna mesmo chegou a reconhecer que ele simpatizava mais com as fantasias de Chicó do que com as artimanhas de João Grilo, ainda que ambas chamassem a sua atenção: “Chicó também vive em mim, com seus casos e histórias, às vezes possuidores de um núcleo de verdade, mas sempre *ajeitados* e recriados pela imaginação de mentiroso de todo escritor” (Suassuna, 2012, p. 187-188). E isso tudo se resume: na passagem entre um sol e uma lua, voa um pássaro-Suassuna de amplas asas abertas, de modo que se perguntássemos como teria sido isso, a resposta seria o cacoete de Chicó: “Não sei, só sei que foi assim” (Suassuna, 2018a).

Se Chicó é o eixo do primeiro quadro do tríptico central, João Grilo é o do terceiro. Este, aliás, intitula na minissérie o episódio “O dia em que João Grilo se encontrou com o Diabo”, uma referência clara à passagem de João Grilo pelo juízo final. E nisso o tríptico acaba por concentrar a atenção em dois dos principais personagens da peça de Suassuna. A bem da verdade, esses dois painéis (o de Chicó e o de João Grilo) estão localizados simetricamente no “retábulo da Compadecida”, como se eles fossem (e são) representativos de duas perspectivas na obra, uma delas encarnada por Chicó e a outra por João Grilo, esses dois companheiros inseparáveis, mas tão distintos um do outro: João Grilo – inteligente, corajoso, vingativo e que lida com a realidade através da astúcia; Chicó – meio tolo e inocente, covarde, não rancoroso e que lida com a realidade através da imaginação e da fantasia. Ou, nos dizeres do autor da peça: o “pícaro popular” e “o mentiroso lírico, alucinado pelo sol do Sertão” (Suassuna, 2012, p. 182).

Nesse painel em que João Grilo se destaca, uma nova abordagem se dá (quase que por inteiro), se comparada à peça de Suassuna e ao filme e minissérie

de Arraes. Como trata Leo H. Hoek (2006, p. 178), "quanto mais o discurso secundário se aproxima do discurso primário, mais ele corre o risco de ser considerado uma simples tradução intersemiótica, e não uma transposição intersemiótica autônoma". O que significa dizer que, ao se basear em uma obra anterior ("discurso primário") a fim de, a partir dela, produzir uma nova obra ("discurso secundário"), um artista pode manter-se ou não na dependência da obra-fonte ("discurso primário"). No painel de João Grilo, por exemplo, a escolha se dá em favor de uma autonomia narrativa, e isso se vê categoricamente. Embora encontremos traços inventivos em todos os outros quadros da ilustração de Baumgartner, este é aquele em que se notam mais flagrantes essa inventividade e essa liberdade no cotejo entre a obra derivada e a obra-fonte.

Na cena do painel de João Grilo, este aparece tocando uma gaita, enquanto, ao seu redor, dançam um cangaceiro, alguns esqueletos, uns tantos populares, alguns demônios e o Diabo (cognominado na história de o Encourado). O ambiente parece o de uma igreja vazia e modificada aqui e ali. Aliás, o ambiente é de todo enigmático: ao mesmo tempo que parece o interior de uma construção, esse espaço traz como piso um chão de terra rachada. Confrontando as personagens e o ambiente, somos conduzidos a associar tudo às cenas anteriores e ao julgamento das almas, visto que no filme de Arraes esse juízo se dá no cenário que, pouco antes, tinha servido para a igreja de Taperoá; e visto que, no painel central, a terra gretada também cobre o espaço do Inferno. Mesmo assim, todo o conjunto onde as figuras dançam passa por um processo de recriação que une algumas personagens constitutivas da peça e do filme a um arranjo diegético completamente novo. Com isso, naturalmente, não atribuímos prejuízo à fatura da obra, mas um critério criativo de Baumgartner preservado pelo estúdio Koi Factory, o que assinala, a partir do que já destacamos oportunamente, um nível de autonomia deles na transposição intersemiótica.

O painel central é o mais complexo de todos os do retábulo, e isso pelo tamanho, pelo número de figuras dispostas nele e pela quantidade de informações envolvidas na sua composição. Nesse painel, articulam-se alguns temas religiosos, que, por um lado, advêm diretamente de Suassuna e de Arraes, e, por outro, dialogam com uma tradição pictórica de cunho sagrado. E ao falarmos em tradição pictórica, nós nos referimos a temas como o Juízo Final, a coroação de Nossa Senhora, os Sagrados Corações de Jesus e Maria, e o

Pantocrator da iconografia Oriental. Nossa Senhora (a *Compadecida*) ocupa o centro da imagem, ecoando não só o título da peça de Suassuna e das produções de Arraes, como também a importância dela em ambas as narrativas (literária e cinematográfica), algo que já no princípio do auto se vislumbra: “Palhaço – A intervenção de Nossa Senhora no momento propício, para triunfo da misericórdia” (Suassuna, 2018a, p. 37). Por sua vez, o Cristo é retratado negro, tal como o auto o indicava e o filme e a minissérie o preservam: “Vim hoje assim de propósito, porque sabia que isso ia despertar comentários. [...] Eu, Jesus, nasci branco e quis nascer judeu, como podia ter nascido preto. Para mim, tanto faz um branco como um preto” (Suassuna, 2018a, p. 108).

As figuras do painel são distribuídas dentro de uma simetria bem calculada: no centro, encontram-se Jesus e Maria circundados de anjos (o núcleo religioso do auto); a partir deles, enfileiram-se as demais personagens da peça, todas aureoladas; mais ao extremo, veem-se alguns anônimos, sem auréola e fixos numa posição de quem contempla o que se desenvolve no centro, como num registro de público espectador. Esse detalhe, de algum modo, também ecoa a já referida “junção do natural [...] e do sobrenatural [...]” (Prado, 1988, p. 83), uma vez que esses espectadores flanqueiam o espaço entre quem assiste a um espetáculo e quem também está prestes a participar do mesmo julgamento pelo qual as demais figuras passarão. Note-se que esses espectadores se encontram num “ambiente” próximo ao das demais figuras, mas, diferentemente destas, não portam auréola alguma (e não custa lembrar que em outros painéis até o papagaio e o gato aparecem aureolados).

Abaixo dessa região do julgamento, veem-se figuras assombrosas do Inferno e seus sequazes, as quais também estão diretamente ligadas a *Fra Angelico*. O retrato monstruoso dos demônios, os caldeirões ferventes, o sofrimento das almas e as línguas de fogo o atestam, muito embora a distribuição em bloco dos condenados corresponda, no pintor italiano, a um castigo proporcional à pena das almas, enquanto que no retábulo da *Compadecida* essa informação é ignorada por completo. Os anjos com trombetas e o tom róseo de alguns outros anjos aproveitam informação também passível de ser encontrada em *Fra Angelico*.

Fechando a conta, o chão do Inferno no retábulo da *Compadecida* corresponde à terra gretada do sertão nordestino, tanto quanto o céu estrelado,

num azul de Giotto, corresponderia ao céu ensolarado sertanejo. Logo, as informações do espaço de outros painéis transparecem também neste, articulando, de novo, o espaço terreno com o transcendente. Se, para Fra Angelico, a estética não interferia no conteúdo teológico do tema abordado, no retábulo de Baumgartner e Koi Factory essa concepção se desfaz, vigorando uma liberdade quanto aos elementos religiosos e do próprio conteúdo da peça.

Ao fim de tudo, a leitura transmedial realizada por Baumgartner e pelo estúdio Koi Factory nos lançam alguns outros dados importantes: 1) muito embora o projeto para o "retábulo" tivesse como foco a abertura do filme e da minissérie de Guel Arraes, Suassuna não deixa de ser evidenciado; 2) ainda que esse mesmo projeto tenha como obra-fonte um produto bem delimitado (o filme e a minissérie), encontramos no retábulo desenvolvido uma leitura particular e certos investimentos diegéticos e de fatura que inauguram uma nova mirada sobre a narrativa básica do "discurso primário"; 3) essa leitura criativa, por sua vez, toma também como modelos de composição artistas que, ao que tudo indica, não chegaram a ser considerados nem por Suassuna, nem por Arraes, intensificando uma rede de referências, já de antes bem complexa.

Em nota ao *Auto da Compadecida*, em epígrafes da mesma obra e em textos como "A *Compadecida* e o romanceiro nordestino" (1970), Ariano Suassuna reconhece as fontes para a criação de sua comédia; afinal, como ele mesmo fazia questão de declarar: "[...] conheço poucas pessoas tão dispostas a confessar suas dívidas quanto eu" (Suassuna, 2012, p. 179). Assim que, para o primeiro ato da peça, o escritor se vale de:

[...] *O Enterro do cachorro*, folheto do ciclo cômico, satírico e picaresco, publicado por Leonardo Mota sem indicação de autoria. Revelou-me recentemente Evandro Rabelo [...] que o folheto publicado por Leonardo Mota é um fragmento de outro, *O dinheiro*, de autoria de Leandro Gomes de Barros. De fato, porém, como demonstrou agudamente o Professor Enrique Martínez López [...], a história do testamento do cachorro, que aparece no *Auto da Compadecida*, é um conto popular de origem moura e passado, com os árabes, do norte da África para a Península Ibérica, de onde emigrou para o Nordeste (Suassuna, 2012, p. 180).

Para o segundo ato, o autor teria se baseado "[...] na *História do Cavalo que Defecava Dinheiro*, também citada por Leonardo Mota [1891-1948] em *Violeiros do Norte*" (Suassuna, 2012, p. 181), folheto de autoria de Leandro Gomes de

Barros (1865-1918).¹² Já para o terceiro ato, Suassuna tem em mente “[...] *O Castigo da Soberba*, citado por Leonardo Mota e Rodrigues de Carvalho – sendo que a versão citada por este último chama-se *A Peleja da Alma* e tem autor conhecido, o Cantador paraibano Silvino Pirauá Lima [1848-1913]” (Suassuna, 2012, p. 186). Contam ainda nesse cálculo de aproveitamentos textuais, a trova com a qual João Grilo clama o auxílio de Nossa Senhora, de autoria, segundo a peça, de Canário Pardo; ou as personagens Matheus e Bastião, retirados do bumba-meu-boi e basilares para o par João Grilo e Chicó; ou mesmo folhetos como *As proezas de João Grilo*, de João Ferreira de Lima (1902-1973).

Guel Arraes, adaptando cinematograficamente o auto de Suassuna, amplia o leque de informações diegéticas. Assim, vemos em sua produção fragmentos de outras peças do próprio autor paraibano, a exemplo dos entremezes *Torturas de um coração* (1950) e *O castigo da soberba* (1952), além de obras de autores internacionais, como Boccaccio e Shakespeare. Do escritor italiano, Guel Arraes aproveita uma narrativa da sétima jornada do *Decameron* (1348-1353)¹³; já do dramaturgo inglês, Arraes se vale de um argumento de *The Merchant of Venice* [*O mercador de Veneza*] (1596-1598)¹⁴.

E quanto a Baumgartner (com complemento de Koi Factory), a leitura visual do filme, da minissérie de Arraes e, de algum modo, da peça de Suassuna amplia-se com elementos pictóricos dos já referidos Fra Angelico e Giotto, incluindo num conjunto cultural marcadamente nordestino componentes pictóricos da transição entre o Medievo e o Renascimento.

É certo que esse tipo de ampliação é uma essência do próprio processo artístico, e não é isso o que está em pauta em nosso texto. O que destacamos é a escolha por produções alheias a um projeto inicial, que, justamente por ser uma escolha, firma-se como deliberada e poderia não ter existido ou ter sido outra. Arraes tem por ponto de partida a obra de Ariano Suassuna, mas não para nela; Baumgartner e Koi Factory têm por ponto de partida mais imediato a obra de Guel Arraes, mas não param nela. Essa dinâmica, portanto, não impede neles um passo

¹² Há impressos que assinalam uma autoria de João Martins de Athayde (1880-1959), mas aqui, segundo Batista (1973, p. 377), há usurpação de créditos autorais, um processo muito comum no caso de compra dos direitos de impressão e edição dos folhetos de algum cordelista renomado.

¹³ Eis o núcleo da cena: depois de uma noite de adultério, a esposa infiel finge cair num poço, de modo a desesperar o marido para salvá-la. O marido, logrado, não consegue entrar em casa, permanecendo ao relento. Enquanto isso, a esposa o acusa, aos gritos e para os vizinhos ouvirem, de ser ele a parte infiel naquela relação conjugal.

¹⁴ O caso da retirada de uma tira do corpo sem derramamento de sangue, artifício de última mão para que a personagem se livre de uma promessa contratual.

além: aqui e ali, uma mirada particular em meio ao todo das fontes de uma transposição intersemiótica nos termos de Hoek (2006); aqui e ali, uma autonomia criativa que reforça a riqueza heurística e hermenêutica de tudo quanto está envolvido no processo. O mais interessante: também Baumgartner e Koi Factory, percebendo ou não, se mantêm na linha estética do Movimento Armorial criado por Suassuna, mesmo que em nenhum momento os seus pressupostos artísticos se declarem associados a essa perspectiva. No cálculo final, vigora um riquíssimo conjunto de leituras e releituras, textos e intertextos, referências e correferências, em camadas palimpsésticas (dado o acúmulo diacrônico de informações) e em rede (dado o arranjo sincrônico de elementos).

Por fim, cabe-nos referir uma observação do próprio Ariano Suassuna. Seu contexto é distinto, mas ela calha muito bem com tudo quanto expusemos até aqui: "Todos eles [personagens], como sempre acontece, são, afinal, retrabalhados pela imaginação criadora, sem o que ficam frios, mortos, como se feitos de pedaços e retalhos reunidos pela observação" (Suassuna, 2012, p. 183-184). Troquem-se os "personagens" da citação pelas obras envolvidas em nossa análise e se terá a conta exata da dinâmica estética recuperável em todas essas mesmas obras. Mas isso, que é muito, diz tudo sobre elas? Não. Vale aqui, agora como antes, o cacoete do velho Chicó: "Não sei, só sei que foi [e é] assim" (Suassuna, 2018a).

REFERÊNCIAS

A COMPADECIDA. Direção George Jonas. Roteiro Ariano Suassuna e George Jonas. Fotografia Félix Monti. Música Sa Grama . Figurino Francisco Brennand. Cenários Lina Bo Bardi. Direção musical Sergio Ricardo. Recife; São Paulo: Produção Norcine Indústria Cinematográfica; Unifilme Cinematográfica, 1969. (92 min.): son., cor. Português.

AUTO da Compadecida. KOI Factory, 2020. Disponível em: <<https://koifactory.com/pt/portfolio/auto-da-compadecida/>>. Acesso em: 13 maio 2024.

AUTO da Compadecida. Direção Guel Arraes. Roteiro Adriana Falcão, Guel Arraes e João Falcão. Fotografia Félix Mohti. Música Sa Grama. Brasil: Produção Globo Filmes; Distribuição Sony Pictures do Brasil, 2000. (D1 104 min./ D2 157 min.): son., cor, 2 DVDs. Português.

BATISTA, Sebastião Nunes. Restituição da autoria de folhetos do catálogo, Tomo I, da *Literatura Popular em Verso*. In: BATISTA, Sebastião Nunes et al. *Literatura Popular em Verso: Estudos*, tomo I. Rio de Janeiro: MEC/ Fundação Casa de Rui Barbosa, 1973, p. 331-419.

BELLOSI, Luciano. A herança de Giotto. In: BELLOSI, Luciano; RAGIONIERI, Giorvanna. *Grandes mestres: Giotto*. Tradução Mônica Esmanhotto e Simone Esmanhotto. São Paulo: Abril, 2011, p. 10-

HOEK, Leo H. A transposição intersemiótica: por uma classificação pragmática. In: ARBEX, Márcia (organização). *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte/MG: Programa de Pós-graduação em Letras, 2006.

KOI Factory, 2024. Disponível em: <<https://koifactory.com/pt/about/>>. Acesso em: 13 maio 2024.

O AUTO da Compadecida. Caramurú Baumgartner Art, 2020. Disponível em: <<https://caramuru.art.br/o-auto-da-compadecida>>. Acesso em: 13 maio 2024.

O AUTO da Compadecida. Direção Guel Arraes. Roteiro Adriana Falcão, Guel Arraes e João Falcão. Fotografia Félix Mohti. Música Sa Grama. Brasil: Produção Globo Filmes; Distribuição Sony Pictures do Brasil, 2000. (D1 104 min./ D2 157 min.): son., cor, 2 DVDs. Português.

OS TRAPALHÕES no Auto da Compadecida. Direção Roberto Farias. Roteiro Ariano Suassuna e Roberto Farias. Fotografia Walter Carvalho. Música Antonio Madureira. Brasil: Renato Aragão Produções, Produções Cinematográficas R. F. Farias e EMBRAFILME, 1987: son., cor. Português.

PRADO, Décio de Almeida. *O teatro brasileiro moderno: 1930-1980*. São Paulo: Perspectiva, 1988.

SALTEIRO, Ilídio. Retábulo – Casa de Santos. *Revista Santuários*, Lisboa, vol. 1, n. 1, p. 155-159, 2014.

SUASSUNA, Ariano. Auto da Compadecida. In: SUASSUNA, Ariano. *Teatro Completo, volume I: Comédias*. Carlos Newton Junior (org.). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018a, p. 25-139.

SUASSUNA, Ariano. *A Compadecida e o romanceiro nordestino*. In: SUASSUNA, Ariano. *Almanaque Armorial*. Seleção, organização e prefácio Carlos Newton Júnior. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012, p. 177-195.

SUASSUNA, Ariano. *Torturas de um coração*. In: SUASSUNA, Ariano. *Teatro Completo, volume III: Entremezes*. Carlos Newton Junior (org.). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018b, p. 107-152.

TV GLOBO. O Auto da Compadecida: confira nova abertura da série. YouTube, 7 jan. 2020. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=xqEeLr9tJ7Q>>. Acesso em 24 de maio de 2024.

Enviado em: 30 de outubro de 2024

Aprovado em: 22 de janeiro de 2025