



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA
CENTRO DE EDUCAÇÃO
DEPARTAMENTO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E INTERCULTURALIDADE**

BRUNA STEFÂNIA SIMPLÍCIO DA SILVA

**DIÁLOGOS ENTRE MÍDIAS:
Um estudo sobre *A Mulher Vestida de Sol*, de Ariano Suassuna,
na forma televisiva de Luiz Fernando Carvalho**

**CAMPINA GRANDE – PB
2019**

BRUNA STEFÂNIA SIMPLÍCIO DA SILVA

**DIÁLOGOS ENTRE MÍDIAS:
Um estudo sobre *A Mulher Vestida de Sol*, de Ariano Suassuna,
na forma televisiva de Luiz Fernando Carvalho**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade do Departamento de Letras e Artes, do Centro de Educação, da Universidade Estadual da Paraíba, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestra em Literatura e Interculturalidade.

Linha de pesquisa: Literatura, memória e estudos culturais.

Área de Concentração: Literatura e Estudos Interculturais.

Orientador: Prof. Dr. Diógenes André Vieira Maciel.

CAMPINA GRANDE – PB
2019

É expressamente proibido a comercialização deste documento, tanto na forma impressa como eletrônica. Sua reprodução total ou parcial é permitida exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, desde que na reprodução figure a identificação do autor, título, instituição e ano do trabalho.

S586e Silva, Bruna Stefania Simplício da.
Diálogos entre mídias [manuscrito] : Um estudo sobre A Mulher Vestida de Sol, de Ariano Suassuna, na forma televisiva de Luiz Fernando Carvalho / Bruna Stefania Simplício da Silva. - 2019.
89 p. : il. colorido.
Digitado.
Dissertação (Mestrado em Literatura e Interculturalidade) - Universidade Estadual da Paraíba, Centro de Educação, 2019.
"Orientação : Prof. Dr. Diógenes André Vieira Maciel, Coordenação do Curso de Letras - CEDUC."
1. Teatro Moderno. 2. Mídia televisiva. 3. Adaptação teatral. 4. Criação artística. I. Título

21. ed. CDD 792

BRUNA STEFÂNIA SIMPLÍCIO DA SILVA

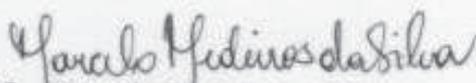
DIÁLOGOS ENTRE MÍDIAS:

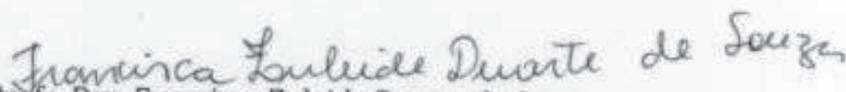
**Um estudo sobre *A Mulher Vestida de Sol*, de Ariano Suassuna,
na forma televisiva de Luiz Fernando Carvalho**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade do Departamento de Letras e Artes, do Centro de Educação, da Universidade Estadual da Paraíba, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestra em Literatura e Interculturalidade.

COMISSÃO EXAMINADORA


Prof. Dr. Diógenes André Vieira Maciel
(PPGLI/UEPB - Presidente)


Prof. Dr. Marcelo Medeiros da Silva
(PPGFP/UEPB - Examinador Externo)


Profa. Dra. Francisca Zuleide Duarte de Souza
(PPGLI/UEPB - Examinadora Interna)

Trabalho aprovado em 05/09/2019

RESUMO

Trata-se da análise da transposição midiática da peça *Uma Mulher Vestida de Sol* (1947), de Ariano Suassuna, para o unitário televisual, de mesmo nome, exibido em 1994 no programa Terça Nobre da TV Globo, sob direção de Luiz Fernando Carvalho. Nesta análise, busca-se compreender como se dá o processo de transposição (ou adaptação) a partir das contribuições teóricas de Hutcheon (2013) e Rajewski (2012), contextualizando aspectos da relação entre culturas na obra de Ariano Suassuna, mediante autores como Melo e Souza (1979), Santos (2009) e Reis (2008). Para entender o processo estético empreendido por Luiz Fernando Carvalho em torno da poética da telerrecriação, buscou-se apoio nas discussões concebidas por Coca (2018) e Salazar (2008), tendo em vista a análise específica do unitário televisual. Ao fim do trabalho, pode-se concluir que através da busca pela representação de uma brasilidade no meio televisivo nacional, o diretor utilizou de técnicas criacionais bastante específicas, mesclando recursos tanto cinematográficos quanto teatrais para representar a cultura popular nordestina em diálogo com o ideário armorial.

Palavras-chave: Adaptação. Transposição midiática. Teatro Moderno. Telerrecriação.

RESUMEN

Trata del análisis de la transposición entre medios de la representación teatral *Uma mulher vestida de sol* (1947), de Ariano Suassuna, para el caso especial televisivo, de mismo nombre, expuesto en 1994, en el programa *Terça Nobre* de la *TV Globo*, bajo la dirección de Luiz Fernando Carvalho. En este análisis, se busca comprender cómo se da el proceso de transposición [o adaptación] desde las contribuciones teóricas de Hutcheon (2013) y Rajewski (2012), contextualizando aspectos de la relación entre culturas en la obra de Ariano Suassuna, a partir de autores como Melo e Souza (1979), Santos (2009) y Reis (2008). Para entender el proceso estético emprendido por Luiz Fernando Carvalho en torno a la poética de la (tele)recreación, se buscó apoyo en las discusiones de Coca (2018) y Salazar (2008), considerando el análisis específico de la obra televisiva. Al fin del trabajo, podemos concluir que, desde la búsqueda por la representación de un concepto de 'brasilidad' en el medio televisivo nacional, el director utilizó técnicas creacionales específicas, mezclando recursos cinematográficos y teatrales para representar la cultura popular nordestina en diálogo con el llamado *ideário armorial*.

Palabras-clave: Adaptación. Transposición entre medios. Teatro Moderno. (Tele)recreación.

AGRADECIMENTOS

“É tão bonito quando a gente entende, que a gente é tanta gente onde quer que a gente vá”: com esses versos de Gonzaguinha, quero agradecer a todos aqueles que seguiram comigo durante esta travessia, pois sozinha eu não teria conseguido:

Obrigada a Deus, por me conceder saúde e coragem para enfrentar os momentos de dificuldade.

A CAPES, pela bolsa concedida e tão importante para a minha total dedicação a esta pesquisa.

Ao meu orientador e amigo, Diógenes Maciel, por ter me auxiliado com paciência, tranquilidade, e, também, por ser um formidável exemplo de pessoa e profissionalismo em minha vida.

Aos professores que contribuíram para o aperfeiçoamento desta pesquisa, em especial Duílio Cunha, Zuleide Duarte por ocasião do exame de qualificação.

Aos meus pais, Jailma e Antônio, por me terem dado educação e por me ensinar a andar e ir em busca de meus sonhos.

A minha irmã e aos meus avós que sempre estenderam a mão quando precisei e por torcerem sempre por mim.

Ao meu companheiro que com paciência, amizade, companheirismo e amor me ajudou e esteve do meu lado em toda esta etapa.

Aos meus amigos Adelino, Fernanda, Monalisa e Madson pela amizade e conquistas compartilhadas com alegria.

Aos meus amigos José Veranildo, Caco Neto e Rickison Cristiano por sempre estarem ao meu lado, desfrutando de momentos alegres e tão especiais para mim.

A banca examinadora da defesa deste trabalho.

E por fim, a meu filho Bernardo: sua existência é o grande motor para que eu siga sempre em frente. A você eu dedico todo meu esforço!

E, em tempos de “ninguém solta a mão de ninguém”, é com vocês todos que quero sempre estar. Gratidão!

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	7
2 ENTRE O ERUDITO E O POPULAR.....	12
2.1. Novos modos de compor para um novo modo de olhar a cultura.....	12
2.2 Do regionalismo enquanto tendência na literatura	18
2.3 Ariano Suassuna: do TEP à estética armorial	23
3 PROCESSOS ADAPTATIVOS INTERMIDIÁTICOS: DA PEÇA AO UNITÁRIO	34
3.1 Introduzindo: <i>Uma Mulher Vestida De Sol</i>	34
3.2 O que é a adaptação?	42
3.3 A ficção televisual e o formato unitário	48
4 UMA TRAGÉDIA MODERNA EM PROCESSO DE TELERRECRIAÇÃO	62
4.1 Luiz Fernando Carvalho e a Póetica da Telerrecriação	62
4.2. Do trágico, da honra e da vergonha.....	67
4.3 Representações do trágico na adaptação/telerrecriação	77
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	86
REFERÊNCIAS	89

1 INTRODUÇÃO

Na bibliografia dos estudos de literatura comparada, o número de trabalhos sobre o crescimento das novas mídias artísticas enquanto meio reprodutor capaz de comunicar e transmitir, ao público em geral, sobre os mais variados assuntos, disseminando o acesso à cultura e à história, tem ganhado destaque no meio acadêmico. Considerando este contexto, os estudos de adaptação, envolvendo as diferentes “encarnações” de um processo narrativo, resultam em discussões diversas problematizando semelhanças e diferenças decorrentes do processo de transposição de um enredo formalizado em uma dada mídia para outra. É o que chamaremos aqui de transposição midiática, a qual Irina Rajewsky (2012) entende como o processo em que há a movimentação do substrato de uma mídia para outra, que, adaptada, gera um novo produto e, conseqüentemente, novas configurações. Assim, é perceptível que o grande número de adaptações, no cenário mundial, tenha ganhado visibilidade, e aqui destaco a teledramaturgia brasileira como um dos veículos que mais adaptam obras literárias para o meio televisivo, especialmente na passagem do modo *narrar* para o *mostrar*.

Destarte, os estudos comparativos entre um texto fonte e a sua adaptação abrem um leque de discussões em torno da já ultrapassada contestação dos valores estéticos e políticos do texto adaptado em um meio midiático como a televisão. Enquanto a literatura utiliza-se da palavra, ou, como Hutcheon (2013) denomina, de “signos simbólicos”, as adaptações para as mídias performativas utilizam-se de outros recursos e signos para preencher lacunas que, não necessariamente, estão explícitas ao espectador, e isto acontece porque cada mídia envolverá um modo de engajamento distinto como também suas especificidades.

Partindo da ideia de que cada mídia possui suas especificidades técnicas, expressivas e estéticas, é notório que a transferência de um meio impresso para o performativo resulta em perdas mas, também, em ganhos, confirmando que, através do que Hutcheon (2013) aponta como “equivalências”, características e diferenças que

envolvem os personagens e o enredo se mostram visíveis ao espectador, pois cada modo adapta diferentes coisas e de diferentes maneiras/formas. No que tange aos ganhos, como apontam Marion e Gaudreault (2012), “qualquer mídia expressiva artística deve, então, ser moldada tendo em mente a resistência oferecida pela materialidade do meio de expressão escolhido” (p. 110) – ou seja, essa resistência não é vista como um limite, mas como possibilidade de (re)criação, pois, na relação entre as artes, bem como na transposição de uma mídia para outra, há um diálogo de convenções e códigos.

Com o poder de provocar reações e sensações nos receptores, bem como um objetivo também mercadológico, as adaptações de peças teatrais e outros gêneros literários ganharam espaço na teledramaturgia brasileira, especialmente no formato minissérie, abrindo um vasto campo de entretenimento para a população que, agora, tinha a apreensão de uma obra já consagrada em um novo formato, bastante acessível pela própria relação histórica e cultural como os meios televisivos.

Nesta direção, consideraremos a maneira como Luiz Fernando Carvalho, ao iniciar suas produções na Rede Globo, buscou inovar a técnica de recriação a fim de romper com as estéticas antes predominantes na TV. A “fuga do real”, como apontado por Coca (2018), é uma das técnicas exploradas por este diretor e que o tornaram um artista de grande prestígio por trazer obras que fugiam do que era costumeiramente visto. Na década de 1990, após a produção da telenovela *Renascer*, em 1993, Luiz Fernando Carvalho iniciou o trabalho com novos formatos que, até então, estavam esquecidos. Em 1994, foi exibida, na faixa de programação da Rede Globo, a denominada “Terça Nobre”, em que se exibiam programas especiais semanalmente. Dentre essas atrações, peças teatrais foram adaptadas para a forma televisiva, e aqui destacamos a peça de Ariano Suassuna *Uma Mulher Vestida de Sol*, exibida em formato de *unitário* (formato televisivo exibido uma única vez) no horário nobre da TV. É importante destacar que *Uma Mulher Vestida de Sol* foi a primeira peça escrita pelo dramaturgo Ariano Suassuna, em 1947. Considerada pelo próprio escritor como uma tragédia, esta peça revela particularidades típicas da região Nordeste, centralizando seu conflito sobre a história de inimizades entre duas famílias que disputam terras herdadas. Deste confronto, nasce o amor dos primos Rosa e Francisco que movem a ação da peça.

O unitário, sendo um formato a ser exibido uma única vez, foi dirigido por Luiz Fernando Carvalho e obteve sucesso em grande escala, por trazer à televisão brasileira uma exploração da vastidão da vida sertaneja, cristalizado pela representação do

regional nordestino, conforme novas maneiras de apresentar certas convenções bastante cristalizadas seja na literatura nacional, seja no cinema e, até mesmo, nas telenovelas. Contudo, consideramos que quando existem mudanças na apresentação de uma história, diferenças passam a aparecer no que é adaptado, e “isso acontece porque cada forma envolve um modo de engajamento distinto” (HUTCHEON, 2013, p. 35), ou seja, considerando que o elemento adaptado é a *trama*, toda fábula é resultante de um conjunto de ações que se relacionam entre causa e consequência, posto que, na adaptação, se mantém o que Marion e Gaudreault (2012) denominam como *syuzhet* (trama) – ou seja, a maneira pela qual o espectador toma conhecimento do que se passou na história após o processo de midiatização.

Ao ultrapassar os limites da palavra escrita, as adaptações de textos escritos para o palco transcendem o plano da imaginação que é percebido no texto escrito e impresso em um livro, para a percepção direta através da performance de atores que agem no palco, ampliando o foco, pois, no teatro, o encenador recria a ação a partir de algo anterior, mas não tem a preocupação de ser fiel ao texto dramático, pois, como afirma Pavis (2008, p. 24), “a fidelidade a uma tradição de representação é insuficiente como critérios para novas encenações”, ou seja, o critério de fidelidade abordado tanto por Stam (2006) quanto por Hutcheon (2013) é inútil, pois temos que pensar nos recursos formais que compõem a obra, descartando *a priori* o critério de fidelidade.

A linguagem verbal, no entanto, não é a única forma de expressão. As representações e tessituras dos signos teatrais preenchem o que não é dito no texto escrito, e que, só visualizados, ganham vida. Neste sentido, ao migrar de uma mídia para outra, o texto de Ariano Suassuna é posto em situação de performance em que os jogos de luzes e cenários, tais quais referências midiáticas, em vista do palco teatral, presentes no unitário dirigido por Luiz Fernando Carvalho, ganham relevância, posto que narram sobre o que, na peça escrita, está no plano da imaginação, pois “contar uma história em palavras, seja oralmente ou no papel, nunca é o mesmo que mostrá-la visual ou auditivamente em quaisquer das várias mídias performativas disponíveis (HUTCHEON, 2013, p. 49).

Desta maneira, este trabalho interessa-se pelos elementos díspares presentes nos dois modos de apresentação de uma obra e de seu processo de adaptação – narrar e mostrar – levando em consideração o contexto de criação da peça do dramaturgo Ariano Suassuna (ancorado no Movimento Armorial) e o contexto de *telerrecriação*, apontado

por Coca (2018), de Luiz Fernando Carvalho na teledramaturgia brasileira. Este estudo, portanto, está pautado à luz da teoria da adaptação concentrando-se na análise- interpretação da peça de Ariano Suassuna e da adaptação dirigida por Luiz Fernando Carvalho encontrada, atualmente, apenas em formato de vídeo disponível no Youtube.¹ Assim sendo, o objetivo deste trabalho é o de analisar o processo de transposição midiática levando em conta tanto o contexto de criação da obra como o de telerrecriação, mesmo em vista das dinâmicas de difusão de conteúdo via *web*.

No primeiro capítulo, dedicamo-nos a contextualizar o processo de criação da peça de Ariano Suassuna e de suas principais obras, situando-as com base no ideário do Movimento Armorial, o qual promoveu a criação de uma literatura tendo como fonte a rica cultura popular nordestina. Para esta discussão, apoiamo-nos nas contribuições de Idelette Muzart Fonseca dos Santos que, ao debruçar-se sobre a trajetória do artista, traz discussões que são essenciais para situar a peça em comento dentro de um contexto tanto regional quanto popular. Também neste capítulo debruçamo-nos sobre questões relacionadas ao regionalismo enquanto tendência literária para situar a obra suassuniana como parte de um projeto estético e político, que, atrelado ao TEP (Teatro do Estudante de Pernambuco) e à estética armorial, empreendeu um trabalho de resgate da cultura popular nordestina.

O segundo capítulo é dedicado à apresentação dos textos que convergem à análise do unitário dirigido por Luiz Fernando Carvalho (LFC), considerando as discussões em torno das adaptações e suas diferentes formalizações e modos de representar, bem como a discussão em torno da poética que envolve a estética de LFC na cena da teledramaturgia brasileira. Ao discutir sobre a adaptação, debruçamo-nos sobre a *Teoria da Adaptação* de Linda Hutcheon enquanto principal fundamento de teoria que norteia a análise do processo de transposição de uma obra para outra mídia. Ao destacar o formato unitário, descrevemos suas principais características para melhor entendimento do processo de transição da peça, conforme as contribuições de Renata Pallottini e Anna Maria Balogh, com vistas à análise desta configuração, levando em consideração os aspectos sobre a produção de LFC, propostos por Adriana Pierre Coca (2018).

Por fim, o terceiro capítulo tem como foco a análise do elemento trágico presente nos dois modos de representação da obra – narrar e mostrar -, posto que este fator é

¹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=w9H4p0GmZkw>

também relevante, por trazer à tona um gênero – a tragédia – que estava na penumbra, tanto no âmbito literário quanto no televisivo. Para estabelecer a relação entre o processo adaptativo da peça para o unitário, destacamos o projeto criativo de Luiz Fernando Carvalho pautado no processo de telerrecriação. Deste modo, esta pesquisa é de suma importância, pois embora a vida e obra de Ariano Suassuna sejam reconhecidas pela crítica literária e pela academia, ainda carecemos de um aprofundamento acerca do processo de adaptação de *Uma Mulher Vestida de Sol*, de Ariano Suassuna, um dos primeiros trabalhos a serem adaptados para o meio televisivo, sendo pouco explorado, ao contrário das suas demais obras.

2 ENTRE O ERUDITO E O POPULAR

2.1. Novos modos de compor para um novo modo de olhar a cultura

A partir de meados do século XIX, vários autores nacionais evidenciavam uma preocupação relativa à criação e consolidação de uma literatura que representasse o Brasil, como por exemplo a de José de Alencar, o qual buscou construir uma expressão artística que revelasse uma *cor nacional*, especialmente em seu projeto romanesco, em que cruzou tanto as temáticas indianistas como também as representações de localismos. Depois, com o movimento Modernista da década de 1920, ressurgiu a mesma necessidade de re-criar uma literatura nacional, àquela altura empenhada em olhar para a modernidade, mas, também, empreendendo pesquisas referentes às manifestações populares, tendo como desencadeador o escritor e pesquisador Mário de Andrade. Nesta direção, publicado, em 1928, *Macunaíma* constitui uma importante obra para a compreensão tanto do trabalho estético quanto da relação com o popular estabelecidas por Mário de Andrade e pela tradição literária posterior.

Em *O Tupi e o Alaúde* (1979), Gilda de Mello e Souza estabelece uma leitura crítica acerca da obra de Mário, destacando que aquele romance fora construído a partir de uma combinação de outros textos anteriores, que, por sua vez, eram elaborados a partir de tradições culturais diversas, orais ou escritas. Este processo de combinação, por sua natureza, rapsódico, do qual Mário de Andrade fez uso na criação de *Macunaíma*, assemelha-se a um processo de mosaico/colagem que traz à tona uma extensa pluralidade de culturas e sistemas tradicionais. Esse modo de compor, assim, revela a grande preocupação do autor em buscar uma “verdadeira” identidade nacional, e, diante disso, Mello e Souza pontua a obra como uma construção primorosa da narrativa brasileira, justamente por buscar o aproveitamento da cultura popular. Para tanto, aponta a criação de *Macunaíma* apoiando-se, também, na afirmação de Haroldo de Campos, como uma “composição em mosaico”, tendo em vista a grande pluralidade de

outros textos preexistentes, apesar de posicionar-se contrária à interpretação feita por ele, no que diz respeito à ação que move a narrativa, pois, para ele, a ação central dar-se-ia em torno da competição com o Gigante Piaimã, o que, para a estudiosa, é uma visão redutora, considerando o grande debate dentro da narrativa que é a busca de uma identidade brasileira.

Esta composição *rapsódica*, que constitui o processo de tessitura da obra, configura-se como o elemento estético que norteia a estruturação da narrativa, levando em consideração que o Brasil construído por ele é uma mistura de todas as culturas de cada região brasileira – o que aponta para um processo rapsódico em torno das inúmeras manifestações, costumes, lendas e mitos originados das tradições populares orais e escritas. Portanto, esta rapsódia constitui-se como uma narrativa em prosa poética que, apoiada na narração do cantador popular, mescla outras narrativas já existentes. Assim, o romance é apoiado na tradição oral, na cultura popular brasileira, que Mário de Andrade, preocupado em fundar uma identidade nacional, assume, através do processo de mistura de culturas, como uma possibilidade de entendimento em torno do caráter de unidade nacional:

Uma análise pouco mais atenta do livro mostra que ele foi construído a partir da combinação de uma infinidade de textos preexistentes, elaborados pela tradição oral ou escrita, popular ou erudita, européia ou brasileira. A originalidade estrutural de *Macunaíma* deriva, deste modo, do livro não se basear na mimesis, isto é, na dependência constante que a arte estabelece entre o mundo objetivo e a ficção; mas em ligar-se quase sempre a outros mundos imaginários, a sistemas fechados de sinais, já rígidos por significação autônoma. Este processo, parasitário na aparência, é, no entanto, curiosamente inventivo; pois em vez de recortar com neutralidade nos trechos originais as partes de que necessita para reagrupá-las, intactas, numa ordem nova, atua quase sempre sobre cada fragmento, alterando-o em profundidade (MELLO E SOUZA, 1979, p.10).

Deste modo, Gilda de Mello e Souza aponta para uma interposição (ou justaposição) de diferentes elementos presentes na obra de Mário de Andrade e é nessa direção que a estudiosa cita o procedimento da 'bricolagem' como o que mais se aproxima da técnica utilizada na construção de sua narrativa, destacando as técnicas de

suíte e variação como os seus componentes estruturantes.² Por conseguinte, desenvolve uma analogia entre a estrutura de *Macunaíma* e a do *Bumba-meu-boi*, salientando que ambas foram construídas através da justaposição de diferentes melodias, crenças, culturas e religiões do país, posto que, segundo o próprio autor, a figura do Boi era tida como a de um “ bicho nacional por excelência”, sendo o melhor para representar a nacionalidade, pois “o boi ou a dança que o consagra – funcionava como um poderoso elemento ‘unanimizador’ dos indivíduos como uma metáfora da nacionalidade” (MELLO E SOUZA, 1979, p. 18).

É neste ponto em que é possível cruzar esta informação com a tradição de espetáculos populares nordestinos, considerados por Hermilo Borba Filho (2007) como *espetáculos dramáticos*, incluindo o bumba-meu boi, o mamulengo, o pastoril e o fandango, por terem em comum a dança como um dos seus elementos constituintes. Santos (2009) destaca a estrutura do bumba-meu-boi como sendo uma das advindas da tradição popular que mais se assemelham ao espetáculo teatral burguês, justamente pelo fato de Ariano privilegiar “a aglomeração de núcleos narrativos de diversas origens, ligados entre si a ponto de formar um todo coerente, por assimilação das personagens de um episódio para o outro” (p. 249), pois:

Apesar de ser sua influência sobre a obra de Suassuna muito mais difusa do que a do mamulengo ou do folheto, a presença do bumba-meu-boi é importante e perceptível em todo o teatro suassuniano. Além da criação literária, da escritura propriamente dita, o bumba condiciona um jogo e todo um conceito de encenação armorial. (SANTOS, 2009, p. 246)

Ao empreender seus trabalhos vinculados ao Teatro de Estudantes de Pernambuco (TEP), tanto Ariano Suassuna quanto Hermilo Borba Filho enfatizavam a ideia de se encontrar um teatro nacional, todavia, contrariando o movimento que ocorria no eixo Sul-Sudeste, voltado para elementos da cultura local nordestina, que, por sua vez, sendo bem explorados, garantiriam uma estética com vistas à universalidade. A proposta de ambos os escritores era de propor a criação de um modo de fazer teatro que, ao buscar, a partir da tradição, um estilo tradicional e popular, inserisse o regional no universal. Hermilo e Ariano, tomados pelo objetivo de modernizar a literatura produzida no Nordeste, procuraram resgatar formas artísticas que estão nas raízes do

² A *suíte* é abordada por Mello e Souza (1979) como um dos processos mais antigos de composição de narrativas: configura-se como a união de várias peças e estruturas de diferentes formas para ter como resultado uma obra mais complexa e maior.

povo, a fim de promover, além da perpetuação da cultura, a conservação desta tradição. Desta maneira, tomaram os espetáculos populares do Nordeste como fontes para criar uma literatura erudita “tão boa quanto” a do eixo Rio-São Paulo, a fim de fortificar a literatura dramática nacional por meio do enaltecimento das particularidades da cultura nordestina.

O bumba-meu-boi, como espetáculo popular praticado pelo povo e destinado para o povo, constitui-se como uma encenação longa que, dividida em diferentes cenas independentes, narra a morte e a ressurreição de um boi. Os intérpretes dançam, cantam e bebem junto com o público, que permanece firme e interagindo ao longo da representação, tornada uma grande brincadeira, uma celebração coletiva enquanto ato performático em torno das visões de mundo compartilhadas por uma comunidade. Por ter um caráter de improviso, em que o público participa/interage com o espetáculo, o bumba ressalta permanências e habilidades dos artistas populares que travam diálogos com aspectos da *Commedia dell'Arte*, configurando-se, assim, como um dos mais importantes espetáculos populares do Nordeste. O *Bumba-meu-boi* é, portanto, um exemplo de *suíte*, porque no seu processo de composição absorveu outras culturas, mesmo mantendo seu sincretismo artístico-folclórico-religioso, pois:

O bumba-meu-boi é o mais original de todos os espetáculos populares nordestinos. Embora com influências europeias, sua estrutura, seus assuntos, seus tipos são caracteristicamente brasileiros e a música que atravessa todo o espetáculo – da Cantadeira ou das figuras – possui um ritmo, uma forma, uma cor nacionais. (BORBA FILHO, 2007, p.13).

O dinheiro é um dos temas que assumem uma importante função no espetáculo do bumba, pois os atores criam uma representação à parte fazendo coletas através de brincadeiras e piadas com a plateia. A partir disto, Ariano Suassuna utiliza, em sua obra, o dinheiro como um dos temas que, por sua vez, é considerado o mal absoluto da humanidade, focando na corrupção como a desumanização e a perdição do homem – basta pensarmos em peças como *Auto da Compadecida*, por exemplo. Já no âmbito da peça teatral, o dramaturgo paraibano utiliza características que são marcantes na representação do bumba-meu-boi, a saber, o agrupamento de diversos núcleos narrativos de diferentes origens. Na representação do boi, a percepção de diferentes núcleos é enaltecida pela dança que acompanha os personagens, resultando em um todo coerente.

Ariano Suassuna utiliza esta técnica de aglutinação mesclando e recriando um aglomerado de núcleos narrativos, processo que pode ser observado em três de suas peças, como por exemplo, *A Pena e a Lei*, *O Casamento Suspeitoso* e *A Farsa da Boa Preguiça*. O dramaturgo recria, reconta e refaz narrativas orais, em especial a dos folhetos de cordel, de modo que os textos misturam-se entre si, formando, assim como em *Macunaíma*, uma grande rapsódia: “A obra teatral de Suassuna torna-se assim uma grande rapsódia, com numerosas variantes e reescrituras, cujo tema constante e fundamental é a morte e a ressurreição do homem, morte do pecador e seu julgamento, ressurreição do homem novo na fé após ter despido o ‘velho homem’, segundo a forma bíblica.” (SANTOS, 2009, p. 249)

Este modo de compor constitui-se, portanto, a partir do aprofundamento em torno de pesquisas voltadas à cultura popular nordestina que influenciará todo o ideário armorialista, como veremos adiante. Mário de Andrade, por sua vez, fez uso dessa mesma técnica de compor, como uma espécie de aglutinação, utilizando o segundo processo abordado por Mello e Souza (1979) que é a *variação*, assemelhando à suíte, afinal este autor era professor de música: o objetivo era compor uma melodia alterando a repetição de elementos de suas formas com base numa melodia já estabelecida. Para explicitar este processo, a autora traz a música erudita como uma composição que se reinventa a partir das fontes populares. Desta maneira, *Macunaíma* encontra-se intrinsecamente ligado à experiência musical de Mário de Andrade, que, por sua vez, assim como Ariano Suassuna, busca nas fontes populares os elementos para a criação de uma identidade nacional.

A *variação* consiste, portanto, numa migração das formas populares de uma cultura para outra, proporcionando, principalmente, uma “evolução” no âmbito da música erudita, a qual passa a travar um intercâmbio com as melodias populares. Isto posto, Mário de Andrade utilizou duas maneiras para exemplificar o processo de variação na música para a construção de sua obra. A primeira foi a busca pelo, assim chamado, *nivelamento estético*, ou sejam o processo de passagem de uma arte, tida como inferior, para uma arte culta, como por exemplo, os compositores da polifonia católica introduzindo aspectos estéticos e convencionais da canção popular. A segunda é o *desnivelamento estético* que constitui o processo inverso ao anterior, de modo que agora é o povo que apreende a canção/melodia erudita. Este raciocínio está, por sua vez, na base no movimento armorial, sobre o qual nos deteremos mais adiante, por justamente

preconizar que os artistas devem beber na fonte da cultura popular os elementos para criação de uma nova obra feita não pelo povo, mas destinada a eles, pois o movimento não reúne artistas populares, mas artistas cultos que recorrem à obra popular como a “um ‘material’ que procuram recriar e transformar segundo modos de expressão e comunicação pertencentes a outras práticas artísticas” (SANTOS, 2009, p. 270).

Na busca por um processo de composição, Mário de Andrade destaca a figura do cantador popular como um artista que caminha entre essas duas variantes, posto que, pelo improviso, o cantador recupera, da sua memória, uma quantidade extensa de conhecimento, recolhido nas inúmeras fontes, dentre elas o folheto. Também podemos inferir que, na obra de Mário de Andrade, há um intercâmbio temático-formal em vista das fontes populares. É importante destacar que ele erigia uma narrativa de cunho erudito, mas que criara um modelo de composição nacional com base nas fontes populares, assim como Ariano Suassuna também fará ao longo de sua trajetória aliada ao Movimento Armorial. Portanto, a obra de Mário seria algo como uma “meditação extremamente complexa sobre o Brasil, efetuada através de um discurso selvagem, rico de metáforas, símbolos e alegorias” (MELLO E SOUZA, 1979, p. 96)³. A narrativa de *Macunaíma* aborda, portanto, a realidade brasileira advinda de todos os *regionalismos*, pois, na farsa de encontrar o amuleto, o herói, na verdade, busca a sua própria identidade, bem como os seus valores e a sua cultura. As ideias expressas na narrativa ilustram a imagem de um Brasil em processo de modernização, momento este que deixará de lado as tradições e particularidades para dar lugar a uma nova civilização moderna.

Considerando o exposto até aqui, este processo de composição de *Macunaíma* torna-se relevante para esta discussão por apontar para um modo de fazer que marca um novo modo de compor em meio à tradição da literatura tida como nacional, tendo como uma das suas fontes privilegiadas a cultura popular. Mário de Andrade, ao

³ Entretanto, a estudiosa argumenta que *Macunaíma* retoma a tradição literária do romance arturiano, tendo em comum o desenvolvimento de um arquétipo presente na literatura popular universal, pois, no que concerne à tradição arturiana, seria o Graal, e, em *Macunaíma*, o objeto pelo qual a ação ocorre é amuleto dado ao herói por Ci, a muiraquitã. Contudo, enfatiza-se a inconstância entre o modelo europeu e a diferença brasileira. Fica evidente, portanto, que *Macunaíma* representa uma retomada carnalizada da literatura erudita renovando-a com os elementos da cultura popular brasileira. Ao intitular a obra como uma rapsódia, Mário subverte as formas de compor o romance, de modo que, se afasta do padrão tradicional. Deste modo, *Macunaíma* representa uma literatura carnalizada, nos termos de Bakhtin, por romper com o padrão europeu e trazer à tona a figura de um herói contrário ao perfil medieval/romanesco. No entanto, Mário de Andrade, ao transpor a cultura popular brasileira para uma narrativa híbrida, reflete sobre um dado modo de perceber/enxergar a formação da cultura brasileira.

problematizar na obra a identidade brasileira, introduz minuciosamente a discussão em torno da relação regionalismo - nacionalismo, posto que, ao percorrer todos os espaços e regiões do país, estabelece um modo de ver o nacional que estava intrinsecamente ligado às diferentes culturas das diversas regiões.

Após a efervescência do movimento modernista e da eclosão de uma literatura voltada para a realidade brasileira, a produção literária incorporou novas tendências que passaram a criar, através de uma construção estético-ideológica, uma nova construção da nação. A partir de então, a discussão em torno de uma formação discursiva acerca do nacional-popular, notadamente nos palcos teatrais, faz surgir uma consciência regional que, por sua vez, tinha a intenção de tornar visíveis as realidades de uma localidade – por exemplo, a representação dos operários, em *Eles não usam black-tie*, de Guarnieri, ou, então, os fazendeiros falidos, em *A moratória*, de Jorge Andrade.⁴

Em se tratando especificamente da dramaturgia ou do teatro nordestino, pensamos essa relação com a perspectiva nacional-popular enquanto um diálogo com as tradições e outras formas de teatro produzidos na mesma região e que foram, a exemplo dos entremezes, reelaborados por Ariano Suassuna, revelando aspectos da cultura do povo nordestino.

2.2 Do regionalismo enquanto tendência na literatura

O Regionalismo, notadamente, o da década de 1930-40, manifestou na ficção romanesca um impacto referente à representação da vida do sertanejo, trazendo o Sertão como protagonista, enfatizando um mapeamento da paisagem e das condições sociais dos que ali viviam/sobreviviam. Deste modo, aparecem na literatura figuras como o jagunço, o caipira, o cangaceiro, o caboclo, o vaqueiro e, especialmente, os retirantes que migram de suas terras em busca de melhores condições, percorrendo inúmeras narrativas, a exemplo, de Fabiano (em *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos) e de Chico Bento (em *O Quinze*, de Rachel de Queiroz). Além da temática da seca, outros

⁴ Conforme aponta Maciel (2009), por nacional-popular, tomando como base a visão gramsciana, entende-se o termo como uma nova perspectiva para analisar obras que traduzem a intenção de um dado sistema literário que, não necessariamente, pertence ao eixo Rio-São Paulo. Entretanto, com a fragmentação dos espaços regionais, temas e práticas distintas deram corporalidade a cada região. Partindo desta perspectiva, o nacional-popular tem a cultura como elemento fundamental de uma relação com os processos históricos de modificações na sociedade, uma vez que o resgate do nacional através do popular estaria ligado a uma concepção de mundo e de vida de um povo, que é também próprio à nação.

escritores trouxeram, para as suas narrativas, a representação do espaço nordestino em confronto com a modernidade, como observado em *Fogo Morto*, de José Lins do Rego, no qual é travada uma discussão em torno do surgimento das usinas, frutos do capitalismo moderno em oposição aos antigos engenhos.

Considerando este contexto, para uma melhor discussão do que veio a ser o Regionalismo, é importante destacar a criação de uma literatura que buscara elementos regionais como signos para representar um espaço que, por sua vez, influenciou diretamente a criação de uma visão que propiciara o alargamento dos espaços culturais, tendo como foco a *região*, mas sem renunciar ao caráter supra regional, pois o regionalismo vai além de um conceito temático e dos limites impostos pela tradição, podendo ser tomado como:

Um modo de formar, híbrido, enquanto utilizador de formas da literatura urbana e dirigido a um público da cidade. E, ao mesmo tempo, tematizando e querendo exprimir, não apenas os aspectos exteriores do homem rural, mas sua forma de pensar, de sentir, de falar e de narrar. O regionalismo, como modo de formar, diferente da literatura canônica, mas diferente também da literatura trivial, um modo de formar que, basicamente, tenta trazer para a ficção os temas, tipos e linguagens, tradicionalmente alijados das Letras, e restritos à determinada região, mas sem renunciar de antemão a uma aceitação suprarregional (CHIAPPINI, 2014, p. 51).

Todavia, o regionalismo precisa ser entendido não apenas como um modo de formar um espaço, mas também como uma perspectiva sobre o mundo. Ao analisar o regionalismo enquanto uma tendência na literatura do Brasil, Humberto Hermenegildo de Araújo toma as reflexões de Antonio Candido para entender a literatura enquanto um sistema ligado a uma tradição. Entretanto, ao abordar o brasileiro enquanto elemento diferenciador de uma tendência literária, é preciso atentar para a dialética presente dentro do sistema literário, uma vez que “o gosto pela expressão local e pelo sentimento do exótico” (ARAÚJO, 2008, p.119) é que vai constituir elementos fundadores de uma tendência do regionalismo. Esta dialética está pautada nas noções de “localismo”, do “pitoresco” e “bairrismo” como perspectivas para entender o caráter dinâmico do regionalismo, posto que, mesmo residindo no campo extraliterário, o regionalismo precisa ser visto como uma construção histórica que se “nutre na tensão dialética entre o local e o universal” (ARAÚJO, 2008, p. 127), ou seja, um projeto tanto estético como político.

É assim que a formação discursiva entre nacional e popular se revela a partir da fragmentação do país, de modo que os regionalismos ganham proporções visíveis, a exemplo do já citado Mário de Andrade, em *Macunaíma*, no qual a estrutura da narrativa dá-se a partir de várias concepções ‘regionais’ e entre culturas distintas, bem como afirma Albuquerque Júnior (2011, p. 64): “para Mário, o Brasil era esse encontro em que não se podia esquecer a cor local, local e variada, razão da dificuldade de o artista sentir o Brasil, ver e dizer o país sem passar pelo dado regional”. Em vista disso, criou-se uma tendência regionalista, que, nas palavras de Albuquerque Júnior (2011, p. 66), “procura afirmar a brasilidade por meio da diversidade, ou seja, pela manutenção das diferenças peculiares de tipos e personagens; por paisagens sociais e históricas de cada área do país, reduzindo a nação a um simples somatório dessas espacialidades literárias diversas”. Entretanto, Rogério Haesbaert (2010) analisa o espaço regional levando em consideração os elementos globalizantes e desarticuladores que resultam na ideia de região enquanto um espaço para além de uma invenção, mas sim como uma construção da materialização de elementos sociais e simbólicos, que tornam a região vinculada a uma noção de diversidade. Entendida como *arte-fato*, a região é definida a partir de suas realizações inventivas e associada aos referenciais simbólicos que, por sua vez, reconfiguram os espaços. Outrossim, é a partir da *tradição* que os escritores (re)inventam uma identidade nacional-regional, posto que, através das tradições, cria-se um estado de equilíbrio entre o novo e o antigo, de modo a garantir a sua manutenção. Neste sentido, é importante destacar a cultura popular como elemento integrador para pensar a nação, a fim de promover uma tomada de consciência da realidade brasileira. Assim, o elemento folclórico assume destaque por ser uma das fontes de estudos da cultura popular.

Segundo os estudos de Renato Ortiz (1992), no final do século XVIII, as discussões entre os intelectuais acerca da cultura popular ganharam destaque, tendo em vista as diversas transformações que ocorriam no mundo e especificamente na Europa.⁵ Neste

⁵ Porém, desde meados do século XVI, muitos escritores voltaram-se para a coleta de costumes populares, a fim de reformular as credências das camadas “inferiores”. Surgiam os “antiquários”, que solitariamente pesquisavam fontes e depois compartilhavam em grupos, porém, desde o início do século XIX inúmeros clubes de antiquários começaram a se dissipar, e com isso as pesquisas relacionadas as “antiguidades populares” passaram a ser mais exploradas e tornadas públicas. Para designar estas “antiguidades populares”, o etnólogo inglês William John Thoms cria, em 1838, o termo “Folklore”, que significa “o saber do povo”. A partir daí, o *folclore* converte-se em sinônimo de cultura popular por estudar as práticas, as superstições, os provérbios e outros costumes tradicionais de um povo. Entretanto, esta assimilação entre cultura popular e folclore almejava à construção da nação, pois a cultura popular era tomada como forma

sentido de segregação de culturas não simétricas, a elite tinha participação na tradição do povo, mas o inverso não existia. Posto isso, Ortiz destaca que as fronteiras entre cultura popular e cultura letrada ainda não eram delimitadas, resultando num distanciamento entre cultura da elite e cultura popular, que, anos mais tarde, ainda se propaga na divisão cultural entre rural *versus* urbano, erudito *versus* popular, oral *versus* escrita e, também, o tradicional *versus* moderno. A ideia de cultura popular, portanto, surge com o movimento romântico, consolidando-se na figura dos folcloristas, que, semelhantes aos antiquários, tinham interesse colecionador voltado para a compreensão das tradições, pelo acúmulo e pela necessidade de preservar antes que acabe. Em suma, é no Romantismo que há uma popularização dos textos orais/escritos populares, pois “o romantismo é uma transição entre a literatura de cordel, que em meados do século XIX ainda possui uma importância considerável junto às classes rurais, e uma literatura popular que encontra no mercado emergente seu suporte material” (ORTIZ, 1992, p. 62). Assim, o estudo da cultura popular mostra que, mesmo num sistema de restrições estatais, a cultura popular, como aponta Ortiz (1992), configurar-se-ia como uma consciência do regional, que, por sua vez, se contrapunha ao traço centralizador do Estado.

Com base na afirmativa da cultura popular como consciência do regional, o regionalismo configurara-se como uma das tendências que sobrepujam a consciência local, interligando, através da tradição e criação da mesma, uma relação entre passado e presente tendo como elemento integrador o folclore, como afirma Albuquerque Júnior:

O uso do elemento folclórico permitiria criar novas formas que, no entanto, ressoavam antigas maneiras de ver, dizer, agir, sentir, contribuindo para a invenção de tradições. Construir o novo, negando a sua novidade, atribuindo-o uma pretensa continuidade, como estavam fazendo com a própria região. Ele seria esse elo entre o passado e o presente. (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p. 92).

Considerando o exposto até aqui, fica evidente a presença de um mundo mítico e diverso nos escritores que ousaram criar uma literatura através da cultura popular buscando uma representação de uma tradição. Em vista disso, é notório que a presença do popular foi imprescindível para a construção de obras que refletiam uma dada região,

de expressão das classes tidas como “subalternas”. Sob o prisma do antiquário é importante destacar os seus traços fundantes que influenciará no processo de interação e de separação cultural, posto que a ideia de cultura popular subtende uma prática relacionada a algo que é feito pelo povo e para o povo, mas que não necessariamente segue esta definição, como veremos no decorrer deste trabalho.

também através da memória. A memória, portanto, funciona como um elemento discursivo que propicia a retomada de uma dada reminiscência e o reconhecimento de uma identidade dentro de um espaço.

Ainda sobre cultura popular, Roger Chartier (ano) afirma que a cultura popular é uma categoria erudita, argumentando que a definição do termo 'cultura popular' é delimitada pela própria cultura, pois os que a compõe não se definem como *artistas populares*. Há, portanto, dois modos de conceber o popular e que não podem se expressar isoladamente, pois uma definição é abordada como meramente simbólica e, conseqüentemente, independente e outra é dependente da cultura dominante. Partindo desta perspectiva, os escritores que propunham uma literatura através da construção da cultura popular, pensaram em buscar uma identidade para seu espaço por via de uma busca dentro de suas experiências, numa dada região, como fizera Ariano Suassuna. Neste aspecto, a memória funciona como elemento chave para a ressignificação de uma tradição.

Como bem apontado por Mello e Souza (1979), a estrutura integral de *Macunaíma* é composta pelas suítes populares, em que se mantem a estrutura de um enredo central interligado a diferentes enredos complementares, a saber os mitos, as lendas, as canções e costumes populares. Com base nisso, fica evidente o aproveitamento da cultura popular, tendo o folclore como uma das fontes para criação de uma obra extremamente bem construída e que mescla realidade e fantasia. Por conseguinte, Ariano Suassuna (1927-2014), aliado a um movimento artístico cultural (em perspectiva regionalista) – o assim chamado Movimento Armorial – fundado na década de 1970, tinha como objetivo defender “a criação de uma arte erudita brasileira a partir das raízes profundas na nossa cultura” (VICTOR, 2007, p. 82), acreditando na representação da identidade do povo pela força popular, o que, por sua vez, também tem base nas influências da cultura erudita oriunda das tradições ibéricas.

Todavia, ambos os autores apontados acima se utilizam dos mesmos processos de composição na obra apontados por Mello e Souza (1979), tomando como fonte a pluralidade dos inúmeros enredos populares existentes. Assim, mesmo em contextos estéticos e históricos díspares, estes autores refletem sobre e um projeto literário de caráter regionalista/nacionalista tendo como fonte para a criação de uma obra erudita, a cultura popular.

2.3 Ariano Suassuna: do TEP à estética armorial

Para falar do ideário armorial empreendido por Ariano Suassuna desde 1970, nos apoiaremos nas contribuições de Idelette Muzart Fonseca dos Santos (2009), em um trabalho no qual ela estabelece uma ampla visão acerca deste movimento, situando-o no quadro regional e visando um entendimento em torno do grande entrelaçamento entre as mais variadas formas artísticas. Todavia, a despeito da peça em análise ser dos anos 1940, utilizaremos aspectos da arte armorial para ajudar na leitura tanto do texto, quanto do unitário, uma vez que o objeto de análise constitui uma das primeiras experiências acerca do que, depois, será entendido como uma estética armorial. Fundado em 1970, o Movimento Armorial foi criado a partir da mistura de diferentes vertentes artísticas que tinham em comum o objetivo de criar uma arte erudita de um modo criativo novo. Para isso, os artistas apoiaram-se na cultura popular para produzir a imagem de uma nova arte, marcando a fundação do movimento, que bebeu na literatura do povo o modelo de criação e de uma identidade cultural:

Um concerto e uma exposição de artes plásticas marcam a aparição do movimento que reúne, em torno do escritor e homem de teatro, um grande número de artistas, músicos, escritores e poetas, conhecidos ou não. Por ter uma localização regional precisa e pela “nordestinidade” afirmada e assumida de seus participantes, o Movimento Armorial foi imediatamente compreendido como uma nova manifestação do chamado “espírito do Recife”, que, desde a Escola do Recife, de Tobias Barreto e Joaquim Nabuco, passando pelo Movimento Regionalista e Tradicionalista de 1926, já conheceu muitos avatares. (SANTOS, 2009, p. 13).

O intercâmbio entre essas diferentes artes marcou o ideário armorial que estabelecia uma intensa ligação com a literatura popular do Nordeste, destacando os folhetos de cordel como seu elemento fundador, apropriando-se dessa tradição com o intuito de produzir uma nova arte poética com base na ambivalência oral-escrito, pois:

A emergência de uma expressão popular na literatura manifesta-se enquanto fato literário: concretiza-se pela presença de romances ou cantos tradicionais citados numa obra letrada, pelo papel poético e social assumido pelo cantador num romance, pelo reconhecimento de um poeta erudito de sua dívida para com o cantador etc. (SANTOS, 2009, p. 17).

O Movimento Armorial oscila, portanto, neste intercâmbio entre o oral e o escrito, entre o erudito e o popular, de modo que os artistas que compunham o movimento, a exemplo de Ariano Suassuna, buscaram proporcionar uma expansão do imaginário para além das fronteiras estabelecidas pela cultura erudita, a fim de comprovar que ela não existiria sem a cultura popular. Porém, Santos (2009) deixa claro que o Movimento Armorial versa sobre uma arte erudita, mesmo que vinculada à literatura popular ou à “arte do povo”, como apontado a seguir:

A arte armorial define-se, portanto, por uma relação “fundadora” com a literatura popular do Nordeste e particularmente com o folheto de feira, que o artista armorial ergue como bandeira por unir três formas artísticas distintas: a poesia narrativa de seus versos, a xilogravura de suas capas, a música (e o canto) de suas estrofes. Literatura do povo, literatura dita popular, apresentada como fonte, modelo de criação e bandeira cultural. (SANTOS, 2009, p. 14).

Entretanto, o Movimento Armorial conta com a presença dos temas que ilustram imagens regionais, em especial da região Nordeste que, por sua vez, configurara-se como elemento importante para a arte armorial pela existência de uma propalada *nordestinidade*, a qual está presente na obra de Ariano Suassuna, trazendo a representação de uma identidade atrelada às características de uma região como espaço de dimensão pessoal: ou seja, essa nordestinidade seria tomada enquanto símbolo de regionalidade pelo fato de representar a criação de uma realidade a partir de configurações simbólicas. Assim, o dramaturgo traduziu, em suas obras, um Nordeste tradicionalista que pode ser entendido como um espaço voltado ao resgate das narrativas populares, buscando, através da memória, o reencontro do homem consigo mesmo em um espaço em que sua identidade estava ameaçada.

Destarte, o Movimento Armorial não se limita a um regionalismo/nacionalismo, mas engloba uma grande diversidade e uma avantajada viagem pela cultura brasileira, assim como fizera Mário de Andrade no Modernismo. Portanto, é importante acentuar que a presença da região é de extrema importância para o ideário armorial, porém os artistas que a compunham, apesar de serem originários da região Nordeste, não são regionalistas (nos moldes daqueles atrelados, por exemplo, ao romance de 30), pois esses artistas procuraram não limitar-se a uma região específica, mas sim a reafirmar, a partir da tradição, elementos que se complementam num mesmo tempo e espaço, pois “as obras armoriais são ancoradas tematicamente numa região, mas, partindo da

realidade nordestina, procuram uma recriação poética nos moldes do romanceiro” (SANTOS, 2009, p. 35).

Contudo, podemos inferir que o Movimento Armorial segue uma tendência regionalista, mesmo que não se limite a ela, tendo em vista a extensa pluralidade imersa nos intercâmbios das diversas artes que integram o movimento, como bem afirma Moraes (2015):

A tendência que a arte armorial tem de trabalhar com emblemas que podem estar presentes em qualquer indivíduo, em qualquer lugar, ao invés de tratar somente questões locais, vai de encontro a ideia equivocada, em certa medida difundida, de que essa arte faz parte de um movimento de cunho regionalista. (MORAES, 2015, p. 12).

Neste sentido, o Armorial constitui-se como um movimento, porém sem manifesto, por possuir uma elaboração de pressupostos estético-filosóficos bastante próprios. Assim, se confunde com o que é tido como literatura regionalista, por trazer a região Nordeste como espaço para o palco da grande pluralidade de artes existentes, mas não se limitando a ela.

Conforme Santos (2009), o Movimento Armorial passou por uma evolução que se subdividiu em três fases: a fase preparatória (de 1946 até 1969); a fase experimental (de 1970 a 1975) e a fase romançal (a partir de 1976). A fase preparatória coincide com a criação do TEP (Teatro de Estudantes de Pernambuco) e do TPN (Teatro Popular do Nordeste) em que Ariano, juntamente com Hermilo Borba Filho e Francisco Brennand, começou a estabelecer um trabalho de busca de sensibilização de outros artistas para compor o movimento⁶. Ao propor uma orientação para um teatro popular, Hermilo distinguia-se das ideias de Valdemar de Oliveira, um dos organizadores do TAP (Teatro de Amadores de Pernambuco), pois o TAP caracterizava-se como o teatro moderno da época, porém muito elitista contrastando-se com a fisionomia do teatro que Hermilo

⁶ Segundo Hermilo Borba Filho, o grande idealizador do TPN, Ariano Suassuna era considerado como um dos responsáveis pela renovação do teatro brasileiro. Por defender a ideia do teatro como uma arte essencialmente popular, Hermilo procurou redemocratizar esta arte numa tentativa de torná-la mais acessível às camadas populares e comprometida com a realidade, posto que “o TEP é apresentado como um movimento artístico-cultural voltado “as legítimas aspirações do povo”, ou seja, de uma maioria, ausente e esquecida, com quem procura uma identificação” (CARVALHEIRA, 2011, p.151). Ao tomar o Nordeste como palco e cenário, busca-se uma ruptura com a estética dos espetáculos já existentes: “O conjunto estudantil pernambucano, segundo seu orientador, nasce para combater este mal mais profundo do teatro brasileiro, que “vem de uma arte dramática que não reflete o pensamento do povo”; tentará lutar contra o elitismo e a erudição descabida, uma vez que o “teatro é, acima de tudo, uma arte essencialmente popular no sentido mais elástico da palavra”. (CARVALHEIRA, 2011, p. 156).

defendera, pois, diferentemente do TEP, “o TAP não foi aos bairros nem ao interior do Estado; não avançou na área popular” (PONTES, 1996, p. 47). Em detrimento da defesa do teatro como arte popular, Valdemar de Oliveira em uma conferência no Rotary Clube em Recife contesta as ideias de Hermilo Borba Filho de modo a defender que o teatro pode buscar inspirações no povo, mas não é para o povo que se destina. Acerca disso Hermilo Borba Filho argumenta que “para afirmar que o teatro é uma arte popular, basta lembrar que nasceu na Grécia, nos anfiteatros, viveu e ainda vive nas festas populares” (CARVALHEIRA, 2011, p.133). Desse modo, predominava como um dos ideais do TEP a ideia de um teatro como arte, mas como uma arte que cumprisse um papel social além de entretenimento resultando em um movimento tanto de identificação/representação quanto de volta às origens.

Todavia, isso não aparece apenas como algo inédito, posto que o grupo se espelha também em grandes dramaturgos tidos como populares, tais quais Shakespeare e García Lorca. Este segundo tendo uma grande contribuição estética para o que Hermilo Borba Filho estava propondo no Nordeste, pois Lorca evidenciava uma vasta aproximação com o povo da Espanha. O TEP propunha, portanto, o apelo à exaltação da cultura do povo tendo em vista a pluralidade cultural do povo existente, que por sua vez merece ser representada, bem como ter acesso à própria arte, como apontado por Carvalheira (2011, p. 165):

Em razão dos vários contextos culturais existentes no Brasil – país de dimensões gigantescas e acentuadas diferenciações -, a existência de um teatro brasileiro (nacional-popular) esbarra na problemática da Região, sem que isto signifique, evidentemente, realizar um teatro regionalista, trancado em si mesmo, pitoresco ou exótico. Ao contrário, tratando de um “drama real” (o do Nordeste) esse teatro não deixaria de tocar a sensibilidade de qualquer brasileiro, a consciência e o sentimento, não importando sua região de origem; pois, embora vinculados diretamente àquela Região, os assuntos que o teatro transfiguraria se referem a um conflito real de parcelas ponderáveis da população do país, inseridas num contexto específico e definido; do qual, porém, participa a realidade nacional como um todo, por ser este contexto parte do processo ao qual se acha submetida e om ele se compromete a nação inteira.

Com base no exposto, Hermilo Borba Filho procurou criar um teatro brasileiro tendo como elemento o homem e a vida do Nordeste para aproximar as realidades vividas em todo território da relação entre o homem e a terra. Pensamos que esta seja a chave para entender toda a obra produzida no TEP e posteriormente no TPN como um

movimento revolucionário, em que o apego às tradições e às origens contribui para o engajamento do povo enquanto protagonista de sua própria história. Nesse esforço, houve um forte diálogo com a experiência lorquiana com a recriação da “Barraca”, como proposta de promover espetáculos ao ar livre.⁷

Em 1947, o TEP foi tomando uma feitura mais definitiva. A peça escolhida foi a farsa “A Sapateira prodigiosa”, de García Lorca, pois nela, conforme apontado por Carvalheira (2011, p 187), “se fazia sentir fortemente a presença do povo”. Desse modo, a escolha pela montagem da peça de Lorca não era aleatória, tendo em vista que:

Tratava-se de um autor contemporâneo, criador de uma obra poética consistente, de um teatro vigoroso e de inegável qualidade – ele próprio uma figura polêmica, prematuramente desaparecido, e de maneira trágica, quando esses jovens estudantes apenas entravam na adolescência. Seu teatro, imbuído do genuíno espírito do povo da Espanha, era um desafio aos nordestinos (também herdeiros de uma cultura forjada na tradição ibérica (CARVALHEIRA, 2011, p. 187).

Considerando o exposto, a figura de García Lorca foi substancial como espelho para um teatro ambulante a ser levado para o povo. Sua obra, repleta de singularidades, fez os estudantes e os demais envolvidos no TEP se aperfeiçoarem em termos de técnicas e de poesia, o que resultou em um sucesso na época, sendo apresentada em diversos eventos no Recife. Durante este momento, em 1947, Ariano Suassuna, voltado para o teatro e para poesia, escreveu sua primeira peça intitulada *Uma Mulher Vestida de Sol*, que só publicará dez anos depois. Nestes seus primeiros trabalhos, o teatrólogo já manifesta características da arte armorial, por isso, reconhece-se nele o grande fundador do movimento, posto que:

O movimento só existe por ele e graças a ele: não por se tronar um mestre ditatorial que comanda a criação dos artistas, mas porque, ao identificar pontos comuns e tendências paralelas em artistas e escritores, permitiu a reunião em torno de um centro, o movimento, e deu-lhes os meios de realizar seus projetos e seus sonhos. (SANTOS, 2009, p. 28).

A fase experimental constitui uma das mais importantes, por ser este período o momento de ascensão criativa dos artistas armoriais. Com o lançamento, em 1971, do

⁷ A ideia era produzir “um teatro ambulante que carregasse consigo palco, camarins e todos os outros apetrechos necessários ao espetáculo, dando condições ao grupo de representar em qualquer lugar onde chegasse” (CARVALHEIRA, 2011, p. 226).

Romance da Pedra do Reino instituiu-se uma “primeira teoria armorial”, posto que Ariano já estabeleceu uma amostra do que constituiria a estética armorial, mergulhando no universo da cultura popular, em especial na tradição dos folhetos de feira, para recriar narrativas.

A “última” fase, a *romaçal*, é a que indica a criação da Orquestra Romançal Brasileira apresentada no Teatro Santa Isabel, em Pernambuco. A música, assim como o teatro, incorporou em sua estrutura todo o ideário empreendido pelo Movimento Armorial. O termo “romançal” é discutido por Santos (2009) como uma referência ao romanceiro popular brasileiro, do qual herdamos os romances e folhetos de cordéis, nos quais circulam temas que eram vividos pelos nordestinos, sendo um dado modo de reafirmar a ligação privilegiada com a cultura popular, modelo de criação armorial.

Mas, como dissemos acima, esta ligação com a cultura popular foi iniciada concomitante com a criação do TEP (Teatro de Estudantes de Pernambuco) fundado por Hermilo Borda Filho e Ariano Suassuna, em 1945. A proposta do TEP era criar um teatro como arte que deveria ser representada para o povo: neste contexto, o termo “popular” significaria um teatro mais acessível às classes populares, mas também uma arte que fosse inspirada, também, no próprio povo. Hermilo, como o principal fundador do TEP e posteriormente do TPN (Teatro Popular do Nordeste), almejava uma arte dramática que contemplasse as dores e alegrias do povo apoiando-se na ideia de criar um “teatro nosso”, debruçando-se sobre as lendas, sobre a terra e os problemas do povo. Nesta direção, ele tentou implantar um modo de fazer teatro que rompesse as distâncias do teatro brasileiro dos grandes centros, a fim de propor uma modernização da dramaturgia, buscando, na cultura popular, o potencial para o reconhecimento da literatura dramática produzida no Nordeste.

Seguindo este ideal, Hermilo, com o apoio de Paschoal Carlos Magno, anunciou em 1946 um concurso de peças teatrais. O TEP constituiu, portanto, um primeiro campo de experiências em que o principal compromisso era com a cultura popular nordestina. É neste momento que, em 1947, Ariano Suassuna surgiu como dramaturgo, quando ganhou o prêmio do concurso de âmbito nacional promovido pelo TEP, intitulado Prêmio Nicolau Carlos Magno. Ariano participou do TEP e do TPN como o dramaturgo que mais revolucionou a dramaturgia produzida no Nordeste, pois, desde sua primeira peça, já exerceu um aproveitamento dos elementos populares, tanto formalmente

quanto tematicamente, trazendo à tona aspectos da cultura popular nordestina bem como os problemas que assolam a nossa região, tornando-se um

exemplo de autor que partiu de modo consciente para o popular, encontrando na cultura do povo o caminho para o que entende ser teatro. Selecionando temas e várias modalidades de composição da literatura popular em verso, executa seu trabalho de recriação. (AYALA, 2005, p. 39)

Na busca por uma autêntica identidade nordestina, muitos escritores empreenderam em seu trabalho, como afirma José Laurenio de Melo (2014, p. 13), “o compromisso entre a reelaboração do material de origem popular e o refinamento dos meios de que dispõe um escritor culto, no pleno domínio dos recursos de seu ofício, são responsáveis pelo difícil equilíbrio alcançado por Suassuna nos pontos culminantes de seu teatro”. Este interesse pela busca por uma autêntica identidade, tendo como fonte a cultura popular, parte do pressuposto de que “a cultura popular é a fonte pura, as raízes definidoras de uma autêntica cultura nacional da qual a cultura erudita se alienou e à qual deve regressar em busca de sua identidade nacional” (FARIAS, 2014, p.101).

Por outro lado, nessa intensa busca por uma construção de uma identidade nacional, os autores procuraram, através de uma construção linguística de cunho erudito, construir a ideia de unidade nacional com base na diversidade da cultura popular. Porém, percebemos que o termo “refinamento” soa contraditório, considerando que a literatura possui seu valor estético e cultural, mas o que podemos afirmar acerca deste “refinamento” é que, talvez, houvera uma espécie de melhoramento do uso da escrita para que pudesse atender um número considerável de plateias do mundo inteiro, pois o TEP, no plano teatral, redemocratizou esta arte, promovendo a apresentação de espetáculos nos mais diferentes espaços.

Ou seja, Ariano traz na sua obra a grande influência do cordel advindo da tradição popular/oral, com o objetivo de estabelecer uma relação intrínseca dele com o sistema erudito, pois:

O Cordel fornece uma estrutura narrativa, uma linguagem e um código de valores que são incorporados, em vários momentos, na produção artística e cultural nordestina. Como a produção do cordel se exerce pela prática da variação e reatualização dos mesmos enunciados, imagens e temas, formas coletivas enraizadas numa prática produtiva e material coletiva, este se assemelha a um, grande texto ou vasto intertexto, em

que os modelos narrativos se reiteram e se imbricam e séries enunciativas remetem umas às outras. É, pois, este discurso do cordel um difusor e cristalizador de dadas imagens, enunciados e temas que compõem a ideia de Nordeste, residindo talvez nesta produção discursiva uma das causas da resistência e perenidade de dadas formulações acerca deste espaço. Esta produção popular funciona como um repositório de imagens, enunciados e formas de expressão que serão agenciadas por outras produções culturais “eruditas” como a literatura, o teatro, o cinema etc. (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p. 129).

Contudo, ao beber nas fontes populares, o cordel funciona como uma manifestação cultural que se renova através da memória popular de modo que obedece a normas bem definidas. O folheto popular constitui, na obra de Suassuna, um papel preponderante, pois o cordel traz consigo uma visão de um lugar tradicional reatualizando-o em um espaço-tempo moderno, pois acaba por produzir uma realidade entrelaçada através da memória popular, posto que “são ao mesmo tempo, fonte e modelo de um aspecto particularmente original do Movimento Armorial: a relação estreita entre as diferentes expressões artísticas e os próprios artistas” (SANTOS, 2009, p. 35).

São apontados como os principais elementos da armorialidade: “a literatura popular do nordeste”, os “modos de recriação da literatura oral” e as “relações estreitas entre as artes”. Estas relações entre as artes marcam a música, a pintura e as artes plásticas como artes armoriais. Assim, a arte armorial configura-se como uma intensa relação de uma arte com outras artes, de modo que “cada um desses elementos aparece como necessário, mas não suficiente: é da conjunção dos três elementos que nasce o armorial” (SANTOS, 2009, p. 277).

Para formalizar esteticamente a região, Ariano Suassuna utiliza-se de recursos da própria região, de modo que estaria estabelecendo um vínculo com a realidade. A imagem do Nordeste passa a ser pensada nas obras deste escritor através de um discurso mítico em torno da seca, da morte, do sol, de um nordeste vitimado pela corrupção, mas também que traz consigo a comicidade e o riso. O discurso da seca adentra algumas obras do escritor, a exemplo de *Uma Mulher Vestida de Sol*, que se equaliza a uma tendência trágica de representação do Nordeste como um espaço de sofrimentos e violência, marcado por uma “nordestinidade”:

Imagens que impregnam o próprio Nordeste em construção, Nordeste das “áreas sedentas e implacáveis, onde o amor violento do sol trazia o

vasto campo fendido e cortado em pedaços sem um fio de verde; por toda parte a secura e com ela a morte. Nem uma gota d'água para refrescar ao menos a vista". Um Nordeste onde "de espaço em espaço surge o deserto árido e triste e sobre ele se arrastando longos, esguios e sinuosos os caminhos feitos pelos pés dos homens e pelo rastro dos animais, esqueléticos, movendo os ossos num ruído desencontrado" (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p. 75).

Esta dimensão de um Nordeste trágico vai se fazer presente na peça que abarcará, posteriormente, o foco desta discussão. No entanto, é na multiplicidade de histórias, vidas e tradições que Ariano Suassuna entabula a recriação de outras histórias para suas obras. Acerca desta articulação, na qual utiliza o texto popular como fonte de inspiração, Santos (2009) se apoia nos termos de Gérard Genette, localizadamente as relações intertextuais, que se configuram como a relação de diferentes narrativas, como forma de compreender melhor o reaproveitamento feito por Ariano do folheto de feira. Em uma ligação estreita com a oralidade, Ariano Suassuna dispõe, em sua obra, a recriação de narrativas presentes na tradição do folheto de cordel, de modo que cria narrativas parodiando histórias já preexistentes. Acerca desta passagem do texto popular à obra letrada/erudita, Santos (2009, p. 233) faz uma ressalva, atentando que "ao extrair o texto do meio ambiente cultural comum ao poeta e ao seu público, corre o risco de dificultar a compreensão do texto, ou de limitar-se a uma visão simplesmente pitoresca". Por este motivo, utilizara-se o *entremez* como o modelo genérico mais adequado para esta transferência de histórias e personagens sem correr o risco de perda do texto popular.⁸

Dessa maneira, o Movimento Armorial de Ariano Suassuna dá um novo sentido também ao regionalismo, conforme fora proposto, por exemplo, desde Franklin Távora, "cujo propósito declarado é a captação científica da cultura popular, propondo uma recriação poética do mundo rural sertanejo pelo viés da heráldica e pelo revestimento mítico da aparelhagem cavalheiresca" (FARIAS, 2014, p. 99). Funda-se, portanto, através da união entre popular e erudito o conceito de unidade nacional, filtrado na diversidade cultural brasileira. Nesta direção, o Movimento Armorial, como abordado por Santos

⁸ O *entremez* é, conforme Malheiros (2010, p. 06), uma "peça breve, de caráter cômico, que, somada às burlas, músicas, danças e protagonizada por personagens de baixa condição socioeconômica, buscava encontrar o riso no público". Ariano escreveu *entremezes* na primeira fase de sua obra, quase sempre destinando-os ao teatro de bonecos. Assim, este modo de composição retoma o mesmo procedimento utilizado por Mário de Andrade na construção de *Macunaíma*, como apontado por Souza (1979), que é a *suite* e a *variação*. Pois "seus contínuos deslocamentos espaciais permitem a passagem de um episódio para o outro, sem ruptura" (SANTOS, 2009, p. 238), tanto que, ao recriar um novo texto, mesmo mantendo marcas da sua origem, o novo texto passa a produzir um novo sentido dentro do contexto regional.

(2009), começa a quebrar as barreiras entre as artes, de modo a definir-se na relação com as literaturas da voz. Para tanto, a cantoria, o folheto e o romance, a imagem e as gravuras, a música e a dança são os grandes elementos artísticos culturais que apoiados na cultura popular contribuíram ricamente para a construção de uma poética para a identidade na história da cultura brasileira.

Ao fazer um estudo acerca tanto da narrativa, como do teatro de Ariano Suassuna, Santos (2009) adentra no universo da literatura popular para enfatizar o caráter intertextual que a obra Suassuniana constrói. Por estar voltado para o popular, o seu teatro constituiu-se como um espaço de destaque da armorialidade, tendo como elemento constitutivo básico a poética do folheto de cordel que, por ter uma estrutura narrativa visivelmente marcada pela oralidade, influenciou diretamente as criações de Ariano Suassuna.⁹ Em vista disso, Ariano Suassuna traz para o teatro a representação de um Nordeste tradicionalista, marcado tanto por conflitos humanos, como também por conflitos de poder, sendo estes acentuados por intercâmbios temático-formais, com o objetivo de estabelecer uma dada representação simbólica da condição humana.

Todavia, é relevante destacar que a arte de Ariano Suassuna não vem do povo, pois, mesmo estabelecendo uma referência às obras populares, conforme Santos (2009), devemos tomar o termo “popular” como uma arte que vem do povo, que é relativa a povo e para ele destinada. Acerca disto, Ayala (2005) destaca que a mais adequada definição para nomear esta prática seria a denominação de um “teatro de perspectiva popular para o povo”, entendendo que:

Perspectiva popular não significa ponto de vista do povo e menos ainda criação popular. Há uma perspectiva popular à medida que se utilizam elementos éticos ou estéticos populares. Deste modo, a cultura popular é filtrada pela visão de mundo de intelectuais que embora não sejam “povo” - na acepção gramsciana - fazem o possível para diminuir a enorme distância existente entre essas duas classes. (AYALA, 2005, p. 37).

⁹ Ao trazer a discussão em torno da estética teatral de Ariano, Santos (2009) destaca o exemplo do *Auto da Compadecida*: composta por três atos, tem na sua estrutura narrativa a presença de outros folhetos já preexistentes, a saber *O enterro do cachorro*, de Leandro Gomes de Barros, *História do Cavalo que Defecava Dinheiro*, sob anonimato, *O Castigo da Soberba*, de Ancelmo Vieira de Souza e *A Peleja das almas*, de Silvino Pirauá de Lima. No entanto, essas transferências de um modo de representação para outro “traduzem uma adaptação às condições socioeconômicas da época” (SANTOS, 2009, p. 229) como uma espécie de atualização. Há, contudo, um caráter de modernização e, também, uma reinvenção de personagens e temas para chegar até as peças.

Assim, Ariano ao fundar o Movimento Armorial, Ariano Suassuna não reúne os artistas populares, mas sim reúne artistas cultos que, em busca de um objetivo estético e artístico, tomam a cultura popular para recriá-la e recontá-la através de sua própria visão de mundo – e este é um elemento sobremaneira importante.

Considerando o exposto até aqui, podemos considerar que as obras do escritor e dramaturgo Ariano Suassuna estão intrinsecamente relacionadas à tradição oral e escrita, que marcam a autenticidade de criação de Ariano como a reafirmação de uma cultura regional. Muitas dessas características como a aglutinação de outras narrativas populares, canções, entre outras, ancoradas no ideário armorial, são destacadas na análise-interpretação do corpus desta pesquisa, bem como tornarão possível uma reflexão sobre a difusão da obra suassuniana no âmbito televisivo. É o que empreendemos nos próximos capítulos.

3 PROCESSOS ADAPTATIVOS INTERMIDIÁTICOS: DA PEÇA AO UNITÁRIO

3.1 Introduzindo: *Uma Mulher Vestida De Sol*

Como já foi dito, em 1947 Ariano Suassuna iniciou sua carreira como dramaturgo com a peça intitulada *Uma Mulher Vestida de Sol* que ganhou o Prêmio Nicolau Carlos Magno, oferecido pelo TEP (Teatro de Estudante de Pernambuco) fundado pelo seu influenciador e amigo Hermilo Borba Filho. Esta peça já remonta a uma primeira experiência de Ariano Suassuna em reaproveitar a cultura popular como inspiração para sua arte. Este modo de reaproveitar a cultura popular já estava de acordo com as propostas do TEP, pois seu principal compromisso “no plano literário e teatral, é com a cultura popular nordestina” (SANTOS, 2009, p. 38).

O TEP, iniciativa dos estudantes da Faculdade de Direito do Recife, pretendia a redemocratização da arte cênica brasileira, acreditando que o teatro como arte devia ser representado para o povo. Os temas para as peças deveriam ser buscados nos assuntos do povo, nas histórias da literatura popular em versos, poesia épica, trágica, cômica, passional, que o povo gosta de ouvir cantada pelos cegos nas feiras e por outros cantadores. Fazendo teatro com esse material, pensava o grupo de estudantes que “a multidão sairia das feiras para as casas de espetáculo” ou então aglomerar-se-ia em praça pública para assistir aos espetáculos ao ar livre. Este grupo montou espetáculos gratuitos na Praça Treze de Maio. (AYALA, 2005, p. 41).

Uma Mulher Vestida de Sol, como primeira experiência de um ideário que, depois, culminará no movimento armorial, foi escrita quando o dramaturgo ainda era protestante, porém só foi publicada dez anos mais tarde, após ele ter se convertido ao catolicismo, em 1957. A peça narra a história de inimizade entre duas famílias que disputam as terras herdadas dos seus antepassados. As terras são divididas por uma cerca, simbolizando um marco regulatório, inclusive do comportamento das pessoas que ali estão. Dentro deste contexto de disputa e inimizades surge o amor entre os primos Francisco (filho de Antônio) e Rosa (filha de Joaquim Maranhão), que, por sua vez,

representaria o grande conflito impulsionador da ação. Os dois primos se casam às escondidas sob a benção de Cícero (espécie de profeta que circula naquele espaço) e morrem como consequência de suas escolhas, por desestabilizarem a ordem do sistema patriarcal. Outros seis personagens também possuem destaque no desenrolar da peça, que são os capangas de Joaquim Maranhão – Martim e Gavião – e os de Antônio Rodrigues – Martim e Caetano, Inocência (esposa de Antônio e irmã de Joaquim) e Donana (avó materna de Rosa).

Nesta peça, considerando a obra de Ariano Suassuna como uma volta a uma visão nordestina tradicionalista, vem à tona a figura do nordestino, símbolo da retirância e do patriarcado. Os retirantes que aparecem na peça (Inácio, Joana e o menino Neco) são também personagens que movem a ação, pois eles representam aqueles que saem em busca de uma vida melhor, onde haja água e trabalho. Joaquim Maranhão (pai de Rosa) é caracterizado como um homem covarde e perverso, capaz de qualquer coisa para atingir seus objetivos, representando o mal. Já Antônio Rodrigues é caracterizado como um homem mais justo e cauteloso, representando o bem. Ele e Antônio disputam as terras que foram herdadas, a partir da palavra empenhada de ambos, pois nem a presença do juiz e do delegado são levadas em consideração, tendo em vista que os personagens que simbolizam a lei (símbolo da modernidade) são rechaçados, pois, como afirma Moretti (2011, p. 36), “em um contexto histórico-regional, essa ineficácia e covardia das figuras jurídicas explica-se pela estrutura social do Nordeste na época em que a história se ambienta”.

Há, portanto, uma inversão de poderes, em que o coronel é quem exerce maior autoridade naquele local e não a justiça. Já a justiça naquele lugar é feita com as próprias mãos marcando o espaço como sofrido, cheio de sangue e morte:

Pobreza, fome, seca, fadiga, o amor e o sangue, a possessão das terras, as lutas pelas cabras e carneiros, a guerra e a morte, tudo que é elementar no homem está presente nesta terra perdida (SUASSUNA, 2014, p. 40).

Ariano Suassuna atrelado a essa busca por trazer à tona os problemas da região nordestina, evidencia os problemas humanos de pessoas que tendem a viver sob os desígnios do destino. Destarte, considerada pelo próprio escritor como uma tragédia, a peça segue a partir de uma estruturação dividida em 03 atos: no primeiro ato é apresentado o problema (a divisão de terras); no segundo ato é apresentado o conflito

principal (Rosa e Francisco juntos) e, no terceiro ato, é apresentado o desfecho da peça, que, por sua vez, culmina na morte tanto de Rosa, quanto de Francisco e Joaquim Maranhão.

Esta afirmação da peça como uma *tragédia moderna* sustenta-se pelo fato de que, segundo Moretti (2011), a tragédia representa a queda do ser humano e, por conseguinte, a salvação em Deus, apresentando a fé como escape para resolução dos problemas – algo anunciado desde a referência apocalíptica presente no título. Considerando isto, Ariano Suassuna une os elementos da tragédia e os preceitos cristãos, reconhecidos na peça através da presença da maldição familiar, o transcorrer do tempo, a tensão constante, a peripécia e o reconhecimento. Todas essas características são comuns ao gênero trágico e, ao manipulá-los, Ariano nos dá uma obra que, aparentemente simples, faz refletir sobre a condição humana no sertão:

Onde homens e natureza ainda não estão separados. Um Nordeste dos clãs patriarcais que teriam animais como insígnias e como antepassados. Um Sertão de homens descendentes de feras. Um espaço onde homens e animais se irmanam na peçonha, na crueldade, na esperteza, na selvageria, na resistência, na astúcia, na sede de sangue e de carne; onde todos são criaturas divinas, cuja natureza é traiçoeira, imprevisível e perigosa. Sertão épico, de homens guerreiros, de clãs mestiços, que sob o fogo do sol se digladiavam em nome da honra e da vingança. (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p. 191).

Ariano introduz a obra dentro dos aspectos, previamente discutidos, de regionalidade, de modo que vai além dos limites determinados pela tradição literária, pois como aponta Ligia Chiappini deve-se entender o regionalismo como:

Modo de formar, diferente da literatura canônica, mas diferente também da literatura trivial, um modo de formar que, basicamente, tenta trazer para a ficção temas, tipos e linguagens, tradicionalmente alijados das Letras, e restritos à determinada região, mas sem renunciar de antemão a uma aceitação suprarregional. (CHIAPPINI, 2014, p. 51).

Ariano Suassuna, ao construir *Uma Mulher Vestida de Sol*, baseia-se no mito popular da história narrada em um folheto de cordel inspirada no Romance de José de Souza Leão, criando uma história centrada na briga de dois cunhados que são rivais, por conta da posse de suas terras, recriando histórias que percorrem o mundo ibérico desde a Idade Média até os tempos contemporâneos. Hermilo Borba Filho retoma a exposição do autor ao explicar a origem da peça para a *Folha da Manhã*:

“o que fiz foi tomar um romance popular do sertão e tratá-lo dramaticamente, nos termos da minha poesia – ela também filha do romancista nordestino e neta do ibérico. O romance escolhido foi o de José de Souza Leão. Conhecia-o em duas versões. A que preferi foi uma que eu ouvi em pequeno em Taperoá. A história é simples e trágica: um coronel, enciumado do amor da filha por José de Souza Leão, mata-o, sendo por sua vez morto pelo pai do herói. É uma das histórias que se cantam nas feiras, cada uma delas um esboço de drama. Procurei conservar na minha peça o que há de eterno, de universal e de poético no nosso riquíssimo cancionário onde há obras-primas de poesia épica, especialmente na fase denominada do pastoreio. Minha maior alegria seria ver o meu drama representado para o povo – vê-lo voltar à sua origem. Porque na verdade muito pouco interessa o indivíduo, aí. É o povo o criador e procurei somente deixar-me impregnar do profundo sentimento poético do povo do sertão – talvez a terra mais trágica do Brasil.” (SUASSUNA, 2006, p. 18).

Nessa tentativa de recriar a literatura popular nordestina, fica evidente a preocupação de Ariano Suassuna em trazer à tona um retrato de um Nordeste diversificado e místico, levando em consideração que “Suassuna jamais deixa de expor as fontes populares de seu trabalho, referindo-se sempre ao processo de criação e recriação com base nos elementos herdados da cultura popular do Nordeste” (AYALA, 2005, p. 48). Outro fator interessante na obra é que ela começa e termina com um fragmento que faz referência a um trecho bíblico do livro do “Apocalipse”, apresentado pela voz de Cícero:

Cícero – E viu-se um grande sinal no Céu, uma Mulher Vestida de Sol, que tinha a Lua debaixo dos seus pés, e uma Coroa de doze Estrelas sobre a sua cabeça; e, estando prenhada, clamava com dores de parto, e sofria tormentos por parir. (SUASSUNA, 2014, p. 37).

É importante destacar a relação de Ariano Suassuna com a religiosidade popular e as influências do catolicismo em suas obras, tendo em vista que elas esboçam um passado não somente vivido pelo escritor, mas também por toda uma sociedade. Há, na peça, uma preocupação cristã que, por sua vez, é calcada na palavra empenhada, sempre configurada como símbolo de honra que procuraria representar a essência da vida sertaneja, como afirma Albuquerque Júnior:

A obra de Ariano é toda perpassada por esta imagística do sangue e da morte, que se liga aos fatos trágicos de seu passado, mas que também é, para ele, uma forma de representar a própria essência da sociedade sertaneja, da sanguinidade, dos preconceitos de raça. Muitas imagens e

preconceitos naturalistas aí aparecem, com a hereditariedade, transmitindo traços de caráter psicológicos e culturais (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p. 192).

Hermilo Borba Filho destaca que a peça foi reescrita em 1957, quando Ariano dominava totalmente os meios de expressão que desejara, e a nova versão ganhou uma atmosfera de amor e violência, unindo elementos como sangue, honra, família, incesto nas exatas medidas dramáticas. É por esta direção que, no decorrer da peça, tem-se a presença do romance *Minervina*, cujo tema configura-se a partir do relatado em torno de um crime passionai, que, por sua vez incorpora a temática da violência através da palavra cantada pelo personagem Manuel. O romance de *Minervina* era apreciado pela mãe de Rosa, que fora assassinada por Joaquim Maranhão, o que, como afirma Moretti (2011), se torna uma ironia, posto que ambas as personagens são mortas pelos seus maridos.

A dimensão da honra familiar também está presente na peça, tendo em vista que os personagens principais são apegados a uma dada tradição de manter a palavra empenhada para manter a honra da família. Assim, o romance popular-oral é introduzido na peça acompanhado pelo tom da viola, sendo cantado por Manuel, que, por sua vez, já revela o sentimento de medo e inquietude, passando a funcionar também como uma antecipação do trágico, posto que Rosa, como veremos, acabará por seguir o mesmo destino de sua mãe:

(Manuel canta, à Viola, acompanhado por Caetano)

Manuel: - Ó de casa!

- Ó de fora!

- Minervina, o que me guardou?

- eu não lhe guardei mais nada: nosso amor já se acabou.

(...) Na algibeira do capote

trago um punhal escondido

pra matar Minervina que não quis casar comigo.

Na primeira punhalada,

Minervina estremeceu,

na segunda o sangue veio,

na terceira ela morreu. (SUASSUNA, 2014, p. 119).

Por isso, podemos afirmar que Ariano esboça, em sua obra, um grande mosaico de diferentes narrativas populares, trazendo a representação de um Nordeste tradicionalista, recriado através da influência do Romanceiro Nordestino, em que há o discurso de conservação de valores e de todo um passado como propiciador e

influenciador de seu trabalho. Ariano elabora um extenso processo de adaptação dos diferentes elementos populares indo além de uma mera transposição, posto que “ele incorpora, em suas peças, cânones da poética popular, obedecendo às funções, normas e valores da cultura popular ao tratar os temas e formas trazidos do folclore” (AYALA, 2005, p. 50). Este modo de compor suassuniano ressignifica um modo de ver o regionalismo, posto que o objetivo do Movimento Armorial tem como “propósito declarado a captação científica da cultura popular, propondo uma recriação poética do mundo rural sertanejo pelo viés da heráldica e pelo revestimento mítico da aparelhagem caval(h)ieiresca” (FARIAS, 2014, p. 99).

Hermilo Borba Filho e Ariano Suassuna, apesar de serem amigos, tinham ideias divergentes, tendo em vista que para cada um a ideia de “região” seria diferente: O primeiro era mais aberto a influências estrangeiras, por estar ligado geograficamente ao litoral, opunha-se a Ariano Suassuna, que, ligado ao sertão, procurava preservar as mais antigas tradições, de modo que, através das raízes mais profundas da tradição, emergisse uma ideia de unidade nacional, a partir dos valores mais verdadeiros ou representativos do mundo nordestino:

O Nordeste de Ariano tem sua história ainda governada pelos insondáveis desígnios de Deus. É um espaço que oscila entre Deus e o Diabo. É um jogo de cartas cujas regras não foram reveladas a ninguém. Um mundo que se opõe à sociedade moderna onde tudo é máscara, é interesse, tudo é desprovido de verdades eternas, tudo é artifício, mentira, absurdo. Só a religião e a Igreja, se fosse praticante da “verdadeira fé”, se não deixasse corromper pelos poderes e interesses terrenos, poderiam ordenar este mundo, dar-lhe sentido. (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2009, p. 189).

Nesta direção, considerando o contexto do Nordeste, percebe-se que ainda era Deus que dava sentido às coisas para o homem sertanejo, pois a fé funcionaria como único elemento para resolução dos problemas existentes. Em *Uma Mulher Vestida de Sol*, este caráter da fé como solucionadora dos conflitos do homem é perceptível, também, no canto fúnebre entoado por Joana e Inácio no cortejo do seu filho Neco, que morrera por engano, sob as balas de Joaquim Maranhão. Fica evidente, portanto, uma preocupação com os costumes cristãos sendo mediada, em grande parte da peça, pela figura de Cícero. Este personagem circula durante todo o enredo de modo a apontar para uma antevisão do trágico. Após a morte de Neco, encarrega-se, junto com os demais, para

realizar o enterro do menino: “CÍCERO: Vim avisar que o povo já vem. O sino está batendo, parecem ondas douradas no sol. Ele só bate assim quando uma pessoa morre de tiro. O sol estava em redor dele quando atiraram. E quando o sangue molhou a terra, estava morno” (SUASSUNA, 2014, p. 77). Após esse momento, todos entram em cena carregando o caixão e o enterro é encabeçado por Inácio e Joana, que seguem rezando, como sendo a última coisa que podem fazer pelo filho morto. No canto, revela-se um desejo de que, depois, no reino dos céus, todos se encontrariam: “JOANA: Tenho o meu rosário/ pra nele eu rezar/mais Nossa Senhora/ quando eu lá chegar. TODOS: Quando eu lá chegar/ com muita alegria. /Rosário de prata/ da virgem Maria” (SUASSUNA, 2014, p.78).

Ao final da peça aparece outro elemento cristão que é a figura da Virgem Maria, que, assim como no *Auto da Compadecida*, aparece como intercessora. Rosa, ao ver todos que ela amava mortos, apunhala-se e pede que a Virgem a perdoe, conforme a rubrica que antecede o final da peça: “Junto ao corpo de Rosa, aparece a figura de Nossa Senhora, com os braços abertos como se estivesse a envolvê-la com sua infinita piedade” (SUASSUNA, 2014, p. 194). Assim, como afirma Moretti (2011, p. 42), “esta aparição de Nossa Senhora, porém, permite, mais do que todas as outras referências à fé cristã, a interpretação de que a morte não é o fim para o ser humano, mas uma passagem para o mundo perfeito e misericordioso de Deus”. Este excerto reflete a relação que Ariano Suassuna tinha com o cristianismo, o qual, atrelado ao ideário armorial de utilizar a cultura popular como inspiração, revela a intrínseca devoção do povo sertanejo com a fé cristã. A fé é o elemento impulsionador de um povo já predestinado a sofrer. Então mesmo quando Rosa se suicida ela clama pelo perdão, por acreditar que naquela terra não poderia mais ser feliz.

Em *Uma Mulher Vestida de Sol* é nítida a representação de personagens que se configuram como símbolos de um Nordeste medievalizado e tradicional que se apoiam na fé para solucionar seus problemas. Essa medievalização é refletida através dos temas como a fome, a religiosidade, assim como a dominação dos latifundiários resultando num sertão imobilizado e parado no tempo. Conclui-se, portanto, que a tradição funciona como elemento indispensável para a assimilação de elementos culturais de um povo para enfatizar a forte representatividade de uma identidade nacional defendida pelo escritor.

A Literatura popular nordestina se apresenta a Suassuna como o cadinho em que se funde toda uma tradição de cultura, popular e erudita, com a incorporação de elementos da cultura erudita ocidental à popular. E a literatura popular regional surgiu para o autor como o repositório de elementos universais da cultura. (AYALA, 2005, p. 52).

Por trazerem um Nordeste dentro de um projeto estético em que se representa a figura do homem sertanejo, as obras de Ariano chamaram mais atenção e ganharam destaque nacionalmente devido às adaptações televisivas de algumas delas, como *Auto da Compadecida* (2000), *A Farsa da Boa Preguiça* (1995), *A Pedra do Reino* (2007), e, também, *Uma Mulher Vestida de Sol* (1994) que, dirigida por Luiz Fernando Carvalho, consegue reconstruir as imagens de um Nordeste semelhante ao que desejava Ariano na construção da peça.

Uma Mulher Vestida de Sol foi a primeira peça que projetou Ariano Suassuna no âmbito televisivo graças à maestria do trabalho adaptativo de Luiz Fernando Carvalho, que mergulhou, junto com Ariano, no universo da cultura popular e adaptou a peça em formato de unitário para ser exibido na edição da “Terça Nobre”, em 1994, na Rede Globo. Atrelado ao Movimento Armorial, é importante pensar que Ariano remontou à nacionalidade brasileira, tomando como base as inúmeras manifestações e formas tradicionais populares existentes. Considerando este contexto de propagação de um ideário armorial, o estudo acerca desses processos artísticos populares torna-se imprescindível também na análise da produção audiovisual de Ariano Suassuna empreendida principalmente por Luiz Fernando Carvalho, notadamente ao considerar os elementos estéticos demandados em ampla relação com o teatro, na dimensão das referências midiáticas, pois, conforme Rajesvsky (2012, p. 31) “o caráter intermediário reside na própria referência que um produto de mídia (como um texto, filme etc.) faz a um produto individual, um sistema ou subsistema de uma mídia diferente”.

Ou seja, o produto oriundo do processo de transposição mesmo estando na sua especificidade midiática estará em relação ao produto de mídia que se refere. Este modo de compor é semelhante ao princípio de intertextualidade, posto que, de acordo com Samoyault (2008), a intertextualidade é compreendida como uma prática de um sistema que se configura na multiplicidade de textos. Assim, a referência midiática constitui um fenômeno de conexão e infinitas ligações entre mídias.

3.2 O que é a adaptação?

Na arte contemporânea, tem sido frequente o estudo acerca das relações entre as várias manifestações artísticas. Claus Clüver, ao observar que o termo “Estudos Interartes” já não abrangia a pluralidade de outras mídias existentes, passou a adotar, de modo a abranger todos os tipos de estudos comparativos, o termo *intermedialidade* porque “explora relações e condições de textos individuais e específicos ao invés de aspectos mais generalizados e abstratos das inter-relações entre mídias” (CLÜVER, 2007, p. 15). Considerando este mesmo contexto, Irina Rajewski (2012) aponta o processo de intermedialidade “como um termo genérico para todos aqueles fenômenos que (como prefixo inter-) de alguma maneira acontecem *entre* as mídias” (RAJEWSKI, 2012, p. 18), posto que a intermedialidade constitui um entrelaçamento de diferentes mídias.

Ao debruçar-se sobre o estudo dessas relações entre as várias mídias, Rajewski (2012) destaca a *transposição midiática* como uma categoria em que há a criação de um novo produto, tomando o substrato de uma outra mídia como fonte. Esta categoria estaria voltada, portanto, para a passagem de uma mídia para outra, como por exemplo, a passagem de um romance para filme, posto que esta formação “é baseada num processo de transformação específico da mídia e obrigatoriamente intermediático” (RAJEWSKI, 2012, p. 24). Em meio a estes fenômenos, destacamos o fenômeno da adaptação.

A adaptação, como afirma Hutcheon, “é uma forma de transcodificação de um sistema de comunicação para outro” (HUTCHEON, 2013, p. 9). Assim, é também uma relação de intermedialidade, por configurar-se como um “cruzamento das fronteiras entre as mídias” (RAJEWSKI, 2012, p. 16). O ato de adaptar não é novo, mas, especialmente nas últimas décadas, o número de adaptações tem aumentado, e em sua maioria no campo da passagem do texto literário para outras mídias.

Na televisão brasileira, desde meados dos anos 2000, como aponta Ribeiro (2011), o número de adaptações de obra literárias, especialmente na teledramaturgia, tem aumentado bastante. Com base nisso, o número de minisséries adaptadas a partir de obras literárias ganhou visibilidade e impacto no meio televisivo, a exemplo d’*Os Maias* (2001), de autoria de Maria Adelaide Amaral, baseada no romance homônimo de Eça de Queiroz; *Hoje é dia de Maria* (2005), *A Pedra do Reino* (2007), *Capitu* (2008), todas

baseadas em obras literárias, sempre sob a direção de Luiz Fernando Carvalho. Outras adaptações, em formatos distintos, também ganharam destaque na TV Brasileira, como os unitários exibidos na década de 1990¹⁰, como *Uma Mulher Vestida de Sol*, exibida em 1994. Deste modo, a televisão brasileira buscou, na literatura, a matéria para as suas produções artísticas, aprimorando, assim, na obra teledramatúrgica, fatores intrínsecos ao processo de adaptação enquanto importante elemento de linguagem televisual.

Contudo, consideremos que, quando existem mudanças na apresentação de uma história, diferenças passam a aparecer no que é adaptado e “isso acontece porque cada forma envolve um modo de engajamento distinto” (HUTCHEON, 2013, p. 35), ou seja, considerando que o elemento adaptado é a trama, toda fábula é resultante de um conjunto de ações que se relacionam entre causa e consequência, pois, na adaptação, se mantém o que Marion e Gaudreault (2012) denominam como *syuzhet* (trama), que é o modo como o espectador toma conhecimento do que se passou na história, após o processo de midiatização.

Hutcheon (2013) discute o fenômeno da adaptação em suas mais variadas “encarnações midiáticas”, de modo que, baseando-se nas teorias que envolvem a tradução e também a intertextualidade (enquanto um processo que trata da transição de marcas de um texto para outro), a estudiosa pontua que há dois modos de conceituar as adaptações: como produto e como processo. Tendo em vista o exposto, neste trabalho, destacamos o fenômeno da adaptação tanto como produto quanto como processo, porque ambas as concepções sugerem “a necessidade de uma perspectiva teórica que seja ao mesmo tempo formal e experiencial” (HUTCHEON, 2013, p. 15).

Para chegar a esta definição de adaptação enquanto produto e enquanto processo, Hutcheon (2013) aponta três abordagens distintas que reforçam o conceito de adaptação enquanto repetição, “porém repetição sem replicação” (HUTCHEON, 2013, p. 28). A primeira perspectiva diz respeito à adaptação enquanto “produto”, configurando-se como “uma transposição anunciada e extensiva de uma ou mais obras em particular” (HUTCHEON, 2013, p. 29) e que envolve uma mudança de mídia, alterando, em muitos casos, o foco, o gênero e, conseqüentemente, o contexto, posto que se reconta uma mesma história, mas sob um ponto de vista diferente. Esta perspectiva é, também, um dos pontos sobre o qual este trabalho se debruça, pois, ao adaptar a peça de Ariano Suassuna, *Uma Mulher Vestida de Sol*, Luiz Fernando Carvalho condensa as unidades da

¹⁰ Os homens querem paz (1991); O auto da Nossa Senhora da Luz (1992); A farsa da boa preguiça (1995).

história, de modo que o ponto de partida da peça-fonte é modificado no unitário. Aqui chamo de ponto de partida o início da história na peça escrita, e que na passagem para o unitário foi modificada, a saber, a presença dos personagens do juiz e do delegado que não estão no unitário. Desta forma, as unidades condensadas da história acontecem em detrimento da especificidade da nova mídia.

Ao tratar a adaptação como transcodificação de uma mídia para outra é importante destacar que cada mídia possui sua especificidade midiática, suas potencialidades estéticas e recursos estilísticos, de modo que o critério de “fidelidade” não deve ser levado em consideração, pois cada mídia, ao envolver um modo de engajamento distinto, torna a adaptação um produto autônomo. Robert Stam, ao abordar a adaptação como uma prática intertextual/dialógica, aponta que mesmo a literatura tendo uma suposta superioridade sobre o cinema e outras formas midiáticas, o critério de fidelidade não deve ser o mais importante, pois a adaptação “assume um lugar legítimo ao lado do romance, como apenas mais um meio narratológico” (STAM, 2006, p. 24). Assim, tanto para Stam (2006) como para Hutcheon (2013), o critério de fidelidade não é levado em conta, posto que as adaptações possuem uma relação declarada com textos anteriores, são “recodificações, ou seja, são traduções em forma de transposições intersemióticas de um sistema de signos (palavras, por exemplo) para outro (imagens, por exemplo)” (HUTCHEON, 2013, p. 40). A segunda perspectiva apontada por Hutcheon é a adaptação como um “processo de criação”, que se configura como um método de recuperação. Este processo, segundo a estudiosa, funciona como uma forma de preservação criativa e reinterpretação. Este ponto é interessante para pensar a figura do adaptador como criador de algo novo, posto que esta prática “é um ato de apropriação ou recuperação, e isso envolve um processo duplo de interpretação e criação de algo novo” (HUTCHEON, 2013, p. 45). Para este trabalho, este aspecto é também importante para pensar a posição de Luiz Fernando Carvalho como um (re)criador de uma poética/estética – justamente, o que Coca (2018) denomina de “telerrecriação” (a ser discutido mais adiante), e que se faz presente tanto no objeto de análise desta pesquisa (o unitário – *Uma Mulher Vestida de Sol*) quanto em outros trabalhos na teledramaturgia brasileira.

A terceira e última perspectiva destacada pela estudiosa é o “processo de recepção”, abordando adaptação como uma forma de intertextualidade, de modo que a experiência do leitor/espectador é fundamental para conceber a adaptação como

adaptação, de modo a exaltar o processo criativo, pois “parte tanto do prazer quanto da frustração de experienciar uma adaptação está na familiaridade criada através da repetição e da memória” (HUTCHEON, 2013, p. 46). A memória, neste sentido, funciona como recurso imprescindível para conhecer tanto a diferença quanto a semelhança. Desse modo, este ponto também dialoga com o nosso objeto de análise, pois tem-se uma referência direta ao texto-fonte. As adaptações sempre vão, portanto, estabelecer uma relação declarada em vista do texto de partida.

Considerando estas perspectivas, Hutcheon aponta que a dupla definição de adaptação (tanto como produto, quanto processo) é uma maneira de abordar os mais variados fenômenos dela mesma. Ela destaca, ainda, que cada mídia possui suas especificidades, que, por sua vez, relacionam-se com os principais modos de engajamento, a saber, os modos contar – mostrar – interagir. Com efeito, “contar uma história em palavras, seja oralmente ou no papel, nunca é o mesmo que mostrá-la visual ou auditivamente em quaisquer das várias mídias performativas disponíveis” (HUTCHEON, 2013, p. 49), pois deve-se considerar o contexto comunicativo de cada mídia, bem como suas especificidades, de modo que este ponto é importante para comparar os modos de transição de uma mídia para outra, e, com isso, identificar, através da forma, as perdas e ganhos do processo de adaptação, pois:

A análise das diferenças entre os modos contar e mostrar, contudo, sugere justamente o contrário: cada modo, assim como cada mídia, tem sua própria especificidade, se não sua própria essência. Em outras palavras, nenhum modo é inerentemente bom para uma coisa e não para outra; cada qual tem à sua disposição diferentes meios de expressão – mídias e gêneros – e, portanto, pode mirar e conquistar certas coisas mais facilmente que outras. (HUTCHEON, 2013, p. 49).

Contar uma história envolve o campo da imaginação mediado pela palavra, bem como a presença de um narrador que conduz o texto, de tal forma que “nós não apenas podemos parar a leitura a qualquer momento, como seguramos o livro em nossas mãos e sentimos e vemos quanto da história ainda falta para ler” (HUTCHEON, 2013, p. 48). Já no modo *mostrar* nós transitamos do plano da imaginação para a “percepção direta”, que seria o caso das adaptações fílmicas e também teatrais, em que “a linguagem não é a única forma de expressar o significado ou de relacionar histórias (HUTCHEON, 2013, p. 48), posto que, na passagem para o modo performático, podemos apreender os sons, as

emoções no ato da ação dos personagens, como também no caso de um espetáculo teatral e cinema associar as emoções sentidas pelo público.

O modo *interagir*, portanto, é distinto dos modos *contar* e *mostrar*, porque o tipo de imersão é de forma imediata, pois o público interage e participa da história. Neste modo, Hutcheon (2013) exemplifica as mídias da realidade virtual, como, por exemplo, os videogames. Ademais, considerando estes apontamentos, é importante pensar a adaptação e sua relação com todos os contextos de produção, de processo e de recepção, pois todos os modos de engajamentos estão inter-relacionados com os contextos dos espaços culturais e sociais:

Esses modos de engajamento com as histórias nunca ocorrem no vácuo, é claro. Nós nos engajamos no tempo e no espaço, dentro de uma sociedade em específico e de uma cultura maior. Os contextos de criação e recepção são tanto materiais, públicos e econômicos quanto culturais, pessoais e estéticos. Isso explica porque, mesmo no mundo globalizado de hoje, mudanças significativas no contexto – isto é, no cenário nacional ou no momento histórico, por exemplo – podem alterar radicalmente a forma como a história transposta é interpretada, ideológica e literalmente. (HUTCHEON, 2013, p.54).

Diante deste panorama em torno da adaptação, temos clareza da amplitude de estudos que podem incluir as diferentes possibilidades técnicas oferecidas por cada mídia, haja vista que se reforça a ideia da adaptação enquanto um produto autônomo, como também uma forma de não hierarquizar linguagens e estéticas, mas sim como uma alternativa para (re) criar histórias. Outrossim, Hutcheon (2013) aponta que o aspecto econômico é um fator importante e que condiciona a adaptação em todos os modos de engajamento. Assim, o papel do adaptador é central, pois ele assume a função de recuperar, (re)criar uma obra já existente. Ao pensar sobre a figura do adaptador, este ponto é importante para a nossa pesquisa porque analisa-se o unitário sob o viés da estética de Luiz Fernando Carvalho (doravante, LFC) como uma *telerrecriação* por envolver características intrínsecas de sua produção e poética na teledramaturgia brasileira, o que será discutido mais adiante.

No que concerne aos modos de engajamento, aqui focamos na passagem do modo contar para o mostrar, considerando a especificidade de cada mídia. Na adaptação do texto impresso para a mídia performativa, como aponta Hutcheon (2013, p. 70), a “ênfase geralmente recai sobre o visual, sobre a passagem da imaginação para a

apercepção ocular real”. Deste modo, técnicas do meio audiovisual, como a música e efeitos sonoros, passam a fazer parte do novo produto, pois:

As trilhas sonoras dos filmes, portanto, acentuam e dirigem as respostas do público a personagens e à ação, como o fazem nos videogames, nos quais a música junta-se aos demais efeitos sonoros tanto para sublinhar quanto para criar reações emocionais (HUTCHEON, 2013, p. 71).

Entretanto, a passagem do modo contar para o mostrar implica “uma mudança não só de gênero, mas também de mídia, e com isso alteram-se as expectativas do público” (HUTCHEON, 2013, p. 76), pois agora o público vê o que se imaginou na leitura de um livro, gerando um horizonte de expectativa. Nesta perspectiva Stam (2006) destaca:

No caso das adaptações cinematográficas, o romance original ou hipotexto é transformado por uma série complexa de operações: seleção, amplificação, concretização, atualização, crítica, extrapolação, popularização, reacentuação, transculturalização (STAM, 2006, p. 50).

Isto, portanto, reforça a ideia da adaptação enquanto um processo de “ajustar” e “alterar” um texto-fonte, pois no processo de transposição de um romance para um filme o tempo não é o mesmo que aquele em que a história é lida, tornando a adaptação como um conjunto de convenções. O cinema, especialmente, é rico em técnicas, pois:

Os adaptadores cinematográficos, em outras palavras, tem a sua disposição uma verdadeira riqueza de possibilidades técnicas convenções adquiridas e aceitas que ajudam a enfrentar a passagem do impresso para a tela, até mesmo no caso de textos que são temporalmente complexos ou claramente interiorizados” (HUTCHEON, 2013, p. 101).

Considerando que a passagem do tempo precisa ser transposta, o cinema consegue sintetizar formas de representar o passado através dos equipamentos, de decoração, figurinos, músicas, cenas, entre outras. Essas técnicas do cinema foram, por sua vez, muito bem exploradas pela televisão que inovou a teledramaturgia brasileira, por exemplo, com o processo de transposição da peça de Ariano Suassuna para um palco na televisão, em formato de unitário. Para além do processo de transposição, a dimensão das referências midiáticas são importantes porque, além de o produto adaptado ter um referente enquanto conteúdo, há também as referências perpassadas

ao suporte em que a mídia foi veiculada, como por exemplo, as técnicas oriundas do teatro para tela, em que LFC usou o palco de um teatro para a gravação e montagem da peça no unitário.

3.3 A ficção televisual e o formato unitário

O universo da teledramaturgia brasileira é composto pelas inúmeras produções da teleficção, que, por sua vez, inclui os variados formatos existentes, como: as minisséries, os seriados, as séries, os unitários, e as telenovelas (advindas da serialidade e do formato folhetinesco). Como aponta Pallotini (2012, p. 24), “a ficção de tv utilizou toda a experiência desses dois veículos, o teatro e o cinema, e acrescentou-lhes os recursos do rádio, sem esquecer uma das mais ricas e permanentes fontes de matéria ficcional, a narrativa pura, a literatura de gênero épico, escrita ou não”. Entretanto, a junção dessas inúmeras técnicas fez brotarem na TV inúmeras produções com técnicas sofisticadas e bem elaboradas resultando em histórias mais atraentes.

Assim, as adaptações literárias ganharam e ganham destaque na história da teledramaturgia brasileira, posto que muitas das produções que fizeram sucesso são baseadas em obras literárias e exibidas no formato minissérie, contribuindo culturalmente para manter uma tradição de leitura de obras com a intensificação da comercialização delas:

Sabemos que, muitos casos, a adaptação das obras para a TV é acompanhada de relançamento dos livros originais e de um substancial aumento na sua venda. A respeito do lançamento da minissérie *O Primo Basílio* na Globo, em 1988, a revista *Veja* registra a movimentação dos editores visando a novos lançamentos da obra de Eça de Queiroz: agora aproveitando a estreia da minissérie na televisão, seis editores preparam novas fornadas da obra (BALOGH, 2002, p. 132).

No processo de transposição da literatura para a TV, há, além da força comercial, um valor educacional que foi intensificado especialmente pelo formato minissérie – considerada como o formato mais completo da teleficção e assemelhado à telenovela, porém num formato mais condensado, sendo desenvolvida em, no máximo, 20 capítulos e exibida, preferencialmente, no horário nobre da TV, (no caso brasileiro) principalmente da Globo, como aponta Balogh:

As minisséries constituem um produto diferenciado dentro do quadro de formatos ficcionais da TV. Sob a ótica da recepção, elas estão bem menos sujeitas à tirania dos índices de audiência do que os demais formatos em série e novelas. O horário mais habitual das minisséries para exibição é após das dez da noite, sobretudo na Globo. Essa posição na grade horária pressupõe um público mais seletivo que o das novelas, em princípio com um leque maior de opções eventuais de lazer e mais exigente quanto ao nível de elaboração dos programas que passam na telinha (BALOGH, 2002, p. 123).

As minisséries assumem a função de cortar a “mesmice” e monotonia da programação cotidiana. Considerando esta perspectiva, a intensa produção de LFC consiste em uma busca por romper com os padrões estético-formais da teledramaturgia, buscando através de formatos como a minissérie uma maneira de inovar a linguagem audiovisual, de modo que se concretiza diante da relação entre sua extensa produção com a criação de uma estética/poética em seus produtos televisuais. É isso que elucida seu diferencial na teledramaturgia, como apontado por Coca (2018):

Luiz Fernando Carvalho diz que, ao longo do tempo, “fomos adestrados para compreender e gostar de apenas um modo de narrar” e que, por isso, ele procura fugir dessa condição, porque a vê como hegemônica e industrial. Esse jeito corriqueiro de narrar o que estamos habituados é parte de alguns paradigmas enraizados há décadas na memória dos espectadores e que foram se estabelecendo como códigos próprios da linguagem televisual (COCA, 2018, p. 86).

Nessa intensa busca por inovar e romper com os padrões da linguagem audiovisual, as produções de LFC passaram a ser estudadas sob a perspectiva de um modelo de produção que busca a *telerecriação* como forma de compor, propondo um exercício de reflexão sobre o fazer de seu ato criacional, em que mescla diferentes convenções através da articulação de um extenso material cultural, posto que “Carvalho perfilhou, ao longo de suas experimentações profissionais, uma ‘poética criacional’ própria, que se define, como estamos salientando, por essa constante fusão de elementos populares com a mais sofisticada técnica existente no meio televisivo” (GUZZI, 2012, p. 64). A *telerecriação*, de acordo com Coca (2018), é formulada a partir das rupturas de sentidos e os processos explosivos que constituem o agrupamento de técnicas que aliadas ao contexto criativo de LFC, funcionam como transgressora da linguagem, a saber os desvios de iluminação para causar efeito do real, presentes nas minisséries *A Pedra do Reino* (2007) e *Hoje é dia de Maria* (2005), e que

também se fazem presentes no unitário em debate.

Ao buscar inovar a teleficção, gêneros como os unitários ganharam visibilidade na TV. Fazemos uma breve explanação sobre o formato, pois constitui o gênero ao qual o nosso objeto pertence: antes de assumir essa nomenclatura, o unitário era chamado de teleteatro ou pequeno filme, por ser “herdeiro da tradição televisual brasileira dos primórdios mais ligada ao teatro e às peças de teatro” (BALOGH, 2002, p. 97), e tinha como característica principal a rapidez e a não serialidade, pois era exibido apenas uma única vez.

O unitário para aí. Diz e mostra o que tem a dizer e mostrar. Não se trata de um seriado que conservaria, mantendo-as unidas, personagens fixas. No unitário, não. Nele a personagem apresentada e desenvolvida tem de ser construída e realizada naquela hora, hora e meia, de duração do programa (PALLOTINI, 2012, p. 37).

É preciso enfatizar a diferença entre o teleteatro e o unitário, pois o teleteatro era a encenação de uma peça teatral transmitida ao vivo na televisão, mas que, depois, passou a ser gravada em estúdio com luzes e cenários adequados para a técnica televisiva, que, sob as influências cinematográficas, constituiu uma nova forma de compor e que a Globo denominara de “Caso Especial”. Posteriormente, tornou-se o unitário como uma forma mais completa de exibir uma história curta, mais expressiva e bem elaborada, tendo sido também “o campo de experimento da TV lírica, da TV poética, dos meios- tons, das meias palavras, da sugestão” (PALLOTINI, 2012, p. 39). O unitário, portanto, é calcado na ideia de “unidade dramática” e, por envolver, na sua forma de compor, uma narrativa que tenha como foco a ação, enquanto atividade que move a narrativa, assemelha-se ao gênero conto:

Ora, se é certo que drama é ação e ação é atividade com intenção, significado, objetivos, se é certo que ao conto corresponde o propósito de unidade dramática, deve-se compreender que, embora o unitário de televisão possa alinhar muitas pequenas ações, muitas pequenas mudanças, muitos degraus galgados na escalada geral, ele deve conter um propósito básico, um momento central e gerador de consequências. (PALLOTINI, 2012, p. 41).

O unitário assume a função de dentro de um tempo comprimido para narrar uma história complexa, sem perder a delicadeza e a beleza estética. Assim, passamos agora para uma melhor análise do formato.

Como já abordado anteriormente, a transposição de obras literárias para a televisão tem ganhado visibilidade no âmbito da produção brasileira de teledramaturgia. Considerando o autor estudado no capítulo anterior – Ariano Suassuna - e as marcas de sua estética literária e teatral ancoradas no ideário do Movimento Armorial, várias de suas obras foram adaptadas, tanto no formato de filmes, como *Auto da Compadecida* (2000)¹¹ dirigido por Guel Arraes, que, por sua vez, projetou o dramaturgo nacionalmente, quanto em outros formatos como a minissérie *A Pedra do Reino* (2007) e os unitários *A Farsa da Boa Preguiça* (1995) e o corpus desta pesquisa, *Uma mulher vestida de sol*, ambas sob direção artística de Luiz Fernando Carvalho. Ariano Suassuna, durante bastante tempo, resistiu aos inúmeros convites para adaptarem suas obras, porém encontrou em LFC uma aliança que ia ao encontro dos seus ideais, enquanto um escritor que prezava pela cultura popular nordestina, como apontado em uma entrevista concedida a Fernanda Areias de Oliveira: “eu me entendo melhor com Luiz Fernando, porque Luiz Fernando, como eu, é acusado de ser arcaico” (OLIVEIRA, 2012, p. 50).

Em 1980, Luiz Fernando Carvalho fazia estágio da Rede Globo trabalhando apenas como assistente de direção de minisséries e outras produções, que, segundo Coca (2018), compunham as chamadas “Terças e Quartas Nobres”, em que se exibiam produções, consideradas pelo próprio Carvalho, como o melhor da televisão no momento. Após dirigir sua primeira minissérie, *Helena*, em 1987, LFC ganhou notoriedade na cena da teledramaturgia produzida na TV Globo. Seu trabalho passou a ser diferenciado das demais produções justamente por pesquisar os usos de uma linguagem audiovisual que rompia com os padrões usuais de televisão, pois:

Com o passar dos anos, LFC ganhou na TV Globo o *status* de diretor artístico, com perfil para trabalhos experimentais. Uma das distinções de suas obras é a fuga do eixo Rio-São Paulo e predileção pelo interior do Brasil. Essa é uma das premissas do trabalho dele, que busca estar “mergulhado na questão da brasilidade, da necessidade de colocar na televisão alguma coisa menos estereotipada, mais humanizada, com mais verdade, privilegiando o rosto local. (COCA, 2018, p. 54).

Além desse rompimento com o eixo sudeste, a outra característica que marca um estilo próprio é, como já dito no tópico anterior, a fuga em vista do “efeito real”, podendo ser exemplificado na produção *Hoje é dia de Maria*, em que há uma extensa exploração

¹¹ Antes de virar filme, *Auto da Compadecida* foi exibido em 1999 na Rede Globo de Televisão no formato minissérie, sob a direção de Guel Arraes e também João Falcão e Adriana Falcão.

da função poética, de modo que a obra torna a ser uma narrativa sincrética por estabelecer uma combinação de diferentes linguagens, como a presença da linguagem poética e a televisiva. Ao recriar a obra de Carlos Alberto Soffredini, Luiz Fernando Carvalho juntamente com Luiz Alberto de Abreu inovaram no que diz respeito à linguagem televisiva mais amplamente abordada até aquele momento no Brasil, porque:

Ao comporem a adaptação televisiva, os autores se viram no desafio de construir um elo entre a literatura popular e o grande público televisivo, desafio árduo para qualquer emissora que tem como meta atingir todos os índices de audiência, faixa etária e preferências. Pela boa recepção do público, infere-se que os autores conseguiram estimular a imaginação do telespectador a voltar ao texto de partida que se encontra na própria memória, ou seja, na lembrança coletiva do povo. A produção em TV permitiu que o telespectador reconhecesse ou tivesse a sensação de estar presenciando algo muito vivo ainda na sua memória, graças a plasticidade das cenas, dos signos universais e dos elementos da cultura popular que transformaram em imagem o que antes era condicionado pela palavra. (GUZZI, 2012, p.50).

Decerto, quando falamos de transposição de uma mídia para outra, bem como na transição de um signo para outro, a transposição resultará em possíveis efeitos e sentidos que vão ser enfatizados pelo contexto de criação, como já discutido por Hutcheon (2013). Por conseguinte, há, na estética de LFC, uma procura pela desconstrução do modo tradicional de narrar na televisão. Essa desconstrução passa a ser uma marca que percorre todas as suas produções elucidando o seu diferencial.

Após o sucesso ao introduzir a fotografia a seu favor como forma de contar uma história, como aconteceu em *Renascer*, telenovela exibida em 1993, um ano depois, ao exibir na TV Globo, em julho de 1994, o que na época ainda era chamado de *teleteatro*, *Uma Mulher Vestida de sol*, obteve sucesso em grande escala por trazer à televisão brasileira uma exploração da vastidão da vida sertaneja e da representação do regional. Assim, um gênero como a tragédia, que estava na penumbra do meio televisivo, veio à tona com a exibição das peças de Ariano Suassuna, mantendo unidade artística, como aponta Hélio Guimarães, na *Folha de São Paulo* no ano de lançamento do, hoje chamado, *unitário*.

O teleteatro voltou à Globo e abriu uma brecha no padrão de realismo cultivado pela emissora. O gênero, que praticamente desapareceu da TV, fez sua reestreia com “Uma Mulher Vestida de Sol”, exibido na “Terça Nobre” antontem. A peça de Ariano Suassuna, com adaptação do

próprio autor, apostou na sofisticação e na densidade do texto original. [...] Uma ousadia e um golpe profundo no padrão cristalizado de optar pela caricatura na representação do “regional”. Manifestações folclóricas e populares ocuparam o primeiro plano, mas não eram apenas enfeite. (GUIMARÃES, 1994 *apud* MOURA, 2015).

De acordo com o comentário de Guimarães, podemos inferir que LFC manteve uma linguagem teatral, haja vista a relação do próprio formato exibido – o unitário – com o teatro, porque ambos estão centrados no aqui-agora da ação, pois:

No unitário, o tempo se comprime, com no teatro, e, às vezes tempo ficcional e tempo real coincidem. Mas tudo acaba ali, tudo acaba bem ou mal, ainda que não se feche, necessariamente. Há um final, talvez provisório e insatisfatório, mas é assim que é. Não se pode guardar munição para depois; não há depois. (PALLOTINI, 2012, p. 38).

Deste modo, considerando que na passagem dos modos de engajamento modificações são feitas, e que, conseqüentemente, o tempo e espaço sofrem alterações, bem como os demais elementos constituintes da narrativa, partimos, agora, para análise do unitário, que tem duração de aproximadamente 50 minutos, que são apresentados em três blocos que se inter-relacionam com os três atos presentes no texto fonte. O elenco é composto por Raul Cortez, interpretando Joaquim Maranhão; Linneu Dias, representando Antônio Rodrigues; Tereza Seibnitz como Rosa; Floriano Peixoto como Francisco; Ana Lúcia Torre como Inocência; Miriam Pires como Conceição. Como já discutido anteriormente, o unitário se volta à representação das tensões decorrentes da história de inimizade entre duas famílias que disputam as terras herdadas uma da outra. A terra é dividida por uma cerca que não deve ser ultrapassada, marcando a tensão da disputa, pois ela simboliza a discórdia vivida pelos personagens. O cenário é simples tendo como seu principal elemento constituinte a cerca, que funciona como um marco regulatório dos espaços. A grande rosa ao fundo e as paredes em torno do palco, que, sob texturas em tons de areia, revelam o espaço nordestino como seco e quente, podem ser ilustrados nas imagens abaixo.

Figura 01: O marco regulatório e um dos jagunços que ficam de vigilantes.



Fonte: arquivo digital do diretor Luiz Fernando Carvalho.

Figura 02: Rosa e a mimese da vastidão sertaneja (luz e texturas)



Fonte: Captura de tela.

A luz funciona como elemento expressivo essencial, pois é através da iluminação que se evidenciam a tensão e o conflito trágico presentes na narrativa. As cores vão funcionar, de acordo com Coca (2018), como um dos elementos que reforçam o modo de criar de LFC, revelando também as emoções dos personagens, “pois ele entende que essa é uma forma de humanizar a linguagem audiovisual. Segundo LFC, o posicionamento da câmera, a iluminação, o cenário e o figurino devem ser determinados a partir das personagens”. (COCA, 2018, p. 184). Ao aplicar os recursos de iluminação e cores, é

perceptível no unitário a mudança de cores na grande rosa ao fundo do cenário, que, por sua vez, assume uma rica simbologia, que vai se alternando conforme a ação dos personagens. Conforme discutido por Moura (2015), este elemento cenográfico da rosa envolve diferentes cenas:

Quando se refere à Rosa, é iluminado em tons de vermelho. Quando se refere ao personagem Francisco, é banhado em tons de azul. Nota-se que quando Francisco manda cavar a nova cacimba e nela encontram água, ao olhar o fundo, vê-se embaixo d'água a mesma figura sendo estilizada de uma rosa azul. Esta flor se mantém como um elo de ligação entre os dois, um símbolo de amor. As cores vermelho e azul, usadas também de maneira simbólica, aparecem primeiramente separadas, identificando os personagens e, depois, simultaneamente, explicitando a união do casal (MOURA, 2015, p. 07).

Com base nisso, é evidente o diálogo entre os elementos que compõem a cena com os recursos utilizados por LFC na teleficção para produção de um sentido. Deste modo, a luz e as cores funcionam como elementos que demarcam tanto a passagem do tempo (pois a história começa no nascer do sol e termina no alvorecer seguinte) quanto o desenvolvimento das ações, culminando no desfecho trágico. Como bem aborda Pallotini (2012, p. 126): “A personagem é aquilo que o dramaturgo criou no papel, mais os cenários que a circundam, as roupas que veste, o penteado criado para ela, as luzes que a iluminam, as cores pelas quais se optou, todos os signos a serem lidos e decifrados pelo espectador”.

Figura 03: Francisco com a rosa em tom azul, representando o momento de sua aparição.



Fonte: Captura de tela.

Figura 04: Rosa com a rosa em tom vermelho.



Fonte: Captura de tela.

A música também exerce função narrativa no unitário, tendo em vista que esse recurso é utilizado para elucidar elementos que, no ato da leitura, ficaram no plano da imaginação. Ao fazer referência ao romance *Minervina*, que no texto escrito de Ariano Suassuna relata a morte da mãe de Rosa, LFC a retoma no unitário em formato de cantoria, ao mesmo tempo em que aparece, por trás de uma parede, uma figura feminina dançando com rosas na cabeça. A imagem que aparece materializa-se a partir de uma lembrança da avó de Rosa em diálogo com Cícero, o qual relembra a alegria da filha antes de ser assassinada.

Outro recurso utilizado não somente nesta produção, mas em outras produções de LFC, é o uso das figuras animadas, em que se observa a manipulação de uma marionete para reproduzir figuras de animais. Há, no unitário, a presença do cavalo que é articulado sob uma estrutura que se pode andar sustentando-a, de modo que o próprio ator articula o movimento do cavalo, conforme imagem abaixo. Este recurso é típico do teatro e incomum na televisão, mas que pensando na relação de LFC com a cultura popular, esta cena estaria remetida ao teatro de bonecos. Esta técnica também foi utilizada na minissérie *Hoje é dia de Maria* (2005), assumindo uma importante função na narrativa.

Figura 05: Joaquim Maranhão sob a animação do cavalo manipulado.



Fonte: Captura de tela.

É importante destacar que ao tratar de um processo adaptativo não se deve levar em consideração o critério de fidelidade, porém, a posição que LFC assume diante da obra de Suassuna é bastante curiosa, porque ele recria a narrativa através de recursos audiovisuais que escapam da mera ilustração literária e enriquecendo a linguagem televisiva com o resgate da memória do povo brasileiro, assim como a cultura popular, de modo que, por ser um apreciador da obra do dramaturgo, procurou transpor para o unitário todo o universo descrito na peça, a começar pelo cenário teatral. Em entrevista Ariano destaca:

(...) em *Uma Mulher Vestida de Sol*, ele [Luiz Fernando Carvalho] partiu comigo, fizemos uma viagem juntos pelo sertão da Paraíba. Ele viu as casas onde passei a infância, viu as fazendas. No fim [da viagem], era tempo de chuva. O sertão tava chuvido (*sic*), molhado, e a peça se passava em tempo de seca. Aí ele disse - ele me chama de mestre -: "Mestre, o que você acha de a gente fazer como uma peça de teatro?" Eu respondi: "Excelente". Ele fez então como uma peça de teatro, com cenário de teatro, cerca de teatro e ficou uma beleza. Ficou excelente. (OLIVEIRA, 2012, p. 151).

Com base nisso, é notório que LFC prima por um trabalho colaborativo e não solitário, que, por sua vez, marca o seu caráter diferenciador dentro da teledramaturgia, bem como sua entrega e empenho de si mesmo para buscar trazer algo sempre novo e ao mesmo tempo surpreendente, pois:

Identificando-se com o que cria, Luiz Fernando se oferece inteiro a cada trabalho que realiza e, para isso, deixa-se fluir pela obra e influir em todas as funções. O ato de “se oferecer” inteiro a cada trabalho, vale para ele como para os outros profissionais envolvidos. E disto resulta um diferencial sensível que inevitavelmente é capturado pela câmera. Diferencial que não é visto em qualquer trabalho, já que dificilmente outras produções contam com tamanha entrega, do ponto de vista pessoal e profissional, do ponto de vista pessoal e profissional, do ponto de vista humano. (MOURA, 2015, p. 147).

LFC se utiliza de todo seu conhecimento do cinema para inovar a linguagem da televisão e criar uma estética própria, aliando-se à técnica da fotografia audiovisual, que constitui um dos aspectos marcantes de suas produções. Esta composição fotográfica ganha reforço com os jogos de iluminação, em que a luz assume a função de iluminar e não apenas “clarear”, como apontado por Coca (2018). O posicionamento da câmera é que vai conduzir a narrativa e o movimento dos personagens que determinarão os pontos de luzes. Coca (2018) destaca que a técnica que LFC utiliza é a luz de três pontos, na qual cada uma assume importante função.

Um ponto é a luz principal, luz-chave (*key-light*), luz dura ou direcional; o segundo é a luz atenuante, a *fill-light*, a luz difusa ou suave, considerada como luz de preenchimento; e o terceiro ponto, a *back-light*, que serve também como luz de cenário, e fundo. Essa é a contraluz, posicionada atrás do apresentador ou ator, em relação a câmera que faz a tomada, ou *take*. (COCA, 2018, p. 120).

Esses recursos de iluminação, com base nesses três pontos de luz, estão presentes no unitário, de modo que assumem uma importante função, tendo em vista que o recurso de iluminação constitui um elemento narrativo para dar visibilidade ao que, na peça escrita, ficou no plano da imaginação. Nas imagens abaixo, percebemos como este recurso de luz de três pontos foi essencial para a construção da cena em que Neco, o filho dos retirantes Inácio e Joana, é morto por engano pelo Joaquim Maranhão que acreditara que o menino estava queimando a cerca, porém ele tocara fogo apenas para espantar as abelhas e tirar mel. Não se dando conta do perigo que corria, o menino Neco segue com cambalhotas e após ser morto seu chapéu de percorre a cena ficando entre a cerca, que por sua vez, funciona como marco regulatório entre as duas famílias. A cerca,

portanto, representa o símbolo de um local intransitável e quem tentar ultrapassá-la segue a um destino trágico, assim como o do menino Neco.

Figura 06: Após Neco ser morto seu chapéu movimenta-se e fica entre a cerca.



Fonte: Captura de tela.

Figura 07: Cena da morte de Neco.



Fonte: Captura de tela.

Como já dito anteriormente, o cenário é teatral e existem poucos objetos de cena, tendo em vista que os recursos de iluminação é que vão encadear as ações do unitário e os espaços. A imagem abaixo refere-se à cena em que Rosa é jogada e trancafiada para

que não presencie a morte de Francisco, após seu Pai ter descumprido a palavra e ter atravessado a cerca para resgatar a filha. Como aponta Moura (2015, p. 07), “o ambiente é contado com recurso de iluminação, desenhando sobre a atriz uma janela, e com ambiência sonora, fazendo-nos ouvir a porta que bate, assim que Rosa é jogada para dentro do quadro”.

Figura 08: Cena em que Rosa é jogada pelo pai e trancada no quarto.



Fonte: Captura de tela.

A grande porta ao fundo da cena da morte de Francisco também é enaltecida sob as técnicas de iluminação e é simbólica, por soar como uma “incisiva representação de passagem – da vida para a morte. Ou como se não houvesse outra “porta de saída” para esta situação, senão a morte” (MOURA, 2015, p. 07).

Figura 09: Cena da morte de Francisco. Na sua frente está a cacimba onde será enterrado.



Fonte: arquivo digital do diretor Luiz Fernando Carvalho.

Considerando toda a discussão elencada até aqui, percebe-se que os adaptadores, e aqui destacamos Luiz Fernando Carvalho, utilizam diversos artifícios que provocam inúmeros sentidos, que, por sua vez, são diferentes dos sentidos estabelecidos pelo texto fonte, porque como já apontado, cada mídia possui sua especificidade, mas ressaltando que “o processo de adaptação não se esgota na transposição do texto literário para outro veículo” (GUZZI, 2012, p. 51), posto que a adaptação envolve um leque de interpretações e transmutações.

No capítulo seguinte, pretendemos analisar como se dá a representação do trágico tanto na peça escrita quanto na adaptação, enfocando a poética da telerrecriação de Luiz Fernando Carvalho como elemento de suas produções, assim como o elemento da honra e vergonha como fatores que desencadeiam o caráter trágico no corpus desta pesquisa.

4 UMA TRAGÉDIA MODERNA EM PROCESSO DE TELERRECREIAÇÃO

4.1 Luiz Fernando Carvalho e a Póetica da Telerrecreação

Precursor das adaptações do dramaturgo Ariano Suassuna para o meio televisivo, Luiz Fernando Carvalho já buscara inspirações para suas produções deleitando-se com aspectos da cultura popular nordestina. O Movimento Armorial fundado por Ariano com apoio de Hermilo Borba Filho lançou o ideal armorial, pelo qual fez propagar um variado número de artistas nas mais diversas formas do fazer estético, desde a pintura, a literatura, a música entre outras. LFC já demonstrara, desde sempre, um interesse pela cultura popular, tanto é que um dos seus trabalhos iniciais, tendo com inspiração as obras de Ariano Suassuna, foi a sua adaptação de *Uma Mulher Vestida de Sol* em que já se percebia a prévia de uma estética que ainda ia ser explorada ao seu máximo, posteriormente, como afirma Moura (2015):

É possível reconhecer em *Uma Mulher Vestida de Sol* um pouco das opções estéticas experimentais que Luiz Fernando irá explorar mais a fundo nos trabalhos posteriores. Há principalmente vários elementos que veremos mais bem desenvolvidos em *Hoje é dia de Maria*. A prosódia, o cenário teatral, atemporal, todo recoberto de texturas, fechado em si mesmo e ao mesmo tempo oferecendo uma impressão da vastidão, além de figuras alegóricas. (MOURA, 2015, p.155).

Entres os trabalhos posteriores destacam-se as minisséries *Hoje é dia de Maria* (2005) e *Pedra do Reino* (2007) em que LFC, semelhante ao que fez em *Uma Mulher Vestida de Sol* (1994), mergulhou no imaginário da cultura popular nordestina e trouxe para a teledramaturgia brasileira uma produção que traz um estética que rompe com as convenções estabelecidas pelos padrões culturais globalizantes, como a desconstrução estética e narrativa dos modos tradicionais de contar histórias na televisão brasileira,

especialmente aqueles demandados pelas teleficções. Ao empreender um comportamento que visava a produção de algo sempre inusitado e diferente, LFC, ao romper com os paradigmas televisivos, cria um modo de compor que Coca (2018, p. 153) chama de “telerrecriação”, em que “sua definição vai se compondo a partir de *tele* – por se tratar de narrativas televisuais – e recriar – por causa das proposições que a sustentam”. Ao analisar as produções de LFC, a estudiosa Coca (2018) nomeou de *telerrecriação* o processo pelo qual o diretor constrói suas produções televisivas identificando processos de desconfiguração da linguagem convencional.

Para exemplificar este processo, a estudiosa reflete sob as teorias da “transcrição” de Haroldo de Campos para enfatizar que a ideia de transcriar está relacionada a uma redação da forma, em que verifica-se os possíveis sentidos da linguagem audiovisual em consonância com a ideia do “sentido obtuso” de Roland Barthes que estaria atrelada também as práticas de sentido não habituais no meio televisivo. Por último, a estudiosa destaca a “noção de criação” de Lotman dando ênfase as rupturas de sentido e os processos explosivos como inteiramente relacionados com a ideia de *telerrecriação*. Deste modo, a *telerrecriação* configura-se como um modo de trabalhar a linguagem desconfigurando-a, ou seja, “o processo de telerrecriação é sobretudo um modo de pensar a ficção seriada brasileira sob a perspectiva da função criativa da linguagem e como possibilidade de crítica” (COCA, 2018, p. 243).

Ao estabelecer um estudo cartográfico com base no sistema rizomático e suas múltiplas possibilidades, Coca (2018) aponta que a obra de LFC se constitui a partir de rupturas de sentidos que constituem nas descontinuidades e irregularidades de um sistema. Nesse sentido, “o processo de telerrecriação é sobretudo um modo de pensar a ficção seriada brasileira sob a perspectiva da função criativa da linguagem e como possibilidade de crítica” (COCA, 2018, p. 243). A obra de LFC está caracterizada, portanto, pelo intenso jogo entre as diferentes linguagens, como a relação entre palavra e escrita como também a junção entre o erudito e o popular presente nas suas produções, como, por exemplo, o uso da função poética na minissérie *Hoje é dia de Maria*, como aponta Guzzi (2012, p. 57): “a minissérie consegue articular o erudito e o popular, numa simbiose que não descarta a poética das artes tecnológicas, elaborando assim uma temporalidade distinta daquela dominante no universo da televisão”, de modo que a articulação entre o erudito e o popular se dá de diferentes maneiras, inclusive em relação à cenografia:

Para alcançar tal feito, a microssérie conta com recursos mecânicos artesanais, mais primitivos e menos tecnológicos, de representação. A narrativa passa por uma série de histórias fantásticas, resgatando causos populares, lendas, contos de fadas, histórias religiosas e cristãs e pagãs e mitologias arcaicas, sem prender-se a nenhum tempo específico nem a um lugar em especial. (MOURA, 2015, p. 241).

Assim como em *Hoje é dia de Maria*, Luiz Fernando traz pra o unitário *Uma Mulher Vestida de Sol* o imaginário popular nordestino, sendo fiel ao ideário armorial defendido pelo dramaturgo Ariano Suassuna apoiando-se na cultura popular como fonte para suas produções, de modo que a junção dos elementos que envolvem o erudito e o popular se constroem a partir de uma união artística e cultural, possibilitando uma produção televisiva longe de uma caricaturização do regional. Ideário este que buscava, através da mistura de elementos populares místicos, a representação de uma brasilidade. Isto pode ser exemplificado pelo trabalho com a linguagem dos atores, em que LFC trouxe diferentes sotaques para a cena e os atores que representam os retirantes com sotaque nordestino como Soya Lira, Nanego Lira e Orlando Vieira, como apontado por Ariano em entrevista dada a Fernanda Areias de Oliveira.

Quando fizemos *Uma Mulher Vestida de Sol*, ele [Luiz Fernando Carvalho] perguntou pra mim: “Mestre, como irão falar os atores?” Eu disse: “Olha, Luiz, cada ator que fale o português de seu local de origem, contanto que não exagere. O que eu não quero é essa imitação caricata do sotaque nordestino, que não é de estado nenhum daqui. Então, por favor, bote os personagens pra falar.” Resultado: tinha uma gaúcha lá, um nordestino; tinha paulista, carioca. E você nem nota. Pois bem, eu fiquei muito satisfeito agora, porque o diretor da *Farsa da Boa Preguiça* [Luiz Fernando Carvalho] disse, no Rio: “Ninguém procure imitar sotaque nordestino. Ariano Suassuna é um escritor brasileiro. Se a gente caricaturar, vai localizar.” Cada um que siga o seu. Agora, se fosse miar (*sic*) para o pessoal, aí não dá não. Outro dia liguei a televisão e vi um casal de atores. Primeiro tinha uma atriz sentada, depois entrava um ator e ela dizia assim: “Vocêrrrr?”. Ele respondia: “ÉrrrrMssso”. Não dá, isso não dá! Em nenhum estado do Brasil se fala assim, só o carioca besta e burro. (OLIVEIRA, 2012, p. 151).

Assim são notórios o envolvimento e a responsabilidade de produzir uma obra, de modo a despertar e também fornecer ao telespectador uma viagem pelo imaginário popular nordestino mais próximo da realidade, mas, também, com tons de fantasia e de recursos que são próprios de sua estética, tendo em vista que, para atribuir os sentidos,

LFC utiliza de técnicas que marcam seu diferencial na teledramaturgia, para se atingir a dimensão poética da telerrecriação – ou seja, a mistura de diferentes linguagens, pois o projeto estético de Luiz Fernando Carvalho “vem pautando-se por essa intensa conciliação e valorização de universos diferentes, que, ora mesclados, ora fundidos, produzem uma linguagem própria, educadora e transbordante de sentidos” (GUZZI, 2012, p. 63).

Outra telerrecriação em que a relação erudito-popular está presente é a minissérie *A Pedra do Reino* (2007), na qual o diretor procurou reconstruir as imagens e narrativas da cultura sertaneja e as influências da poesia ibérica presentes na linguagem suassuniana. A minissérie *A Pedra do Reino* é oriunda do projeto articulado por LFC e a TV Globo, chamado Projeto Quadrante. Este projeto busca a valorização do imaginário brasileiro tendo como fonte as produções literárias das diferentes regiões do país. A primeira fase deste projeto foi em 2007, com a exibição da *Pedra do Reino*, gravada no estado da Paraíba, especificamente na cidade de Taperoá, no interior do estado. Em busca da representação de uma brasilidade, LFC encontrou na *Pedra do Reino* um universo místico da cultura popular trazendo para a minissérie formas de expressão diversificadas mergulhadas num cenário ao mesmo tempo épico e pitoresco, pois criou-se uma cidade como um espaço de memória. Ao reconstruir a cultura sertaneja, nesta minissérie optou-se por atores nordestinos, como o exemplo do principal personagem, Quaderna, representado pelo ator pernambucano Irandhir Santos. São vários os elementos simbólicos que constituem a minissérie, e um deles é o cenário das casas com faixadas em forma de lápide que reforçam a ideia de memória vivida pelo personagem Quaderna.

Na adaptação de *A Pedra do Reino*, verifica-se a constante representação dos elementos simbólicos do imaginário tradicional do povo nordestino, vinculados, por vezes, aos aspectos culturais herdados da época medieval que constitui parte do ideário armorial. Não se pode negar que as raízes do romance fonte da minissérie estão na cultura popular sertaneja, vista naquelas produções que expressam os costumes, hábitos, valores, modos de pensar e sentir o povo, e que agregam elementos culturais que ainda podem ser encontrados no interior do Nordeste, herança medieval dos colonizadores, em especial, dos portugueses: o cordel, os cantadores e o teatro popular. (MORAES, 2015, p 35).

Ao estabelecer a possibilidade de articulação entre diferentes linguagens e culturas, o projeto estético de LFC é pautado na valorização de universos diferentes, de modo a produzir uma linguagem própria como referencial de sua estética. Esta linguagem própria está associada ao modo de reconstrução da linguagem televisiva utilizando recursos para além da linguagem convencional, como, por exemplo, a linguagem cinematográfica e também teatral. Sendo assim, Carvalho subverte a linguagem televisiva reeducando os telespectadores mediante a apresentação de uma linguagem criativa e artística na televisão, com muitas referências interartísticas e intermediáticas. Esse modo de compor, portanto, as narrativas televisivas têm como base o cinema (e também o teatro), pois LFC acredita que há na televisão um empobrecimento de técnicas presumindo pela influência do rádio.

O corte, enquanto elemento estético formal, assim como a câmera passaram a ser mais valorizadas na linguagem audiovisual produzida por Carvalho, pois “todo o equipamento tecnológico tem a capacidade de conceber uma narrativa mais próxima dos sentidos a partir do momento em que se percebe o peso expressivo do personagem que o ator está desenvolvendo” (SALAZAR, 2008, p. 63). Outrossim, é a partir da valorização da palavra e da cultura brasileira que LFC traça um caminho para as suas produções teledramatúrgicas, estabelecendo

Um trabalho que envolva toda a equipe nas fases de produção, privilegiando muita conversa, em reuniões nas quais os profissionais técnicos e o elenco discutem as nuances do roteiro e, por vezes, estudam juntos o texto literário que o originou, se esse for o caso. Tanto que, sempre que não havia um espaço fixo para esses encontros, LFC solicitava que galpões fossem erguidos para a troca de ideias e ensaios. (COCA, 2018, p 224).

Podemos inferir, portanto, que Carvalho ao adaptar/telerrecriar textos literários procura não ser fiel, mas sim reacender emoções e sensações dos personagens para que o espectador tenha a apreensão do produto não apenas como mero entretenimento, mas sim como produto cultural que represente uma brasilidade, mediante novas convenções estéticas em diálogo com suporte televisual.

Com base no exposto até aqui, percebe-se que LFC procurou criar uma poética diferenciada dos moldes televisivos vigentes, enfatizando a fusão dos elementos populares e as diversas possibilidades técnicas do meio televisivo. Em *Uma Mulher Vestida de Sol*, o diretor traz à tona uma forma do trágico, em que temas como honra,

incesto, disputa de terras e vingança são postos em cena no unitário, deixando evidente o trabalho de direção de arte como o responsável por transpor essas características para a produção de sentido da obra.

4.2. Do trágico, da honra e da vergonha

Como já abordado anteriormente, a peça de Ariano Suassuna, *Uma Mulher Vestida de Sol*, é considerada pelo próprio autor como uma tragédia. Ao ressuscitar o trágico, em meio aos processos de tessitura de uma dramaturgia moderna, Ariano nos revela um Nordeste tomado pelo apego às mais antigas tradições em que os conflitos da terra são oriundos não das questões divinas, mas sim das forças humanas que estão impossibilitadas de chegar a um consenso. Há na peça uma contradição que se torna inconciliável, que por sua vez ocasiona toda a tensão e ruína dos personagens – e isso implica, justamente, nessa dimensão do que se compreende como um aspecto do trágico moderno. Todavia, ao tratarmos do gênero tragédia é preciso esclarecer que se constitui de um gênero teatral criado na Grécia Antiga e, conforme a Poética de Aristóteles, é o gênero superior à epopeia, pois a partir de uma reflexão acerca dos aspectos formais, tem-se a mimese e a catarse como elementos que engendram o objetivo final da tragédia. Outrossim, a tragédia clássica aristotélica percorreu longas distâncias, mas sob o olhar de novas reconfigurações. Diante dessas novas reconfigurações, o trágico moderno sustenta-se pelo fato de a ação trágica estar relacionada com a ação dramática reflexiva e social de um homem comum e não necessariamente através do herói, como era regra na tragédia clássica.

Ariano Suassuna revela uma construção do Nordeste como um espaço tradicional, em que o apego às tradições, as lembranças e vivências do escritor trouxeram à tona um “Nordeste que tinha como maior insígnia, como brasão, a morte. Uma morte selvagem, mãe de todos” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p. 99). Com base no exposto e levando em consideração a época de escrita da peça, é válido destacar a política do coronelismo brasileiro como também os conflitos políticos vividos pela família de Ariano e os Pessoa, pelo controle do Estado da Paraíba em 1930, o que resultou no assassinato do seu pai, João Suassuna. Considerando este contexto, dentro de uma lógica privada da briga de família, reconhecemos essas influências nas suas obras, em especial na peça em análise, por retratar o conflito de duas famílias pela terra herdada.

O sertão nordestino foi, tradicionalmente, regido pelo poder dos coronéis que, em um ambiente marcado pela tensão da seca e fome, investiam-se do poder maior, a fim de sustentar a ordem do lugar, bem como para lutarem pelos seus próprios interesses, utilizando da violência como solucionadora dos problemas. Deste modo, levando em conta princípios de honra, os coronéis eram taxativos às normas impostas por eles, de modo que manter a palavra dita em um acordo era sinônimo de honradez, como também de garantia da reputação de seus descendentes. Destarte, atrelado aos fatos trágicos de seu passado, Ariano remonta o cenário de um Nordeste que

É sempre o sertão das caatingas, ou das pequenas cidades empoeiradas, onde a única construção de destaque é a igreja e as únicas autoridades, o coronel, o padre, o delegado e o juiz (...) um Nordeste tramado pelos fios dos destinos de seus personagens, onde se destacam os pontos de cruces e estrelas de sangue feitos a fogo, a faca e a tiros. (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p. 190).

Toda a obra suassuniana está marcada por essas características de um povo sofrido e com destinos já traçados (nem que seja pelo determinismo social e climático) e de um espaço subjetivo e social em crise por conta da ascensão do capitalismo. Os personagens em *Uma Mulher Vestida de Sol* são símbolos de um Nordeste Tradicionalista em que, imbuídos de uma “nordestinidade” e através de uma visão trágica do mundo, conforme formalizado pelo autor, realçam um lugar de sofrimento, privações, vingança e dificuldades em vários segmentos. Ao destacar o caráter trágico presente na peça, Moretti (2011) chama a atenção para os signos como elementos que compõem o contexto trágico envolto numa atmosfera cristã: o desenlace é fruto do confronto entre os próprios homens e não acionado por forças divinas, pois essas outras forças aparecem apenas como símbolo de piedade/intercessão, posto que “a intenção da obra não é confrontar o poder divino, mas trabalhar apenas com forças humanas que se opõem e são incapazes de chegar a um acordo: trata de forças humanas que lutarão até seu aniquilamento” (MORETTI, 2011, p. 51).

Por isso, os personagens se movem em uma sociedade que é regida por um sistema de regras e valores constituintes de uma ordem estabelecida pelos próprios homens. A honra, então, passa a ser elemento essencial, posto que todos os personagens querem manter sua palavra, de modo a não denegrir sua reputação, afinal, desistir e recuar não são características do povo sertanejo – mesmo que isso toque esferas

bastantes essencialistas. Assim, ao trazer a honra como um elemento do enredo da peça, é preciso destacar que honra e vergonha se constituem como princípios que definem as relações das pessoas em uma sociedade, e passam a ser molas propulsoras do efeito trágico neste texto.

Diversas sociedades se compõem em cima de valores de honra. Com base nisso, J.G. Peristiany, em *Honra e Vergonha: valores das sociedades mediterrâneas*, aplica os conceitos de honra e vergonha em diferentes contextos, porém salienta que, mesmo constituindo-se enquanto aspectos universais, algumas sociedades tomam esses valores mais do que outras, destacando as sociedades mediterrânicas como as que persistem na conservação desses princípios, especialmente no que concerne às relações de gênero. Para tanto, Peristiany define que:

A honra e a vergonha são valorizações sociais e partilham portanto da natureza de sanções sociais: quanto mais monolítico é o júri mais severo é o julgamento. Honra e vergonha são dois polos de uma valorização. São a reflexão da personalidade social no espelho dos ideais sociais. O que é específico dessas valorizações é serem usadas como padrão de medida do tipo de personalidade considerando representativo e exemplar de uma dada sociedade. (PERISTIANY, 1965, p. 3).

Levando em consideração o excerto acima, a honra está implicada sob diferentes aspectos, que, por sua vez, assumem uma dimensão mais ampla, na medida que tanto representa uma questão moral quanto cultural ligadas a poder e reputação. Todavia, os sistemas tocantes à honra viabilizam relações de poder resultando em uma “imagem ideal” como símbolo de honradez. Ou seja, de acordo com as condutas provenientes do comportamento e de prestígio em uma sociedade, é que definem e distinguem os sujeitos que têm honra, dos que a não têm.

Ao tratar especificamente da honra e vergonha nas sociedades mediterrânicas, Carlos Baroja e Pitt-Rivers chamam atenção para análise desses aspectos relacionados à construção social dos papéis de gênero e de família, salientando que honra e vergonha são duas vertentes de uma mesma regra de valorização social que delimita os arquétipos aceitos de cada grupo. Por conseguinte, honra e vergonha estão sempre associadas, pois ao passo que a vergonha igualada à honra resulta na preocupação com a reputação individual ou coletiva, a falta de vergonha leva à desonra, ou seja, à queda da reputação.

Entretanto, ao delimitar estes aspectos às noções de gênero, a honra é remetida à figura masculina, enquanto a vergonha está sempre associada à mulher. Assim, a honra configura-se como uma espécie de linhagem hereditária em que:

A família partilha portanto de uma honra comum, no aspecto da honra que é equivalente a vergonha (...) a posição social é herdada, primariamente, do pai cujo apelido patrilíneo o filho herda e transmitirá aos seus descendentes. A posição econômica da família depende da capacidade do pai de manter ou aumentar a fortuna desta. Consequentemente, no seu aspecto de direito a precedência, a honra vem predominantemente do pai, enquanto no seu aspecto de vergonha, vem predominantemente da mãe. (PERISTIANY, 1965, p. 39).

Diante do exposto, a noção de honra está, como vimos comentando, atrelada às relações de poder em que há a necessidade de renovação e continuidade dos valores para atribuição de honradez ao indivíduo ou a um grupo. Nesse sentido, as estruturas familiares no patriarcado, como aquelas que estão formalizadas na peça de Suassuna, estão relacionadas a uma linhagem patrilínea, em que se tem como segmento primordial a figura masculina do pai como o detentor da honra, enquanto seus descendentes devem procurar manter a honra da família para evitar uma má reputação, pois, mesmo que a figura masculina seja a detentora da honra, o núcleo familiar estaria com a responsabilidade de vigiar e manter a conduta social das mulheres, sendo elas culpadas pela desonra da família.

Esta discussão é relevante, portanto, para compreendermos como estes valores desencadeiam o destino trágico dos personagens da peça *Uma Mulher Vestida de Sol*. Tais dinâmicas, assim, podem apontar para uma maneira de compreender o enredo nas esferas do que se chama de *tragédia moderna*, pois, como já observado, o fator trágico não nasce do berço divino ou como infortúnio, mas sim nasce da própria alma humana como característica de um povo que já nasceu predestinado para este fim como fruto de uma maldição familiar e por questões ligadas a uma terra carregada de sangue e morte. Sarrazac (2013) destaca sete observações acerca do que seria um trágico moderno, uma vez que há o desaparecimento da tragédia enquanto forma escrita, mas que não está relacionada ao desaparecimento do trágico.

Para este teórico, o trágico moderno acontece sob a perspectiva de um trágico separado da tragédia, o trágico sem uma grande ação, um trágico sem herói, um trágico cotidiano, um trágico serial, trágico do drama-da-vida e, por último, a revelação do

trágico. Aqui destacamos o trágico cotidiano como possibilidade de melhor compressão de como o trágico se revela na modernidade, posto que este está atrelado não a uma passagem de uma felicidade para a infelicidade como na tragédia clássica, mas sim porque este trágico “não é originário do mito, mas dos assuntos de pouca importância, em que os personagens são compulsivos prisioneiros da repetição de dias idênticos que, em sua circularidade, encerra a vida e reduz ao nada” (COLAÇO, 2019, p 59).

As famílias de Joaquim Maranhão e Antônio Rodrigues são projeções de uma desgraça anterior, como dito na fala de Francisco ao retornar de viagem: “FRANCISCO – Cheia de sangue é uma carga muito pesada! A família! Que herança, quantas histórias amaldiçoadas vêm com ela” (SUASSUNA, 2014, p. 101). Os sinais trágicos percorrem toda a peça, se revelando lentamente, ao passo que os personagens não fogem diante do que se espera, pois estão sob a égide de um destino já traçado, de uma vida inteira de vivências, como se a catástrofe estivesse presente pelo “simples fato de ser lançado ao mundo”. Isso acontece porque, na *tragédia moderna*, “o trágico do drama-da-vida é um trágico com pavio que queima lentamente. Nesse teatro de essência estática, o trágico está presente desde os primeiros instantes da peça e não faz senão revelar-se progressivamente, no sentido fotográfico da palavra. (SARRAZAC, 2013, p. 14).

O clima de inquietude e tensão está presente desde as primeiras falas, de modo que os personagens estão atentos a tudo que acontece entre as terras. A rivalidade entre as famílias comprometia todas as outras pessoas que viviam entre eles. O clima de apreensão perpassa toda a obra, posto que uma ação sempre está ligada à outra, levando-nos a entender que um conflito é responsável pelo aparecimento de um novo conflito, podendo ser ilustrado através da passagem do tempo que funciona como um presságio, como podemos atestar na fala de Manuel.

Manuel – enfim, a noite desce já, o escuro já está cobrindo tudo. Eita, noite velha! É a hora em que tudo acontece, a morte, o sono, tudo o que esquenta o sangue e escurece a cabeça. O dia acaba e a noite chega, mais esquisita ainda depois de um sol como esse que nos deixou, depois de uma morte como essa que sucedeu. Assim, é melhor ficarmos preparados para tudo: com um começo como o de hoje, tudo pode acontecer. Ninguém está livre de nada, nesse mundo em que nem se vive nem se morre de graça. (SUASSUNA, 2014, p. 89).

Podemos inferir que há na peça duas ações trágicas. A primeira seria a da migração representada por Joana e Inácio que tem seu filho Neco assassinado por Joaquim Maranhão, por subir na cerca e tirar mel. Esses personagens estão em retirada em busca de trabalho, terra para plantar e de uma vida menos sofrida. A falta de esperança na fala de Inácio revela um Nordeste tomado pela tragédia da seca e da fome: “INÁCIO – eu só penso mulher, é a gente esmourear tanto e terminar sem um pedaço de terra pra plantar e comer” (SUASSUNA, 2014, p. 71). A morte de Neco funciona como aviso para quem tentar ultrapassar a cerca, e o retorno de Francisco desencadeia e aumenta o clima de tensão. Os capangas já se espreitam e se preparam com os rifles apontados, pois acreditam que a qualquer momento o tiroteio poderia começar.

A segunda ação trágica é movida pelo modo como o patriarcado está representado, ou melhor dizendo, como os conflitos acionados por uma crise no patriarcado, bastando pensar no par Rosa e Francisco em que tem-se a honra como elemento que move a ação em detrimento da falta de consenso das terras, como também a falta de ordem pelos poderes maiores. Todos os personagens são movidos pelo sentimento de honra, a começar pelos próprios capangas que ali estão, como observado na fala de Gavião ao dizer ao irmão, Martim, que talvez estivesse do lado errado da história, porém salienta: “GAVIÃO – Meu irmão, eu lhe digo uma coisa: estou nessa briga e vou nela até o fim, do lado que comecei.” (SUASSUNA, 2014, p. 96).

Ao proporem uma trégua referente ao acordo das terras e um pacto da não ultrapassagem da cerca, os personagens, mais uma vez, estão envoltos do sentimento de honra. Joaquim Maranhão sempre se revela um homem perverso, que, por sua vez, representa o lado do mal, enquanto Antônio se mostra mais aberto ao acordo, representando o lado do justo, do bem.

ANTÔNIO – Quais são suas condições para a trégua?

JOAQUIM – Por enquanto, a cerca fica onde está. Quem desrespeitar o limite, com a simples passagem para o outro lado, está sujeito a morte, sem que o outro lado possa reclamar.

ANTÔNIO – O acordo está de pé não falo mais da trégua, falo do acordo mesmo, que você tinha proposto.

JOAQUIM – Está. A cerca fica onde está e eu lhe dou um pedaço de terra do baixio. (SUASSUNA, 2014, p. 129).

Após a chegada da presença do Juiz e do Delegado, o acordo é então firmado e as terras são divididas por igual. E, mais uma vez, a palavra empenhada como símbolo de honra é enaltecida pelos personagens.

JOAQUIM – Bem. Na frente de todos quero então avisar que, de agora em diante, quem entrar na minha terra morre na mesma hora. (aos seus) Vocês estão ouvindo? Quem pegar qualquer um dessa gente dentro da minha terra, atire, sem perguntar o que foi que ele veio fazer.

ANTÔNIO - Eu estou pelo mesmo. Qualquer um, do lado de lá, quer entrar na minha terra, seja homem ou mulher, morre.

JOAQUIM – Minha palavra está dada.

ANTÔNIO - A minha também. (SUASSUNA, 2014, p. 132).

A imagem da cerca que concretiza o conflito pela posse das terras, ilustra o estabelecimento de uma luta do bem contra mal, do amor contra o ódio, da honra e desonra, da vida e da morte. A grande cerca como marco regulatório condiciona todo o comportamento dos personagens, pois tudo ocorre ao redor. Nesta direção, após a firmação do acordo, a hostilidade do ambiente só aumenta. As famílias agora decretam-se inimigas a ferro e fogo. Dentro desse contexto, Rosa e Francisco também deveriam ser inimigos, mas se apaixonam profundamente. Ao pedir que “os cabras” de seu pai cavassem uma cacimba, Francisco já revela sua relação de interesse com Rosa que só se solidifica quando ele a vê. A água que brota da cacimba, portanto, simboliza a relação de Francisco com a figura feminina – pois, naquele ambiente árido, a água indica essa feminilidade enquanto signo fértil. Assim, Rosa ao ultrapassar a cerca e se casar com Francisco quebra a ordem estabelecida pelos acordos, ocasionando a derrocada do sistema patriarcal. Dessa forma, temos a segunda ação trágica.

Outro elemento que impulsiona o caráter trágico da peça é o punhal com que Francisco presenteia Rosa, e se configura como uma sentença trágica, pois, de acordo com Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2002, p. 414), “o símbolo da faca é, frequentemente, associado também à ideia de execução, de morte, vingança e sacrifício”, assim, “o punhal, portanto, é o objeto ou acessório utilizado por Rosa para sacrificar a si própria, em nome do cumprimento de seu dever moral de vingança e, ao mesmo tempo, em nome do amor ao qual pretende unir-se novamente, de outra forma” (MORETTI, 2011, p. 70). Ainda no que concerne ao elemento da honra, Rosa e

Francisco são os personagens que tem o caráter mais evidenciado, posto que ambos demonstram honra e coragem por assumir e aceitar o destino que lhes foi imposto com base nas suas escolhas. Essa ação é diferente daquela empreendida por Joaquim, que não cumpre sua palavra quando entra na terra de Antônio para resgatar Rosa, já devidamente casada com Francisco, como aponta a rubrica:

Gavião, por trás de Rosa, passa-lhe um lenço na boca, amordaçando-a. Joaquim passa rapidamente a porteira, domina a filha e leva-a para o alpendre de sua casa. Chegando lá, retira a mordaça. Rosa sem pensar no que está fazendo, grita pelo marido que corre. (SUASSUNA, 2014, p. 160).

Após chamar por Francisco, Rosa a princípio não imagina que está chamando-o para a morte, mas ao tomar consciência, pede que ele volte e, em seguida, Gavião a leva para o interior da casa com a arma apontada para sua cabeça. Ao entender o que aconteceu, Francisco chama Joaquim de covarde, mentiroso e homem sem honra.

FRANCISCO – A sua palavra! Agora sei quanto ela vale! Você é um traidor, um homem sem honra! Como é que você ainda tem a falta de vergonha de falar em palavra, quando tirou Rosa daqui?

JOAQUIM – Eu não tirei, ela veio porque quis! O que fiz, foi prendê-la, mas já depois que ela estava na minha terra! (SUASSUNA, 2014, p. 162).

Após esta cena, a ação trágica toma mais corpo, pois Joaquim revela a Francisco que sua intenção é matá-lo. Assim, para poupar a vida de Rosa, Francisco atravessa a cerca e pede para falar com Rosa pela última vez. Entre a opção de ir embora ou ficar na terra, Francisco escolhe a morte, demonstrando honra e coragem em aceitar o destino a que foi obrigado, assumindo a característica de herói trágico, pois é “digno diante da queda”. Todavia, o ápice da ação se dá após a morte de Francisco, quando Rosa, num sentimento de honra e coragem, resolve vingar a morte de seu amado.

ROSA - (...) A morte de Francisco quem vai vingar sou eu, meu tio. O senhor venha para cá e se esconda. Eu vou voltar para o lado de lá e chamar meu pai. Enquanto ele se informa de como eu saí do quarto, o senhor pode matá-lo.

INOCÊNCIA – Minha filha...

ROSA – Deixe, quero vingar a morte de Francisco!

DONANA – Joaquim mata você, minha filha!

ROSA – Que é que eu tenho a perder, agora que Francisco está morto? Eu vou! (SUASSUNA, 2014, p. 184).

Em várias sociedades, especialmente nas estruturas sociais fundadas a partir de linhagens, é comum “vingar ou lavar agravos” (PERISTIANY, 1965, p. 72), ou seja, dentro de uma estrutura como a da peça, que se configura a partir de uma linhagem patrilinear, é esperado que os personagens procurem fazer justiça ou manter honra através da vingança. Outrossim, para urdir vingança, Rosa trama a morte do pai com Antônio e Inácio, que retorna às terras para vingar a morte do filho Neco. Deste modo, Rosa comete o parricídio e Joaquim é morto. Por descumprir sua palavra e sentir-se envergonhado por considerar Rosa desonrada e temer a vergonha, Joaquim se vê sem saída sendo a morte a sua única escolha, diante da honra perdida diante da ação da filha-mulher.

JOAQUIM – Não, não quero rezar, não quero mais nada! Para quê? Vivi minha vida toda para essa filha. E, se é Rosa que leva Joaquim Maranhão à morte, que ele morra logo, porque não tem mais nada a fazer aqui. Está pronto?

ANTÔNIO – Estou.

JOAQUIM – Então vamos! (Sai, com Antônio e Inácio no seu encalço. Dois tiros). (SUASSUNA, 2014, p. 188).

Entretanto, o final trágico por excelência é o de Rosa, pois acometida pelo seus valores vê-se, mais uma vez, atormentada pelo sentimento de não mais suportar a vida “porque sua moral a acusa de traidora e assassina” (MORETTI, 2011, p. 56), sendo assim, a morte lhe é apresentada como um descarregamento de culpa e alívio para sua dor, desejando que peçam a Nossa Senhora que a perdoe pelo suicídio.

ROSA – Francisco! E você também, meu pai! Fui eu que matei todos dois. A um hei de me juntar, vingando, ao mesmo tempo, a morte do outro! Francisco! Ele me deu este punhal, foi a aliança de casamento que conheci. Um amor que começou desse jeito, como podia terminar senão assim? Então, com o punhal com que começou meu casamento, deve ele terminar. Francisco, já vou! (*Apunhala-se*).

Manuel e Caetano logo providenciam o lugar de Rosa junto ao de Francisco, que fora enterrado ao lado da cacimba que havia pedido para cavar. Assim como Francisco, Rosa também demonstra dignidade perante a sua queda, pois ela é ocasionada por uma

ruptura em vista da ordem vigente e opressora. Os dois, portanto, constituiriam o que Moretii (2011) chama de dupla face heroica, pois:

Francisco, o símbolo masculino, é valente, guerreiro e agressivo. Ele seduz Rosa e a encoraja a segui-lo, despreza a ordem imposta por Joaquim e abraça a morte com seu temperamento altivo. Rosa, o símbolo feminino, é doce, sensível, deixa-se conduzir, mas também é resistente e forte para suportar uma dor sem tamanho, própria das mulheres, cuja natureza as preparou para o parto. Rosa entrega-se ao sacrifício de maneira mais profunda que Francisco, posto que o destino lhe é tão perverso, que lhe impõe a tarefa de ferir mortalmente a si mesma. (MORETTI, 2011, p. 57).

Percebemos, portanto, que todos os personagens estão imbuídos de valores de honra. Porém, Joaquim é o que não cumpre sua palavra, caracterizando-se como um mau-caráter, pois o medo da vergonha de ter a filha casada com o inimigo (implicando na perda do seu poderio) o faz perder toda a razão, não se importando mais com o acordo que ele próprio havia proposto. Isso justifica-se porque é “notório que aqueles que mais usam as palavras de honra e vergonha e outras ligadas com elas nos seus contratos e na sua conversa corrente não são os que mais se regem pelos princípios que essas palavras expressam” (PERISTIANY, 1965, p. 39). Portanto, ao atravessar a cerca, Joaquim revela-se como um imprudente e homem sem honra, cego pela perda iminente de seu espaço na antiga ordem, posto que a permanência de sua palavra não é cumprida.

Em *Uma Mulher Vestida de Sol* temos, portanto, um amor trágico, pois o amor nasce em Rosa e Francisco para que se cumpra a sina de destruir o ódio alimentado entre as duas famílias – mesmo que isso, afinal, também os consuma, indicando um modo convencionalmente trágico de conformação das relações amorosas e societárias em um dado espaço. Ao fazer menção ao trecho bíblico do livro do Apocalipse, Cícero encerra a peça. Coberta de sol, a mulher representaria a imagem da Virgem-mãe-Maria como uma figura que gera a vida e põe fim ao ódio.

Mediante o exposto, a peça de Ariano Suassuna além de remontar um Nordeste Tradicionalista, inova no fazer teatral por elaborar uma tragédia sob os moldes de um drama ocasionado por conflitos humanos, mas que não deixa de remeter ao popular trazendo o divino, e, neste caso, a figura da Virgem que aparece como intercessora e parte da tradição de um povo. Essas características agradaram a Hermilo Borba Filho, e

a primeira peça de Ariano já constituía o caminho de um trabalho muito maior de resgate da cultura popular.

4.3 Representações do trágico na adaptação/telerrecriação

A produção audiovisual de Luiz Fernando Carvalho está embasada na valorização da palavra e na busca por uma representação/apresentação da cultura brasileira fundamentada especificamente na sua estreita relação com a literatura e com modos e concepções de vida populares. Seu modo de compor baseia-se em romper com a linguagem televisiva convencional, resultando sempre na criação de algo novo e inusitado, como a minissérie *Hoje é dia de Maria* e, depois, *A Pedra do Reino*, que surpreendeu na criação da cenografia trazendo um modo de “resgate cênico do teatro” para a linguagem televisiva.

Os trabalhos de LFC apresentam-se, portanto, como uma crítica à forma hegemônica da linguagem televisiva, de modo que, ao *telerrecriar*, inova os modos de narrar para recontar histórias e, com isso, provocar sentidos no telespectador. Essas obras já citadas são experiências já maduras no processo de composição de mídias na televisão, porém podemos considerar o unitário em análise, a adaptação da peça *Uma Mulher Vestida de Sol*, apresentada como Caso Especial em 1994, na Rede Globo, como uma espécie de modelo a ser reaproveitado a posteriori, em que certas experiências estéticas começavam a ser executadas

Ao trazer um cenário atemporal que revela um espaço fechado em si mesmo, “ele nos mostra uma representação do sertão, que tanto é plástica quanto nos remete aquela geografia mesmo, com verdade contundente” (MOURA, 2015, p. 06), em que, na peça, representa a vastidão do sertão quente e seco, LFC quer despertar no telespectador os sentidos que aquela obra transmite para além daquilo que está sendo mostrado, mas como se o telespectador, também, pudesse dialogar com a obra em si. Esta técnica, de um cenário fechado em si mesmo, também foi utilizada na minissérie *Hoje é dia de Maria*, mediante um cenário circular em forma de um domo com um ciclorama ao fundo, e que, de acordo com Coca (2018, p. 225), “assumiu a função de um cenário vivo”, representando a circularidade da vida da protagonista, *Maria*.

Ainda segundo Coca (2018), esta técnica de circularidade também foi utilizada na última minissérie dirigida por LFC na TV Globo, *Dois Irmãos*, que “permitia ver as

personagens se movimentarem em círculos” (COCA, 2018, p. 227). Deste modo, LFC sempre procura romper com o modo linear de compor, trazendo um novo modo de ver a narrativa televisual, como argumentou em uma entrevista dada à Folha UOL, em 2007:

Carvalho: Pertença ao grupo daqueles que acreditam que o público não é burro, mas doutrinado debaixo de um cabresto de linguagem. Luto contra isso. Sabendo da dimensão que a televisão alcança no Brasil, tratá-la apenas como diversão me parece bastante contestável. Precisamos de diversão, mas também precisamos nos orientar e entender o mundo. Procuro um diálogo entre os que sabem e os que não sabem; um diálogo simples, sóbrio e fraterno, no qual aquilo que para o homem de cultura média é adquirido e seguro torne-se também patrimônio para o homem mais comum, pobre, e que, em relação a tantas questões, está ainda abandonado.

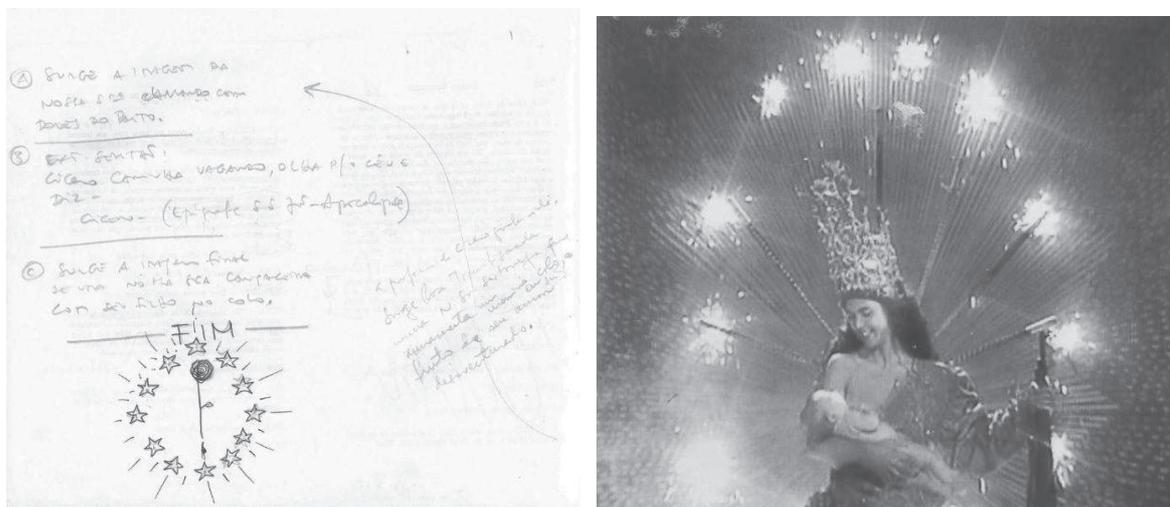
(<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1006200712.htm>)

Sendo assim, LFC procurou trazer para a televisão narrativas que, além de serem um produto artístico para entretenimento, procurassem criar um diálogo entre o telespectador e os sentidos produzidos pela linguagem da teledramaturgia. Entretanto, segundo Salazar (2008), é através da relação entre palavra e imagem que LFC consegue “uma forma de elevar as palavras a novas possibilidades” (p. 97), criando um diálogo entre a imagem da palavra e a imagem audiovisual propiciando uma atmosfera de “efeito de real”. Neste caso, tanto a iluminação quanto a fotografia são aliadas de LFC como recurso primordial de seu processo criativo. Acerca desta relação, Salazar destaca que:

Luiz Fernando Carvalho apropria-se da palavra na busca da sistematização de princípios e conceitos que direcionam sua linguagem. As microsséries (com exceção da minissérie *Os Maias*, que não houve publicação de um *making of* completo) continham desenhos como base para a concretização das expressões faciais e cenográficas da composição da obra, como tradução e não como mera descrição. Portanto, esse procedimento favorece ao roteiro e à adaptação com uma apropriação inicial da imagem e das ideias poeticamente desenhadas. (SALAZAR, 2008, p. 99).

Deste modo, esta discussão em torno da relação entre palavra e imagem é importante para identificarmos como se deu o processo da representação do trágico no unitário dirigido por LFC. Como discutido anteriormente, a peça é considerada pelo próprio Ariano Suassuna como uma tragédia. Outrossim, ao adaptar/recriar a peça de Suassuna, LFC rompe com os modelos já existentes, reacendendo o gênero trágico para o meio televisivo.

Levando em consideração o exposto, iremos agora analisar como os elementos trágicos são representados no unitário. Foi por meio da luz e do cenário atemporal que LFC reproduziu o sertão nordestino em estúdio, assim como fará, posteriormente, na minissérie *Hoje é dia de Maria*. A memória afetiva de sua infância, assim como o repertório cultural do diretor, une elementos do teatro e de seu interesse pela cultura brasileira para trabalhar em cima da representação de uma brasilidade. Ao promover uma dinamização entre linguagens diversas, LFC consegue “traduzir inclusive alguns pontos que podem ser extraídos das entrelinhas do texto original” (SALAZAR, 2008, p. 97), como a vingança, o amor impossível, o incesto, a seca, fome e morte que compõem a narrativa e que desencadeiam o final trágico. Na ilustração abaixo, podemos ver como funciona a relação – palavra e imagem – para construção de sentido, tendo como suporte os *skethbooks* utilizados pelo criador no processo criativo. As imagens fazem referência ao momento final da história em que Rosa suicida-se e Cícero caminha, fazendo menção à referência bíblica do livro do Apocalipse de São João.



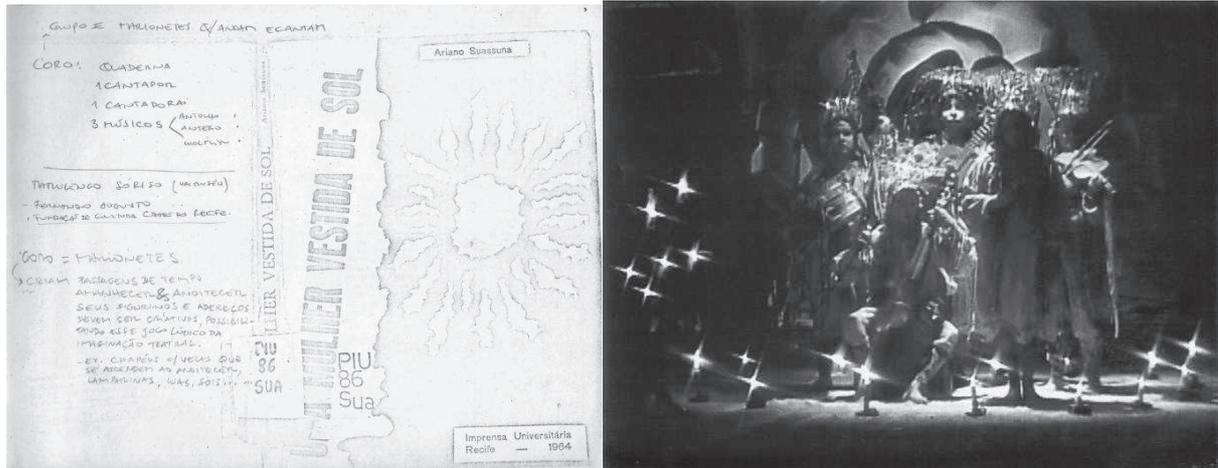
Fonte: arquivo digital do diretor Luiz Fernando Carvalho.

Nessas imagens, podemos perceber a preocupação de Luiz Fernando Carvalho em enfatizar a imagem de Rosa, vestida de sol, com a criança no colo, o que, por sua vez, representa a vida e seus ciclos. A ação de Rosa ao suicidar-se trouxe-lhe a paz que antes não tinha, pois, “sob os primeiros raios de sol, a morte de Rosa encerra o ciclo de dor e sangue daquela família” (MORETTI, 2011, p. 79).

Na abertura do unitário, tem-se a presença da *voz-over* como elemento que narra a luta entre as famílias sob a voz de Cícero que diz “pobreza, fome, seca, fadiga, o amor e o sangue, a possessão das terras, as lutas pelas cabras e carneiros, a guerra e a morte, tudo que é elementar no homem está presente nesta terra perdida” (SUASSUNA, 2014, p. 40). Esta passagem na peça escrita é dita na voz do Juiz, que não aparece no unitário, assim como o delegado. Ainda na abertura, ao mesmo tempo que se apresenta a figura da mãe de Rosa, representada por Tereza Seibnitz, dançando alegre, aparece Joaquim Maranhão com o punhal e Rosa chorando diante de pétalas no chão. Neste momento, é narrada a morte da mãe de Rosa, Minervina, assassinada pelo próprio marido, Joaquim Maranhão – mas, há uma sobreposição do narrar e do mostrar, de modo que o sumário narrativo expõe ao espectador aquilo que, no texto, é apenas verbalmente articulado.

O unitário, portanto, já se inicia com a exposição de uma tensão vivida por todos os personagens e tem o punhal como elemento que simboliza o trágico, oriundo de uma maldição familiar. Após este momento, aparecem os capangas das duas famílias e Antônio Rodrigues que estão vigiando a cerca. Ouve-se um barulho e constata-se tratar do canto do aboio, que, assim como na peça, aparece no unitário como elemento trágico, uma vez que, representado sob um lamento sonoro, funciona como presságio, visto que a morte já se encontra presente no ambiente desde o início da ação dramática. Os capangas aparecem ao redor da cerca com os rifles e ao fundo a grande rosa na cor vermelha.

Manuel e Caetano, além de capangas de Antônio Rodrigues também representam a figura dos cantadores nordestinos, pois a poesia popular faz-se presente tanto na peça, quanto no unitário, representado pelo grupo de cantadores que aparecem no decorrer da adaptação e também através dos quais se vai indicando a passagem do tempo entre dia e noite, como apontado por LFC nas anotações da imagem abaixo.



Fonte: arquivo digital do diretor Luiz Fernando Carvalho.

A preocupação de LFC em trazer a representação dos cantadores para o unitário dá-se devido a seu interesse pela cultura brasileira, assim como os interesses de Ariano Suassuna ao embasar-se na cultura popular nordestina como modelo de inspiração para criação de suas obras. Por essas anotações no desenho de LFC, percebemos a delicadeza em representar cada detalhe da peça, assim como a atenção dada aos figurinos dos cantadores a fim de aproximar-se do espetáculo teatral. Ao fundo, está a grande rosa em tom azul.

A grande rosa na cor vermelha aparece sempre nos momentos de maior tensão do unitário e quando a personagem Rosa aparece. O vermelho simboliza a cor do fogo e do sangue, e, por sua vez, a morte. O vermelho representa, portanto, a rivalidade entre as famílias e o ambiente marcado pela seca e a morte. Já a grande rosa azul sempre aparece nos momentos de menor tensão, quando Francisco chega nas terras e quando se encontra com Rosa. O tom azul, conforme Chevalier (2002), representa uma cor que acalma e tranquiliza, mas que também, assim como o vermelho, “manifesta as hierogamias ou rivalidades entre o céu e a terra” (p. 108). Sendo assim, LFC usa essas cores como elementos para evidenciar o conflito trágico montado sobre tensões atávicas.

Os trajes dos personagens também são importantes, uma vez que, a partir deles, LFC vai de encontro às necessidades internas da peça tendo como objetivo evidenciar as características dos personagens. As roupas produzidas para o unitário foram elaboradas pela artista plástica e figurinista Luciana Buarque, que mesclou texturas objetivando o enaltecimento de trabalhos artesanais, indo ao encontro das propostas de LFC em trazer para a televisão o incomum. Sendo assim, pela imagem abaixo, podemos observar o trabalho de caracterização do personagem Francisco, que



Fonte: arquivo digital do diretor Luiz Fernando Carvalho.

Os demais personagens são caracterizados sob tons mais rudes. A avó de Rosa, Donana, aparece vestida de preto, uma vez que simboliza o luto pela vida de sua filha Minervina assassinada por Joaquim. Donana tem o tom de voz cansado e triste da vida que leva naquele lugar, afirmando que permanece ali apenas para cuidar da neta. Após Rosa casar com Francisco, Donana decide ir embora e aparece vestida em tons mais claros e rendados em cima de um burrinho. A partida de Donana indicia que a personagem já não tem mais o que fazer naquela terra, pois Rosa já estava casada, não necessitando mais dos seus cuidados.



Fonte: arquivo digital do diretor Luiz Fernando Carvalho.

Inocência, durante todo o unitário, aparece vestida em tons claros. Ela é apresentada também sob um aspecto cansado e triste por viver naquela terra marcada pela morte e por saudades de Francisco. É importante destacar que, mesmo carregando este nome, é Inocência que aparece ultrapassando as cercas. Ao ultrapassar a cerca, é como se, por ingenuidade, Inocência pudesse acreditar numa possível reconciliação entre as famílias em detrimento do vínculo que tivera com Joaquim Maranhão. Porém, a vestimenta preta como símbolo de luto reaparece no último traje de Inocência que chora a morte do filho.



Fonte: arquivo digital do diretor Luiz Fernando Carvalho

Conforme o tempo vai passando, o ambiente hostil vai se intensificando. Com a morte de Francisco, Rosa chora desesperadamente ao vê-lo morto e enterrado na cacimba que havia mandado cavar. Neste momento, Rosa juntamente com Antônio, Inácio, Caetano e Manuel tramam vingar a morte de Francisco. Após Inácio matar Joaquim, Rosa pega o punhal dado por Francisco como aliança de casamento e suicida-se. Este desfecho revela que Rosa vivencia uma ação trágica, já que “ela se liberta da dor por meio do seu aniquilamento” (MORETTI, 2011, p 59), e que, por sua vez, findam os conflitos existentes. Nesse momento, a tragédia, portanto, termina, mas “está deveras longe de um final feliz, pois os remanescentes das famílias já não nutrem qualquer esperança ou razão para continuarem vivos” (MORETTI, 2011, p. 58).



Fonte: arquivo digital do diretor Luiz Fernando Carvalho.

Com base no exposto até aqui, verificamos que LFC estabelece um trabalho extremamente voltado para as questões discutidas na peça como a terra e a família, personificando e erguendo a narrativa para o meio televisivo de forma enriquecedora. Mesmo se tratando de um processo adaptativo em que mudanças são feitas em detrimento do suporte midiático, LFC consegue mesclar diferentes linguagens, a saber a palavra e imagem, resultando num produto inédito e transbordante de sentidos. Com maestria, LFC conseguiu através de um modo de compor próprio evidenciar os aspectos trágicos da peça escrita, buscando através de um efeito de naturalidade, representar também a cultura popular nordestina.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Levando em consideração o grande número de adaptações existentes, a partir de uma relação intermediária, o objetivo deste trabalho foi analisar um modo de transposição específico com base na relação entre os modos de engajamento – narrar e mostrar -, a saber a adaptação de uma peça teatral escrita para o unitário televisual. Apesar de constituir um movimento mais comum no universo das adaptações, a passagem do modo narrar para o mostrar implica modificações, já que, como analisado de acordo com Hutcheon (2013), cada mídia possui sua especificidade midiática. Com base neste movimento, buscamos compreender como se deu o processo de transposição da peça do dramaturgo Ariano Suassuna, *Uma Mulher Vestida de Sol*, para o unitário exibido no programa da TV Globo intitulado Terça Nobre, em 1994, sob a direção artística de Luiz Fernando Carvalho.

Nossa discussão inicial retomou o debate em torno da relação entre o erudito – popular para situar o contexto de produção da peça suassuniana. Verificamos que, após o Movimento Modernista da década de 1920, houve o ressurgimento da busca por uma “verdadeira” identidade nacional, que teve como mobilizador o escritor Mário de Andrade, pois *Macunaíma* (1928), constituiu uma importante obra que empreendeu um grande diálogo com as mais diversas manifestações populares. Entretanto, ao problematizar a identidade brasileira na sua obra, Mário de Andrade delineou um modo de ver o nacional a partir dos diferentes *regionalismos*. Com base nisso, também verificamos que concomitantemente a esse processo de modernização da literatura produzida no Sudeste em busca de uma literatura nacional, no Nordeste Hermilo Borba Filho e Ariano Suassuna vinculados ao TEP focalizavam na ideia de um teatro nacional, porém tendo como fonte a cultura popular nordestina.

A partir disso, constatamos que a peça de Ariano Suassuna *Uma Mulher Vestida de Sol* fez parte de um primeiro experimento, em que já procurava discutir elementos da

cultura popular. A peça resgata elementos de um Nordeste carregados de simbologias, o que nos levou a enxergar a necessidade de também entender a região não apenas como um espaço geográfico, mas sim como um modo de ver a cultura sob uma perspectiva de mundo – a qual identificamos a partir de uma discussão sobre a regionalidade, enquanto modo de sentir e formar o regional.

O Movimento Armorial foi, portanto, fundamental para a inserção da obra popular para a construção de identidade na história da cultura brasileira. E o teatro produzido no Nordeste foi de encontro a este ideário retratando a grande diversidade proveniente das várias manifestações populares. Nesta direção, analisamos a peça suassuniana sob a perspectiva de que Ariano Suassuna estabeleceu em sua obra a representação de um Nordeste tradicionalista e patriarcalista ancorado na conservação de valores arraigados e marcados por conflitos incontornáveis, que começam a apontar para uma esfera de revelação do trágico moderno. Conforme discutimos, *Uma Mulher Vestida de Sol* é uma tragédia que, vazada em aspectos de regionalidade retrata a disputa das terras de duas famílias inimigas. Verificamos, então, que o desfecho trágico, dá-se em detrimento de um acontecimento inconciliável que é a divisão das terras, resultado do binômio honra/vergonha como valores que movem a ação dos personagens.

Com base nessa análise, observamos como o diretor Luiz Fernando Carvalho, a partir de um modo de compor bastante próprio recriou a peça no unitário. Toda a produção artística de LFC é pautada na desconfiguração da linguagem televisiva convencional, com a finalidade de estabelecer uma linguagem mais criativa e cheia de sentidos. Nesse seguimento, a partir da busca de representar uma brasilidade, LFC buscou através de Ariano Suassuna a representação da cultura popular nordestina para a televisão brasileira.

Foi assim que *Uma Mulher Vestida de Sol* constituiu uma das suas primeiras experimentações com a obra de Suassuna, que com maestria conseguiu retratar um Nordeste diverso e místico. Entretanto, como afirma Hutcheon (2013), após o processo de transposição de uma mídia para outra, mudanças são feitas em decorrência da especificidade do suporte midiático, pois, como vimos, contar uma história não é o mesmo que mostrá-la. Entretanto, como podemos observar, toda a estética de Luiz Fernando Carvalho é subsidiada pela liberdade de criação, em que, através de recursos como os destacados por Coca (2018), como as rupturas de sentido e os processos explosivos, constituem o modo de compor que se diferencia da linguagem convencional

evidenciando além da cultura popular. Deste modo, a *telerrecriação* empreendida por LFC, enriquece o trabalho adaptativo, uma vez que novos sentidos são incorporados resultando numa obra com qualidade assim como o produto fonte.

Ao passo que analisamos a presença do trágico na peça escrita, percebemos que esta dimensão se constitui enquanto fator que move a ação da peça do início ao fim. As rubricas e falas indicam a passagem do tempo, assim como a tensão e inquietude vivida pelos personagens. Ao transpor o elemento trágico para o unitário, LFC utiliza recursos cinematográficos e teatrais que em conjunto representaram o caráter trágico que envolve os personagens. O trabalho minucioso tendo como associação a relação entre palavra e imagem evidenciou todo o cuidado para com os elementos da cultura popular que sustentam a temática da peça.

De modo geral, o unitário permite que nos aprofundemos nos personagens, pois passamos a visualizar as ações para além da imaginação e reconhecer aspectos da cultura popular que também conta sobre uma tradição – mesmo que ela esteja, no produto telerrecriado, sendo apresentada de modo novo. Sendo assim, concordamos com Hutcheon (2013, p. 09) ao afirmar que a adaptação é “uma forma de transcodificação de um sistema de comunicação para outro”, de modo que, respeitando as especificidades midiáticas, a adaptação é vista como produto autônomo – foi essa discussão que, aqui, intentamos demonstrar.

REFERÊNCIAS

- ALBUQUERQUE JUNIOR, Durval Muniz. **A Invenção do Nordeste e outras artes**. 5ª ed. Ver. São Paulo: Cortez, 2011.
- ARAÚJO, Humberto Hermenegildo de. A tradição do Regionalismo na Literatura Brasileira: do Pitoresco à Realização Inventiva. **Revista Letras**, Curitiba, n. 74, p. 119 – 132, jan.-abr. 2008.
- ARISTÓTELES. **Poética**. 1. ed. Trad. Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2015.
- AYALA, Maria Ignez Novais. Trilhas e percursos da cultura popular na dramaturgia de Ariano Suassuna. In: MACIEL, Diógenes André Vieira, (org). **Por uma militância teatral**. João Pessoa: Bagagem, Ideia, 2005.
- BALOGH, Anna Maria. **O discurso ficcional na Tv: sedução e sonho em doses homeopáticas**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.
- BORBA FILHO, Hermilo. **Espetáculos Populares do Nordeste**. 2 ed. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, 2007.
- CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA. São Paulo: Instituto Moreira Sales, 2000.
- CARVALHEIRA, Luiz Mauricio Britto. **Por um teatro do povo e da terra: Hermilo Borba Filho e o Teatro do Estudante de Pernambuco**. Recife: Cepe, 2011.
- CASTRO, Isabel Alencar de. **Entre a televisão e as artes visuais: a estética da aproximação em produções seriadas de Luiz Fernando Carvalho**. 2017. Tese (Doutorado) – Curso de Programa de Pós Graduação em Comunicação Social da Universidade Católica do Rio Grande do Sul. 2017.
- CHEVALIER, Jean. **Dicionário dos símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números**. 17 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.
- CHIAPPINI, Ligia. Do beco ao belo: dez teses sobre o regionalismo na literatura. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 18, n. 15, p. 153-159, 1995.
- CHIAPPINI, Ligia. Regionalismo(s) e regionalidade(s) num mundo supostamente global. In: MACIEL, Diógenes A. V. **Memórias da Borborema 2: internacionalização do regional**. Campina Grande: Abralic, 2014. p. 21-64.
- CLÜVER, Claus. **Intermedialidade**. Pós, Belo Horizonte, v.1, n.2, p. 8-23, Nov. 2011.
- CLÜVER, Claus. Estudos interartes - Conceitos, termos, objetivos. **Literatura e Sociedade**–Revista de Literatura Comparada, São Paulo, n. 2, p. 37-55, 1997.
- COCA, Adriana Pierre. **Cartografias da teledramaturgia brasileira: entre rupturas de sentidos e processos de telerecriação**. São Paulo: Labrador, 2018.

COCA, Adriana Pierre. As subversões cronotópicas na microssérie Capitu. **Revista Temática**. Ano IX. n. 01. p. 1-19, 2013.

COLAÇO, Monalisa Barboza Santos. **Do trágico moderno e regional em Os mal-amados, de Lourdes Ramalho**. 2019. Dissertação (Mestrado) Curso de Programa de Pós Graduação em Literatura e Interculturalidade da Universidade Estadual da Paraíba, 2019.

GUZZI, Cristiane Passafaro. **Riscando o molde**: a função poética como o modelo estruturante na transposição da minissérie Hoje é dia de Maria. *Cadernos de Letras da UFF – Dossiê: palavra e imagem*. N ° 4, p. 47-65, 2012.

GAULDREULT, André; MÁRION, Philippe. Transecritura e midiática narrativa: questões de intermedialidade. In: DINIZ, Thaís Flores Nogueira (org.). **Intermedialidade e Estudos Interartes**: desafios da arte contemporânea. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. P. 107-128.

HAESBAERT, Rogério. Região, Regionalização e Regionalidade: questões contemporâneas. **Antares**, Rio de Janeiro, v. 3, p.1-24, jan-jun. 2010. Disponível em: <<http://www.uces.br/etc/revistas/index.php/antares/article/view/416/360>>. Acesso em: 21 jul. 2019.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Tradução de André Cechinel. 2. Ed. Florianópolis: ed. Da UFSC, 2013.

MACIEL, Diógenes A. V. **A questão do nacional-popular na dramaturgia/teatro do Brasil**. Revista Cerrados. V. 18. N° 28, p. 328-347, 2009.

MELO, José Laurenio de. Nota bibliográfica. In: SUASSUNA, Ariano. **Uma mulher Vestida de Sol**. 9 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2014.

MORAES, Emanuella Leite Rodrigues de. **Tele – (re) escritura**: um giro pelo imaginário nordestino em Ariano Suassuna e Luiz Fernando Carvalho. Salvador: Edufba, 2015.

MORETTI, Tacyana Muniz Caldonazzo. **Trágico e Tragédia em Uma Mulher Vestida de Sol de Ariano Suassuna**. 2011. Dissertação (Mestrado) - Curso de Programa de Pós-Graduação em Letras na Universidade Estadual de Londrina, 2011.

MOURA, Carolina Bassi de. **Uma mulher vestida de sol abre passagem para as futuras experimentações televisivas**. In. 2º Congresso Brasileiro de Iniciação Científica e Design e Moda. São Paulo: 2015.

MOURA, Carolina Bassi de. **A direção e a direção de arte**: construções poéticas da imagem em Luiz Fernando Carvalho. São Paulo: C. B. Moura, 2015.

ORTIZ, Renato. **Românticos e Folcloristas**: cultura popular. São Paulo: Olho D' Agua, 1992.

PALLOTINI, Renata. **Dramaturgia de Televisão**. 2. Ed. São Paulo: Perspectiva, 2012.

PAVIS, Patrice. **O teatro no cruzamento de culturas**. São Paulo: Perspectiva, 2015.

PERISTIANY, J. G. **Honra e Vergonha**: valores das sociedades mediterrânicas. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1965.

PONTES, Joel. **O Teatro Moderno em Pernambuco**. São Paulo: Editora S. A., 1966.

RAJEWSKY, Irina O. Intermidialidade, intertextualidade e “remediação”: uma perspectiva literária sobre a intermidialidade. In; DINIZ, Thais Flores Nogueira (org). **Intermidialidade e estudos interartes** (v.1): desafios da arte contemporânea. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

REIS, Luíz Augusto da Velga Pessoa. **Fora de cena, no palco da modernidade**: um estudo do pensamento teatral de Hermilo Borba Filho. 2008. Tese (Doutorado) – Curso de Programa de Pós Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco, 2008.

REIS, Luíz. **TPN – Teatro Popular do Nordeste**: o palco e o mundo de Hermilo Borba Filho. Recife: Cepe, 2018.

SALAZAR, Paula. **Processos criativos na televisão brasileira**: a importância da proposta de Luiz Fernando Carvalho em suas minisséries. 2008. Dissertação (Mestrado) - Curso de Programa de Pós Graduação em Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2008.

SAMOYAULT, Tiphaine. **A intertextualidade**. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos. **Em Demanda da poética popular**: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial. 2 ed. Campinas, Sp.

SARRAZAC, Jean-Pierre. Sete observações sobre a possibilidade de um trágico moderno –que poderia ser um trágico (do) cotidiano. **Pitágoras 500**, Campinas, v. 4, p. 3-15, abr. 2013.

SOUZA, Gilda de Melo e. **O tupi e o alaúde**: uma interpretação de Macunaíma. São Paulo: Duas cidades, 1979.

STAM, Robert. **Teoria e prática da adaptação**: da fidelidade à intertextualidade. Ilha do Desterro. Florianópolis, n°51, p. 019-053. Jul./dez. 2006.

SUASSUNA, Ariano. **Uma Mulher Vestida de Sol**. 9ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2014.

VICTOR, Adriana. **Ariano Suassuna**: um perfil biográfico. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2007.