

## “O Auto da Compadecida” e o núcleo Guell Arraes

Por Newton Cannito e Leandro Saraiva

“O Auto da Compadecida” foi um marco do cinema brasileiro da década de 90. Tal como a peça homônima de Ariano Suassuna, o filme de Guel Arraes rompeu os limites entre o popular e o erudito, entre o sucesso de crítica e o sucesso de público. O filme superou também a antiga separação entre cinema brasileiro e televisão, mostrando a possibilidade estética e comercial de uma parceria mais permanente.

Na verdade, Guel Arraes não é um estreante na direção audiovisual. Ele entrou para a Rede Globo em 1981, onde dirigiu as chamadas novelas humorísticas de Silvio de Abreu (como “Guerra do sexo” - 1983), um marco de inovação da linguagem da ficção televisiva brasileira. A partir de 1985 ele dirigiu o seriado “Armação ilimitada”, onde radicalizou na inovação da

linguagem, com um direção ágil e uso criativo da música. Além disso Guel Arraes criou e dirigiu 100 edições de “TV Pirata”, revolucionando o humor na televisão brasileira e criou o “Programa legal” (com Regina Casé) uma renovação do modo de fazer reportagem televisiva. A partir de 1993 o núcleo Guel Arraes iniciou o projeto de dramaturgia especial, que apresentou adaptações inovadoras de clássicos da literatura e do teatro como “Memórias de um sargento de milícias”, “O Besouro e a Rosa”, “O Mambembe”, “Lisbela e o Prisioneiro”, “O Coronel e o Lobisomem” obras que são precursoras, em termos temáticos e estéticos, do “Auto da Compadecida”. O núcleo realizou ainda a “Comédia da Vida Privada” exibida por três anos, de 1994 a 1997. Mais do que um grande

“autor isolado”, Guel Arraes é aglutinador e parte integrante de uma das melhores equipes de criação audiovisual que o Brasil já teve. Nomes como João Falcão, Pedro Cardoso, Mauro Mendonça Filho e Jorge Furtado foram colaborações constantes do Núcleo. Por isso é que mais do que um excelente “filme único surgido do nada”, “O Auto da Compadecida” faz parte de um dos melhores e mais coerentes conjuntos de produções audiovisuais já realizadas em nosso país, sendo apenas a parte mais visível do maior e mais importante movimento cultural audiovisual da década de 90. Nesta entrevista para “Sinopse” Guel Arraes conta o processo de criação e detalha as referências estéticas de “O Auto da Compadecida” e dá maiores detalhes sobre o conjunto de sua obra.



# O Auto do palco à tela



**Sinopse:** *Começando pela adaptação da peça de Suassuna, parece que o ponto mais marcante de mudança em relação ao texto original é a inclusão do trecho de outra peça do autor, Torturas de um coração.*

**Guel Arraes:** Bom, na minissérie eu diria que temos metade do Ariano e metade de coisa nova. Nós demos uma enxugada nos diálogos do Auto, o que daria metade dessas duas horas e quarenta, e essa outra metade a gente fez a partir de materiais diversos: coisas que a gente escreveu, readaptações

(basicamente de alguns contos do *Decameron* e alguns contos medievais franceses) e um monte de detalhes: tem desde uma fala do *Barbeiro de Sevilha* (“quais são suas referências?”), e ele fala assim: “Patrão, hoje existe tanta

referência aos pobres que eu não conheço um rico em condição de ser empregado”; é uma anordestinada do *Barbeiro de Sevilha*); tem desde uma frase isolada assim até um conto inteiro do *Decameron*, no início da minissérie, que chama *Pedra no Poço*. A trama é o seguinte: o marido não deixa a mulher entrar em casa porque ela chegou tarde e ele acha que ela o está traindo. Eles discutem, ela diz que vai se suicidar. Ela joga uma pedra dentro do poço. Ele sai correndo: “meu amor” e tal. Ela entra e fecha a porta. Ele bate, pedindo para entrar. Ela diz “você não vai entrar porque chegou bêbado”. Essa trama do *Decameron* Molière usou em duas peças dele. E a gente remontou para apresentar o padre. Então tem desde uma sequência inteira inspirada numa cena extraída de algum texto anterior até pequenos fragmentos.

**Sinopse:** *Essa parte do poço está cortada no filme*

**G.A.:** É, está. Mas no filme tem uma cena do *Decameron*, aquela que o Chicó está com a mulher do padeiro, chega o Vicentão e depois chega o marido. A solução que ela dá para justificar a presença dos dois amantes – dizer que um veio para pegar o outro – é do *Decameron*.

E tem muitas outras fontes. Aquela coisa de tirar uma tira de couro é de *O Mercador de Veneza*, que na verdade já é inspirada num conto popular. Essa conexão do nordeste com a Idade Média acabou

sendo nosso guia principal. Era uma coisa já estudada, até pelo próprio Ariano. Essa conexão virou um guia de adaptação, inclusive da direção de arte. Mesmo que já se soubesse teoricamente, é muito emocionante você descobrir uma negócio que de fato serve para o teu trabalho. Aquilo vai te ajudando, as coisas realmente foram funcionando. Tem algumas edições do *Decameron* que estão divididas assim: “Histórias de Corno”. O que mais tem no Nordeste é história de corno. Aí é que o material começa te ajudar, começa a encaixar. Vai dando um barato. A base da pesquisa taí.

**Sinopse:** *Em relação à incorporação de Torturas de um coração, me chamou a atenção o fato de teres aproveitado mais a versão original, para mamulengo, do que a readaptação que o próprio autor fez, no Ato I de A pena e o rei. Nessa primeira versão as personagens são bem mais marcadamente tipos.*

**G.A.:** É verdade. Se bem que a Rosinha não é tanto de *Torturas de um coração*. O que mais pegamos de *Torturas...* foi a trama e o duelo, que ainda foi retrabalhado e eu considero que foi melhorado, já que na peça de Ariano a coisa se resolve só com um susto, o que é bem coisa de mamulengo. Mas no *Auto...* tem uma armação.

Outra coisa, também, é que a gente achou que para passar na TV e cinema era legal ter um romance. O João e Adriana





[Falcão] escrevem muito bem cenas românticas. Essa é a parte que eles escreveram bastante. Aí é um pouco mais parecido com Molière. Tem o criado e os amantes. A gente tinha feito no teatro *O Burguês Fidalgo*, e a Virgínia fazia a mocinha. Então é um pouco inspirado no jeito que ela fazia esse personagem. Uma mocinha romântica, diferente daquela Marieta do *Torturas de um coração*, que é quase uma vagabunda.



**Sinopse:** *Em relação a esse ponto do romance, na mini-série havia uma bela cena de diálogo, muito lírica, entre Chicó e Rosinha, que não está no filme.*

**G.A.:** É uma pena (risos).

**Sinopse:** *Mas parece uma opção, porque ficou mais marcado o tipo do que o lado lírico. Marcou bem a galeria de tipos e as ações de João Grilo como herói picaresco.*

**G.A.:** Tem uma espécie de trambicagem nisso que me deu um certo medo. O Chicó, para fazer o amante, tinha que fazer quase que dois personagens. Quando ele está com a Rosinha ele dá uma segurada na chanchada, para poder ter um mínimo de credibilidade.

**Sinopse:** *É o pícaro apaixonado.*

**G.A.:** Exatamente. Tinha que dar uma segurada. Ele está de fato fazendo um papel duplo. Nos termos de Molière, ele está fazendo o criado e o amante.

**Sinopse:** *Quanto a fusões de personagens, tem uma fusão entre o criado de Molière e o pícaro "solto no mundo", né? E isso já estava no Suassuna.*

**G.A.:** É, tem essa fusão. Mas aí são personagens próximos. Agora, o amante é outra história. Como tinha o *Torturas de um coração*, que tem o "romance", mas totalmente farsesco, de Marieta com Benedito, achei que não estava tão fora assim.

**Sinopse:** *Ainda quanto aos tipos, vocês incluíram essa Rosinha romântica, mas a fizeram como filha do major, o que manteve o romance dentro do jogo dos tipos contra os quais João Grilo tem que lutar. O major é mais uma das forças sociais representadas, o Latifúndio, ao lado da Igreja, da Burguesia (o padreiro). Achei bem funcional. João Grilo vence*

*todo mundo, até o Latifúndio.*

**G.A.:** Tem também uma segunda leitura vinculada à Idade Média: o senhor feudal e o romance da princezinha.

**Sinopse:** *Bom, mudando um pouco de assunto, tu disseste que acha o Auto da Compadecida a melhor comédia brasileira.*

**G.A.:** No *Auto...* todo - e a partir da adaptação, mas em toda a realização dele, eu trabalhei num trilho muito estreito. Embora tenha todas essas incorporações o *Auto...* é, dos trabalhos que eu fiz, um dos mais clássicos. Todos os trabalhos que a gente faz têm mais preocupação de linguagem, eles quebram mais, entra documentário no meio, etc. Já o *Auto...* é quase uma montagem clássica. A grande ruptura está no Céu. Já na peça, o Céu dá uma distanciada. É uma explicitação da ficção, o cara morre e volta. Isso só é possível na ficção. Mas essa não é a principal preocupação dele. O que ele está querendo mostrar é o tema da religião. Isso é uma das coisas que me seduzia muito na obra, pois além de ser muito engraçado tem alguma coisa a mais.

O único momento que permite uma piscada de olho LITERAL? OU NÃO LITERAL (PISCADA DE QUEM?) é o final, quando Chicó conta o que acabou de acontecer como se fosse uma mentira - a história de um cara que foi para ao Céu e voltou. É um espécie de metalinguagem que diz que toda a história poderia ter sido uma mentira de Chicó. Mas é uma piscada de olho, quem pegou, pegou. Eu fico pensando na



diferença desse trabalho para o seguinte, *A Invenção do Brasil*, que é muito mais um trabalho no estilo da nossa geração. O *Auto...* era todo uma espécie de homenagem, uma retomada do sertão, uma obra regionalista. Tem hora que bate, meu pai (Miguel Arraes), a preocupação social, cultura popular. Uma coisa que durante muito tempo eu pensava: “tenho que sair dessa, me distanciar”. Daí tem uma hora que você pensa: “não, agora já dá para voltar”. E o *Auto...* tem muito disso. Para fazer a música também. E como eu conheço muito o Ariano, a maneira dele conceber as coisas, eu sabia que era tudo muito complicado.

Logo depois do *Auto...* houve uma polêmica do Caetano com o Ariano. Eu adoro o Caetano, sou amigo dele, e o Caetano pensa mesmo muito diferente do Ariano. Eu falava que a *Invenção...* era muito mais tropicalista. Eu estava entre os dois (risos).

**Sinopse:** *Essa era nossa pergunta final para ti, como é que sai do Auto da compadecida para a Invenção do Brasil.*

**G.A.:** Pois é. Eu achava que o *Auto...* era para bater a cabeça para os mestres, o pessoal da outra geração. Então, eu fui muito cuidadoso. Que música a gente vai fazer? João, que produziu a música, é ligadíssimo, gosta desde Mangue a mil outras coisas. Mas aquela era a música do *Auto...*. Toda tradição do *Auto...* é uma música ibérica...

**Sinopse:** *Eu queria perguntar: tu achas que teu filme é uma obra Armonial? (explicar)*

**G.A.:** Acho que não, porque uma mínima tradução a gente faz. Ele não é radicalmente aderente. Mas ele não ... ele não tem guitarra! (risos) A sonoridade é mais suave que a Armonial, mais de câmara. João achou os músicos certos, um pessoal que comunga um pouco disso, mas não completamente. Acho que a música Armonial é mais dramática do que caberia. Tanto que o Quinteto Armonial entra no Céu. Durante o filme a música é mais suave, mas sem romper completamente com aquele universo. O trabalho foi feito assim, num trilho muito estreito. Uma montagem clássica.

**Sinopse:** *Acho que por uma série de detalhes a adaptação dá uma amarrada clássica em relação ao original. Por exemplo, quase todas as ações, se não todas, são movidas pelo João Grilo, que no Auto original é forte, mas nem tanto. Ele pede emprego duas vezes, o cachorro fica doente por causa da comida que João Grilo dá a ele...*

**G.A.:** Quanto a esse pedido de emprego, vem do folheto popular, *A Gesta de João Grilo*, onde ele passa por um teste de perguntas e respostas. O Céu tem também uma contribuição interessante, já que no filme você vê as personagens morrerem. Acho que é um chamado do novo veículo.

**Sinopse:** *Na peça as mortes são contadas.*

**G.A.:** É, aqui está mostrado. Você vai torcer por aquela personagem. É coisa do cinema. A visualidade do flash-back.

**Sinopse:** *No filme tem também as visualizações das mentiras de Chicó.*

**G.A.:** É. Ali houve uma liberdade de linguagem. A gente tinha um conceito para as mentiras, meio *Barão de Munchausen*. Tem também a cena do testamento do cachorro que é diferente. É uma enganação de João Grilo. Como foi só uma a gente não chegou a ter um conceito definido.

**Sinopse:** *Mas achei que marcou a diferença em relação a Chicó, porque as animações das mentiras reforçaram uma dimensão imaginativa do personagem.*

**G.A.:** Exatamente. A outra cena, do testamento do cachorro, é a ilustração de um golpe de João Grilo.

**Sinopse:** *Mas voltando um pouco à armação clássica, tem vários detalhezinhos nos quais se percebe um reforço no encadeamento pela causalidade. No original tem várias coisas que não são explicadas e que no filme são. Por exemplo, a doença da cachorrinha é motivada pela troca da comida pelo João Grilo. Acho que o resultado geral é que o Auto... fica menos episódico. O texto de Suassuna tendia mais para esse caráter episódico, típico da narrativa dos folhetos.*

**G.A.:** É verdade. O que amarra na peça é o Céu. E o que dá também uma amarrada no nosso trabalho é a traminha do romance. E ali foi muito difícil de cortar, da TV para o filme. Era uma trama intrincada. Para conseguir a Rosinha,



Chicó diz que é valente. Para provar, ele tem que arrumar o duelo. Chicó conquista Rosinha, mas tem ainda o dinheiro que ele está devendo para o Major, que ficou com o padre. O golpe de Chicó dormir com a mulher do padeiro não dá certo. Aí eles tem que ir atrás desse dinheiro para livrar o Chicó. Recuperam o dinheiro com o padre. E isso volta no final, quando Chicó e João Grilo pagam a promessa para Nossa Senhora. Ficou tudo mais amarradinho. Ficou uma historinha, que no *Auto...* é mais episódica. No *Auto...* tudo se amarra no céu; o desenvolvimento é o caso do cachorro, o caso do gato, o cangaceiro...

**Sinopse:** *Até o cangaceiro ficou mais amarrado, né? Ele entra como mendigo e o João Grilo ainda anuncia a chegada do cangaceiro, fantasiando-se de cangaceiro.*

G.A.: É, é o urso do pato Donald na caverna (risos)

**Sinopse:** *Sobre a amarração no céu, no Auto..., a gente tem uma hipótese, sobre a grandeza dessa comédia do Suassuna, e que nos parece explica a afinidade da obra com o trabalho na comédia que tu e o teu grupo vêm desenvolvendo. Parece que a peça tem embutida quase como que uma filosofia da comédia: toda a caricatura satírica das personagens na primeira parte, uma sátira da miséria dos homens nos seus joguinhos para se dar bem, assume uma outra perspectiva no Auto..., muda de nível, numa consideração, e de compadecimento, da condição humana.*

G.A.: É, acho que é isso, sim. Esse é o grande barato da peça: a gente ri e depois se humaniza.

## Decupando a tradição: a direção de Guel Arraes

**Sinopse:** *Bom, passando agora do trabalho de adaptação literária para a dimensão visual, especialmente o trabalho de decupagem, a gente percebe, também no Auto..., mas em todos os teus trabalhos e de outros do Núcleo Guel Arraes, algo que não é muito comum nem na TV nem no cinema brasileiro: um trabalho de retórica da decupagem que tem afinidade com a decupagem da tradição clássica americana. Um exemplo em detalhe: quando JG aborda o Major, o plongée X contraplongée é discreto, o campo x contracampo privilegia a tentativa de JG, a pé, se igualar ao poderoso (o movimento do ator no enquadramento imita o movimento de quem anda a cavalo), e os planos abertos que pontuam duas vezes a cena repõem a “ordem das coisas”, que o Major não deixa de afirmar. Quer dizer, a narração expõe visualmente as intenções e posições de cada personagem, e ainda sugere uma adesão a JG, pela “malandragem” de fazer parecer, por um momento, no enquadramento, que ele está a cavalo. Esse retórica da mise-en-scène aparece em vários momentos da ação picaresca de João Grilo. Me chamou a atenção também a cena que ele vai vestindo a roupa do cabo Setenta, e, na cena paralela como Valentão, come queijo com a faca dele. Ou seja, a mise-en-scène inverte as posições de poder. Tem várias outras marcas dessa retórica. Ainda em, relação ao João Grilo, ele quase sempre ou sai de quadro, rompe os limites estabelecidos pela decupagem, e/ou puxa a câmera com ele. E isso é bem funcional a sua ação de mover a história. Mas não*



é só com o João Grilo. A cena na qual o bispo chama a atenção do padre tem um desenho de decupagem bem recortado, sinuoso, com o Bispo “serpenteando” pela Igreja, o padre atrás, se justificando, até o confronto na escada, em caracol, num campo e contracampo que vai fechando. O estilo da cena marca um comentário sobre os movimentos ladinos desses padres mundanos.

Toda uma retórica típica da decupagem clássica. Por outro lado, tu e tua equipe trabalham com uma quantidade e velocidade bem acima do padrão clássico.

G.A.: Realmente, agora no filme. Essa grande quantidade de planos ficou evidente. O pessoal do laboratório de revelação ficou doído. Me disseram que tem um número de planos equivalente a um filme de ação americano. Cria um problema no equilíbrio de luz, tiveram que fazer banda dupla.



Quanto a decupagem o meu guia, como método de trabalho, é marcar detalhadamente a cena. Eu sempre falo que eu gosto de direção que mostra serviço, não gosto de direção invisível. Gosto mesmo é de Fellini. Mas, bom, o guia principal é marcar tudo. Eu acho que a origem desse método foi uma certa insegurança inicial minha. Eu pensava: eu não sou nem nunca fui ator, eu lia mais Brecht que Stanislavski, vim do documentário e tive que pegar a ficção meio no susto, sou quase tímido. Daí como controlar no trabalho esse “complexo” - nos dois sentidos, de conjunto de variáveis, e de inferioridade? Como dizer com o meu metiér o que o cara tem que fazer? Por exemplo, aquela cena em que João Grilo diz para o cangaceiro: “eu lhe dei uma oportunidade de conhecer o Padim Padre Cicero e você me paga desse modo”. Se na armação ele diz com o cangaceiro empurrando ele na parede, e levantando a arma, com ele na iminência da morte, isso determina uma interpretação. Eu não preciso dizer como deve ser feito, apenas indicar o sentido de cada momento preciso. Eu me livre! (de dirigir o ator) (risos). Esse método de decupagem veio disso, da obsessão de marcar, de dirigir o ator. De saber onde está a câmera. Diretor, como dizem no *Noite Americana*, é aquele para quem perguntam

tudo e que tem 20 % das respostas. Então, para ter essas respostas, eu comecei obsessivamente a imaginar as cenas. A comédia se presta muito a isso. Eu crio quase que um roteiro paralelo de direção. Materialmente, ele é mais

um terço de texto. Quando eu participo do roteiro eu quase não faço rubrica, eu escrevo como uma peça de teatro, só diálogos. Não ponho nem “dia” ou “noite”, nada. Às vezes não ponho nem o lugar. Depois eu volto, começo a definir espaços, se está muito tempo num mesmo cenário e corto para outro. E depois eu vou afinando. Na verdade a minha maneira de filmar é quase a maneira mais funcional de mostrar todas essas marcas. Eu sei que na vírgula do João Grilo eu vou cortar pro Nanini levantando a arma, voltei no carrinho empurrando ele, voltei o Nanini engatilhando, voltei no carrinho empurrando, daí nesse terceiro *insert* tem que bater na parede, para voltar para o dedo do Nanini no gatilho, para ele estar terminando a fala. Contar isso da melhor maneira possível já é o grosso do meu trabalho. Já não tenho que pensar muito se eu tenho que fazer uma grua que vem não sei de onde. É o carrinho que está levando ele, o plano fixo do Nanini, talvez um plano da situação geral. Já tem tanto dinamismo na marca teatral que a decupagem segue. Outra coisa prática, que eu vi depois, quando fui fazer teatro. As duas peças de teatro que eu fiz (*O Burguês Ridículo* e *Lisbela e o prisioneiro*) foram muito parecidas com o que eu faço na televisão, eu fiz também por causa disso - Lisbela é o mesmo texto da TV.

Então eu marco muito parecido. Na televisão eu passo todas as marcas, os atores tem a consciência delas, mas executam a cena como um todo canhestramente, porque é a montagem que vai dar a impressão de todo, de que aquilo tudo está ensaiado a meses. No teatro, para fazer aquilo, para arredondar, para fazer na continuidade, uma cena que na TV precisa de 3 horas de ensaio, no teatro precisa de três dias. Na TV eu tenho que cortar muito para dar essa impressão do ensaiado. Na verdade, se eu ficasse mais

tempo ensaiando talvez eu cortasse menos. É claro que isso tudo vai virando um estilo. Mas vem também de uma certa necessidade material, de fazer muita coisa para pouco tempo de ensaio. O ator consegue realizar pedacinhos da cena em continuidade, e aí entra a montagem ilusionista. Só que a comédia é tão frenética que ela termina ultrapassando a ilusão de realidade. Não acontece tanta coisa na realidade, é um excesso circense, cai, tropeça, vira, fala, às vezes são quase personagens de desenho animado. Tem cenas trabalhadas mais cinematograficamente, toda a sequência do Céu, a cena da morte de João Grilo, em slow, com a quebra de ritmo que anuncia o “curta-metragem” do Céu, totalmente diferente do resto. Ali é a primeira hora em que não se fala. No Céu é a hora do *Auto...*, eu tive que segurar.

**Sinopse:** *No Céu o tempo dos planos é muito maior.*

**G.A.:** Muito. E não tem marcas. A única coisa que tem um pouco de marcas, é de filme de tribunal, que eu adoro. Paródia de filme de tribunal, com o Diabo como promotor.

**Sinopse:** *Tem quem diga que esse teu estilo de direção, de muita decupagem, que é evidentemente muito funcional para TV, para cinema seria mais cansativo.*

**G.A.:** Eu estou convencido que isso é um preconceito. Claro que o cara pode achar rápido demais, preferir a coisa mais lenta. Claro que qualquer um tem esse direito. Mas vou explicar porque que eu acho que esse papo de “isso é de TV” é preconceito. Quando eu comecei a fazer isso, na *Armação Ilimitada*, quando começou a pegar esse estilo de farsa ligeira, as pessoas diziam “isso é muito rápido pra televisão” (risos). Me mostre onde a televisão é rápida. Videoclip, mas isso já é tardio na TV. Novela é lento



pra caramba. Quando eu fazia novela eu ficava desesperado. Daí quando eu comecei a fazer assim, rápido, me diziam “isso é negócio de cinema”. Televisão você tem que repetir, fazer devagar, porque o cara está disperso, entra, sai. Daí é que começou a criar uma outra maneira de ver televisão. Com a *Armação...*, que nem tinha uma superaudiência, mas tinha uma média boa, você tinha novos hábitos de ver TV. O pessoal juntava no dia da *Armação*, coca-cola, pizza, e se concentravam para ver. Porque na *Armação...* se você piscasse você perdia cinco planos. Tinha um público que via diferente. Agora com a ida do *Auto...* para o cinema, teve gente que me dizia que eu tinha que aumentar os planos. Mas eu acho que essa é uma maneira é adequada para contar essa história! Eu ouço crítica, sim. O Pedro Cardoso, que trabalha comigo faz tempo, quando começou a dirigir me disse “olha Guel, eu entendo agora a necessidade da decupagem (porque ator em geral prefere é plano aberto), mas mesmo assim eu acho que tem hora que você corre demais”. No *Auto...* toda a sequência do Céu eu fiz pensando nisso, porque é adequado. Eu pisei no freio, me segurei. Às vezes eu ficava agoniado mas me segurava, “não vou cortar, não vou marcar”.

**Sinopse:** *Essa velocidade de decupagem parece adequada aos diálogos da peça, que pedem velocidade de fala.*

G.A.: É, é adequado

**Sinopse:** *É interessante tu contares essa história de que diziam que a velocidade não era adequada para cinema. Porque se a gente for ver a comédia clássica, Billy Wilder principalmente, é rápido, e é nessa velocidade da decupagem que está o comentário das cenas.*

G.A.: Exatamente. Eu adoro Billy Wilder. Eu dou sempre como referência dessa minha “segunda vida”, pós-documentário, o Billy Wilder.

**Sinopse:** *A gente percebe a influência. Se a gente pega um exemplo, digamos a cena do desenlace de Sabrina tem todos aqueles comentários à cena pelas posições da câmera, a marcação de atores muito clara.*

G.A.: Muito clara. Diálogos agilíssimos!

**Sinopse:** *Nessa cena, a gente como espectador, a primeira vez que vê se sente todos os comentários, tudo em consonância, mas não tem a percepção de cada uma das marcações do diretor, elas são mais rápidas que a nossa percepção imediata. Os seus programas de TV também, quando a gente grava e revê três, quatro vezes, começa perceber um monte de coisas, tem um acúmulo de sentidos em cada plano, em cada composição, na mise-en-scène que é bem acima da nossa capacidade de percepção imediata.*

G.A.: É. Acho que é uma direção que aparece, que mostra serviço, mas que também se esconde, que está imiscuída na cena. No *Auto...*, filme, tem várias dessas marcações que ficam mais claras, aprecem mais do que na TV. Por isso eu acho que talvez seja ao contrário, é mais cinematográfico que televisivo. Tem coisas em dois planos. Por exemplo, tem uma marca que até era a que nós usávamos na peça do *Burguês...* A Rosinha dizendo para o Major que não vai se casar com o noivo arranjado, e ela vira a cada fala, e não vê que é o Chicó. Isso vendo na telona é muito mais claro. Para montar aquilo sabendo que é uma tela pequena é uma agonia, porque é muito ágil cada virada. E

o bom da cena é com um plano mais aberto, o que era difícil na telinha.

No *Auto*, o que me deixa mais tranquilo, é que na respiração geral do trabalho tem o Céu. Você vem “em quinta”, está esbaforido, e aí entra o momento da reflexão. Agora vamos conversar. Aí pára, dá uma descansada de 12 minutos, vai para um outro universo e retoma ali mais 5 minutos e daí termina. Então na respiração geral pelo menos tem essa preocupação. Dá um descanso, até mecânico, para o espectador. A gente tinha uma experiência bem interessante nisso com o *Comédia da Vida Privada*. Porque na *Comédia...* eu fazia essas marcas todas e era tudo numa sala, sofá, geladeria... Eu pensava, cara, isso está me dando um trabalho miserável, o mesmo trabalho que me davam os Especiais e ninguém vai notar isso, parece uma novela, marido e mulher conversando é novela. Aí ficava essa negócio à lá Billy Wilder, um balé do cotidiano, que tinha muito a ver com o texto do Veríssimo. Porque o texto dele, se você ler meio desatentamente, rápido, vai pensar que é um texto banal. Mas o texto não tem uma palavra fora do lugar. O banal é totalmente recriado, é um “naturalismo sintético”, que eu acho que é também do *Comédia...* Dá uma boa comparação, eu até já fiz isso: pegar uma cena de novela, o mesmo ator – por exemplo, a Débora Bloch, na novela e numa cena do *Comédia...* No *Comédia...* acontecem 10 coisas ao mesmo tempo, mas são coisas cotidianas, pequenas – uma aliança que é escondida, por exemplo. Pode ter uma história paralela



correndo, o cara fala com a mulher alguma coisa ao mesmo tempo que esconde a aliança. O Walter Benjamin falava que o cinema é o inconsciente da realidade. Detalhes reveladores, um olho que treme, uma mão, e o *Comédia...* era muito isso. Sob a cena aparente a câmera mostrava detalhes que informavam, comentavam, davam outro sentido aos diálogos.

**Sinopse:** *Ano passado fizemos no CINUSP um ciclo de exposições dos trabalhos do Furtado, incluindo várias Comédias...*

G.A.: Ah, é? Tem uma delas com a qual a gente queria fazer um filme. Aquela das copas do mundo, que tem um jeito de "Nós que nos amávamos tanto". Numa versão mais longa precisava tratar melhor cada uma das histórias de amor, que ficaram meio imprensadas.

**Sinopse:** *Esse roteiro tem uma relação forte com Anchiétanos, já no final do Comédias..., que aliás tem pouco a ver com o formato do programa*

G.A.: Não é comédia. Eu disse pro Jorge: vamos fazer o que der na telha

**Sinopse:** *É um roteiro impressionante. A passagem do tempo e a carga dramática do desenho das oposições entre os personagens que acaba se tornando um*



**oposição de posições políticas, são do melhor realismo.**

G.A.: Na verdade é o primeiro longa do Jorge.

**Sinopse:** *E talvez seja o melhor longa brasileiro da década.*

G.A.: Era um roteiro de longa para cinema, que acabou sendo feito, com alguns cortes, na TV.

**O Auto... na cultura nacional**

**Sinopse:** *Bom, mas voltando para o Auto, passando da discussão da direção e decupagem para interpretações mais gerais do lugar cultural do filme/série, acho que o primeiro ponto importante é a adaptação de uma obra de raízes tradicionais para um meio de comunicação de massa, com público altamente diversificado, e que mesmo assim "pega".*

G.A.: Bom, a peça já tem como característica sua popularidade. É teatro popular no sentido de ser muito conhecido. É meio como *Cyrano de Bergerac* na França, que todo mundo estudou na escola. Quando um francês vai ver a peça, não vai para saber da história, que ela já sabe, vai ver a nova montagem, a interpretação daquele ator, como o diretor resolve aquela cena. O *Auto...* não chega a tanto, mas é um pouco assim. É uma peça montada em grêmios, no interior. Qualquer pessoa que passou pela escola pode não ter lido mas sabe que tem Nossa senhora, sabe algo. No Brasil isso já é muito. Esse lado popular da peça combina com o meio de massa.

**Sinopse:** *Mas tem também, viajando um pouco na interpretação, a repercussão social da história de João Grilo, né? Tem que se virar, e isso cria identificação, eu me identifico (risos)*

G.A.: É, cria identificação, sim. Imagina um nordestino que veio para o Sul, o que é que aquilo não faz com o cara, o bem que faz para o cara ver aquilo. Eu sou nordestino, privilegiado, mas já fui estrangeiro na França e você se sente...fudido! Ver os filmes do Cinema Novo fazendo sucesso lá fazia bem pro teu ego. É curioso que um erudito como o Ariano tenha feito uma obra tão popular. Acho que esse negócio da televisão reeditou, não na novidade (o *Auto...* nunca foi esquecido, sempre foi muito montado), mas na quantidade e estouro da peça na estréia no Rio de Janeiro. Foi uma comoção. Não no Teatro Santa Isabel (em Recife), mas depois, quando eles vieram a um festival de teatro no Rio, explodiu, como uma nova dramaturgia. Imagina, na época do *Auto...* fazia-se teatro de paletó, fazia-se peça de costumes urbano. Ou então Procópio fazia lá o *Deus lhe pague*, um negócio grandiloquente. Imagina então que emoção que não era isso, o povo no palco. A televisão ampliou, do ponto de vista quantitativo. Do ponto de vista cultural ela já teve sua influência na elite cultural, a cultura popular já foi assimilada, passou pelos anos 60, teve várias outras interpretações. Mas com a TV chegou no grande público, mostrou que tem sangue para isso. Porque no teatro era uma hipótese: isso é cultura popular? O Cinema Novo não chegou. Chegará algum dia? Ninguém sabe. Mas o *Auto...* chegou. Ele teve o impacto do Cinema Novo, do ponto de vista cultural, e agora ele teve a comunicação com a massa. E ele já tinha plantado isso ao longo desses anos, com sua permanência, e com o grande número de montagens.

**Sinopse:** *O Cinema Novo aproveitou essa vertente picaresca só no Macunaíma, com uma leitura crítica que inverte o sentido de valorização no final. E foi o filme do movimento que alcançou sucesso de bilheteria. Vocês tem uma forte relação com essa tradição do malandro, não é? O Jorge*





*Furtado adaptou o Memórias de um Sargento de Milícias (Vidigal, um Especial), teu tem a adaptação de Lisbela e o Prisioneiro. E também próximo, ainda que não seja bem um pícaro, tem ainda O Coronel e o Lobisomem G.A.: É, o Coronel e o Lobisomem é bem próximo mesmo. Apesar de Coronel, pelo fato dele estar decadente, ele se aproxima sim.*

*Sinopse: Tem uma coisa em comum nessas adaptações, não é?*

*G.A.: É, é verdade, tem mesmo. E também na Invenção do Brasil o Tônico é o Macunaíma, é inspirado no Macunaíma, conscientemente. Ele fala que ele se inspirou no Paulo José de mulher (risos). O texto é todo em cima do Macunaíma.*

*Sinopse: Não sei se a palavra exata é movimento, mas certamente uma "tradição" vocês já criaram, pegando o veio da comédia, com personagens malandros. Esses trabalhos tem um nível de representação, uma vontade de representação nacional, e que bate nas*

*peessoas. Eu tenho a impressão que depois do Cinema Novo e o do Cinema Marginal é a tentativa mais consistente no audiovisual brasileiro de uma representação do país. E vocês escolheram a comédia como forma. Molière, que é uma referência explícita no teu trabalho, tomou como tarefa enfrentar o preconceito contra a comédia e elevá-la ao nível do grande teatro, capaz de representar o seu tempo. Tu te identificas com o Molière?*

*G.A.: (risos) Eu penso bastante no Molière. Sobre a dimensão do nosso trabalho, nós tivemos muito essas discussões. Durante muito tempo, nas nossas crises internas, eu defendi o caminho da televisão. Eu dizia, Jorge, o impacto demora. O Jorge dizia, "Pô qualquer cortinha que eu faço tem mais atenção que um longa que eu faço na televisão". Ele faz um longa e sai uma notinha na coluna de TV, dando "nota 8". É uma loucura! Eu fui ficando agoniado com isso, virou quase um problema de sobrevivência. O Auto..., fazer Lisbela no teatro, são estratégias para chamar a atenção. A gente fez, sim, um movimento. Mas*

como na televisão está cheio de coisas, as pessoas percebem que tem um negócio ali, ninguém vê o todo, a coerência, as pessoas que fizeram aquilo, a quantidade de trabalhos. Porque a Belair do Sganzerla e Bressane era um movimento e Jorge, Pedro [Cardoso], João [Falcão], eu não somos? Tudo bem, trabalhamos por encomenda, é comercial. Mas tem um negócio ali. A prova do que eu digo é a seguinte: eu fiz *Lisbela e Prisioneiro* na TV. Daí eu faço no teatro. É uma remontagem, apenas. Tem mais atenção para peça que para as 10 adaptações especiais das quais a *Lisbela* da TV faz parte. Com o *Auto...*, eu nunca vi tanto repórter na minha vida. Ontem tinha 12 pessoas me fotografando. Eu não sabia para onde olhar. Eu sou um jeca da mídia. O *Auto...* é remontagem. Mas é um ponto de chegada de um trabalho mais longo: as *Comédias...*, *Anchiétanos*, as três *Comédias...* do João Falcão, veja lá que loucura que é!

*Sinopse: Aquela Comédia do João Falcão, do cara que mora no quarto e sala do Flamengo e sonha que é pianista, e vice-versa, é brilhante!*

*G.A.: E é mesmo! E quem falou disso com a atenção necessária. Ele depois fez duas peças, Final da História e Dona da Lua, que são desenvolvimentos das Comédias. Na Dona da História tem uma cena inteira que está no Comédia. As peças dele estão consagradas, os críticos escrevem .*

