

TRÊS NÃO É DEMAIS: AS ADAPTAÇÕES DE *AUTO DA COMPADECIDA* PARA O CINEMA

THREE IS NOT A CROUD: THE FILM ADAPTATIONS OF *AUTO DA COMPADECIDA*

Felipe do Monte Guerra

Universidade do Porto

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-5960-2060>

Resumo: O presente artigo propõe uma análise comparativa de três filmes baseados na peça teatral *Auto da Compadecida* (1955), de Ariano Suassuna. São eles: *A Compadecida* (1969), dirigido por George Jonas, *Os Trapalhões no Auto da Compadecida* (1987), dirigido por Roberto Farias, e *O Auto da Compadecida* (1999-2000), dirigido por Guel Arraes. O objetivo é analisar não apenas as principais diferenças entre as adaptações cinematográficas em comparação à sua fonte literária, mas também entre elas, para perceber como foram eliminando elementos tradicionais/regionalistas para adotar uma representação mais convencional, ou “universal”, dos mesmos temas.

Palavras-chave: cinema brasileiro; análise fílmica; *Auto da Compadecida*; Ariano Suassuna.

Abstract: This article proposes a comparative analysis of three films based on the play *Auto da Compadecida* (1955), by Ariano Suassuna. They are: *A Compadecida* (1969), directed by George Jonas, *Os Trapalhões no Auto da Compadecida* (1987), directed by Roberto Farias, and *O Auto da Compadecida* (1999-2000), directed by Guel Arraes. The objective is to analyze not only the main differences between the film adaptations in comparison to their literary

source, but also between them, to understand how they were eliminating traditional/regionalist elements to adopt a more conventional, or “universal”, representation of the same themes.

Keywords: Brazilian cinema; film analysis; Auto da Compadecida; Ariano Suassuna.

INTRODUÇÃO

PALHAÇO

(Grande voz)

Auto da Compadecida! O julgamento de alguns canalhas, entre os quais um sacristão, um padre e um bispo, para exercício da moralidade.

(Toque de clarim)

PALHAÇO

A intervenção de Nossa Senhora no momento propício, para triunfo da misericórdia. Auto da Compadecida! (SUASSUNA, 2005, p. 15)

Assim começa a peça teatral *Auto¹ da Compadecida*, escrita em 1955 pelo paraibano Ariano Suassuna e encenada inúmeras vezes desde então, no Brasil e no exterior. Não cabe aqui mencionar a importância cultural e a relevância social e artística da obra, ambas já conhecidas. Trata-se de uma crônica fantasiosa das aventuras de dois amigos pobres do Nordeste brasileiro, João Grilo e Chicó, que trabalham em uma padaria. Chicó é um mentiroso incorrigível, enquanto João Grilo é especialista em criar golpes para ganhar dinheiro. Quando o cachorro da esposa (infel) do Padeiro adoece, a dupla é incumbida de chamar o padre da cidadezinha para benzer o animal. Este é apenas o estopim para uma série de confusões que envolvem o enterro do cão em latim, um falso testamento do animal beneficiando o Padre, o Sacristão e o Bispo, e a venda de um gato que “descome dinheiro” (graças às moedas introduzidas pelos dois amigos no ânus do bicho).

Quando o cangaceiro Severino do Aracaju invade a vila, a maioria dos personagens é assassinada pela sua quadrilha – incluindo o próprio João Grilo. O destino original destas almas seria o inferno, pela quantidade de pecados acumulados em vida. Mas João Grilo volta a usar sua esperteza e sugere que o Diabo antes realize um julgamento oficial das almas, com a presença de um Jesus Cristo negro e de sua mãe, a Compadecida, que atua como advogada dos finados. Na conclusão, João Grilo consegue convencer o “júri” a perdoar os pecados de todos e salvá-los do fogo do Inferno, além de garantir, para si próprio, a ressurreição.

1 *Auto* é um subgênero da literatura dramática surgido na Idade Média e muito popular na Europa. Geralmente eram composições dramáticas para teatro com personagens alegóricos representando pecados e virtudes da humanidade – por exemplo, o famoso *Auto da Barca do Inferno* (1517), do português Gil Vicente.

Uma das principais qualidades de *Auto da Compadecida* é que a história se inspira no chamado Romanceiro Popular Nordestino; ou seja, a poesia (geralmente improvisada) dos repentistas e a literatura dos folhetos de cordel. Em seu artigo “Tradição popular e recriação no ‘Auto da Compadecida’”², TAVARES analisa essa tática apropriativa do autor:

Ao usar episódios tradicionais, Suassuna adota a mesma tática apropriativa dos artistas medievais ou nordestinos. A Tradição é um imenso caldeirão de idéias, imagens, falas, temas e motivos. Todos bebem desse caldo, todos recorrem a ele. Todos fazem a contribuição de seu talento individual, mas cada um vê a si próprio como apenas um a mais na linhagem de pessoas que contam e recontam as mesmas histórias, pintam e repintam as mesmas cenas, cantam e recantam os mesmos versos. Histórias, cenas e versos são sempre os mesmos, por força da Tradução, mas são sempre outros, por força da visão pessoal de cada artista. (2005, p. 177)

No mesmo artigo, o pesquisador menciona algumas das inspirações do autor ao escrever seu *Auto*: o folheto *O Dinheiro*, de Leandro Gomes de Barros (1865-1918), sobre como o dono de um cachorro morto inventa um falso testamento para que o animal seja enterrado pela Igreja; o romance popular anônimo *História do Cavalo que Defecava Dinheiro*, que deu origem aos episódios do “gato que descome dinheiro”; e o auto *O Castigo da Soberba*³, que deu origem à trama do julgamento dos mortos e já incluía a participação de Nossa Senhora como “advogada”.

Dentro da proposta de trabalhar temas da cultura popular nordestina, o escritor paraibano também aproveitou para “regionalizar” figuras universais como Jesus Cristo, Nossa Senhora e o Diabo. Assim, o Cristo da obra é negro, a Nossa Senhora ganhou o apelido carinhoso de “Compadecida” e é chamada através de um versinho infantil⁴, enquanto o Diabo ganha o nome e as características do Encourado, uma criatura do folclore do Nordeste brasileiro.

Desde sua publicação em 1955, além de inúmeras montagens teatrais, *Auto da Compadecida* ganhou três adaptações para o cinema lançadas com um intervalo médio de 15 anos entre cada uma. Isso torna Ariano Suassuna um dos raros escritores

2 Este artigo acompanha a peça no livro publicado pela Editora Agir desde 1957.

3 A versão oficial dessa obra popular e anônima foi colhida junto ao cantador Anselmo Vieira (1867-1926) pelo pesquisador Leonardo Mota, para seu livro *Violeiros do Norte*, publicado em 1925.

4 “Valha-me Nossa Senhora / Mãe de Deus de Nazaré! / A vaca mansa dá leite, / a braba dá quando quer. / A mansa dá sossegada, / a braba levanta o pé. / Já fui barco, fui navio, / mas hoje sou escaler. / Já fui menino, fui homem, / só me falta ser mulher.” (SUASSUNA, 2005, p. 144)

que tiveram a chance de ver diferentes adaptações de sua obra para o cinema ainda em vida (ele morreu em 2014, enquanto os filmes foram realizados entre as décadas de 1960 e 1990).

A *Compadecida* (1969) foi a primeira versão cinematográfica da peça, com roteiro, produção e direção do húngaro George Jonas. Em 1987, Roberto Farias dirigiu a comédia *Os Trapalhões no Auto da Compadecida*, estrelada pelo popular quarteto de humoristas formado por Renato Aragão, Dedé Santana, Mussum e Zacarias, com roteiro adaptado por Farias e pelo próprio Ariano Suassuna. Já em 1999 foi a vez da minissérie da TV Globo *O Auto da Compadecida*, com direção de Guel Arraes e roteiro de Arraes, Adriana e João Falcão. No ano seguinte (2000), o material da minissérie foi reeditado e uma versão compacta, com uma hora a menos, foi exibida nos cinemas – e posteriormente lançada em DVD junto com a minissérie na íntegra.

As três adaptações se caracterizam por diversas liberdades poéticas em relação ao texto original, especialmente a versão televisiva de 1999. E embora os três filmes contem a mesma história, o resultado é bem distinto porque os diferentes realizadores aproveitaram para adaptar o texto à sua época e às suas próprias referências e sensibilidades artísticas. Afinal, como mencionara TAVARES, “histórias, cenas e versos são sempre os mesmos, por força da Tradução, mas são sempre outros, por força da visão pessoal de cada artista” (2005, p. 177).

O objetivo deste artigo é analisar as três adaptações cinematográficas de *Auto da Compadecida* e tentar entender como elas dialogam com a peça original e ao mesmo tempo com o período em que foram realizadas, ajudando o público de hoje a compreender três diferentes momentos da história brasileira pela ótica da obra imortal de Ariano Suassuna.

‘A COMPADECIDA’, CIRCO E DITADURA

Além do já citado Romanceiro Popular Nordestino, parte da inspiração de Suassuna ao escrever *Auto da Compadecida* veio dos espetáculos circenses. Na abertura da peça, durante suas indicações para o cenário, ele trata disso abertamente: “...o autor gostaria de deixar claro que seu teatro é mais aproximado dos espetáculos de circo e da tradição popular do que do teatro moderno” (SUASSUNA, 2005, p. 13). Não

por acaso, o narrador da trama é o Palhaço sem nome, que se apresenta como “o autor da história” em brincadeira de metalinguagem. Durante toda a peça, o Palhaço fala diretamente com o público, como se fosse um apresentador de circo, e comenta a história, porém sem interagir com a ação (embora no final participe do enterro de João Grilo).

Suassuna também faz diferentes referências ao circo no texto de abertura da peça:

“O Auto da Compadecida” foi escrito com base em romances e histórias populares do Nordeste. Sua encenação deve, portanto, seguir a maior linha de simplicidade, dentro do espírito em que foi concebido e realizado. O cenário (usado na encenação como um picadeiro de circo, numa idéia excelente de Clênio Wanderley⁵, que a peça sugeria) pode apresentar uma entrada de igreja à direita. (2005, p. 13)

Ainda na abertura da peça, o autor volta a referir-se aos artistas circenses nas indicações sobre a entrada em cena da trupe comandada pelo Palhaço:

Ao abrir o pano, entram todos os atores, com exceção do que vai representar Manuel, como se se tratasse de uma tropa de saltimbancos, correndo, com gestos largos, exibindo-se ao público. Se houver algum ator que saiba caminhar sobre as mãos, deverá entrar assim. (...) Há de ser uma entrada festiva, na qual as mulheres dão grandes voltas e os atores agradecerão os aplausos, erguendo os braços, como no circo. (2005, p. 15)

Voltando ao artigo “Tradição popular e recriação no ‘Auto da Compadecida’”, em que TAVARES cita outra aproximação da obra com o mundo do circo: as figuras de João Grilo e Chicó, que lembram, à sua maneira, a interação entre duplas de palhaços no picadeiro:

Juntos, João Grilo e Chicó reproduzem a tradição circense de mostrar um palhaço espertalhão, cheio de recursos, que gosta de se meter em situações arriscadas, e outro palhaço ingênuo, meio covarde, que se deixa influenciar pelo outro e às vezes acaba atrapalhando-o. Os dois tipos, observa Suassuna, são exemplarmente batizados pelo povo com as denominações de O Palhaço e o Besta. (2005, p. 181)

5 Clênio da Rocha Wanderley (1929-1976) foi um ator e diretor de teatro nascido em Pernambuco. Fundador do Teatro Adolescente de Recife, também foi o primeiro a encenar a peça *Auto da Compadecida*.

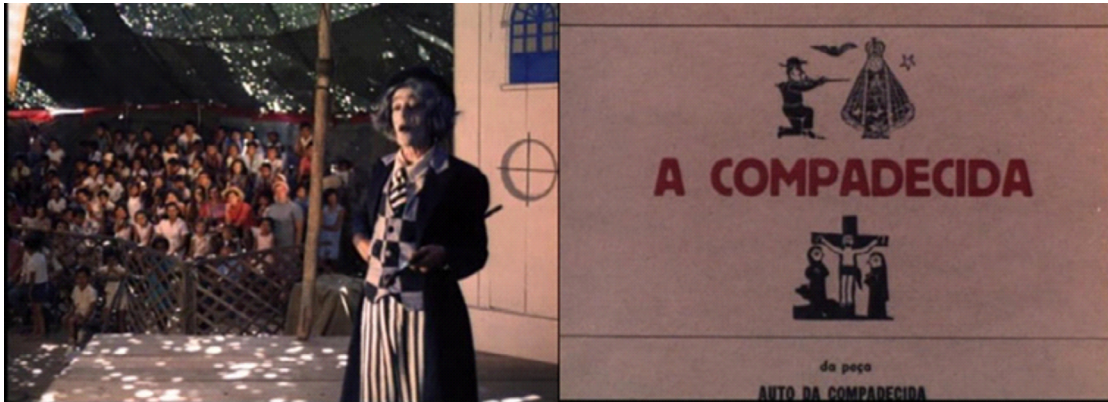
Primeira versão do *Auto* para o cinema, *A Compadecida* (1969) respeitou essa influência do circo na maneira de narrar a história, mas ao mesmo tempo supervalorizou os elementos da cultura nordestina. Estes são usados de maneira muito mais evidente do que nas duas adaptações posteriores, desde figurinos assinados por Francisco Brennand⁶ – e baseados nas roupas de retalhos e coloridos bordados do Nordeste – até intervenções de artistas simbolizando três representações da arte popular nordestina: a Cavalhada⁷, o Bumba-meu-boi⁸ e o Mamulengo⁹. O longa também foi, àquela altura, o filme mais caro jamais produzido pelo cinema brasileiro. Reportagem da revista Manchete de 19 de abril de 1969 alega que o orçamento foi de “750 milhões de cruzeiros antigos”, algo que na época correspondia “a uma produção americana de 15 a 20 milhões de dólares” (PEREIRA, 1969, p. 92). O problema é que, para alguns críticos, o filme todo acabou soando como uma super-representação estereotipada do folclore do Nordeste.

A Compadecida foi o único filme dirigido, roteirizado e produzido pelo artista húngaro George Jonas¹⁰, que, em entrevista à revista Filme-Cultura à época, justificou suas escolhas:

“Procurei fazer um grande espetáculo circense sertanejo, abordando problemas universais que o próprio autor havia colocado na peça. Atualizei esses problemas e as soluções técnicas e artísticas. (...) A arte popular do Nordeste é essencialmente simples, do povo. Procurei dar ao filme esta simplicidade. Considero a arte mais arte quando ela é simples. (...) [O filme] não tem nada rebuscado, com os enquadramentos obedecendo a composição rigorosa. Procurei uma forma de me expressar dentro da maior simplicidade, utilizando aquela linguagem que o povo nordestino naturalmente usa.” (JONAS in ALENCAR, 1969, p. 9)

-
- 6 Francisco de Paula Coimbra de Almeida Brennand (1927-2019) foi um artista plástico de Recife muito conhecido no Brasil e no exterior pelo seu trabalho voltado às tradições do Nordeste, especialmente peças feitas de cerâmica.
 - 7 A Cavalhada é um ritual popular que recria os torneios medievais. Vestindo roupas coloridas e montando cavalos enfeitados, artistas populares saem pelas ruas a galope, fazendo algazarra e imitando combates.
 - 8 O Bumba-meu-boi (ou Boi-bumbá) é uma espécie de dança do folclore popular brasileiro, que traz artistas caracterizados como personagens humanos e animais fantásticos. A encenação gira em torno da morte e ressurreição de um boi.
 - 9 Mamulengo é o nome dado a um teatro de fantoches típico do Nordeste brasileiro. Acredita-se que o nome surgiu da expressão “mão molenga”, que é a ideal para manusear os fantoches.
 - 10 George Jonas (1935-2016) nasceu em Budapeste em 15 de junho de 1935. Na sua passagem pelo Brasil, produziu o filme *Bebel, Garota Propaganda* (1968), de Mauricio Capovilla. *A Compadecida* foi o único filme que dirigiu.

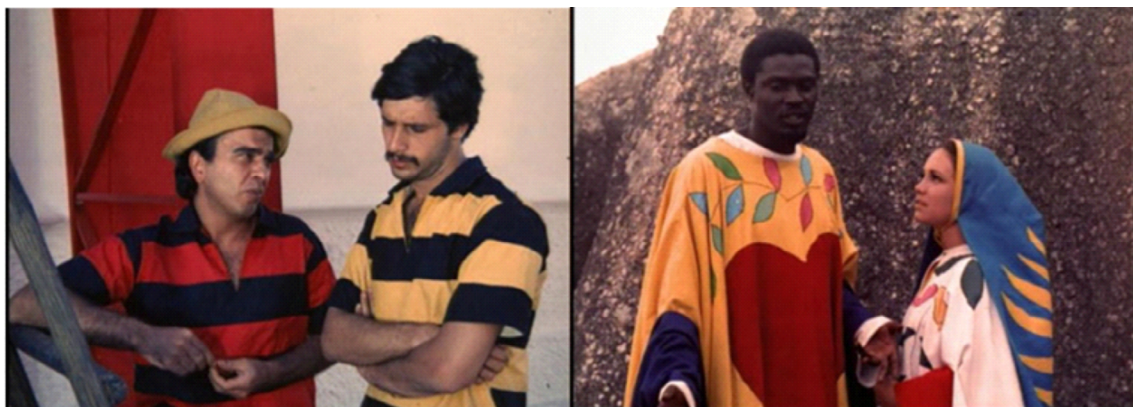
A figura do palhaço (esq.) evoca o circo; os créditos iniciais (dir.), a literatura de cordel



O filme começa com a narração do Palhaço (Paulo Ribeiro), que aqui ganhou um nome, Dom Pancrácio. Ele convida o público a entrar na tenda repleta de remendos do Circo da Onça Malhada para ver o espetáculo. Um palco montado no centro do picadeiro representa a praça de uma pequena cidade, com o cenário de uma capela no lado esquerdo, como sugeriu Suassuna no texto original. Começam, então, os créditos iniciais do filme, que incluem desenhos remetendo aos folhetos de cordel – uma ideia que seria recuperada na terceira adaptação na década de 1990.

A história segue fiel à obra de Suassuna. João Grilo e Chicó são interpretados, respectivamente, por Armando Bógus e Antônio Fagundes (em um dos seus primeiros filmes). Os outros personagens principais são representados por Felipe Carone (Padre), Jorge Cherques (Bispo), Agnaldo Batista (Sacristão), José Carlos Cavalcanti Borges (Padeiro), Neide Monteiro (Mulher do padeiro), Zéluz Pinho (Severino), Zózi-mo Bulbul (Frade e Jesus), Regina Duarte (Compadecida) e Rubens Teixeira (Major Antônio Moraes e Encourado).

João Grilo e Chicó (esq.), Jesus e a Compadecida (dir.), no filme de George Jonas



Como o cinema permite uma liberdade maior de deslocamento dos personagens pelos cenários do que o teatro, a história de *A Compadecida* já começa com o bando do cangaceiro Severino cercando a cidadezinha, algo que na peça só acontece pela metade da história. Severino pede que um dos seus homens (um jovem Ary Toledo) se disfarce como cego para espionar os moradores. É através da ótica do “espião” que o espectador será apresentado aos principais personagens: o Sacristão que rouba dinheiro da igreja, a mulher infiel do Padeiro, o próprio Padeiro, o poderoso Major Antônio Moraes e os amigos João Grilo e Chicó. O olhar do cangaceiro (e da câmera) apresenta os personagens da história, e não o Palhaço, como no texto teatral.

A caracterização da dupla principal difere radicalmente das versões posteriores, que passariam a apresentar ambos como sertanejos pobres com roupas em farrapos. Neste primeiro filme, João Grilo e Chicó vestem camisas normais (ambas listradas e em cores diferentes) e calçam botas ao invés de sandálias de couro.

Outra alteração curiosa promovida pelo filme foi associar os atores que interpretam inicialmente o Frade (Zózimo Bulbul) e o Major (Rubens Teixeira) com Jesus e o Diabo no terceiro ato. Hoje é difícil saber se isso foi uma contribuição direta do diretor George Jonas ou se ele apenas se inspirou em alguma das montagens teatrais do *Auto*, que à época já vinha sendo encenado há quase 15 anos. Em todo caso, a associação destes dois conjuntos de personagens manteve-se no posterior *Os Trapalhões no Auto da Compadecida*, mas foi descartada na adaptação de 1999. Na obra de Suassuna, não há nenhuma indicação para que os mesmos atores interpretem dois papéis, nem o personagem do Frade tem qualquer relação com Jesus.

O clima circense da peça e do início do filme é outra vez evocado pelo diretor na cena do ataque dos cangaceiros, quando os bandidos fazem exagerados malabarismos e acrobacias. E o líder do grupo Severino tem, no filme, um problema que não é mencionado na obra de Suassuna: ele sempre tapa os ouvidos com os dedos para não escutar os barulhos dos tiros disparados pelos seus homens. Segundo justifica, ele nunca se acostumou com “os estouros”. Essa característica foi mantida no segundo filme, em 1987, mas igualmente ignorada na adaptação de 1999.

Na conclusão, a história volta ao palco do Circo da Onça Malhada, com os atores Armando Bógus e Antônio Fagundes ainda interpretando João Grilo e Chicó. O filme então imita uma encenação teatral e termina com todos os outros atores voltando ao “palco” para fazer uma última reverência ao espectador, mimetizando em uma única cena o circo e o teatro tão caros à obra de Suassuna. A câmera inclusive se distancia

para mostrar as arquibancadas repletas de espectadores e Dom Pancrácio pede o aplauso do público (a exemplo do que acontecia no final da obra de Suassuna¹¹), assinalando o término do filme.

Ao revelar, desde a cena inicial, que tudo não passa de uma suposta peça teatral apresentada no interior do circo, *A Compadecida* vai contra o “ilusionismo” do cinema, como apontou BEZERRA: “O antiilusionismo é uma característica marcante de *A Compadecida*, cuja linearidade narrativa é constantemente interrompida pela inserção de cenas de espetáculos populares – circo, bumba-meu-boi, teatro de mamulengo, etc” (2004, p. 7).

Cenas finais de “A Compadecida”: atores no palco, como se fosse um teatro mambembe



A Compadecida traz ainda uma piada que não existia na obra original, e que também foi aproveitada na segunda adaptação. Logo depois que a polícia chega à cidade e espanta os cangaceiros à bala, Chicó, até então escondido e amedrontado, aproveita que a situação se acalma, arma-se com um facão e sai a gritar: “Voltem! Voltem que eu quero acabar com todos vocês na faca!”, fazendo com que um espantado João Grilo ironize: “Ave Maria, que homem mais bravo!”.

Mas é na representação do Diabo que encontra-se a maior diferença de *A Compadecida* para as adaptações cinematográficas posteriores. Ao escrever o terceiro ato de seu *Auto*, Suassuna não queria um demônio com as características do Diabo

11 “A história da *Compadecida* termina aqui. (...) E, se não há quem queira pagar, peço pelo menos uma recompensa que não custa nada e é sempre eficiente: o seu aplauso!” (*Ibidem*, p. 173)

do cristianismo, e sim uma criatura mais condizente com o folclore nordestino, para combinar com o restante da peça. Portanto, quem ocupa o lugar do demônio na obra é o temível Encourado, supostamente um personagem da cultura rural nordestina, de acordo com o próprio Suassuna: “Este é o Diabo, que, segundo uma crença do sertão do Nordeste, é um homem que se veste como vaqueiro” (SUASSUNA, 2005, p. 129). Entretanto, para além da descrição do autor, há pouquíssimas informações sobre o Encourado. Uma das raras descrições recentes vem da pesquisadora Nina Balle, que, citada em artigos na internet, insinua que ele seria uma espécie de vampiro, e não uma versão brasileira do Diabo:

No Nordeste brasileiro, conta-se a história do Encourado, um homem de hábitos noturnos que se veste completamente de couro preto, sendo que estas roupas cheiram a sangria. A presença do Encourado inspira medo e respeito. (...) Por onde ele passa, as galinhas param de botar ovos e não comem direito. Os cachorros não saem de casa e gemem o dia inteiro. Até mesmo os urubus e carcarás, que são aves carniceiras, desaparecem para bem alto e longe. Ao pressentir a presença do Encourado, os moradores costumam sacrificar algum animal, pois acreditam que feito isso ele irá embora. Conta-se que no passado havia sacrifícios de pessoas indesejáveis, como criminosos e até mesmo crianças. Entretanto, diz-se que basta oferecer simplesmente uma galinha preta ou galo vermelho para afugentá-lo sem contudo ofendê-lo. (ZONA 33)

No filme de 1969, até a ambientação do terceiro ato reverencia a cultura nordestina: ao invés de usar um cenário celestial para o Paraíso, como sugere o texto de Suassuna, o julgamento das almas ocorre em meio à paisagem árida do sertão e entre enormes rochas, onde as almas dos falecidos circulam vestidas com as coloridas fantasias dos personagens¹² do Bumba-meu-boi. Logo entram em cena demônios trajados como personagens da Cavallhada, porém portando tridentes (um símbolo facilmente identificável da representação do Diabo/inferno), e finalmente o Encourado, que aparece no alto das rochas – ironicamente mais perto do céu do que do inferno.

Como Suassuna havia descrito na peça, ele se veste como vaqueiro, com um chapéu de couro envergando dois chifres, uma capa vermelha, luvas negras de couro e uma máscara, também de couro, cobrindo todo o seu rosto e com dois buracos para os olhos. Em determinado momento do julgamento, o Encourado arranca a máscara

¹² João Grilo, por exemplo, acorda com o figurino do brincante Mateus, que, no espetáculo do Bumba-meu-boi, é um papel cômico, normalmente empregado da fazenda ou forasteiro (dependendo do grupo que representa), encarregado de roubar ou matar o boi.

e revela as feições do ator Rubens Teixeira, o mesmo que antes interpretara o Major. Dessa forma, o diretor-roteirista Jonas parece estar fazendo um paralelismo entre o coronelismo do sertão nordestino e a figura do Diabo – como se a alma dos pobres caboclos tivesse que prestar contas à figura do poderoso fazendeiro/coronel até no Além.

O Encourado com a máscara (esq.) e sem ela (dir.): coronelismo também no Inferno



Por fim, o fato de Nossa Senhora ser interpretada por uma jovem Regina Duarte tornou-se tristemente irônico hoje, quando a figura da atriz ficou associada à defesa intransigente da Ditadura Militar¹³. Afinal, o próprio *A Compadecida* foi produzido durante os Anos de Chumbo, logo após a instauração do Ato Institucional Número 5 (AI-5), e chegou a enfrentar problemas com a Censura Federal. Coluna do jornal carioca *Correio da Manhã*, publicada em 16 de julho de 1969, revela que a estreia de *A Compadecida* foi proibida em todo o território nacional depois de uma rápida passagem por festivais. Os motivos: “1) imoralidade; 2) desrespeito ao Poder Judiciário; 3) afronta aos sentimentos religiosos do povo brasileiro” (FERREIRA, 1969, 2º Caderno, p. 2). Semanas depois, a obra foi liberada com vários cortes. O *Diário de Pernambuco* de 30 de julho publicou entrevista com Ariano Suassuna em que, sem detalhar o que foi re-

¹³ Em 4 de março de 2020, a atriz deixou a TV Globo para assumir o cargo de Secretária Especial da Cultura do Governo Jair Bolsonaro. Mas sua passagem foi marcada pela polêmica, incluindo entrevistas ao vivo abandonadas pela metade, desentendimentos com aliados políticos do presidente e, afinal, a “demissão” de Regina menos de três meses depois, em 20 de maio. Na época, anunciou-se que ela iria assumir a direção da Cinemateca Brasileira, em São Paulo, mas isso nunca ocorreu. Apesar disso, ela continuou fiel ao Governo Bolsonaro, inclusive incentivando os arroubos anti-democráticos do presidente nas redes sociais.

tirado a pedido da censura, o autor declarou: “A película sofreu vários cortes, os quais prejudicaram sensivelmente a estrutura dos diálogos” (DIÁRIO DE PERNAMBUCO, 1969, Primeiro Caderno, p. 3).

O AUTO DOS TRAPALHÕES

Antes de analisar a segunda adaptação de *O Auto da Compadecida*, é preciso contextualizar o momento. Na década de 1980, o quarteto humorístico Os Trapalhões era um sucesso na televisão brasileira (com um programa de grande audiência apresentado no horário nobre da TV Globo todo domingo) e também no cinema, onde foi responsável por algumas das maiores bilheterias da história do cinema brasileiro. O grupo surgiu como dupla nos anos 1960, apenas com Renato Aragão e Dedé (Manfred) Santana. A partir de 1978, ficaria completo com Mussum (Antonio Carlos Bernardes Gomes) e Zacarias (Mauro Faccio Gonçalves).

A trajetória dos Trapalhões no cinema – em sua formação completa ou apenas como dupla – começou em 1965, com *Na Onda do Lê-Iê-Iê*, dirigido por Aurélio Teixeira. Mas a partir de 1972 eles passaram a realizar um filme por ano (às vezes até dois), ininterruptamente, até 1991, quando as mortes de Mussum e Zacarias desfalcaram o quarteto. O sucesso de bilheteria dos Trapalhões era tão grande que seus filmes costumavam vencer superproduções estrangeiras nos cinemas brasileiros.¹⁴

O problema é que o sucesso de público nunca vinha seguido do sucesso de crítica. Pelo contrário, esta costumava massacrar as produções do quarteto pelo tom popularesco e infantil. A partir de *Os Trapalhões na Serra Pelada* (1982, dirigido por J.B. Tanko), com um público de cinco milhões de espectadores, o grupo tentou diversificar suas produções em busca do reconhecimento dos críticos. Assim surgiram alguns dos seus filmes mais ambiciosos, como *O Cangaceiro Trapalhão* (1983, dirigido por Daniel Filho), repleto de citações a clássicos do cinema, *Os Trapalhões e o Mágico de Oroz* (1984, dirigido por Dedé Santana e Victor Lustosa), onde tentaram fazer crítica social misturando a seca do Nordeste com a história de *O Mágico de Oz*, e o desenho animado *Os Trapalhões no Rabo do Cometa* (1985, dirigido por Dedé Santana), realizado pelos Estúdios Maurício de Sousa.

¹⁴ Um exemplo disso aconteceu no ano de 1986, quando *Os Trapalhões e o Rei do Futebol*, dirigido por Carlos Manga, “teve melhor desempenho de bilheteria do que as produções *Rocky 4*, com Sylvester Stallone, *A Hora do Espanto* e *De Volta Para o Futuro*” (LUNARDELLI, 1996, p. 14).

O auge da “sofisticação” veio em 1987, quando *Os Trapalhões no Auto da Compadecida* levou o humor pastelão do quarteto para o universo da peça de Ariano Suassuna. E com as bênçãos do próprio autor, que foi encarregado de reescrever o roteiro para incluir *Os Trapalhões* na história – trabalho feito em parceria com o diretor Roberto Farias. Para quem tem alguma familiaridade com o humor popular do grupo, o resultado da adaptação é impressionante: *Os Trapalhões no Auto da Compadecida* talvez seja um dos melhores filmes do quarteto. Muito mais fiel à obra de Suassuna do que as outras duas adaptações, com os diálogos sendo utilizados praticamente na íntegra, o filme também se beneficia da direção inspirada do veterano Farias – que conseguiu “controlar” os quatro humoristas e evitar seus improvisos típicos da TV – e da bela fotografia de Walter Carvalho.

Este segundo filme começa idêntico à peça e à primeira adaptação. Durante os créditos iniciais, o Palhaço (Luiz Armando Queiroz) anuncia ao público o espetáculo que irão assistir enquanto sua trupe circense chega à cidadezinha. Renato Aragão interpreta João Grilo e Dedé Santana seu companheiro, Chicó, agora ambos com figurino mais “miserável” que a versão anterior. O restante do elenco traz Zacarias (Padeiro), Cláudia Gimenez (Mulher do padeiro), Renato Consorte (Bispo), Emanuel Cavalcanti (Padre) e Sandro Solviatti (Sacristão).

João Grilo e Chicó (esq.), Jesus e a Compadecida (dir.), no filme de Roberto Farias



O roteiro de Suassuna adota algumas das mudanças que haviam sido introduzidas em *A Compadecida* 18 anos antes, como o problema do cangaceiro Severino (José Dumont) com os barulhos dos tiros; a “falsa valentia” de Chicó no momento em

que os cangaceiros fogem da cidade¹⁵, e também o fato de os mesmos atores interpretarem o Frei e Jesus (Mussum) e o Major e o Diabo (Raul Cortez). Uma das poucas alterações em relação à peça e ao filme anterior é o fato de que a atriz que interpreta a Compadecida (Betty Gofman) desta vez também ganhou uma versão “terrestre” no primeiro ato: ela aparece brevemente como uma humilde empregada na fazenda do Major Antônio Moraes.

A adaptação também soma aos pecados do Padre a preguiça, ao mostrar que ele constantemente foge dos seus compromissos eclesiais para tirar uma soneca na sacristia, e revela desde o início a natureza sobrenatural do Frade – em certa cena ele magicamente fecha as janelas da sacristia apenas com a imposição das mãos, muito antes que se revele que o personagem também é Jesus Cristo.

O clima circense da obra de Suassuna combina com o tipo de humor dos Trapalhões, que também tem suas raízes no circo. Os momentos de corre-corre e pancadaria típicos das produções do quarteto aqui são poucos, mas há uma cena em que o Padeiro, furioso com uma das trapaças de João Grilo, atira contra ele uma panela que, obviamente, erra o alvo, atingindo a cabeça do Bispo. Já a homenagem ao teatro que aparecia no final de *A Compadecida* é reaproveitada na conclusão deste segundo filme, quando o Palhaço anuncia o término do espetáculo e pede o aplauso do espectador. Neste momento, todos os atores do filme voltam à cena para uma última reverência, como se realmente fosse o final de uma peça teatral. O momento foi destacado por NETO:

Mais uma vez o caráter teatral é ressaltado e todas as personagens saem do interior da igreja em direção ao centro da praça, aplaudindo o espetáculo que finda naquele momento, enquanto o Palhaço parte em seu cavalo com seu grupo circense, certamente em busca de outros lugares para novas encenações, como a forma clássica de representação dos autos religiosos. (2007, p. 6)

15 Nesta segunda adaptação, a piada foi ampliada: quando Chicó começa a encenar sua demonstração de coragem, João Grilo chega por trás do amigo e faz-se passar por um dos cangaceiros, acabando com a bravura momentânea de Chicó.

A *Compadecida* em “forma humana” (esq.) e o final teatral (dir.) do filme dos *Trapalhões*



A violência e as mortes do texto original estão presentes no filme, já que seria impossível contar a história de *Auto da Compadecida* sem sacrificar os personagens principais. Como os filmes d’*Os Trapalhões* faziam muito mais sucesso com o público infantil, houve uma tentativa de atenuar o impacto das execuções comandadas pelos cangaceiros. Assim, ao contrário de *A Compadecida* e da posterior adaptação de 1999, as execuções não são mostradas e acontecem “fora do quadro”, com o som dos tiros anunciando o trágico destino dos protagonistas. Só que a tentativa de suavizar o extermínio acabou não funcionando: o público infantil ficou assustado ao ver os *Trapalhões* “morrendo”, já que os personagens de Renato Aragão e Zacarias estão entre os executados. LUNARDELLI, em seu livro *Ô Psit! O cinema popular dos Trapalhões*, conta que, “na tradicional sessão de pré-estréia para as crianças, neste momento se fez um silêncio sepulcral na sala” (1996, p. 98). Entrevistado pelo *Jornal do Brasil* em 25 de junho de 1987, Suassuna temia que isso pudesse acontecer: “...a peça não foi escrita para crianças e embora seja uma comédia também tem uma carga dramática muito grande, com reflexões sobre a morte e o relacionamento com Deus” (SUASSUNA in GIBSON, 1987, Caderno B, p. 1).

Em relação ao ato do julgamento e à figura do Diabo, o segundo filme voltou a ambientar a sequência inteira no céu, como acontecia na peça de Suassuna, mas optou por uma figura híbrida entre o Encourado da peça e da adaptação de George Jonas e o Diabo do cristianismo.

Para ressaltar ainda mais o aspecto circense do texto original, o Paraíso de *Os Trapalhões no Auto da Compadecida* é representado como um grande picadeiro de circo. Após ser atingido por um último disparo de Severino, João Grilo morre e apare-

ce flutuando em meio às nuvens. Cai, então, numa rede de proteção, como aquelas que protegem os trapezistas nos circos, e segue um grupo de crianças vestidas de branco pelo portão do Paraíso – caracterizado como a entrada de um circo. No seu interior, há um picadeiro em tom azulado por onde desfilam malabaristas e artistas circenses, enquanto João Grilo toma seu lugar na arquibancada junto às crianças. Surge então o Palhaço – o narrador que não havia sido usado nesta cena no filme anterior –, anunciando o julgamento dos falecidos com texto semelhante ao da obra de Suassuna: “Antes de mais nada, eu quero dizer ao distinto público que não se surpreenda ao me ver aqui no céu. Como autor dessa história, eu tenho certas regalias e posso estar em toda parte. Também peço desculpas aos senhores pela carnificina que tiveram que assistir, mas ela era necessária para o desenrolar da história. E agora, levantem-se os mortos, pois vai começar o julgamento”.

Humor circense: o céu é um picadeiro de circo na versão dos Trapalhões



João Grilo e os outros personagens mortos aparecem vestindo as roupas que usavam em seus últimos momentos, e não os trajes típicos nordestinos do filme anterior. Todos são perseguidos por pequenos diabinhos – anões maquiados, usando

chapéus com chifres e grandes asas nas costas. Surge então a figura do Diabo, a quem ninguém se refere como Encourado, como acontecia na obra de Suassuna. O personagem é interpretado por Raul Cortez, anteriormente visto como Major, e agora escondido sob maquiagem carregada que inclui um grande nariz falso. O reaproveitamento de Cortez acaba se revelando uma opção curiosa, pois é muito difícil reconhecer que o *mesmo ator* interpreta o Diabo nesta cena, ao contrário do que acontecia na adaptação anterior. Se havia, portanto, a intenção de associar o coronelismo à figura do demônio, esta não ficou tão evidente como no filme de 1969.

O Diabo do filme dos Trapalhões tem elementos visuais que até lembram o Encourado, como um chapéu de couro com dois chifres e uma representação algo mamambe, propositalmente falsa, que inclui grandes asas imóveis presas nas costas. Também leva um chicote numa das mãos e anda sobre um cavalo negro, com o qual parte para cima dos condenados, forçando-os a entrar pelo portão do Inferno. Para além do Encourado, porém, o Diabo do filme de 1987 inspira-se muito mais na caracterização popular do personagem baseada no cristianismo: rosto vermelho, orelhas grandes e pontiagudas, bigode longo e bem aparado e um cavanhaque pontudo dividido ao meio.

Os chifres, as orelhas pontiagudas e o cavanhaque dividido ao meio, como observa COUSTÉ em seu *Biografia do Diabo*, remetem à associação popular entre o Diabo e o bode. Segundo relatos antigos, que datam da época da Inquisição, Satanás assumia a forma deste animal quadrúpede para participar dos sabás com as bruxas (1997, p. 91). No filme também pode ser observada a associação do Diabo com um outro animal, a serpente, já que “suas falas são sempre principiadas com o som de um chocalho, semelhante a uma cobra cascavel, simbolizando sua falsidade e o perigo que representa para a humanidade” (NETO, 2007, p. 5).

Raul Cortez como o Diabo: uma mistura do Encourado com o Satanás “tradicional”



Fazendo contraste com a figura do Diabo, o Jesus Cristo interpretado por Mussum entra no cenário sobre um cavalo branco e acompanhado por anjos. A cena do julgamento se desenrola com bastante fidelidade à obra de Suassuna, mas agregando ainda um outro elemento circense: quando a Compadecida aparece, ela usa um balanço como se fosse um trapézio de circo, tomando impulso para subir na parte mais alta do cenário, onde ficam o seu trono e o de Jesus Cristo. E é interessante mencionar que a morte de Severino é uma citação a *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), de Glauber Rocha: ao ser atingido pelo tiro do capanga, ele gira várias vezes antes de cair morto.

Considerando o tanto de erudição, não é surpresa que *Os Trapalhões no Auto da Compadecida* tenha finalmente conquistado o respeito da crítica, como Aragão esperava. Porém o público não gostou do resultado mais sofisticado e menos burlesco. O filme teve uma das menores bilheterias do quarteto no período¹⁶, e os Trapalhões voltaram às produções mais inofensivas/infantis já no ano seguinte com *Os Fantasmas Trapalhões*.

SAI A MAGIA DO CIRCO, ENTRA A MAGIA DO CINEMA

Foi preciso esperar menos tempo (12 anos) para ver a terceira versão cinematográfica da obra de Suassuna, finalmente batizada apenas como a peça, *O Auto da Compadecida*. Dirigida por Guel Arraes em 1999, ela nasceu como uma experiência de intercâmbio entre televisão e cinema. O projeto foi concebido como uma minissérie para exibição na TV Globo. Os quatro capítulos com aproximadamente 35 minutos cada foram filmados em película de 35 milímetros e exibidos entre os dias 5 e 8 de janeiro de 1999. Depois, o diretor e co-roteirista Arraes trabalhou na condensação da minissérie para lançamento nos cinemas: as 2h37min originais deram origem a um filme de 1h44min. Para a análise que segue, foi considerada apenas a versão em longa-metragem.

O Auto da Compadecida de Guel Arraes, embora mantenha a estrutura básica da obra de Suassuna, é a mais diferente das três adaptações da peça. Em primeiro lugar, o aspecto circense do original, mantido nos dois filmes anteriores, não aparece

¹⁶ A bilheteria de *Os Trapalhões no Auto da Compadecida* foi de “apenas” 2.610.371 espectadores, metade dos mais de 5 milhões de ingressos vendidos para filmes anteriores como *Os Saltimbancos Trapalhões* (1981) e *Os Trapalhões na Serra Pelada* (1982).

nesta nova versão, que prefere seguir a estrutura típica do cinema clássico hollywoodiano. Dessa forma, também foi descartado o Palhaço que apresentava a história e atuava como narrador.

Para simbolizar a troca do teatro/circo mambembe pela magia do cinema, o filme inicia com João Grilo (Matheus Nachtergaele) e Chicó (Selton Mello) anunciando a exibição de uma versão muda (e colorizada) do filme *A Paixão de Cristo* no salão paroquial da cidadezinha. Conforme Bezerra: “Ao dispensar a presença do narrador explícito, o filme de Guel assume o olhar sem corpo do cinema clássico que esconde a representação para mostrar um mundo autônomo, que existe por si próprio” (BEZERRA, 2004).

Como já acontecia na adaptação anterior feita pelos Trapalhões, os intérpretes de João Grilo e Chicó vestem um figurino muito mais condizente com sua condição social. E embora sacrifique o clima circense, a terceira versão homenageia visualmente a literatura de cordel ao representar as descaradas mentiras de Chicó através de animações feitas por computador, porém inspiradas no estilo visual das ilustrações dos folhetos de cordel.

A abertura que prioriza o cinema no lugar do circo (esq.) e a homenagem ao cordel (dir.)



Apesar da duração mais longa que as versões anteriores, *O Auto da Compadecida* elimina dois personagens importantes, o Sacristão e o Frade, mantendo apenas o Bispo (Lima Duarte) e o Padre (Rogério Cardoso) no núcleo das autoridades eclesásticas. O elenco também tem Diogo Vilela (o Padeiro), Denise Fraga (sua Esposa), Marco Nanini (Severino), Maurício Gonçalves (Jesus/Manuel) e Fernanda Montene-

gro (Compadecida). E aqui, ao contrário dos dois filmes anteriores, atores diferentes interpretam o Major (Paulo Goulart) e o Diabo (Luís Melo).

Nenhuma das adições das versões de 1969 e 1987, como o medo de Severino dos barulhos de tiros ou a falsa valentia de Chicó, foi reaproveitada por Arraes, embora Severino se disfarce de cego para poder espionar a vila, como fazia o capanga do cangaceiro em *A Compadecida*. Já episódios como o do “gato que descome dinheiro” foram eliminados do filme por questão de tempo, mas apareceram originalmente na minissérie.

A maior diferença desta para as outras duas versões é que Guel Arraes foi forçado a expandir a narrativa original para adequar-se ao formato mais longo de uma minissérie. Assim, ele incluiu na trama do *Auto da Compadecida* alguns personagens e situações retiradas de outras obras de Ariano Suassuna. O Major Antônio Moraes ganha uma participação maior e uma filha chamada Rosinha (Virginia Cavendish), por quem Chicó se apaixona. João Grilo também elabora uma artimanha para enganar o pai furioso e garantir a união dos apaixonados. A ideia do interesse romântico e a complicação do amor proibido são expedientes típicos do chamado “folhetim televisivo”, que parece ser a principal proposta desta adaptação. Rosinha foi inspirada na personagem Marieta, de duas outras peças de Suassuna: *Torturas de um Coração* (1950) e *A Pena e a Lei* (1959). Destas obras também saíram outros personagens secundários da nova versão de *O Auto da Compadecida*, como o Cabo Setenta (Aramis Trindade) e Vicentão (Bruno Garcia), rivais de Chicó pelo amor de Rosinha. Já o golpe arquitetado por João Grilo para que o Major aceite o amigo como genro saiu da peça *O Santo e a Porca* (1957), também de Suassuna – embora a sua resolução, que envolve a retirada de uma “tira de couro” do pretendente, seja por sua vez inspirada em *O Mercador de Veneza*, de William Shakespeare. A adição de todos esses elementos é curiosa porque de certa forma dialoga com o que o próprio Suassuna fez na peça original: enquanto o autor adicionou ideias de folhetos e romances populares anônimos, Arraes optou por referências ao universo literário de Suassuna e outros autores célebres, dando um formato único à sua adaptação, conforme observou OROFINO:

Ele [Guel Arraes] forneceu, não apenas aos colegas roteiristas, mas a toda equipe, elementos de outros autores de uma *literatura medieval*, sobretudo Lazarillo de Tormes, Boccaccio e Cervantes. Este apelo a uma *estética medieval* permeou todo o universo de concepção e criação da obra, desde o roteiro até aspectos materiais de produção de arte, cenografia e figurinos. Com relação ao texto, o trabalho foi feito a partir de várias fontes, todas elas selecio-

nadas pelo próprio Arraes, que é um pesquisador “de tudo que é popular”, e este levantamento realizado por ele ajudou a orientar o universo da criação em que muitas das situações sequer estavam escritas no texto original da peça. (2006, p. 162)

João Grilo e Chicó (esq.), Jesus e a Compadecida (dir.), no filme de Guel Arraes



Mas é na cena do julgamento das almas e na representação do Diabo que *O Auto da Compadecida* de Guel Arraes menos se parece com a peça e com as duas adaptações anteriores. O cenário do julgamento desta vez é o interior da igreja da cidadezinha, embora em uma espécie de dimensão paralela por onde as almas dos condenados vagam segurando velas acesas. O Diabo surge por uma grande porta e, por trás dele, pela primeira vez em todas as adaptações, vê-se um cenário do Inferno criado por computador – com chamas e almas sendo torturadas de diferentes maneiras. O personagem é interpretado por Luís Melo (e não por Paulo Goulart, o ator que fez o Major Antônio Moraes nas cenas anteriores). A utilização de um mesmo ator para interpretar os dois personagens, como aconteceu nos filmes anteriores, provavelmente foi descartada para não confundir o espectador. Afinal, ao contrário da peça e dos outros filmes, o personagem do Major volta a aparecer mais adiante na conclusão da nova trama inspirada em *O Santo e a Porca*.

A caracterização de Luís Melo como Diabo em nada lembra as características regionais do Encourado. Embora também seja apresentada como uma caricatura, um estereótipo do Diabo cristão (com longas sobrelanceiras, unhas pontudas e o cabelo armado em forma de chifres), é a versão menos mambembe do personagem se comparada às encarnações de 1969 e 1987. Lembra uma espécie de cruzamento entre o Imperador Ming (interpretado por Max Von Sydow) no filme *Flash Gordon* (1980,

dirigido por Mike Hodges) e a versão envelhecida do Drácula (interpretado por Gary Oldman) em *Drácula de Bram Stoker* (1992, dirigido por Francis Ford Coppola). O Diabo de Luís Melo veste uma túnica rica em bordados, pedras preciosas e enfeites, e circula elegante diante das almas dos mortos. Ele não vem acompanhado de cavaleiros-demônios ou diabinhos-anões, como nos outros filmes. Mas esta encarnação elegante é apenas um truque: o Diabo esconde suas verdadeiras feições (monstruosas) sob o disfarce do homem gentil e educado, que chega a usar a famosa frase “O Diabo não é tão feio como pintam”. Até que as provocações de João Grilo (queixando-se do seu cheiro de enxofre) fazem com que ele revele, enfurecido, seu verdadeiro aspecto. É quando João Grilo finalmente clama pela intervenção divina.

Furioso com as provocações de João Grilo, o Diabo revela sua verdadeira face



Através de efeitos digitais que mais uma vez distanciam esta adaptação do clima circense-teatral dos filmes anteriores, um dos afrescos no teto da capela, que mostra Jesus Cristo sentado em seu trono e rodeado por anjos, se “materializa”, dando início ao julgamento. As almas ficam sentadas nos bancos da igreja. O restante da cena é semelhante ao texto de Suassuna e aos filmes anteriores, com a diferença de que a *Compadecida* aparece em versão mais velha e experiente com as feições da veterana Fernanda Montenegro, em contraste com as jovens Regina Duarte e Betty Godman que a interpretaram anteriormente.

Com cerca de uma hora a menos que a minissérie, *O Auto da Compadecida* é muito mais dinâmico que os outros dois filmes. Principalmente em comparação com *A Compadecida* dos anos 60, que tinha longos *takes* sem cortes e planos mais abertos. Isso acontece por causa da linguagem televisiva, que exige mudanças rápidas de plano para contra-plano nos diálogos e planos mais fechados no rosto dos protagonistas

para “caber” na tela reduzida dos aparelhos de TV, anos antes da popularização das telas de LCD. Para além disso, Arraes também dirigiu seus atores para propositalmente recitarem seus diálogos da forma mais rápida possível, e quase sempre em movimento, para tornar o ritmo narrativo ainda mais acelerado.

[Arraes] decupou os diálogos de modo que o texto não é interrompido enquanto os personagens vão desempenhando as suas ações. Ao contrário da linguagem de telenovela, por exemplo, em que os diálogos são representados com o recurso do plano/contraplano, em *O Auto da Compadecida* a decupagem dos diálogos acelerou ainda mais a dinâmica narrativa. Se o objetivo era rapidez e sagacidade próprios do pícaro, esperto, que sabe tudo e logo acha uma solução ou reinventa um plano, isso se tornou muito mais efetivo com o estilo da direção. (OROFINO, 2006, p. 166)

E como há novas situações paralelas para resolver (por exemplo, o casamento de Chicó), desta vez a história não termina com o retorno de João Grilo dos mortos, como acontecia originalmente, tendo prosseguimento para amarrar todas as novas pontas soltas apresentadas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Toda adaptação do texto de uma mídia para outra mídia é complicada, e isso também vale para o esforço de transformar uma peça teatral em cinema. Não se trata apenas de ampliar os limites impostos pela área do palco teatral e a possibilidade de aproximar a lente da câmera do rosto dos atores, algo impossível de fazer no teatro; transformar uma peça em filme também exige uma série de cortes e alterações que dependem das sensibilidades e do referencial (teórico, visual) do realizador. Tomemos *Auto da Compadecida* como exemplo. Por trás da trama ora cômica, ora moralista, a peça publicada em 1955 brinca de maneira ácida com a hipocrisia das autoridades civis e eclesiásticas (representadas por personagens como o Bispo e o Major Antônio Moraes) ao mesmo tempo em que satiriza o poder, a burocracia e o próprio processo judiciário. Como sintetizou GUIDARINI, Suassuna “contorna a censura oficial valendo-se de jogos cênicos circenses dentro dum jogo maior do *Auto*, ao produzir novos significados de cidadania e cultura. Descarta transpor para o palco luta de classes, ideologias revolucionárias urbanas e rurais” (2006, p. 157). Isso talvez explique a longevidade da obra e o fato de as três diferentes adaptações da peça de Ariano Suassuna para o cinema terem conseguido dialogar com a audiência de seus respectivos períodos.

Suassuna teve a oportunidade de ver os filmes em vida e sempre acompanhou de perto o processo de adaptação da obra, em uma delas (a d'Os Trapalhões) inclusive como roteirista. Em entrevista de 2000, o autor comparou as três versões. Sobre *A Compadecida* de 1969, declarou: “Gostei muito da plástica do filme, sem dúvida a melhor, para mim, entre as três. Mas não gostei de seu ritmo muito lento”. Sobre a segunda adaptação, alegou que tem duas grandes qualidades: “O bom ritmo e a interpretação de Renato Aragão. Ele, como João Grilo, é um achado”. Já sobre a versão televisiva de 1999, Suassuna disse: “Ele [Guel Arraes] soube manter o espírito da obra. Mesmo as novidades na trama acabaram enriquecendo e muito” (AGÊNCIA ESTADO, 2000).

Como o título já anuncia, *Auto da Compadecida* também trata de um dos temas religiosos mais antigos: a disputa entre Deus e o Diabo pelas almas dos falecidos. Na obra, esta disputa é representada através de um julgamento alegórico, em que os pecados e virtudes dos personagens mortos são avaliados por um “tribunal” de santos e demônios. Embora as figuras do Jesus negro e da Compadecida tenham sido mantidas basicamente iguais nas três adaptações cinematográficas, cada uma delas mostra um Diabo diferente e mais ou menos adequado para o público do período. Quando comparamos o texto da obra original de Suassuna (1955) e as três versões para o cinema produzidas ao longo das cinco décadas seguintes, constatamos não apenas que a crítica social segue atual, mas também como a figura de um Diabo tipicamente brasileiro (o Encourado sugerido pelo autor) foi sendo adaptada para um formato mais universal, acompanhando um mundo que também ficou mais globalizado. Neste aspecto, a representação mostrada no primeiro filme, *A Compadecida* (1969), pode parecer pobre e ingênua quando analisada fora do contexto, porém se encaixa na proposta da adaptação – que, como o texto teatral, referencia o clima mambembe de um espetáculo de circo e os elementos regionais do Romancelero Popular Nordeste.

Em 1987, o segundo filme (*Os Trapalhões no Auto da Compadecida*) já tenta fazer uma representação mais convencional, portanto menos artística e alegórica que a anterior, porque o projeto surgiu como uma produção mais convencional, que foi realizada pensando nos principais fãs dos protagonistas: o público infantil. A figura do Diabo lembra menos o Encourado da peça e do primeiro filme e soa como uma caricatura – uma representação simplória e propositalmente falsa do demônio do cristianismo, que elas conseguem reconhecer porém sem se assustar.

Finalmente, quando Guel Arraes “modernizou” a peça n’*O Auto da Compadecida* de 1999-2000, o regionalismo já não fazia mais tanto sentido. Como produto televisivo, o objetivo era chegar ao maior número possível de espectadores. Desta vez nada restou do Encourado do original, substituído por um Diabo que se assemelha às figuras apresentadas no cinema internacional. Já o tom de circo foi sacrificado em prol de uma linguagem mais cinematográfica que inclui, pela primeira vez nas três adaptações, efeitos especiais feitos por computador. O resultado é algo que um espectador sem qualquer afinidade com a obra de Suassuna ou com o folclore do Nordeste consegue compreender facilmente. Mas a necessidade de “atualizar” e “universalizar” a trama e alguns visuais nesta terceira adaptação sacrificou elementos tradicionais das anteriores.

Auto da Compadecida é um daqueles raros casos em que um mesmo texto é adaptado várias vezes para o cinema sem jamais perder a essência. Pelo contrário, cada versão também inclui elementos bem característicos do período em que foi feito, de um ritmo narrativo mais lento a um tom menos ingênuo, passando por questões técnicas como as escolhas dos realizadores para cenários e figurinos – mais ou menos coloridos dependendo da versão. Felizmente, os três filmes estão atualmente disponíveis em DVD, permitindo que o público faça sua própria comparação para eleger sua versão favorita e, especialmente, descobrir as diferentes representações da peça.

E considerando o intervalo médio que divide os três filmes, já está na hora de uma nova adaptação de *Auto da Compadecida* para o cinema. Quem sabe, até, uma atualização da história para uma novíssima geração acostumada a plataformas digitais e redes sociais. É incrível como boa parte da trama permanece representativa dos tempos atuais, dos abusos do coronelismo à necessidade de os miseráveis usarem a esperteza para sobreviver. Há até mesmo um “novo cangaço” para substituir Severino e seus capangas esfarrapados. Mas nem mesmo Ariano Suassuna, que na sua época criticou a hipocrisia da igreja católica, poderia ter previsto a ascensão das igrejas evangélicas e a maneira como elas exploram financeiramente a fé – através da cobrança do dízimo e da venda de “curas milagrosas”. E será que, hoje, as mentiras de Chicó seriam consideradas *fake news*, o termo do momento? Quem sabe um dia teremos as respostas em uma quarta adaptação de Suassuna que dialogue com o momento atual.

REFERÊNCIAS

- AGÊNCIA ESTADO. Suassuna aprova “O Auto” de Guel Arraes. Disponível em: <www.terra.com.br/cinema/noticias/2000/09/15/005.htm>. Acesso em: 21 jul. 2010.
- ALENCAR, M. ‘A Compadecida’: Em busca de uma linguagem popular. *Filme-Cultura*, n. 12, p. 7-9, maio/junho 1969.
- BEZERRA, C. Do teatro ao cinema – Três olhares sobre o “Auto da Compadecida”. *Trabalho apresentado no IV Encontro dos Núcleos de Pesquisa da Intercom*. Disponível em: <<http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/27250319936722885338238798356255597666.pdf>>. Acesso em: 21 jul. 2010.
- COUSTÉ, A. *Biografia do Diabo*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1997.
- DIÁRIO DE PERNAMBUCO. Filme “A Compadecida” foi liberado na Censura Federal. Pernambuco, 30 jul. 1969, Primeiro Caderno, p. 3.
- FERREIRA, F. C. Censura & censura – II. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 15 jul. 1969, 2º Caderno, p. 2.
- GIBSON, M. Um Suassuna bem trapalhão. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 25 jun. 1987, Caderno B, p. 1.
- GUIDARINI, M. “Auto da Compadecida”: Intertextualidade e Interdiscursividade. *Trama*, v. 2, n. 3, p. 149–157, 2007. Disponível em <<https://saber.unioeste.br/index.php/trama/article/view/177>>. Acesso em: 5 jan. 2022.
- LUNARDELI, F. Ô Psit: O cinema popular dos Trapalhões. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1996.
- NETO, J. E. N. A incursão dos Trapalhões pela literatura brasileira: A adaptação do Auto da Compadecida para o cinema. *Trabalho apresentado no III Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, Universidade Estadual da Bahia*. Disponível em <<http://www.cult.ufba.br/enecult2007/JoaoEvangelistadoNascimentoNeto.pdf>>. Acesso em: 21 jul. 2010.

OROFINO, M. I. *Mediações na produção de TV: Um estudo sobre “O Auto da Compadecida”*. Porto Alegre: EdiPUCRS, 2006.

SUASSUNA, A. *Auto da Compadecida*. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

TAVARES, B. Tradição popular e recriação no “Auto da Compadecida”. In: SUASSUNA, A. *Auto da Compadecida*. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

ZONA 33. 10 Lendas brasileiras assustadoras. Disponível em: <<https://www.zona33.com.br/2017/12/10-lendas-brasileiras-assustadoras.html>>. Acesso em: 12 set. 2020.

FILMOGRAFIA DO *CORPUS*

A COMPADECIDA. Direção: George Jonas. Produção de Norcine Indústria Cinematográfica. Brasil: Alpha Filmes, 1969. DVD.

OS TRAPALHÕES no Auto da compadecida. Direção: Roberto Farias. Produção de Renato Aragão Produções Cinematográficas, Demuza Cinema e Produções Cinematográficas R.F. Farias Ltda. Brasil: Europa Filmes, 1987. DVD.

O AUTO DA COMPADECIDA. Direção: Guel Arraes. Produção de Globo Filmes. Brasil: Columbia TriStar Home Video, 1999-2000. DVD.