

Do Teatro ao Cinema – três olhares sobre o *Auto da Compadecida*¹

Cláudio Bezerra²

Universidade Católica de Pernambuco

Sinopse

O presente trabalho faz um estudo comparativo das três adaptações cinematográficas da peça *Auto da Compadecida*, do escritor Ariano Suassuna. A análise observa e compara as características gerais dos três filmes em relação a alguns elementos narrativos como fábula, trama, caracterização dos personagens, presença do narrador, pontos de vista e montagem. Sem qualquer julgamento de valor, procura-se entender a adaptação como um processo que envolve opções estéticas pessoais, relacionadas a certas tendências dominantes na linguagem audiovisual.

Palavras-chave: cinema; adaptação; narrativa; *Auto da Compadecida*.

Introdução

A transposição de um texto literário ou dramático para o audiovisual, chamada adaptação³, é uma operação complexa e envolve uma série de detalhes, sutilezas e possibilidades criativas, muitas vezes não levadas em consideração quando da análise de obras adaptadas. Durante muito tempo, o debate em torno da adaptação esteve concentrado no problema da fidelidade ao texto de origem e, não raro, os críticos julgavam o trabalho do cineasta com critérios específicos ao campo literário (as propriedades sensíveis do texto) e procuravam sua tradução no que é específico do cinema (fotografia, trilha, ritmo da montagem, composição das personagens, etc).

Mas, os estudos sobre as adaptações têm passado por um processo evolutivo, com novos aportes teóricos sendo incorporados à análise cinematográfica. É nesse contexto em que a metalinguagem tem sido apontada como um elemento central para o entendimento da obra fílmica, e as análises das adaptações passaram a dar uma atenção especial aos deslocamentos entre as culturas. Através da metalinguagem, a adaptação de um texto

¹ Trabalho apresentado ao NP 07 – Comunicação Audiovisual, do IV Encontro dos Núcleos de Pesquisa da Intercom.

² Cláudio Bezerra é jornalista, professor da Universidade Católica de Pernambuco (Unicap) e mestre em comunicação pela UFPE. Publicou **Tejucupapo – história, teatro, cinema**, Recife: Bagaço, 2004. Integra o Grupo de Estudos em Mídia e Cultura Contemporânea da Unicap. E-mail: claudiobezerra@uol.com.br

³ Vários termos são usados para designar a passagem do texto literário ao fílmico ou televisivo. A opção por “adaptação” deve-se ao fato de ser o termo mais freqüente nas discussões teóricas sobre o assunto, desde as origens do cinema.

literário para o audiovisual passou a ser vista como um fenômeno cultural complexo, capaz de gerar uma cadeia quase infinita de referências a outros textos, e que envolve processos dinâmicos de transferência, tradução e interpretação de significados e valores histórico-culturais.

O crítico Ismail Xavier (2003, p.62) ressalta que a partir dessa perspectiva ficou mais difícil recusar o direito do cineasta em interpretar livremente o romance ou a peça teatral, invertendo determinados efeitos, propondo novas formas de entender as passagens, alterando a hierarquia dos valores e redefinindo o sentido da experiência dos personagens, enfim, de criar, no sentido mais estrito da palavra.

O lema deve ser “ao cineasta o que é do cineasta, ao escritor o que é do escritor”, valendo as comparações entre livro e filme mais como um esforço para tornar mais claras as escolhas de quem leu o texto e o assume como ponto de partida, não de chegada.

Em seus pressupostos, a observação de Xavier já aponta um caminho para análise das adaptações, ou seja, ter a obra original como ponto de partida para verificar o que há de comum entre ela e o filme, num primeiro momento, e depois se deter especificamente na obra fílmica, o ponto de chegada. O presente trabalho se propõe a trilhar este caminho para a análise comparativa das três adaptações cinematográficas da peça *Auto da Compadecida*, do escritor Ariano Suassuna – *A Compadecida* (1967), de George Jonas, *Os trapalhões no Auto da Compadecida* (1987), de Roberto Farias e *O Auto da Compadecida* (2001), de Guel Arraes. Pretende-se comparar as características gerais de cada uma delas em relação a elementos narrativos como fábula, trama, caracterização dos personagens, papel do narrador, com ênfase na produção de sentido, a partir de certa construção do olhar na montagem cinematográfica e dentro da questão mais geral do *ponto de vista* que domina uma narração.

Referenciais analíticos

Para fazer o percurso de análise sugerido por Ismail Xavier é preciso partir de uma esfera comum, um campo onde literatura e cinema se interceptam, de onde se pode estabelecer comparações. Esse eixo comum é a narrativa. O filme narrativo-dramático, a

peça de teatro, o romance, a novela, etc, têm em comum o fato de contar história de uma determinada forma, ou seja, um certo modo de dispor os acontecimentos e as ações das personagens. O ato de narrar permite o uso de categorias comuns para descrever em grau de generalidade o mundo da obra e falar coisas sobre o ofício da narração, sem necessidade de considerar as especificidades de cada meio material.

A narrativa é o lugar de encontro e da associação sutil entre conteúdo e expressão. Em qualquer discurso narrativo pode-se falar de *fábula*, uma certa história contada por seqüência de acontecimentos que se sucedem num determinado local em um determinado intervalo de tempo, e falar de *trama*, o modo de agenciamento particular dos acontecimentos pelo autor, ou seja, como a história e os personagens são revelados através do texto, do filme, da peça. Uma mesma *fábula* pode ser contada de vários modos por intermédio de várias tramas, com formas distintas de disponibilizar os conteúdos e organizar o tempo. Tal operação implica propor sentidos diferentes a uma mesma narrativa.

Sendo assim, a adaptação de um texto literário para o cinema pode ater-se mais à fábula de um romance ou de uma peça de teatro, tratando de trama-la de outra forma, mudando o sentido, a interpretação das experiências focalizadas. Mas pode também querer reproduzir a trama do livro com maior ou menor grau de fidelidade. O que interessa ressaltar aqui é que na relação *fábula-trama* é possível saber o que foi mantido, modificado, suprimido ou acrescentado no discurso narrativo adaptado.

O *ponto de vista* é outra esfera comum aos diversos campos da arte. Embora trabalhem com recursos expressivos diferentes, cineasta, romancista, diretor de teatro, entre outros, ao produzirem suas obras efetuam certas escolhas que, em parte, podem ser descritas nos mesmos termos. No caso da adaptação, através do *ponto de vista* dos autores, é possível estabelecer o que há de comum e de diferente em relação ao filme e uma obra original. Mas há uma série de outras implicações em torno do *ponto de vista*, tais como: se a presença do narrador é explícita ou dissimulada; se ele intervém com suas opiniões ou deixa o leitor/espectador chegar às suas próprias conclusões; desenvolve a história sem interrupção ou lembra que é ele quem controla a situação; é onisciente e sabe de tudo ou assume que seu saber tem limites; faz com que saibamos menos ou mais sobre os personagens, etc.

Como diz Jacques Aumont (1985), a questão do *ponto de vista* é tudo menos *uma* questão, pois diz respeito a um nó de problemas que envolvem não só a produção, mas também a recepção de um filme, ou seja, a adoção simétrica de posições de visão e leitura entre autor e espectador/leitor. Para efeito desse trabalho, interessa abordar o *ponto de vista* em torno da presença do narrador na obra adaptada e saber como a adaptação trabalha com a representação e a narração para construir o sentido do filme. Sabe-se que a distinção entre narradores que se escondem para dar a impressão de que a história evolui por si mesma e narradores que são explícitos, assumem o ofício de narrar, em um certo momento da história do romance e do cinema teve grande importância no debate crítico.

O chamado cinema clássico, com suas regras rígidas de continuidade, transparência e ilusionismo, adotou o modelo do narrador dissimulado. A principal característica da narração naturalista é de eclipsar os meios de representação, dirigindo o espectador para a identificação “direta” com o mundo ficcional. Mas, assim como na literatura, o cinema também procurou desenvolver outras formas de narrar. O exemplo mais emblemático é Eisenstein, cujos filmes são marcados por uma postura abertamente discursiva, em que o narrador comenta, intervém na história para expor certos conceitos e idéias. Por intermédio da montagem, Eisenstein desenvolveu uma proposta de cinema que subverte o princípio orgânico da continuidade e trata a ficção como um suporte, um pretexto para encadear representações que valem, principalmente, por sua carga associativa e pelo discurso, a tese, que veicula.

Para Aumont (1985), a grande contribuição de Eisenstein foi apontar que a forma fílmica é determinada pelo sentido que se atribui ao que é representado, com vistas a obter determinado efeito em determinado contexto. O que está em primeiro lugar é o sentido que informa literalmente todo o trabalho de produção, sob a garantia de um certo critério de verdade, um posicionamento ético e ideológico do narrador que Aumont chama de *ponto de vista predicativo*. Jacques Aumont ressalta ainda que, ao demonstrar a indivisibilidade da relação entre a representação (o que se mostra) e a significação imposta (o discurso do autor), a teoria eisensteineana esclarece as relações entre forma e sentido no cinema como um todo, independente do modelo de narração ser o clássico ou o antinaturalista.

A indivisibilidade entre representar e significar no cinema tem a ver com uma formulação clássica no campo da literatura, a distinção entre mostrar (*show*) e contar (*tell*).

No texto literário se o contar é óbvio, o mostrar não é literal, tal como no teatro ou no cinema, mas ativado pelo significado das palavras que produz o “ver”. Por sua vez, se a câmera mostra no cinema, ela também narra, precisamente porque tem prerrogativas de um narrador que faz escolhas: o ângulo de posicionamento da câmera, a distância e as modalidades do olhar, entre outras, que, posteriormente, na fase da montagem, passarão por um novo processo de escolhas até chegar a forma final do filme (Xavier, 2003). Outra distinção comum em qualquer discurso narrativo é a oposição entre o que é representado explicitamente (visível) e o que é apenas sugerido (invisível). Na literatura, no cinema, no teatro e em outros campos da arte é possível expressar uma ação, um fato, ou deixar subentendida a sua ocorrência através de saltos no tempo – as elipses narrativas.

Em geral, as elipses são motivadas por razões de construção dramática ou de conteúdo (Martin, 1990). No primeiro caso, o uso da elipse tem por objetivo omitir ou dissimular um instante decisivo da ação para despertar o interesse do leitor/espectador para uma revelação que virá mais para o final da trama, como nas narrativas de suspense. No segundo caso, a elipse encobre ou deixa fora de vista gestos, atitudes e acontecimentos que quebram as normas de conduta socialmente aceitas, a exemplo do sexo explícito e a violência extrema. Mas, a elipse pode também ser usada simplesmente para economizar tempo, encurtar uma ação ou transpor a personagem de um local para outro em fração de segundos.

Como a análise da adaptação a ser efetuada aqui se refere a um texto de origem dramática, cabe uma observação. Embora diretor de teatro e cineasta partilhem da mesma necessidade de complementar um texto escrito na encenação e estejam envolvidos com a fábula, a trama, a presença e a ausência do narrador, o contar e o mostrar, o que é visível e invisível e, num sentido mais geral, com uma certa modulação de pontos de vista, seus recursos expressivos não são os mesmos para a manipulação do espaço e do tempo e a composição dos olhares e dizeres. A diferença essencial está na multiplicidade das distâncias e dos ângulos de composição da cena que só a câmera e a montagem no cinema permitem agenciar. É nesse contexto em que se destaca a força expressiva do primeiro plano cinematográfico, cuja proximidade extrema de atores e/ou objetos permite intensificar efeitos dramáticos e psicológicos, desde que empregado de maneira criativa

pelo cineasta. Feitas essas considerações gerais, o passo seguinte será a análise comparativa das três adaptações cinematográficas do *Auto da Compadecida*.

Três olhares sobre o Auto da Compadecida

Escrita por Ariano Suassuna em 1955, a peça *Auto da Compadecida* é uma comédia cuja trama tem por base três fábulas do Romanceiro Popular Nordestino⁴, cada uma sendo usada como ponto de partida para compor um ato⁵. A metalinguagem é um procedimento muito freqüente nos trabalhos de Suassuna, formatados através de operações intratextuais – em que o autor reelabora seus próprios textos – ou intertextuais, quando retoma textos alheios. O escritor paraibano desenvolveu um método de construção dramática que opera uma reelaboração de diferentes matrizes textuais, populares e eruditas, para compor um teatro que mistura o profano e o religioso com personagens altamente cômicos, inseridos no universo e na ideologia de sua região, sem qualquer densidade psicológica (Vassalo, 2000).

No texto da peça, a personagem do Palhaço tem uma importante função metateatral e antiilusionista, pois é o narrador do espetáculo. À maneira circense, se dirige ao público anunciando o que irá acontecer, faz breves comentários, mas não se mistura à ação, exceto no enterro de João Grilo, quando aparece como figurante ao lado de Chicó, segurando a rede que leva o corpo do morto. É o Palhaço quem declara, logo no início, que *Auto da Compadecida* é “o julgamento de alguns canalhas, entre os quais um sacristão, um padre e um bispo, para exercício da moralidade”. Mas, observando a trama é possível entender a peça como uma fábula sobre a luta pela sobrevivência de João Grilo e do seu companheiro inseparável, Chicó. Como personagem principal, João Grilo é responsável pela criação de todas as situações que envolvem as outras personagens, interfere no destino delas e articula os atos da peça.

As três adaptações cinematográficas do *Auto da Compadecida* mantêm essa dupla fabulação, mas a trama de maneira distinta. Em *A Compadecida* (1969), de George Jonas, e *Os trapalhões no Auto da Compadecida* (1987), de Roberto Farias, a história é contada com fidelidade aos atos da peça. Ambas também apresentam a figura do Palhaço como

⁴ Por Romanceiro Popular Nordestino entenda-se a poesia improvisada dos repentistas e a literatura dos folhetos de cordel.

⁵ As três fábulas populares que servem de base para Suassuna, são: *O enterro do cachorro* e a *História do cavalo que defecava dinheiro*, ambas publicadas por Leandro Gomes de Barros e *O castigo da soberba*, de Anselmo Vieira de Souza.

narrador explícito, mas com tratamento diferenciado. O filme de George Jonas, embora amplie a participação desse narrador em várias ocasiões, põe sob suspeita o seu conhecimento a respeito da história. Na cena em que os cangaceiros chegam atirando na cidade, ao ser convidado pelo anão (meia-garrafa) a fugir do fogo cruzado, o Palhaço, chamado Dom Pancrácio (Paulo Ribeiro), muito cioso do seu papel, diz para o parceiro não se preocupar porque “ele” é o autor e anuncia a morte de um grupo de policiais ao dobrar a esquina. Logo em seguida, uma bala atinge e derruba o seu chapéu. Assustado, Dom Pancrácio declara não ter escrito aquela parte e foge junto com o anão.

Um novo questionamento sobre o papel do narrador se dá no momento em que João Grilo ressuscita e meia-garrafa é o primeiro a correr, apesar do apelo do Palhaço para que volte. No final da cena, Dom Pancrácio vira-se para a câmera e diz: “não tem jeito, ele não acredita que eu sou o autor de jeito nenhum”. Ao operar um efeito de carnavalização na figura onisciente do narrador, o filme de George Jonas reforça o caráter antiilusionista do texto de Suassuna. Aliás, 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.

No filme *Os trapalhões no Auto da Compadecida*, de Roberto Farias, a personagem do Palhaço (Luiz Armando Queiroz) também está acompanhada do anão e aparece em vários momentos. No entanto, mostra-se mais irônico e gozador do que orgulhoso de sua função de narrador, tal como é apresentado em *A Compadecida*. Em dois momentos, declara desconhecimento em relação à história: quando da chegada dos cangaceiros e na ressurreição de João Grilo (Didi), sendo um dos primeiros a correr. Ele também destila ironia para com o bispo (Renato Consorte), no momento em que se diz “sentido” por ver um “príncipe da igreja” andar a pé enquanto o major Antonio Moraes fica com seu carro⁶. No entanto, após a passagem do bispo, o Palhaço estira língua para ele.

Já *O Auto da Compadecida* (2001), de Guel Arraes, embora mantenha a dupla fabulação da peça, deixa de fora o episódio do “gato que descome dinheiro”. Esta adaptação também suprime algumas personagens do texto original, entre elas, a figura de ligação e comando do espetáculo, o Palhaço⁷. Ao dispensar a presença do narrador explícito, o filme de Guel assume o olhar sem corpo do cinema clássico que esconde a

⁶ No filme *Os trapalhões no Auto da Compadecida*, o bispo chega de carro na cidade, acompanhado do frade.

⁷ Além do Palhaço, foram suprimidas as personagens do frade, do sacristão e do demônio.

representação para mostrar um mundo autônomo, que existe por si próprio. Nesse universo imaginário todas as atenções se voltam para as aventuras da dupla de protagonistas, João Grilo (Matheus Narchtegeale) e Chicó (Selton Mello).

Na primeira cena do filme, ambos são apresentados percorrendo as ruas da cidade de Taperoá, convidando a população para assistir à história do homem mais corajoso do mundo, “que enfrentou sozinho o império romano”. A seqüência de abertura termina na igreja, onde ocorre a projeção de imagens de uma antiga *Paixão de Cristo*, realizada em preto e branco, sem som e colorida artificialmente, enquanto João Grilo – em primeiro plano e com expressão de decepção – recebe umas poucas moedas do padre (Rogério Cardoso) como pagamento pelo trabalho realizado. Além do caráter metalingüístico da cena, da citação do cinema dentro do cinema, percebe-se, já no início do filme, uma tomada de posição do autor sobre a história, ao estabelecer uma relação sutil entre a luta de Cristo contra os poderosos de sua época e a luta pela sobrevivência de João Grilo e Chicó, que enfrentam a avareza dos poderosos de Taperoá.

Embora “esconda” a presença do narrador, há momentos em que *O Auto da Compadecida*, de Guel Arraes, rompe com a linearidade narrativa, como a inserção de animações computadorizadas nas seqüências em que o mentiroso Chicó conta as suas fantasiosas aventuras e, principalmente, no artificialismo que predomina em todas as cenas do julgamento. Mas há outras peculiaridades nessa terceira versão cinematográfica do *Auto*. Se por um lado Guel Arraes cortou personagens e situações do texto original, por outro acrescentou personagens de outras obras do próprio Ariano Suassuna, como o Cabo 70 (Aramis Trindade) e Vicentão (Bruno Garcia)⁸, ambos oriundos da peça *Torturas de um coração*. A romântica Rosinha (Virgínia Cavendish), filha do major Antonio Morais⁹ (Paulo Goulart), também aparece na mesma peça, mas com outro nome, Marieta.

Com a inclusão de novos personagens Guel Arraes também adicionou outras situações, como o romance entre Rosinha e Chicó, a paixão dos dois valentões por ela, o duelo entre eles, etc, e acentuou certas características de algumas personagens, como a de esposa infiel associada à mulher do padeiro Ernesto (Diogo Vilela), Dora (Denise Fraga), e o major Antonio Morais, que teve sua truculência de coronel do sertão nordestino

8 O Cabo 70 e Vicentão são dois personagens do tipo valente-covarde, dos espetáculos populares nordestinos.

9 A versão de Guel Arraes substitui o “filho” do major Antonio Morais, da peça teatral, pela “filha” Rosinha.

encorpada por gestos como tomar pinga num só gole e negociar uma lasca de couro das costas de Chicó; situação originária da peça *Mercador de Veneza*, de William Shakespeare.

Outra personagem que também ganhou densidade dramática na adaptação de Guel Arraes foi Nossa Senhora Compadecida (Fernanda Montenegro). Nas versões anteriores esse papel foi ocupado por duas atrizes jovens e em início de carreira, Regina Duarte (*A Compadecida*) e Betty Goffman (*Os trapalhões no Auto da Compadecida*). Ambas aparecem como símbolo de candura e ingenuidade. A mãe de Deus de Guel Arraes é uma mulher madura e experiente que conhece em profundidade a alma humana. A interpretação de Fernanda Montenegro destaca a relevância da personagem para o desfecho da história e apresenta de maneira clara o ponto de vista moral do autor do filme, como será visto mais adiante.

Cabe ainda uma consideração em torno da composição de João Grilo é Chicó. Na primeira adaptação, de George Jonas, a dupla era interpretada, respectivamente, por Armando Bógus e Antonio Fagundes. Além de descaracterizados no figurino, pois trajam camisa tipo pólo, calça e sapatos sofisticados para compor o papel de sertanejos pobres, eles imprimem uma interpretação fria e despersonalizada às suas personagens. Na segunda adaptação, de Roberto Farias, a dupla vivida por Didi (João Grilo) e Dedé (Chicó) está mais viva e melhor caracterizada com roupas de algodão leve e chinelos de couro, no entanto, o estilo eminentemente circense dos trapalhões transforma o filme quase num pastelão, embotando, em certos momentos, o tom crítico e moralista do texto teatral.

Em *O Auto da Compadecida*, de Guel Arraes, a dupla, trajando também roupas de algodão leve e chinelos de couro, incorpora certas características dos brincantes nordestinos e consegue um equilíbrio entre picardia e crítica social, mantendo o tom satírico e religioso do texto de Suassuna. Os movimentos intensos, a oralidade excessiva, a inflexão da voz e os gestos expansivos dos atores Matheus Nachtergaele (João Grilo) e Selton Melo (Chicó) lembram duas personagens irrequietas e maliciosas do auto do bumba-meu-boi pernambucano: Matheus e Bastião, que durante a encenação armam estripulias para cima de todas as demais personagens, inclusive o Capitão, comandante do espetáculo.

Feitas essas caracterizações gerais das adaptações em relação ao papel do narrador e de certas personagens, falta comentar alguns elementos estéticos, especificamente em torno do tratamento dispensado ao papel da câmera e da montagem em cada filme. Em termos

narrativos, *A Compadecida* (1967), de George Jonas, apresenta uma nítida influência dos teóricos inspirados na fenomenologia, como André Bazin, que defendia um olhar cinematográfico mais afinado com os limites do olho humano, ou seja, de um sujeito circunstanciado, cuja percepção é incompleta e ultrapassada pelo mundo (Xavier, 1984). O filme é composto em sua maioria por longos planos que revelam o espaço onde as ações fluem em sua integridade, o que em certas circunstâncias expõe certos equívocos de produção. É possível, por exemplo, perceber que em determinadas seqüências a vegetação verde cria uma atmosfera típica do agreste, não do sertão nordestino. Em outras ocasiões, a câmera expõe a beleza de certos acontecimentos, como a cavalgada que acompanha a chegada do bispo ou a coreografia circense dos cangaceiros que invadem a cidade.

A existência de muitos planos abertos interfere no ritmo da montagem de *A Compadecida*, cujo corte de uma cena a outra é predominantemente lento, à exceção da seqüência que marca a passagem para o julgamento – o primeiro plano de João Grilo (Armando Bogus) morto é intercalado a uma série de fotogramas com imagens retrospectivas de sua vida, em cortes muito rápidos e ao som de um vento forte. A chegada de João Grilo ao céu é a cena melhor resolvida, em termos cinematográficos. Ao acordar travestido como o brincante Matheus do bumba-meu-boi, num cenário rochoso e povoado de bichos e seres sobrenaturais, por várias vezes ele é fustigado com o tridente do demônio. Em contraponto à multiplicidade de pontos de vistas da câmera, montados em ritmo mais curto para expressar clima de tensão, reina um silêncio absoluto.

Os Trapalhões no Auto da Compadecida (1987), de Roberto Farias, segue com certo rigor a decupagem do chamado cinema clássico, baseado no princípio da continuidade e da alternância entre planos abertos e fechados, favorecendo uma multiplicidade de pontos de vistas e uma montagem mais ágil. É notória a preocupação do diretor em contextualizar as personagens e as situações em que elas se envolvem. Assim, logo no início do filme, o Palhaço (Luiz Armando Queiroz) chega a cavalo em uma caravana de circo; o bispo (Renato Consorte) chega de carro, símbolo de grande ostentação para a época; João Grilo (Didi) vai entregar pão na fazenda do poderoso major Antonio Moraes (Raul Cortez) e fica sabendo que o seu filho doente pede para receber a benção do padre (Emanuel Cavalcanti), antes de embarcar para o Recife; etc. Até mesmo a chegada dos cangaceiros como elemento

surpresa é bem contextualizada, não só pelo som de tiro, gritaria e corre-corre na cidade, mas também pela declaração do Palhaço (narrador) que revela não ter escrito aquela cena.

Mas o filme de Roberto Farias já incorpora uma influência televisiva, tanto em relação ao ritmo de corte mais dinâmico das cenas como ao próprio formato do programa *Os Trapalhões*¹⁰, cuja matriz cultural vem do circo e da comédia burlesca com seus pontapés na bunda, bordoadas na cabeça, tropeços, gags e pantomimas. Uma seqüência bem arquitetada ilustra todas essas influências, o momento em que o padeiro (Zacarias) descobre a farsa do “gato que descome dinheiro” e munido de uma panela e uma barra de ferro vai tomar satisfação com Chicó e João Grilo. Ao se aproximar da dupla, em frente à paróquia, joga a panela, os dois se abaixam e o objeto atravessa a janela e atinge a cabeça do bispo. Na seqüência, ocorre uma longa perseguição que só pára novamente na porta da igreja diante do bispo, quando o padre pede respeito ao líder religioso.

Para um melhor entendimento da estética do filme *O Auto da Compadecida*, de Guel Arraes, faz-se necessário um breve comentário sobre sua origem. Diferente das adaptações anteriores feitas direto do texto de Suassuna, esse filme é uma leitura indireta da peça, por estar baseado num produto televisivo. Em outras palavras, *O Auto da Compadecida* surge como um subproduto extraído do mesmo material, filmado em 35mm, da minissérie homônima exibida pela TV Globo¹¹. O que significa isso? Que há diferenças na transposição de um texto literário para a televisão e para o cinema, relacionadas a certas especificidades de cada um desses meios.

Enquanto no cinema os filmes são produzidos para exibição em *continuum*, sem interrupção, os produtos televisivos são feitos para serem veiculados por etapas, em função da lógica de funcionamento da TV, composta de intervalos comerciais. Naturalmente que o *break* interfere na formatação do produto televisivo, exigindo a exploração de certos “ganchos” de tensão para despertar e manter o interesse da audiência, a exemplo do modelo de corte com suspense, explorado na técnica do *folhetim* (Machado, 1997). Por serem serializados, os programas da TV são mais extensos do que os filmes e a maior parte das obras literárias, são descontínuos e se fragmentam inúmeras vezes nos capítulos ou episódios das séries, mas também nos intervalos comerciais. Por isso, ao contrário do cinema, a adaptação para a televisão, em geral, exige uma estratégia de expansão narrativa

¹⁰ Programa humorístico semanal do quarteto Didi, Dedé, Mussum e Zacarias, exibido na TV Globo, de 1977 a 1995.

¹¹ A minissérie foi exibida em janeiro de 1999.

e discursiva com a criação de novos personagens e situações. Tal operação foi efetuada por Guel Arraes, João e Adriana Falcão, quando da transposição do texto de Suassuna para uma minissérie de quatro capítulos com duração de 2h37min.

Para expandir a narrativa os autores optaram por inserir uma relação amorosa, a disputa pelo amor de Rosinha, incorporando novas personagens e situações inexistentes na peça, como vimos anteriormente. A recorrência a temática amorosa é comum aos produtos ficcionais da TV brasileira e tem funcionado como uma estratégia eficaz para conquistar audiência. Na versão televisiva de *O Auto da Compadecida* não foi diferente, o tema romântico ocupa a maior parte da minissérie, e também do filme, gerando uma importante mudança na personalidade de Chicó, que ganha densidade psicológica¹².

Para compor a versão cinematográfica, Guel Arraes fez um “enxugamento” da minissérie para 1h44min, suprimindo o episódio do “gato que descome dinheiro” e certas situações criadas para esticar a narrativa. Por outro lado, manteve e reforçou a trama amorosa graças ao adensamento no tempo e no espaço. A transposição da série para o cinema também gerou novas elipses, alterando a introdução de algumas personagens, a exemplo do bispo (Lima Duarte) que na minissérie aparece chegando de carruagem na casa do major Antonio Morais (Paulo Goulart) e no filme é apresentado pela primeira vez no interior da igreja, quando vai reclamar da conduta do padre (Rogério Cardoso) com o major. Apesar do sucesso de público, o filme de Guel Arraes reacendeu uma antiga polêmica, na crítica especializada, sobre os modos de organização interna dos discursos cinematográfico e televisual (Figueirôa, 2003).

Sem entrar no mérito dessa discussão, é importante ressaltar aqui algumas das características da linguagem televisual presentes em *O Auto da Compadecida*. Uma delas é o ritmo acelerado da narrativa, com intensa fragmentação das cenas em diferentes pontos de vista, como se houvesse várias câmeras no *set*. Há também o uso sistemático da relação plano e contraplano com enquadramentos predominantemente fechados, centrados na figura do ator, como nas telenovelas. É visível também a influência da televisão na excessiva oralidade das personagens e nas cenas que funcionam como esquetes, comuns nos programas humorísticos da TV, a exemplo da cena em que a mulher do padeiro (Diogo

¹² Cabe ressaltar que as personagens da peça de Suassuna, inspiradas no Romanceiro Popular Nordestino, são absolutamente desprovidas de densidade psicológica.

Vilela), Dora (Denise Fraga), é apresentada como esposa infiel; ela tira e coloca a roupa para os amantes e o marido, repetindo o bordão: “sou doida por um homem forte”.

Mas o filme de Guel Arraes também é repleto de citações cinematográficas, sobretudo das técnicas de representação do cinema burlesco, em particular da comédia maluca, nas gags, gestos e pantomimas de João Grilo e Chicó, do padeiro e sua mulher, do padre, do Cabo 70, entre outros. Embora essas mesmas referências estéticas estejam presentes na versão de *Os trapalhões*, o tratamento dispensado pelos diretores é diferente. Enquanto Roberto Farias procura ambientar as personagens na ação, Guel Arraes assume de uma maneira geral as regras do cinema burlesco, não explorando as paisagens, nem planos em contraluz, optando por enquadramentos primários para reforçar a expressividade dos movimentos dos atores (Figueirôa, op. cit.).

Uma cena marca bem as diferenças estéticas em cada uma das três versões cinematográficas do texto de Suassuna, o momento em que o bispo se dirige ao padre para repreendê-lo por causa de um tratamento desrespeitoso para com o major Antonio Moraes. O acontecimento que o bispo se refere é fruto de uma “armação” de João Grilo que, para convencer o padre a benzer a cachorra da mulher do padeiro, inventa que o cachorro do major está doente. Quando Antonio Moraes vai até a paróquia solicitar que o padre benza seu filho doente, ocorre um diálogo estranho e cheio de “ruídos” em que o reverendo, sem intenção, chama de cachorra a esposa do homem mais poderoso da cidade. Quando o bispo vai tomar satisfação sobre o fato, o padre, sem entender o motivo da reclamação, nega três vezes o que disse, mas volta atrás quando o seu superior eleva a voz para afirmar que ele chamou.

A cena é emblemática porque traduz as relações de poder e hierarquia presentes no texto original da peça. Ao mesmo tempo em que mostra a submissão do padre em relação ao bispo, revela o quanto o poder religioso é subserviente à autoridade local, no caso, o major Antonio Moraes. Qual o tratamento estético dispensado a esta cena em cada uma das versões cinematográficas? Em *A Compadecida*, de George Jonas, toda a ação ocorre no interior da igreja em um único plano aberto que enquadra o padre e o bispo, um ao lado do outro, conversando de maneira um tanto displicente. Num cenário dominado por uma luz sombria, com zonas de sombras, não é possível visualizar a expressão dos atores. Tem-se, portanto, um caso típico do olhar fenomenológico de que fala Bazin, sem a intervenção do

corde. No filme de Roberto Farias, *Os trapalhões no Auto da Compadecida*, a cena conta com a presença do frade (Mussum) e começa com um plano aberto, enquadrando os três religiosos. O diálogo ocorre sem cortes até o momento em que o bispo questiona se o padre chamou ou não a esposa do major de cachorra. A partir daí, ambos aparecem enquadrados individualmente em plano médio. A ação é interrompida e trabalhada numa montagem de plano e contraplano e já apresenta um certo grau de dramaticidade.

O Auto da Compadecida, de Guel Arraes, além de fragmentar a cena, apresenta os atores em ângulos de câmera diferentes. O bispo, posicionado numa escada, aparece em contra-plongée¹³; geralmente usado para engrandecer os indivíduos, dando a impressão de superioridade. O padre, por sua vez, posicionado no piso da igreja, aparece em plongée¹⁴, que tende a apequenar o indivíduo, esmagando-o moralmente. A alternância de pontos de vista superior (bispo) e inferior (padre), advinda da montagem em plano e contraplano, expõe num crescente grau de dramaticidade a relação hierárquica entre os religiosos. Esse efeito é ainda mais aguçado pela expressão do olhar dos atores enquadrados em primeiro plano, que revela em profundidade o drama de cada um diante da situação em que se encontra.

Por fim, cabe destacar o que Aumont (1985) chama de *ponto de vista predicativo* de cada obra, ou seja, a mensagem que o autor transmite no filme. Tanto *A Compadecida*, de George Jonas como *Os trapalhões no Auto da Compadecida*, de Roberto Farias, absorvem por completo o caráter farsesco do texto de Suassuna e encerram com a personagem do Palhaço recitando verso de um folheto que inspirou a história da Compadecida, deixando claro que o espetáculo apresentado nada mais é do que uma brincadeira e pedindo o aplauso da platéia para os atores que aparecem em cena. Jonas e Farias assumem a mensagem moralista e religiosa da peça¹⁵, que não pretende mostrar a realidade brasileira, mas moralizar os homens, utilizando as manifestações populares como instrumentos pitorescos de comunicação com o público.

Por sua vez, em *O Auto da Compadecida*, mesmo mantendo o elemento farsesco e o caráter moralista da peça, Guel Arraes toma posição e imprime sua visão de mundo. Já foi citada, anteriormente, a associação de João Grilo e Chicó a Jesus Cristo, logo na abertura

¹³ Fotografado de baixo para cima.

¹⁴ Filmado de cima para baixo.

¹⁵ Cabe ressaltar que Ariano Suassuna foi co-roteirista do filme de R. Farias e colaborou na adaptação de G. Jonas.

do filme. Mas, é nas cenas finais onde o *ponto de vista predicativo* do autor torna-se mais evidente. Na seqüência do julgamento, no momento em que Nossa Senhora Compadecida (Fernanda Montenegro) intercede em favor de João Grilo com uma narração pausada e cheia de emoção, é inserida uma série de fotos em preto e branco que denunciam a miséria e o abandono dos sertanejos. Ao adicionar uma dose de *cinema verdade*¹⁶, Guel Arraes atualiza o texto de Suassuna e estabelece uma ponte com a triste realidade vivenciada pelos nordestinos. A cena de encerramento segue na mesma direção, quando Chicó, Rosinha e João Grilo aparecem como retirantes numa estrada de barro. Em suma, ainda que mostre o julgamento de alguns canalhas para o exercício da moralidade, como declara o Palhaço no texto da peça *Auto da Compadecida*, a versão cinematográfica de Guel Arraes conta mesmo é a saga da sobrevivência dos pobres sertanejos, convocando o espectador a uma posição favorável a dupla Chicó e João Grilo e contra as injustiças sociais.

Referências bibliográficas

- AUMONT, Jacques, MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**; trad. Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas: Papyrus, 2003.
- AUMONT, Jacques. O ponto de vista, in: GEADA, Eduardo (org.). **Estéticas do cinema**. Lisboa: Dom Quixote, 1985.
- CHATMAN, Seymour Benjamin. **Story and discourse: narrative structure in fiction and film**. Ithaca: Cornell Paperbacks, 1980.
- FIGUEIRÔA, Alexandre. Cinema e televisão: notas sobre uma guerra particular, in: **Documento de Trabalho do Grupo de Pesquisa em Mídia e Cultura Contemporânea**. Recife: Unicap, 2003.
- MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas e pós-cinemas**. Campinas: Papyrus, 1997.
- MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**; trad. Paulo Neves. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- SUASSUNA, Ariano. **Auto da Compadecida**. Rio de Janeiro: Agir, 2001.
- VASSALO, Lígia. O grande teatro do mundo. **Cadernos de Literatura Brasileira - Ariano Suassuna**, São Paulo, Instituto Moreira Salles, n. 10, nov. 2000, p. 147-180.
- XAVIER, Ismail. Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema, in: PELLEGRINI, Tânia (org.). **Literatura, cinema, televisão**. São Paulo: Editora Senac : Instituto Itaú Cultural, 2003.
- XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

¹⁶ Na proposta de *cinema verdade* do documentarista francês Jean Rouch, a câmera é um instrumento de revelação da verdade dos indivíduos e do mundo. No período em que morou na França, no início da década de 70, Guel Arraes trabalhou no Comitê do Filme Etnográfico, dirigido por Rouch.