

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE FEIRA DE SANTANA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E DIVERSIDADE  
CULTURAL

JOÃO EVANGELISTA DO NASCIMENTO NETO

**RAPSÓDIA NO SERTÃO:**

Do “códex” à tela, a trajetória da trupe do *Auto da Compadecida*

Feira de Santana  
2006

JOÃO EVANGELISTA DO NASCIMENTO NETO

**RAPSÓDIA NO SERTÃO:**

Do “códex” à tela, a trajetória da trupe do *Auto da Compadecida*

Dissertação apresentada como aprovação do curso de Mestrado em Literatura e Diversidade Cultural, mantido pelo programa de pós-graduação do Departamento de Letras e Artes da Universidade Estadual de Feira de Santana.

Orientador: Prof. Dr. Cláudio Cledson Novaes.

Feira de Santana  
2006

## Ficha Catalográfica

Nascimento Neto, João Evangelista do  
N196 Rapsódia no sertão: do 'códex' à tela, a trajetória da trupe do Auto da Compadecida / João Evangelista do Nascimento Neto. - Feira de Santana, 2006.  
207 f.

Orientador: Cláudio Cledson Novaes

Dissertação (Mestrado em Literatura e Diversidade Cultural)– Universidade Estadual de Feira de Santana, 2006.

*1. Literatura brasileira – Crítica e interpretação. 2. Literatura – Adaptação cinematográfica. 3. Cinema. I. Novaes, Cláudio Cledson. II. Universidade Estadual de Feira de Santana. III. Título.*



fernanda montenegro

matheus nachtergaele

selton mello

# O Auto da Compadecida

com matheus nachtergaele e selton mello

- regia: carlos alberto
- elenco: matheus nachtergaele, selton mello, fernanda montenegro, etc.

- elenco: matheus nachtergaele, selton mello, fernanda montenegro, etc.

produção: ...  
distribuição: ...  
www. ...

## AGRADECIMENTOS

Apesar da máxima que afirma ser solitária a escrita de uma dissertação, algumas pessoas e instituições por elas representadas contribuíram de maneira significativa para que o trabalho acadêmico fosse concluído com êxito, por isso, não posso deixar de agradecer a elas pela cooperação e pelo apoio daqueles que, de certa forma, minimizaram a solidão característica do final de um curso de Mestrado:

A minha família, por estar ao meu lado em todas as circunstâncias;

Ao meu orientador, Prof. Dr. Cláudio Cledson Novaes, obrigado pela confiança ao aceitar-me como orientando e por todo o subsídio dispensado a mim ao longo do Mestrado;

Àqueles que são meus amigos em todas as circunstâncias: Angélica Galho, Elipaula Carvalho, Nilmara Pimentel e Vanderlei Gonçalves;

Aos colegas de curso, eu agradeço pela presença, pelo incentivo, em especial não posso deixar de citar Jacimara Vieira, Juscimeire Pamponet e Teresa Damásio: vocês se tornaram muito especiais para mim;

Às famílias Barreto e Santos dos Santos, as quais me consideram um membro e com quem eu divido meus desafios e conquistas;

À Regivaldo Santos e André Fagundes, que torcem por mim e estão sempre prontos a dividir seus conhecimentos musicais;

A Cláudio Márcio e sua contribuição acerca do estudo da religião;

A Sandra Fucks e Bartolomeu Almeida que se dispuseram a ajudar com seu conhecimento de moda e arte;

Ao Prof. Dr. Márcio Muniz por sua disposição em dirimir minhas dúvidas acerca da literatura medieval;

À Prof<sup>a</sup>. Dra. Rita Queiroz pelo auxílio técnico-metodológico da dissertação;

À direção administrativa do Campus XXIV da Universidade do Estado da Bahia e do Centro Educacional Batista pela compreensão durante a fase de elaboração da dissertação;

Aos meus alunos que contribuem com sua experiência de vida para o meu crescimento pessoal e intelectual;

Aos meus colegas de trabalho que se alegram com as minhas alegrias e torcem para que eu receba os louros da vitória;

À Universidade Estadual de Feira de Santana, em particular, ao Colegiado de Pós-graduação em Literatura e Diversidade Cultural pela oportunidade dispensada a mim em desenvolver uma pesquisa que tomou fôlego no curso de Especialização da referida instituição.

*Ariano Suassuna funde, em seus trabalhos, duas tendências que se desenvolvem quase sempre isoladas em outros autores, e consegue assim um enriquecimento maior da sua matéria-prima. Alia o espontâneo ao elaborado, o popular ao erudito, a linguagem comum ao estilo terso, o regional ao universal. A quase superstição das histórias folclóricas atinge o vigor de uma religiosidade profunda, que pode espantar aos cultores de um catolicismo acomodaticio, mas responde às exigências daqueles que se conduzem por uma fé verdadeira. (Sábato Magaldi)*

*O Auto da Compadecida foi uma das coisas mais deliciosas que tenho lido em minha vida, desde que sei ler. (Rachel de Queiroz)*

## RESUMO

*Auto da Compadecida* é uma narrativa performática pelo seu caráter cênico e político-social. Utiliza-se de um cenário transgressor como uma pequena vila do sertão nordestino, Taperoá, esquecida pelo poder constituído e, conseqüentemente, acolhida pelo poder paralelo, o cangaço. As personagens suassunianas representam não uma figura isoladamente, mas sim toda uma classe. Assim, muitas delas são destituídas de nomes próprios, e temos, portanto, o Padeiro, a Mulher do padeiro, o Padre, o Bispo, o Sacristão; todos arquétipos de grupos socialmente instituídos. A crítica de Suassuna não recai sobre as figuras, contudo é contumaz cair sobre parcelas da sociedade que detêm o poder ou mesmo aquelas que são subjugadas. O autor, então, apresenta os vícios morais, mas também proporciona um antídoto para essa ferida, que, segundo ele mesmo, degenera a sociedade: a ética cristã, encerrada no catolicismo romano, é apresentada como salvação da alma humana e a regeneração de sua vida terrena. Este *Auto* alcançou grande sucesso de público e crítica, sendo montado até hoje por grupos teatrais profissionais ou amadores, adaptado várias vezes para a televisão e três vezes para o cinema. A última adaptação fílmica, *O Auto da Compadecida*, de Guel Arraes, traz em seu roteiro uma interlocução com Suassuna, Gil Vicente, Cervantes, Molière e Shakespeare. O diretor pernambucano conseguiu criar uma obra em que luz, cenário e atores harmonizam-se com o texto. Esse trabalho pretende discutir a relação da obra de Suassuna com a de Guel Arraes, utilizando teóricos como Durval Muniz Albuquerque Jr., Zilá Bernd, Alfredo Bosi, Anna Maria Balogh, Muniz Sodré, Graeme Turner, Robert Stam, entre outros. Desta forma, a problemática gira em torno do eixo linguagem/conteúdo: obra literária/adaptação cinematográfica e a crítica da identidade nacional.

Palavras-chave: Literatura; cinema, identidade, Nordeste, sertão.

## ABSTRACT

*Auto da Compadecida* is a performatic narrative because it has a political, social and stage character. It utilizes an infringer scenery such as Taperoá, a small town of the Northeastern backwoods, which has been forgotten by the formed power and, consequently, it has been 'took in' by the parallel power: the "cangaço". Suassuna's characters do not represent someone isolately, but a class as a whole, therefore, most of them are nameless. So, we have: the Baker, the Baker's woman, the Priest, the Bishop, the Priest Helper; everyone is an archetype of groups which are socially set up. Suassuna's review does not relapse on his characters; nevertheless it is insistent in relapse on parts of the society who have the power or the ones that are subjugated. Therefore, the author not only presents moral vices but also he provides an antidote to that injury, which degenerates society, on his own opinion Christian ethics existing and the Roman Catholicism is presented as salvation of the human soul as regeneration of his terrain life. This *Auto* was successful in public and review. It is produced by amateur and professional theatral groups until today. It also was adapted several times for television and three times for cinema. The latest film adaptation, *O Auto da Compadecida*, by Guel Arraes, has an interlocution with Suassuna, Gil Vicente, Cervantes, Molière and Shakespeare in its script. The director is from Pernambuco and the managed to create a work in which light, scenery, actors and actresses are in harmony with the text. This assignment intends to discuss the relation of Suassuna's work with Guel Arraes one. Opinions of the theorics like Durval Muniz Albuquerque, Zilá Bernd, Alfredo Bosi, Anna Maria Balogh, Muniz Sodré, Graeme Turner, Robert Stam, and others were used in it. So, the problematic turns around the following axle language/content: literary work, film adaptation and the review of national identity.

Key words: Literature, cinema, identity, Northeast, backwoods.

## SUMÁRIO

<b>APRESENTAÇÃO</b> .....	12
<b>INTRODUÇÃO</b> .....	14
<b>1 HOMO LUDENS: viagem pelo intertexto suassuniano</b> .....	26
1.1 A ação dramática em Suassuna – da comédia grega ao auto nordestino.....	30
1.2 O texto de Suassuna e suas fontes no cordel.....	33
1.3 Os caminhos suassunianos – da representação literária à cinematográfica.....	40
1.4 O Auto de Suassuna – do medievo à crítica social.....	42
1.5 Outras vozes suassunianas da ética religiosa.....	56
<b>2 LEITURA E RE-LEITURAS – ESCRITA E RE-ESCRITAS: as intersecções do texto suassuniano</b> .....	61
2.1 Peleja de Grilo contra o Encourado ou A influência vicentina na obra suassuniana .....	61
2.2 O Duelo de um amarelo contra a fome ou Raízes picarescas no <i>Auto da Compadecida</i> .....	73
2.3 O encontro do cavaleiro Dom Quixote com o cabra da peste João Grilo ou O alcance da obra cervantina no texto suassuniano.....	79
2.4 A batalha da avareza contra a religião ou O maniqueísmo da obra de Molière presente no <i>Auto da Compadecida</i> .....	83
<b>3 LUZ, CÂMERA, AÇÃO: a trupe do <i>Auto da Compadecida</i> vai ao cinema</b> .....	91
3.1 As outras adaptações fílmicas .....	96
3.2 A microssérie .....	106
3.3 O embate de Chicó e Antônio Moraes por uma tira de couro ou Analogia entre <i>O Auto da Compadecida</i> e <i>O Mercador de Veneza</i> .....	116
3.4 O roteiro, a direção e a montagem .....	123
3.5 A trilha sonora .....	139
3.6 A direção de arte .....	150
3.7 A fotografia .....	159

<b>CONCLUSÃO.....</b>	<b>166</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>173</b>
<b>CRÉDITO DAS IMAGENS.....</b>	<b>181</b>
<b>ANEXOS.....</b>	<b>185</b>

## APRESENTAÇÃO

Mais um estudo acerca da temática do sertão nordestino ganha espaço no cenário literário brasileiro. Dessa vez, Ariano Suassuna é o autor utilizado para contribuir com uma discussão suscitada sobre a arte literária do Nordeste. A obra considerada muitas vezes como uma literatura menor ou regional, por alguns teóricos que não compreendem que toda produção ficcional é o retrato de uma região, para flagrar um diálogo universal.

O *Auto da Compadecida* é um exemplo evidente de que uma obra é, acima e tudo, um intertexto. Sua composição utiliza-se do romanceiro nordestino, que por sua vez tem influências ibéricas, negras e indígenas. Essa mescla, por isso mesmo, possui um acentuado caráter religioso, quando da forte presença do catolicismo na vida e no imaginário do sertão.

Suassuna, então, busca as origens do seu texto nos modelos medievais em sua procura por uma cultura legitimamente nacional, que reflete uma pesquisa meticulosa nas origens da arte e da cultura do país. Compreender o *Auto* exige também uma leitura de Plauto, William Shakespeare, Molière, Miguel de Cervantes Saavedra, o Cancioneiro popular nordestino, Gil Vicente, o Lazarillo de Tormes, enfim... Sua obra consegue compilar a extensão desses autores e obras, evidenciando a sua capacidade mimética.

O *Auto da Compadecida*, texto teatral cômico, impregnado de uma moral e ética cristãs, propõe-se a ser um instrumento de ajuste do ser humano que precisa voltar-se para a religião com o intuito de obter a felicidade plena e duradoura e, para isso, usa a figura de um palhaço como o narrador que dialoga com o público/leitor, desmascarando as mazelas que permeiam a humanidade.

O texto de Suassuna, por meio de uma linguagem popular e da cultura do sertão nordestino que representa a intersecção de uma série de expressões culturais de outros povos, consegue satisfazer o gosto das mais diferentes espécies de leitores/espectadores, e essa

abrangência obtida fez do *Auto* a obra teatral suassuniana mais conhecida e aplaudida em todo o mundo.

Esse trabalho interpreta a relação do texto suassuniano entre o popular e o erudito, entre o regional e o nacional presente na obra e na sua adaptação cinematográfica, realizada em 2000 pelo cineasta Guel Arraes, cujo roteiro recebeu inserções do teatrólogo inglês Shakespeare e do comediógrafo francês Molière. O texto, que recebera três montagens para o cinema, possui nessa última versão o componente plástico em harmonia com o roteiro, quando Guel Arraes, num tom menos moralizante que a obra literária, compõe o cenário humorístico de modo que, pelo riso farto, desperta uma análise das atitudes humanas, seu caráter e seus desejos.

Assim, a contraposição entre literatura e cinema não possui a finalidade de emitir juízo de valor de um em detrimento do outro, mas, sobretudo, ressaltar a capacidade dialógica entre dois campos artísticos e sua disposição em renovar a discussão acerca da funcionalidade do texto escrito, encenado e filmado.

## INTRODUÇÃO

A História tem registrado, ao longo do surgimento da humanidade, o interesse do homem em contar estórias, relatar “causos”. Primeiramente, o homem registrava nas paredes das cavernas as suas caças, seu meio de sobrevivência, seu modo de vida. Essas pinturas rupestres significam a capacidade de o ser humano contar seus relatos antes mesmo de dominar a linguagem oral. Com o evoluir da raça humana, esse desejo de relatar aventuras foi sendo reforçado com a presença cada vez mais constante da imaginação. Assim, o momento de contação de estórias deixou de ser uma oportunidade única e exclusiva de evidenciar o modo como uma determinada tribo caçava ou plantava, para simbolizar a cultura desse povo e fortalecer suas identidades. Os enredos, cada vez mais complexos, ratificavam suas crenças, seu estilo de vida, sua linguagem, enfim os traços culturais que compõem uma sociedade específica.

O ato de reunir-se em volta do homem mais idoso do clã, o sábio local, para ouvir os enredos que identificavam os costumes daquele agrupamento social hoje é intitulado de literatura, o ato de ficcionalizar a partir da realidade, de forma ágrafa ou escrita. E mais, tais composições passaram a ser posteriormente encenadas, atribuindo um dinamismo ainda maior e dando corpo à imaginação do autor, surgindo, então, as representações teatrais, a materialização dos enredos construídos.

No século XIX, a ciência ganha fôlego e desenvolve-se substancialmente, mas o que se imaginava ser o fim do mito e das divagações humanas em prol de uma explicação empírica e racional apenas passa a conviver com a capacidade de o homem fantasiar, não o substitui. É o ser humano um animal lúdico e, portanto, dependente desse caráter de ludicidade encontrado em diferentes formas de expressão cultural: a música, a dança, a pintura, a escultura, a literatura, o teatro, o cinema, entre outros.

Dessa forma, a literatura, como uma das manifestações artísticas produzidas pelo homem, vem expondo os ensejos e as ideologias da humanidade que sempre renova sua disposição de criar, recriar, entreter e informar os pensamentos, as falhas, os desejos do homem para si mesmo. Essa relação entre literatura e sociedade é algo patente, mas esse engajamento literário não deve sobrepor-se ao seu caráter lúdico, mas se aliar a esse ludismo no intuito de que, se houver denúncia social, que ela seja apresentada ficcionalmente, aliás, é tal característica que diferencia a Literatura de outros campos do saber, como a História, por exemplo; é exatamente essa apropriação evidente da ficção que distingue e especializa a Literatura.

O Romantismo trouxe consigo o ideal da literatura para o povo, almejando o aumento do público-leitor. Essa ampliação do alcance da obra literária foi esquecida pelo Parnasianismo, mas voltou à tona com o Modernismo, que, por sua vez, criou um novo projeto estético e ideológico da arte e literatura contemporâneas, utilizando-se das premissas da renovação e ruptura da linguagem e o anseio de buscar uma representação artística nacional, assim como afirma Lafeté (1973) quando diz que “o Modernismo, de um só passo, rompia com a ideologia que segregava o popular – distorcendo assim nossa realidade – e instalava uma linguagem conforme a modernidade do século.” (p. 22). Assim, é intencional a busca por uma maior penetração do livro em camadas não atingidas anteriormente, logo, uma literatura que enfoque a realidade e o cotidiano de tais camadas atraí-las a um mundo outrora desconhecido, a leitura. Indubitavelmente, o povo quer ver-se retratado, reconhecer-se naquilo que lê.

Importa explicitar que, diferentemente dos naturalistas e realistas que possuíam o ensejo de retratar a vida com objetividade, os Modernistas ousaram adequar a realidade à ficção, visto que “todo pensamento humano é uma re-presentação, isto é, passa por articulações simbólicas. (...) Por conseqüência, o imaginário constitui o conector obrigatório

pelo qual forma-se qualquer representação humana.” (DURAND, 2001, p. 41). Então, o imaginário deixa de ser considerado a “louca da casa”, conforme afirma Gilbert Durand, e alça alto grau de importância não somente na Literatura como em outras áreas das quais outrora fora banida (as Ciências, por exemplo), mas com extraordinária vivacidade no âmbito literário. O elemento onírico é valorizado, e o inconsciente deve ser descoberto, e a imagem, antes em desuso, agora é o ponto de partida para o descortinar da *psiqué*.

Suassuna, para escrever o *Auto da Compadecida*, utilizou-se do imaginário nordestino. Logo, serviu-se da imagem e do sonho de um povo simples, mas de cultura fértil, distante ainda das amarras do conhecimento empírico e, por isso, livre para sonhar, criar, idealizar. A liberdade do autor em criar um enredo cheio do folclore de uma região é a mesma liberdade do homem simples Chicó, contador de histórias, o expressivo representante de uma literatura oral, tão desvalorizada pelo advento da tipografia e relegada a segundo plano pelos mercados editoriais.

Suassuna fez tão-somente aquilo que foi apregoado pelos modernistas da 1ª geração e do Regionalismo de 30, os quais defendiam a utilização de temas regionais, pois seriam eles que dariam o tom do país. O período em que o *Auto da Compadecida* foi escrito, final da década de 50, ainda foi época de influência desse neo-regionalismo, re-elaborado a partir da sua concepção inicial no período romântico. Esse regionalismo moderno propunha uma volta às raízes, retratando de maneira clara o interior brasileiro. A Literatura aborda a periferia; o excluído, o ambiente abandonado pelo poder público e uma linguagem questionada pela educação formal.

A obra de Suassuna, assim, consegue sensibilizar e fazer rir alguém que desconhece a situação político-social retratada no livro, escrito para ser montado nos palcos, mas que também fora transposto para a televisão e para o cinema. Isso acontece na medida em que uma obra torna-se espelho não somente da região que retrata, mas seu domínio ultrapassa

essas delimitações geográficas. No referido livro não está somente em enfoque a história e cultura nordestinas, mas está no viés da formação identitária nacional. Segundo Laraia (2003) “A participação do indivíduo em sua cultura é sempre limitada; nenhuma pessoa é capaz de participar de todos os elementos de sua cultura.” (p. 80). O Nordeste não é o Brasil, mas também o é, ou seja, exterioriza-o, esclarece-o, materializa-o enquanto ambiente concreto, em paralelo ao país como uma idealização de nação.

Suassuna utiliza-se, então, de uma região que perdera a hegemonia econômica e política, mas manteve a diferença cultural, e é o que o *Auto* pretende explicitar, assegurando o lugar “Nordeste” no cenário nacional, reafirmando conceitos culturais sem juízos de valores. Emitir juízos reduziria a obra a um sentimento de vaidade; dessa forma o sul-sudeste arrebataria a primazia cultural em detrimento das outras regiões, visto que o domínio econômico costuma sufocar as outras vozes, as outras manifestações, com a homogeneidade cultural. Suassuna, ao contrário, defende em seu livro a multiplicidade de estilos, de modos de vida, de capacidade de pensar e agir. Os contrários não se opõem, mas se atraem, eis aí a formação da identidade brasileira: o heterogêneo que resiste à imagem de uma nação homogênea.

No *Auto da Compadecida* observa-se a existência de personagens populares, desempenhando uma comicidade através da linguagem, da simplicidade, da ingenuidade e da fome. A luta pela sobrevivência é retratada com ar risível. Ao contar a história de João Grilo e seu companheiro de trapaças e espertezas, Chicó, para resistir à fome e à pobreza, Suassuna relata a difícil vida do sertanejo, não se distanciando da realidade política. João Grilo, o amarelo farsante, é, contraditoriamente, aquele que busca a integridade de uma sociedade que o mutila e que ao mesmo tempo almeja, fazendo com que a personagem ao mesmo tempo em que denuncia tal situação tente agregar-se a ela, por não conhecer outra via de acesso à inclusão social, diante da reificação do meio.

Ao utilizar o Nordeste e algumas de suas figuras, Suassuna apropria-se do típico para afirmar que a identidade nacional é formada a partir de uma série de expressões culturais, micro-identidades que, juntas, compõem uma identidade maior, reforçando o conceito de nação. Grilo e Chicó simbolizam o Brasil, porque, embora este fora colônia de Portugal e sofrera fortes influências de regiões da África e Europa e das diferentes tribos indígenas, o povo brasileiro, aqui representado pelas personagens do *Auto*, não é lusitano, africano ou apenas índio, mas a diversidade. Essa tentativa de formar uma figura típica, símbolo do país, foi utilizada pelo Romantismo, cujo um representante na prosa é José de Alencar com suas obras indianistas como *O Guarani*, *Ubirajara* e *Iracema*, que incutiu o discurso ideológico da formação do povo brasileiro. Cabe lembrar ainda que unidade não significa uniformidade, mas harmonia do heterogêneo, logo, no *Auto* observa-se essa experiência de contradições de caráter, de ação; tudo isto forma a alteridade nordestina e brasileira. Assim, o *Auto* rompe a barreira de classificação de cultura (erudita, popular, de massa) e leva-nos `à questão delicada da canonização de uma obra de cunho extremamente ambíguo.

Entende-se como cânone uma seleção de obras de ramo específico do conhecimento. Assim, o campo artístico também referenda aquilo que considera modelo para as gerações: A Música elege seus clássicos, o Cinema seleciona os grandes diretores e suas criações, o Teatro reverencia as grandes produções, as Artes Plásticas corroboram para manter vivas as imagens de seus grandes realizadores, a Literatura apresenta compêndios dos grandes autores.

Estabelecer um cânone, portanto, é algo inerente à cultura humana e o é necessário à medida que proporciona à humanidade oportunidades de conhecer e reconhecer-se nessa produção artística. Mas o cânone constitui-se um problema devido ao seu caráter excludente. É certo que o homem precisa fazer escolhas e a relação de obras que faz parte de um cânone é uma dessas preferências, porém se no dia-a-dia as eleições entre “isto ou aquilo” são normais e corriqueiras, o estabelecimento do modelo causa contradições.

Estabelecer um paradigma pode impedir a entrada no cânone de artistas que fogem a critérios preestabelecidos, quer sejam eles estéticos quer sejam ideológicos. Alguns críticos, como Harold Bloom, crêem que a avaliação estética é a condição essencial para uma obra adentrar e permanecer na listagem de obras notáveis:

O movimento de dentro da tradição não pode ser ideológico nem colocar-se a serviço de quaisquer objetivos sociais, por mais moralmente admiráveis que sejam. A gente só entra no cânone pela força poética, que se constitui basicamente de um amálgama: domínio da linguagem figurativa, originalidade, poder cognitivo, conhecimento, dicção exuberante. (BLOOM, 1995, p. 36)

Sem uma qualidade estética notável não se pode elevar uma obra ao cânone, porém há outros elementos que corroboram para a sua inserção nesse elenco, tais como: lugar de origem da obra e seu autor, temática, influências; tudo isso resumido em uma só palavra: ideologia.

Seguindo a lista de Leila Perrone-Moisés, pode-se estabelecer um exame concreto para a possível inclusão de uma obra no cânone:

1) existência de ensaio (livro ou artigo) dedicado exclusivamente a um autor; 2) referências recorrentes e elogiosas a um autor; 3) repercussão da obra de um autor na obra poética ou ficcional do escritor-crítico; 4) traduções de um autor feitas pelo escritor-crítico. (PERRONE-MOISÉS, 1997, p. 70)

Aliado às normas supracitadas podemos acrescentar: 5) estudo no exterior do autor-obra; 6) criação de sites na internet; 7) instituição de seminários, conferências; 8) adaptação de obras e a presença do autor em meios de comunicação de massa; 9) instituição de um prêmio com o nome do autor.

Todos os preceitos supracitados são válidos e verdadeiramente contribuem para que a obra e o seu autor sejam valorizados, mas tais regras passam pelo crivo ideológico. Se Bloom e Perrone-Moisés optam pelo critério estético o fazem também seguindo conceitos ideológicos:

O que interessa reter, mais do que uma diacronia, é que o conceito de cânon implica um princípio de seleção (e exclusão) e, assim, não pode se desvincular da questão do poder: obviamente, os que selecionam (e excluem) estão investidos da autoridade para fazê-lo e o farão de acordo com os seus interesses (isto é: de sua classe, de sua cultura, etc.). (REIS, 1992, p. 70)

Roberto Reis é bem pontual quando cita a ideologia como algo presente em todas as escolhas do homem. Assim como a cultura é uma construção simbólica e utiliza-se da linguagem, assim como o discurso (a linguagem) é uma tentativa de dominar e influenciar, pode-se concluir que o cânon é o resultado dessas implicações. Uma obra de valor estético reconhecido poderá adentrar na lista dos “grandes” mesmo destituída do poder das influências, mas certamente percorrerá um percurso bem maior do que aquelas que, ideologicamente, subestimam os mecanismos de escolhas. A ideologia não se sobrepõe à estética, mas caminha ao seu lado, colaborando com esta ou não. Se um compositor compõe para ser ouvido, se um escritor cria para ser lido, se um dançarino ensaia para ser assistido, etc., os meios para que isso aconteça são procurados e é bastante natural que assim se proceda.

Após firmar a questão de que estética e ideologia quase sempre caminham lado a lado, o debate foca-se nas possíveis compensações que os autores-obras devem propiciar ao sistema para conseguirem notoriedade. Quem defende a estética como o único parâmetro a ser reconhecido, afirma que um autor não pode fazer concessões em sua obra para tornar-se notável. E se isso ocorresse tal obra não seria merecedora de figurar na lista dos melhores.

Conforme Raul Antelo e Rita Terezinha Schmidt, a solução para tornar o cânone mais acessível e aberto a outras influências e experiências não é a implosão do mesmo, mas a existência de um “contra-cânone”, ou um “cânone paralelo”, que dê visibilidade a obras de grande importância que foram relegadas a segundo plano.

A cultura nacional-popular durante muito tempo coexistiu com a cultura nacional da elite através de um “contra-cânone”. Assim o foi com os autores nordestinos em outras épocas, assim o é com muitos outros ainda na contemporaneidade. Ariano Suassuna preenche todos os parâmetros citados anteriormente para a inserção de uma obra no cânone e, por isso mesmo, dá credibilidade a esse contra-cânone da qual ele já fizera parte.

O “contra-cânone” visibiliza e proporciona que haja uma alternância de lugar, alguns membros de seu quadro penetraram e ainda penetram as barreiras do cânone oficial e hoje fazem parte deste. O “contra-cânone” ou “cânone local” é uma seleção importante para dar visibilidade. Ao criar o “cânone negro”, o “feminino”, o “nordestino” não se propõe o fim do modelo oficial, mas a oportunidade de que este catálogo possa ser ampliado com aqueles excluídos historicamente.

À ideologia da estética é preciso contrastar uma cultura marginalizada que procura o lugar da origem para chamar a atenção do centro para a periferia, criando o chamado “cânone local” ou “contra-cânone”. Em qualquer das duas hipóteses de canonização, não se deve deixar de considerar a afirmação de Caldas (1986) de que “a cultura popular pode ser um dos pontos de apoio das transformações verbais” (p. 71). Acreditar na capacidade transformadora da arte, apoiar-se na propriedade desestabilizadora que esta possui é conjecturar que uma obra artística é também o instrumento das grandes mudanças sociais, mudanças essas que são iniciadas no âmbito do discurso, da palavra e da capacidade de convencimento. Através da arte é possível subverter o sistema vigente e instaurar outro sistema ideológico. Expor as mazelas da sociedade é um meio de desvendar as vigas apodrecidas do sistema. Acreditar nisto é assegurar que a expressão artística popular do Nordeste não é uma subcultura, mas constitui-se numa das muitas representações da cultura nacional e o *Auto da Compadecida* é uma obra que se firma como uma dessas representações identitárias. Para Stuart Hall:

as identidades nacionais não são coisas com as quais nós nascemos, mas são formadas e transformadas no interior da representação. (...) Segue-se que a nação não é apenas uma entidade política mas algo que produz sentidos – um sistema de representação cultural. As pessoas não são apenas cidadãos/ãs legais de uma nação; elas participam da idéia da nação tal como representada em sua cultura nacional. (HALL, 2002, p.48-49)

A exposição das culturas feita por Suassuna em sua obra possui duas vertentes: a de denunciar a imposição de identidades e comportamentos sociais e a de resgatar outras identidades da tradição. Suassuna é o escritor que mescla a ficção e o biográfico, transpondo e misturando linguagens, tempo e espaço, dialogando com as questões locais e existenciais como “imagens performáticas”:

Em primeiro lugar, utilizo a expressão “narrativa performática” para me referir a tipos específicos de textos escritos nos quais certos traços literários compartilham a natureza da performance, recorrendo à acepção desse termo, em sentido amplo, no âmbito cênico e no político-social. Os aspectos que ambas noções compartilham, tanto no que se refere à teatralização (de qualquer signo) e à agitação política, implicam: a exposição radical do si-mesmo do sujeito enunciativo assim como do local da enunciação; a recuperação de comportamentos renunciados ou recalçados; a exibição de rituais íntimos; a encenação de situações da autobiografia; a representação das identidades como um trabalho de constante restauração, sempre inacabado, entre outros. (RAVETTI, 2002, p. 47)

Pode-se objetivar que lidar na contemporaneidade com o conceito de identidade torna-se problemático devido ao processo de globalização. Há uma tentativa de Suassuna, porém, em traçar o perfil de uma identidade brasileira com base nos excertos coletados da/na região Nordeste do país através das histórias orais e da literatura de cordel, reescrevendo-as pelo seu crivo de interpretação. A originalidade de Suassuna evidencia-se claramente na sua capacidade de visitar outros autores e o próprio folclore, na construção de uma obra de valor artístico-literário, assim como fala José Luís Jobim:

Uma obra literária nunca tem ‘origem’ apenas no autor ou em si mesma. Ela se fundamenta, entre outras coisas, em:

1) uma linguagem que a constitui, cuja origem e uso lhe são anteriores;

- 2) uma noção preestabelecida socialmente sobre o que é Literatura;
- 3) um arsenal de recursos artísticos (rima, acentuação, narrativa em primeira ou terceira pessoa, figuras de linguagem, etc.) previamente existentes, que nos fazem, no mínimo pensar que esta pretensa originalidade da obra tem outras origens. (JOBIM, 1992, p. 141)

A originalidade de uma obra é discernida, então, não pelo caráter inédito do tema, mas pela novidade de como é abordado. Isso é um artifício pessoal do autor, pois cada um impõe seu caráter íntimo ao escrever. Suassuna utiliza-se disso muito bem, pois consegue imprimir sua marca, seu conhecimento de mundo, suas experiências ao elaborar um livro que dá grandes possibilidades ao leitor de rir, chorar, refletir, emocionar-se. Aliado a isso, tem-se a ampliação de tais possibilidades através das adaptações aos outros meios de comunicação, que levam a cultura ao povo que a produz.

O *Auto da Compadecida* é uma rapsódia moderna, porque encerra uma série de pequenos acontecimentos que, de forte carga de lirismo e, ao mesmo tempo, com alto teor epopeico, fazem soar, em seus diversos atos e cantos, um heroísmo diferente, baseado não em feitos extraordinários, mas na incrível capacidade de o sertanejo sobreviver e resistir frente as decepções e agruras. Cada ato burlesco do *Auto* é também um Canto que exprime a fortaleza do nordestino, do brasileiro, que embora seja homem, muitas vezes traveste-se de herói e obtém forças para enganar a fome, a miséria, as desigualdades sociais, o descaso do governo e viver o dia depois do outro a cantar, sorrir e inventar histórias tão surpreendentes e fascinantes como o próprio *Auto da Compadecida*.

Nesse trabalho, o texto teatral suassuniano é o objeto da análise, bem como a sua adaptação para o cinema feita pelo diretor pernambucano Guel Arraes. O texto do escritor paraibano será avaliado como obra dramática, levando-se em consideração o processo de criação literária, a construção do texto dramático e sua transposição para o cinema, respeitando as devidas diferenças de linguagem entre as expressões de arte. Aqui está o pressuposto central da pesquisa que é o manejo com os pressupostos da literatura comparada.

A literatura comparada é a arte metódica, pela pesquisa de vínculos de analogia, de parentesco e de influência, de aproximar a literatura dos outros domínios da expressão ou do conhecimento, ou, para sermos mais precisos, de aproximar os fatos e os textos literários entre si, distantes ou não no tempo ou no espaço, com a condição de que pertençam a várias línguas ou a várias culturas, façam elas parte de uma mesma tradição, a fim de melhor descrevê-los, compreendê-los e apreciá-los. (BRUNELL, 1990, p. 140)

Aproximar literatura, teatro e cinema é traçar o percurso das três a partir da observação e da oralidade, o ser humano sentiu necessidade de registrar as criações humanas; a partir desses registros o homem resolveu encená-los, acrescentando-lhes um caráter cênico ao espetáculo da vida, esse aspecto fescênico foi ampliado contemporaneamente com os recursos cinematográficos. Desse modo, as três expressões se complementam:

(...) o cinema é a arte de sugerir e não de explicitar. Se a metáfora permitia o vínculo com a dramática e a literatura, por outro lado, a metonímia abria significativo espaço para a incorporação de outras expressões artísticas, como por exemplo, a música. (Capuzzo. In: LEONE, 2005, p. 19)

O processo cinematográfico é feito de várias etapas, para a obtenção de um objeto artístico, dentre elas, a construção do roteiro, a seleção das locações e atores, a escolha do figurino e da trilha musical, as filmagens propriamente ditas, a montagem e a distribuição. Esses dois últimos constituem a pós-produção. É pela harmonização de todos esses elementos que a película passa do copião – um conjunto de planos filmados, mas ainda em estado bruto, sem os retoques – para o processo de cobertura – a inserção dos detalhes em cada plano e a aproximação de cada cena filmada na ordem prevista pela claquete –; a limpeza – corte dos planos desfocados ou com problemas de enquadramento, cenas com diálogos que não se completam, etc. – até chegar à etapa artística – resultado final em que a obra encontra uma narrativa inteligível e em consonância com o roteiro.

A continuidade narrativa do filme, dentro dos vários níveis em que ela pode ser colocada, pertence à lógica do espetáculo, sendo que essa lógica decorre de um tipo específico de “articulação metonímica”, resultando na “verossimilhança” (LEONE, 2005, p. 49)

Enfim, o *Auto da Compadecida*, obra dramática de Ariano Suassuna e a obra fílmica *O Auto da Compadecida* de Guel Arraes não passará em nosso trabalho por uma comparação hierarquizadora do literário com o cinematográfico. Salientamos na análise a intersecção dos dois campos artísticos e, acima de tudo, da suplementação entre ambos nos valores do imaginário contemporâneo.

## **HOMO LUDENS: viagem pelo texto suassuniano**

Tenho dentro de mim um cangaceiro manso, um palhaço frustrado, um frade sem burel, um mentiroso, um professor, um cantador sem repente e um profeta. (Ariano Suassuna)

Discutir a cultura é levar em consideração o caráter ideológico das manifestações culturais. A sinonímia existente entre o conceito de cultura e civilização é um legado do etnocentrismo, que difundiu tal concepção como contraponto à barbárie e ao irracionalismo. Ter cultura passou, então, a significar ter acesso à educação sistematizada. Dessa forma, pode-se separar o mundo em blocos culturais distintos: os povos cultos – detentores do conhecimento empírico; os povos em estágio de transformação – referente às sociedades que estavam buscando o cientificismo; e os povos selvagens – sinônimos de primitivos, destituídos da ciência. Logo, valorizou-se uma sociedade em detrimento de outra pela sua capacidade de desenvolver-se e apropriar-se do conhecimento para a transformação material.

Conceber cultura como traços diversos que pontuam a identidade de um povo, de uma região, é desmitificar a assertiva etnocêntrica ainda existente na atualidade, embora seja inegável que o poder centrado na competência político-econômica estabelece hierarquias entre as manifestações culturais, como diz Marilena Chauí:

O discurso competente é o discurso constituído. É aquele no qual a linguagem sofre uma restrição que poderia ser assim resumida: não é qualquer um que pode dizer a qualquer outro qualquer coisa em qualquer lugar e em qualquer circunstância. O discurso competente confunde-se, pois, com a linguagem institucionalmente permitida ou autorizada, isto é, com o discurso no qual os interlocutores já foram previamente reconhecidos como tendo o direito de falar e ouvir, no qual os lugares e as circunstâncias já foram predeterminados para que seja permitido falar e ouvir e, enfim, no qual o conteúdo e a forma já foram autorizados segundo os cânones da esfera de sua própria competência. (...) O que é o discurso competente? Sabemos que é o discurso do especialista, proferido de um ponto determinado da hierarquia organizacional. (CHAUÍ, 1997, p. 7-11)

Cultura pode significar exteriorizações sociais específicas, como um estilo de música, de dança, de expressividade religiosa, a maneira de falar, etc. Mas são também os hábitos diários que caracterizam uma região. O que se toma por cultura são os traços mais fortes situados à superfície de uma determinada sociedade, confundindo-se com estereótipos que marginalizam as culturas “inferiores”.

O poder simbólico ou material é uma prática para a imposição de culturas sobre cultura. A Europa dominou o ciclo dos descobrimentos do Novo Mundo; e na contemporaneidade os países desenvolvidos mantêm um domínio econômico e cultural sobre uma grande maioria de países subdesenvolvidos ou em desenvolvimento. Tal dominação dá-se pelo discurso tecnológico político-econômico, porque dominaram a “fala” institucionalizada:

Falar é antes de tudo deter o poder de falar. Ou, ainda, o exercício do poder assegura o domínio da palavra: só os senhores podem falar. Quanto aos súditos, estão submetidos ao silêncio do respeito, da veneração ou do terror. (...) Toda tomada de poder é também uma aquisição de palavra. (CLASTRES, 1990, p. 106)

Clastres contrapõe a sociedade “racional e cientificista” à sociedade “primitiva”, esclarecendo que, enquanto o poder da primeira utiliza-se da coerção, na segunda ele é exercido pela palavra, pela capacidade conciliatória de dialogar e estabelecer parâmetros capazes de resolver os conflitos; assim, poder-se-á substituir o termo poder por prestígio, por esse adequar-se melhor à estrutura organizacional em que a sociedade “primitiva” está estabelecida; e, desse modo, coloca em xeque aquilo que se entende como oposição entre grupo social “civilizado” ou “selvagem”.

O distanciamento entre a elite e o povo forçou a subdivisão da cultura entre a cultura erudita – ou alta cultura, científica e, portanto, teorizada; e a cultura popular – vicejada fora

dos meios acadêmicos e muitas vezes de caráter coletivo e anônimo; e ainda a cultura criadora e a cultura de massa.

Se pelo termo cultura entendemos uma herança de valores e objetos compartilhada por um grupo humano relativamente coeso, poderíamos falar em uma cultura erudita brasileira, centralizada no sistema educacional (e principalmente nas universidades), e uma cultura popular, basicamente iletrada, que corresponde aos valores materiais e simbólicos do homem rústico, sertanejo ou interiorano, e do homem pobre suburbano ainda não de todo assimilado pelas estruturas simbólicas da cidade moderna.

A essas duas faixas (...) poderíamos acrescentar outras duas que o desenvolvimento da sociedade urbano-capitalista foi alargando. A cultura criadora individualizada de escritores, compositores, artistas plásticos, dramaturgos, cineastas, enfim, intelectuais que não vivem dentro da Universidade, e que, agrupados ou não, formariam, para quem olha de fora, um sistema cultural alto, independentemente dos motivos ideológicos particulares que animam este ou aquele escritor, este ou aquele artista. Enfim, a cultura de massas, que, pela sua íntima imbricação com os sistemas de produção e mercado de bens de consumo, acabou sendo chamada pelos intérpretes da Escola de Frankfurt<sup>1</sup>, indústria cultural, cultura e consumo. (BOSI, 1992, p. 309)

Tais classificações são utilizadas por alguns intérpretes da cultura para marcar o distanciamento entre as classes sociais, como evidência da “evolução” material de uma sobre a outra. Enfim, reforçando o cunho etnocêntrico na contemporaneidade. Com base nessa ideologia, a cultura erudita não é acessível às classes menos favorecidas economicamente, porque esses não possuem estrutura mental condicionada a apreciar tais manifestações estruturais da cultura. E quando os fragmentos da erudição alcançam o povo é pelo mero caráter didático da mimese que educa o senso comum.

Quanto à cultura popular, é encarada como menor e superficial, sem bases analíticas e reflexivas; às vezes confundida com a cultura de massa, a qual se utiliza daquela para uma

---

<sup>1</sup> A Escola de Frankfurt é uma escola de pensamento marxista de Sociologia, Pesquisa Social e Filosofia que abordou criticamente aspectos contemporâneos das formas de Comunicação e Cultura humanas. Deve-se à Escola de Frankfurt a criação de conceitos como Indústria Cultural e Cultura de Massa. O grupo emergiu no Instituto para Pesquisa Social (de: Institut für Sozialforschung) da Universidade de Frankfurt-am-Main na Alemanha. O instituto tinha sido fundado com o apoio financeiro do Mecena judeu Felix Weil em 1923. Em 1929, Max Horkheimer tornou-se director do Instituto. Max Horkheimer, filho de um industrial rico, pode contar com o investimento de parte da fortuna do pai para o projeto. ([http://pt.wikipedia.org/wiki/Escola\\_de\\_Frankfurt](http://pt.wikipedia.org/wiki/Escola_de_Frankfurt))

política cultural de mercado. Isso pode ser evidenciado no estudo da literatura, conforme afirma Gilles Deleuze:

Uma literatura menor não é a de uma língua menor, mas antes a que uma minoria faz em uma língua maior. (...) As três características da literatura menor são de desterritorialização da língua, a ramificação do individual no imediato-político, o agenciamento coletivo de enunciação. Vale dizer que “menor” não qualifica mais certas literaturas, mas as condições revolucionárias de toda literatura no seio daquela que chamamos de grande (ou estabelecida). (DELEUZE & GUATARI, 1977, p. 25,28)

De qualquer forma não se pretende aqui exorcizar a cultura erudita como se a sua única função fosse menosprezar a expressão popular; nem mesmo a cultura de massa, por banalizar a representação do povo, contudo, examinamos como a cultura popular consegue sobressair-se e fortalecer-se cada vez mais, inclusive abrindo espaços de discussão nas Academias e nos centros dos estudos científicos.

Qual a importância da cultura popular para os estudos culturais? Primeiramente, existe a cultura popular porque existe o povo. Embora a afirmação à primeira vista possa parecer pleonástica é preciso desmascarar as definições. Entender povo como alguém alheio às inovações tecnológicas ou até mesmo às grandes obras artísticas canonizadas pela tradição não cabe mais, visto que a intersecção entre classes diferentes sempre existiu de forma mais ou menos intensa; e deixou marcas no modo de pensar e viver do Ocidente, principalmente nos grandes (des)encontros culturais da modernidade.

Vimos o esgotamento do romantismo e do nacionalismo como bases ideológicas da conceitualização sobre a nacionalidade. Já não podemos considerar os membros de cada sociedade como elementos de uma única cultura homogênea, tendo portanto uma única identidade distinta e coerente. (...) Diante dessas transformações contemporâneas que relativizam os fundamentos das identidades nacionais, alguns setores crêem encontrar nas culturas populares a última reserva das tradições, as quais poderiam ser julgadas como essências resistentes à globalização. (CANCLINI, 2005, p. 196-196)

Essas discontinuidades das sociedades modernas, geralmente causadas pelo processo de “globalização”<sup>2</sup> atingem, sobretudo, aquelas formadas tardiamente. Esse processo gera importante impacto sobre a identidade cultural pela constante presença coercitiva de influências exteriores, quer de âmbito político, quer econômico, das potências mundiais, que visam um domínio das sociedades de modernidade tardia. As identidades nacionais são deslocadas, mas outras identidades “locais” resistem ao processo globalizante, formando as identidades híbridas:

As sociedades da modernidade tardia (...) são caracterizadas pela “diferença”; elas são atravessadas por diferentes divisões e antagonismos sociais que produzem uma variedade de diferentes “posições de sujeito” – isto é, identidades – para os indivíduos. Se tais sociedades não se desintegram totalmente não é porque elas são unificadas, mas porque seus diferentes elementos e identidades podem, sob certas circunstâncias, ser conjuntamente articulados. Mas essa articulação é sempre parcial: a estrutura da identidade permanece aberta. (HALL, 2002, p. 17)

No Nordeste tem-se conseguido estabelecer os ícones locais da cultura popular e erudita em contraponto aos grandes nomes da cultura nacional, seja no campo da música, seja no espaço destinado às artes plásticas, seja no âmbito dramático, como é o caso de resistência da política cultural de Ariano Suassuna.

### 1.1 A ação dramática em Suassuna – da comédia grega ao auto nordestino

Drama é ação. No gênero dramático, o enredo privilegia as personagens em ação, em vez da presença de um narrador. A ação dramática encontra sua realização num palco, restringindo tempo e espaço. Deve existir uma efetiva comunicação entre público e obra, daí o que se intitula de ritmo cênico, um compasso próprio desenvolvido no Teatro, a fim de dirigir

---

<sup>2</sup> (...) a globalização se refere àqueles processos, atuantes numa escala global, que atravessam fronteiras nacionais, integrando e conectando comunidades e organizações em novas combinações de espaço-tempo, tornando o mundo, em realidade e em experiência, mais interconectado. (HALL, p. 67)

o drama ao seu desfecho, o que ocorrerá com a presença constante da tensão. A tensão consiste nos mecanismos - o *páthos* e o problema<sup>3</sup> - que impelem o dramático ao seu clímax:

O patético e o problemático unem-se para conduzir a ação sempre para adiante. Um corresponde ao querer, o outro ao questionar. E o público vai participando da história, pela identificação ou simpatia em relação ao herói que está permanentemente em busca de uma decisão. (SAMUEL, 1999, p. 81)

Eram quatro as formas de representação dramática na Grécia antiga, local onde o teatro floresceu e desenvolveu-se: o ditirambo, o drama satírico, a tragédia e a comédia. A comédia vem do grego “*comos*” que significa ‘banquete’, lembrando festa, alegria. Sua finalidade é provocar riso de situações patéticas ou comoventes, o que aliada ao drama torna-se as duas faces do ser humano: dor e riso.

É certo que há muito tempo a comédia não é mais vista como gênero menor, mas poucos textos picarescos conseguem ser lembrados e canonizados, visto que “a comédia gira em torno do ridículo e da alegria decorrente. Quando o ridículo e a alegria são levados às últimas conseqüências, temos a farsa”. (MOISÉS, 1984)

Supõe-se que a comédia tenha surgido dos festejos fálicos e cultos à procriação. O objetivo da comédia era (e ainda o é) o de criticar a sociedade e seus comportamentos, utilizando-se para isso do ridículo. Por ser a sua intenção primordial suscitar o riso, a comédia aproveita-se dos excessos. Numa comédia, as várias tensões criadas são dissolvidas pelo ridículo – situações atípicas geradas por atitudes fora de um contexto esperado, pelo grotesco – “rebaixamento” de tudo o que é elevado, espiritual ao plano material, ou seja, uma visão festiva e popular daquilo que outrora era ideal e abstrato, e pela carnavalização – festa popular em que há uma espécie de liberação temporária de regras sociais, políticas ou éticas:

---

<sup>3</sup> *Páthos* significa sentimento exacerbado, paixão que leva ao autor dramático criar um tipo de linguagem comovente e arrebatada para traduzir a força da resistência da personagem nos embates que a cerca. Há dois tipos de *páthos*, o da dor e o do prazer. Problema é algo que é previamente proposto e que deve ser solucionado, ou, em outras palavras, é o ponto final que deverá ser atingido. (SAMUEL, 1999, p. 80)

Na realidade, a função do grotesco é liberar o homem das formas de necessidade inumana em que se baseiam as idéias dominantes sobre o mundo. O grotesco derruba essa necessidade e descobre seu caráter relativo e limitado. (...) O riso e a visão carnavalesca do mundo, que estão na base do grotesco, destroem a seriedade unilateral e as pretensões de significação incondicional e intemporal e liberam a consciência, o pensamento e a imaginação humana, que ficam assim disponíveis para o desenvolvimento de novas possibilidades. (BAKHTIN, 1993, p. 43)

Pode-se notabilizar como formas dramáticas e cômicas a farsa, o auto e o drama romântico. O auto, forma cultivada pelo teatrólogo Gil Vicente, no período que remonta ao fim da Idade Média, foi retomado por autores como Almeida Garrett, durante o Romantismo Português; no início do século XVI, por José de Anchieta, na catequese dos índios brasileiros; e no século XX no Brasil, por João Cabral de Melo Neto, em *Morte e Vida Severina – Um Auto de Natal Pernambucano* e *O Auto do Frade*; e por Ariano Suassuna com o seu *Auto da Compadecida*, destacando-se no cenário teatral brasileiro da segunda metade do século passado.

Ariano Vilar Suassuna nasceu em 16 de junho de 1927 na cidade de Nossa senhora das Neves, na época, capital do estado da Paraíba. Filho de João Urbano Pessoa de Vasconcelos Suassuna e Rita de Cássia Dantas Vilar Suassuna, o escritor paraibano com três anos de idade teve que se mudar, juntamente com toda a sua família, para o estado de Pernambuco, após o assassinato de seu pai, governador da Paraíba, por motivos políticos.

No mesmo ano, o clã Suassuna - mãe e nove filhos - mudou-se para o sertão paraibano, instalando-se primeiramente na fazenda Acahuan e, logo depois, na vila de Taperoá, ambiente propício para Ariano Suassuna adquirir suas experiências e transformá-las em diversas obras, entre elas o *Auto da Compadecida*, ambientado no local em que viveu sua infância.



Figura 2: Clã Suassuna: Acima, seus pais João Urbano de Vasconcelos Suassuna e Rita de Cássia Dantas Villar Suassuna. Abaixo, a família em 1927. Da esquerda para direita, sentados: Ariano, Germana e Beta; agachado: João; em pé: Marcos, Lucas, Selma e Saulo.

## 1.2 O texto de Suassuna e suas fontes no cordel

O *Auto da Compadecida*, obra dramática escrita em 1955 e encenada pela primeira vez no ano de 1957, apreende traços da cultura nordestina e transforma-os num resumo da cultura brasileira, numa linguagem influenciada pela literatura de cordel, gênero derivado do

romanceiro europeu; e ainda dialoga com as chamadas literaturas orais cantadas ou faladas. O *Auto da Compadecida* é um emaranhado das tradições indígenas, africanas e lusitanas. As duas últimas, por sua vez, foram influenciadas por clássicos latinos, gregos, árabes... Enfim, esta mescla capturada por Suassuna reflete o hibridismo brasileiro nos discursos populares em sua forma refinada da escrita literária.

A obra do autor paraibano Ariano Suassuna utiliza-se da comédia para referir-se a uma região subalterna do Brasil: o Nordeste; e falar do sertanejo, tipo representativo da região, baseando-se em três folhetos de cordel.

A primeira influência é do folheto *O dinheiro (Morte do Cachorro)*, de Leandro Gomes de Barros<sup>4</sup>, cujo enredo que enfoca a morte de um cachorro e as peripécias de seu dono para que o animal tivesse um enterro em latim.

Mandou chamar o vigário:/ - Pronto! – o vigário já chegou. / - Às ordens, Sua Excelência! / O Bispo lhe perguntou: / - Então, que cachorro foi / Que o reverendo enterrou? / - Foi um cachorro importante, / animal de inteligência / ele, antes de morrer, / deixou a Vossa Excelência / Dois contos de réis em ouro. / Se eu errei, tenha paciência. / - Não errou não, meu vigário, / você é um bom pastor. / Desculpe eu incomodá-lo, / a culpa é do portador! / Um cachorro como esse, / Se vê que é merecedor! / (BARROS, apud Suassuna, 2004, p 8-9)

A segunda é o empréstimo da idéia central do cordel *História do cavalo que defecava dinheiro*, também de Leandro Gomes de Barros. O enredo do folheto fala de dois compadres que habitavam a região de Macaé, um pobre lavrador e um duque rico e invejoso. Por conta de sua extrema pobreza, o pobre cria com sua esposa uma artimanha para conseguir sair da

---

<sup>4</sup> Leandro Gomes de Barros nasceu em Pombal, município do estado da Paraíba em 19 de novembro de 1865 e é um dos introdutores dos folhetos de cordel no Brasil ao lado de Silvino Pirauá e Francisco das Chagas Batista. Após sua morte em 4 de março de 1918 na cidade de Recife, os direitos autorais de sua extensa obra passaram pelo domínio de João Martins de Athayde, José Bernardo da Silva e atualmente estão em poder da Academia Brasileira de Cordel, sediada em Fortaleza, Ceará. É considerado o maior poeta popular brasileiro e como todo poeta popular, sua obra delinea os acontecimentos da vida do Nordeste, e, por isso mesmo, enfoca assuntos diversos ligados à tradição do lugar.

situação penosa em que viviam. O pobre vende o equino por seis contos de réis e através desse ato consegue dinheiro para sobreviver e livrar-se da miséria:

Foi na venda e de lá trouxe / Três moedas de cruzado / Sem dizer nada a ninguém / Para não ser censurado / No fiofó do cavalo / Foi o dinheiro guardado  
 Do fiofó do cavalo / Ele fez um mealheiro / Saiu dizendo: - Sou rico! / Inda mais que um fazendeiro, / Porque possuo o cavalo / Que só defeca dinheiro.  
 (...)
   
 Disse o pobre: - Ele está magro / Só o osso e o couro, / Porém tratando-se dele / Meu cavalo é um tesouro / Basta dizer que defeca / Níquel, prata, cobre e ouro!  
 Aí chamou o compadre / E saiu muito vexado, / Para o lugar onde tinha / O cavalo defecado / O duque ainda encontrou / Três moedas de cruzado.  
 (BARROS, p. 1)

Na obra suassuniana, o cavalo é substituído por um gato que “descome” dinheiro. Grilo utiliza-o a fim de vendê-lo à esposa do Padeiro e lucrar uns tostões com a morte do cachorro Xaréu. O amarelo manda que Chicó introduza no ânus do felino algumas moedas, para fingir que ele possui a capacidade de produzir riquezas em suas fezes:

GRILO: É isso que é preciso combinar com você. A mulher vem já pra cá, cumprir o testamento. Eu deixei o gato amarrado ali fora. Você vá lá e enfie essas pratas de dez tostões no desgraçado do gato, entendeu? (...)  
 CHICÓ: E cabe?  
 GRILO: Sei lá! Se não couber, bote de cinco tostões, entendeu?(Auto, p. 79)

Ainda em *O cavalo que defecava dinheiro*, o pobre cria um outro plano e coloca-o em prática quando o duque percebe que havia comprado mercadoria falsa. Compra uma borracha na farmácia e enche-a de sangue da galinha, em seguida pede que sua esposa esconda esse apetrecho debaixo da roupa e simula dar-lhe uma facada, para depois ressuscitá-la tocando uma rabeça:

Porém eu dou-lhe a facada / Em cima da borrachinha / E você fica lavada / Com o sangue de galinha / Eu grito: - Arre danada! / Nunca mais comes farinha! / (...)

- Eu vou buscar a rabeça / Começo logo a tocar / Você então se remexa / Como quem vai melhorar / Com pouco diz: - Estou boa / Já posso me levantar. (BARROS, p. 2)

Suassuna também utilizou o episódio da rabeça em seu *Auto*, mas no livro Grilo retira a bexiga do cachorro antes do enterro do animal; e, prevendo que a venda do gato que “descome” dinheiro gere problemas, cria uma nova situação para desembaraçar-se: faz com que Chicó encha a bexiga de sangue e guarde-a debaixo da camisa, caso a Mulher do Padeiro descubra a trapaça feita. Assim, ele daria uma facada no amigo e depois tocaria a gaita para que aquele fingisse ter voltado à vida. João Grilo termina utilizando este plano mas em outra situação, para matar Severino, o cangaceiro que aterrorizou Taperoá e condenou todos à morte.

GRILO: Agora vou dar uma punhalada na barriga de Chicó.

CHICÓ: Na minha, não!

GRILO: Deixe de moleza, Chicó. Depois eu toco na gaita e você fica vivo de novo! [Murmurando, a Chicó.] A bexiga, a bexiga! (*Auto*, p. 113)

Depois de várias peripécias, o pobre, personagem do cordel de Leandro Gomes de Barros, consegue vingar-se do duque que tentou matá-lo e enriquece. O enredo do folheto encerra explicitando os prejuízos causados pela ambição desmedida, pois quando o ser humano pensa somente em si, esquece-se do bem maior que é a vida, podendo perdê-la por causa do dinheiro.

O epílogo do *Auto da Compadecida* também se refere aos perigos da ambição, mas somado a outros pecados que afastam o homem de Deus: avareza, adultério, mentira, que atrapalham a felicidade e a capacidade de viver. A cena do julgamento final é tão-somente a exposição de um ideário baseado nas doutrinas católico-cristãs expostas no livro do autor paraibano.

A terceira influência de cordel é *O castigo da soberba*, folheto anônimo, com o julgamento das personagens e a interferência de Nossa Senhora.

O DIABO: Lá vem a compadecida! / Mulher em tudo se mete!

MARIA: Meu filho, perdoe esta alma, / Tenha dela compaixão! / Não se perdoando esta alma, / Faz-se é dar mais gosto ao cão: / Por isto absolva ela, / Lançai a vossa benção.

JESUS: Pois minha mãe leve a alma, / Leve em sua proteção. / Diga às outras que a recebam, / Façam com ela união. / Fica feito o seu pedido, / Dou a ela a salvação. (O castigo da soberba. In: SUASSUNA, Ariano, 2004, p. 8.)

De raízes européias, o nome “literatura de cordel” é provavelmente originado em Portugal. Denominam-se assim os textos escritos em folhetos que ficam pendurados em barbantes em lugares públicos, principalmente feiras livres e mercados da região Nordeste. Tais escritos encerram histórias que descrevem episódios de aventuras e/ou romances que podem ocorrer em reinos distantes; além de tematizar milagres, peripécias diversas ou ainda registrar desafios de repente. Por isso, o cordel valoriza o ritmo, a rima e a oralidade dentro de certas tradições orais.

O pernambucano João Ferreira de Lima<sup>5</sup> é autor do clássico *As proezas de João Grilo*, texto que conta a vida e as aventuras de um criador das mais diversas picardias a fim de divertir-se, vingar-se ou dar alguma lição de moral:

João grilo foi um ente / que nasceu antes do dia / criou-se sem formosura /  
mas tinha sabedoria / e morreu depois da hora / pela arte que fazia. (...)  
Porém o grilo criou-se / pequeno, magro e sambudo / as pernas tortas e finas  
/ a boca grande e beçudo / no sítio onde morava / dava notícia de tudo.  
(LIMA, p. 172)

---

<sup>5</sup> João Ferreira de Lima, pernambucano do município de São José do Egito, nasceu em 3 de novembro de 1902. Sua obra não é extensa, mas de qualidade. É autor do famoso *Romance de Mariquinha e José de Sousa Leão* e do *Almanaque de Pernambuco*, o mais célebre almanaque popular nordestino. Radicou-se em Caruaru, Pernambuco, onde faleceu em 19 de agosto de 1972.

Ariano Suassuna mantém o caráter picaresco no *Auto da Compadecida* apropriando-se da personagem criada por João Ferreira de Lima. O João Grilo do cordelista, assim como o do teatrólogo, não teme enredar as pessoas em suas criações, levando o leitor/ouvinte ao riso. Os gracejos não respeitam patentes ou cargo do acometido, sendo imprescindível a habilidade e a astúcia.

Um dia a mãe de João Grilo / foi buscar água à tardinha / deixou João Grilo em casa / e quando deu fé, lá vinha / um padre pedindo água / nessa ocasião não tinha.

João disse: - Só tem garapa / disse o padre: - donde é? / João Grilo lhe respondeu: / - É do engenho Catolé / disse o padre: - Pois eu quero; / João levou uma coité.

O padre bateu e disse: / - Oh! que garapa boa! / João Grilo disse: - Quer mais? / o padre disse: - E a patroa / não brigará com você? / João Disse: Tem uma canoa.

João trouxe outra coité / naquele mesmo momento / disse ao padre: - Beba mais / não precisa acanhamento / na garapa tinha um rato / estava podre e fedorento.

O padre disse: - Menino / tenha mais educação / e por que não me disseste? / Oh! natureza de cão! / Pregou a dita coité / arrebentou no chão.

João Grilo disse: - Danou-se! / misericórdia, S. Bento! / com isto mamãe se dana / me paga mil e quinhentos / esta coité seu vigário / é de mamãe mijar dentro!

O padre deu uma popa / disse para o sacristão? / - Este menino é o diabo / em figura de cristão! / meteu o dedo na goela / quase vomita o pulmão. (LIMA, p. 172-173)

O folheto *As proezas de João Grilo* foi escrito originalmente em sextilhas, possuía oito páginas e intitulava-se *As palhaçadas de João Grilo*. Em 1948, a obra foi ampliada para trinta e duas páginas e foi impresso na tipografia de João Martins de Athayde<sup>6</sup>. Todas as estrofes acrescidas são em septilhas, o que torna fácil a identificação de quais estrofes são de autoria do autor. Mesmo com os acréscimos, Grilo continua sendo o astuto que se apropria da perspicácia para divertir-se às custas alheias, gerando o riso solto. Mas também ele arquiteta situações que proporcionam uma lição de moral à sociedade hipócrita. Assim, ao

<sup>6</sup> João Martins de Athayde é considerado o maior editor de cordel do Brasil. Nascido em Cachoeira da Cebola, município de Ingá na Paraíba aos 24 dias do mês de junho de 1880, enriqueceu com a febre da borracha na Região Norte. De volta ao Nordeste, torna-se proprietário do projeto editorial de Leandro Gomes de Barros e a partir daí passa a publicar os maiores nomes do cordel brasileiro.

viajar à corte de um rico e poderoso Sultão, encontra um contexto em que as aparências ditam as relações sociais e decide dar àquele reino um exemplo:

Afinal chegou João Grilo / No reinado do sultão / Quando ele entrou na corte / Que grande decepção / Do paletó remendado / Sapato velho furado / Nas costas um matulão. (...)

Só se ouvia cochichos / Que vinha de todo lado / As damas então diziam / É esse o homem falado / Duma pobreza tamanha / E ele nem se acanha / De ser nosso convidado. (...)

João Grilo tomou seu banho / Vestiu a roupa de gala / Então muito bem vestido / apresentou-se na sala / Ao ver seu traje tão belo / Houve gente no castelo / Que quase perdia a fala.

E então toda repulsa / Transformou-se de repente / O rei chamou-o pra mesa / Como homem competente / Consigo dizia João: / “Na hora da refeição / Vou ensinar essa gente”

O almoço foi servido / Porém João não quis comer / Despejou vinho na roupa / Só para vê-lo escorrer / Ante a corte estarrecida / Enche os bolsos de comida / Para toda corte ver.(...)

Esta mesa tão repleta / De tanta comida boa / Não foi posta para mim / Um ente vulgar à-toa / Desde à sobremesa à sopa / Foi posta p’ra minha roupa / E não p’ra minha pessoa.(...)

Eu estando esfarrapado / Ia comer na cozinha / Mas como troquei de roupa / Como junto da rainha / Homenageiam meu traje / Tão-somente a roupage / E não a pessoa minha.

Toda corte imperial / Pediu desculpa a João / E muito tempo falou-se / Naquela dura lição / E todo mundo dizia: / Que sua sabedoria / Era igual a Salomão. (LIMA, p. 173-175)

Ariano Suassuna, ao utilizar a literatura popular nordestina, afirma o que somos ou quem somos enquanto brasileiros do Nordeste, símbolo de uma parte do país que 500 anos depois de inventado ainda busca sua(s) identidade(s).



Fig. 3: Suassuna na representação do Auto da Compadecida no Teatro Dulcina, em 1957.

### 1.3 Os caminhos suassunianos – da representação literária à cinematográfica

A literatura modernista é para os países subalternos como o Brasil um momento de redescoberta e de auto-reflexão, fazendo um retrato de si mesmo como nação tardia que toma consciência de suas origens. Depois do Modernismo tem-se uma literatura voltada para temas que nos aproximem da nossa própria história e afirmação da alteridade cultural.

O *Auto da Compadecida* não consegue lograr êxito em sua primeira encenação feita em Recife, mas é bem recebido no Rio de Janeiro. A peça recebe ainda em 1957, e, portanto, dois anos após a sua escrita, a medalha de ouro da Associação Brasileira de Críticos Teatrais.



Fig. 4: Representações do *Auto da Compadecida* em 1959. Do lado esquerdo, Jô Soares como o Bispo. Do lado direito, Agildo Ribeiro como João Grilo.

A obra de Suassuna foi e ainda será montada diversas vezes, quer seja no teatro profissional, quer seja no amador, no Brasil ou no exterior. Cabe lembrar que, atualmente, a obra suassuniana já foi traduzida e representada em espanhol, inglês, francês, alemão, tcheco, polonês, finlandês, holandês e hebraico<sup>7</sup>, bem como a recente descoberta de seus textos pelos meios de comunicação de massa: a televisão e o cinema, com várias adaptações.

<sup>7</sup> Cf. SUASSUNA, Ariano. *Farsa da boa preguiça*. p. 12.

No cinema são três adaptações do *Auto da Compadecida*, a primeira em 1969, assinada apelo próprio Suassuna e pelo diretor George Jonas, que contava com a atuação de Armando Bogus, como João Grilo e Antônio Fagundes, como Chicó, além de Felipe Carone, como Padre João; Ary Toledo, como o Cangaceiro e Regina Duarte, como a Compadecida.



Fig. 5: a primeira versão do *Auto da Compadecida* teve Antônio Fagundes como Chicó.

A segunda versão do *Auto da Compadecida* foi executada pelos Trapalhões sob o título de *Os trapalhões no Auto da Compadecida*, em 1987, dirigida por Roberto Farias e com participação no roteiro também do próprio escritor paraibano. Essa versão não conseguiu o êxito pretendido, pelo fato de o público não ter se identificado com a mudança dos filmes do quarteto cômico, que privilegiava metáforas e dilemas infantis.



Fig. 6: Pôster do filme *Os trapalhões no Auto da Compadecida*.

A terceira incursão cinematográfica da obra de Suassuna contou com os atores Matheus Nachtergaele, como Grilo; Selton Melo, como Chicó; Fernanda Montenegro, como a Compadecida e Denise Fraga como a mulher do padeiro, entre outros. Estreou nos cinemas em 2000, após um estrondoso sucesso na televisão no ano anterior, quando a Rede Globo colocou no ar uma microssérie com quatro capítulos, filmada em película e dirigida pelo pernambucano Guel Arraes. O filme foi o resultado do compacto das quatro horas de duração da série televisiva.



Fig. 7: cena da versão de Guel Arraes para a obra de Suassuna.

#### 1.4 O Auto de Suassuna – do medievo à crítica social

Uma aproximação cultural entre a contemporaneidade e o período medieval é defendida por Suassuna em suas obras e aulas-espetáculo, que ministra por todo o país, como afirma Lígia Vassalo, ao escrever sobre o autor paraibano:

A medievalidade imprime a marca mais específica ao seu teatro, recortando transversalmente os temas, os textos e os modelos formais. Ela decorre de imediato de suas fontes populares, que retiveram o modelo medieval e o transmitem por via indireta; e, mediamente, das fontes cultas católicas de seu teatro. Suas estruturas semântico-formais abstratas (ou architextos) são

escolhidos entre as práticas mais antigas da cena ibérica, de que o romanceiro tradicional nordestino guarda muitas consonâncias nas técnicas e nos temas.

Ela também está presente no problema da definição dos subgêneros a que pertencem suas peças, pois nenhuma corresponde à matriz pura, sendo o hibridismo e a ausência de formas genuínas, outro traço medieval. (VASSALO, 1993, p. 29)

Essa visão busca a valorização da cultura popular brasileira, formada da mestiçagem entre a cultura indígena e negra e a assimilação da cultura européia, mais especificamente a ibérica na construção da cultura brasileira.

A obra suassuniana contém um ideário de transformação pelo retorno às origens como resgate das tradições nacionais, numa ojeriza às influências estrangeiras que massificam e destroem as peculiaridades regionais. Ao identificar o conflito e o caos na sociedade, Suassuna aponta a solução, acreditando no pronto restabelecimento do ser humano e na conversão através da ética e religião, sendo dois elementos muitas vezes tão interligados que fica difícil distinguir um do outro. No *Auto da Compadecida* a ética é enfocada pelo autor como meio de moralizar a sociedade taperoense, através da escatologia religiosa. A moral católico-cristã é que precisa reger e impor a ética social e os problemas político-sociais serão solucionados a partir do instante em que o homem retornar à fé “verdadeira” em vida ou perdoado na morte.

A corrupção existente na própria Igreja é protagonizada pelo Padre, pelo Bispo e pelo Sacristão do *Auto*, quando as personagens desviam-se de suas funções eclesiásticas por motivos financeiros e escusos e são envolvidos pelo processo de reificação e subjugados pelo pecado da ganância, como nos autos de Gil Vicente.

JOÃO GRILO: É Chicó, o padre tem razão. Quem vai ficar engraçado é ele e uma coisa é benzer o motor do Major Antônio Moraes e outra é benzer o cachorro do Major Antônio Moraes.

PADRE (mão em concha no ouvido): Como? (...) E o dono do cachorro de quem vocês estão falando é Antônio Moraes? (...) Não vejo mal nenhum em se abençoar as criaturas de Deus. (*Auto da Compadecida*, p. 23-24)

Todos os pecados são contextualizados, como a influência do coronelismo, que é, para o escritor paraibano, uma corrupção dentro da ordem religiosa, causada pelo afastamento dos “verdadeiros” ensinamentos da fé.

ANTÔNIO MORAES (voltando): Ah, padre, estava aí? Procurei-o por toda parte.

PADRE (da igreja): Quanta honra! Uma pessoa como Antônio Moraes na igreja! Há quanto tempo esses pés não cruzam os umbrais da casa de Deus!

ANTÔNIO MORAES: Seria melhor dizer logo que faz muito tempo que não venho à missa!

PADRE: Qual o quê, eu sei de suas ocupações, de sua saúde...

ANTÔNIO MORAES: Ocupações? O senhor sabe muito bem que não trabalho e que minha saúde é perfeita.

PADRE (amarelo): Ah, é?

ANTÔNIO MORAES: Os donos da terra é que perderam hoje em dia o senso de sua autoridade. Vêm-se senhores trabalhando em suas terras como qualquer foreiro. Mas comigo as coisa são como antigamente, a velha ociosidade senhorial!(Auto da Compadecida, p. 32)

A relação de opressão entre o padeiro e sua esposa e os seus empregados, Grilo e Chicó, também passa pelo âmbito econômico-social. Os patrões exploram os funcionários dando-lhes um ínfimo salário e obrigando-os a um árduo trabalho, praticando o pecado da avareza, pelo lucro excessivo; aproveitando-se da diferença de classe para humilhar e subjugar os empregados.

MULHER: Quer dizer que não tem jeito de eu arranjar esse gato?

(...)

JOÃO GRILO: Tem um jeito, e é até fácil! (...) Um conto está bom?

MULHER: Está não, está caro. (...) Só dou quinhentos e, se você não aceitar, será demitido da padaria.

(...)

PADEIRO: Ladrão! Ladrão!

JOÃO GRILO: Ladrão é você, presidente da irmandade! Três dias passei em cima de uma cama, tremendo de febre. Mandava pedir socorro a você e a ela, e nada. Até o padre, que mandei pedir para me confessar, não mandaram. E isso depois de passar seis anos trabalhando naquela desgraça! (Auto da Compadecida, p.87-88,92)

As personagens do *Auto* que representam as divindades são caracterizadas de acordo com a concepção dos autos medievais e configuram um aspecto central do discurso da obra.

Manuel, a Virgem Maria, o Encourado e seu Demônio apresentam características da tríade escolástica da Idade Média, tanto em sua caracterização física quanto psicológica.

A medievalidade se faz notar ainda, em Suassuna, através da técnica do teatro épico cristão, com suas modalidades específicas e seus personagens estereotipados. Isto ocorre porque a Idade Média é o espaço em que floresceu uma dramaturgia que associa o religioso e o popular através das oposições litúrgico/ profano e sério/ jocoso. E sobretudo porque, sendo a cultura popular nordestina acentuadamente medievalizante, aquela marca atua como uma espécie de fonte para o próprio romanceiro, onde o aspecto religioso se reforça não só por causa da religiosidade popular da região como também pela opção pessoal da crença do autor, convertido ao catolicismo na maturidade. Por isso as peças de Suassuna se revestem de traços ideológicos próprios da Idade Média, como o maniqueísmo e o tom moralizante. (VASSALLO, 1993, p. 29-30)

É na idade medieval que se confere importância à figura do Diabo. Se antes ele apenas representava um desvio do cristianismo e da fé, torna-se, a partir de então, o opositor por excelência. Vindo da tradição hebraica, ele tem seus poderes aumentados sensivelmente e ganha legiões de ajudantes: os anjos decaídos do céu por terem seguido ao traidor Lúcifer. Satanás passa a ser a personificação do mal, o inimigo do Todo-poderoso e de sua criação, a humanidade; daí o interesse do Diabo em destruir o homem, pois assim fazendo, intentava contra o seu oposto, Deus:

Na medida em que são criaturas espirituais, capazes, todavia, de se manifestar de maneira corpórea sobre a Terra e, como inimigos de Cristo, apostam na debilidade moral dos cristãos, os demônios da Europa medieval possuem seguramente um poder muito grande. No século X, Ratherius, bispo de Verona, julga necessário lembrar aos seus subordinados que Satã e suas legiões, por mais poderosos que fossem, estavam submissos à autoridade do Deus todo-poderoso. Afirmação que deveria estar perfeitamente evidente, ao menos para ao clero, e, no entanto, é precisamente esse clero que sublinha a todo momento a quase onipotência de Satã. As pregações eclesiais tendem a destacar cada vez mais o Mal e as suas conseqüências, a bem-aventurança, cedendo lugar progressivamente à danação, sendo o Bom cada vez mais intuído, implícito na dissipação dos terrores do Mal e do Castigo Eterno. (NOGUEIRA, 2002, p. 47-49)

Há um direcionamento dos sermões e das benevolências divinas para a malignidade de Satã e uma conseqüente punição para o homem que seguir seus preceitos: o fogo eterno simbolizado na alegoria do Inferno. O Diabo ascende em poder e torna-se rival de Jesus Cristo, que o venceu mas não o derrotou definitivamente. Daí, a homilia desviar o foco do amor de Deus para a justiça divina. A partir do século XII, tornam-se freqüente as representações do Juízo Final e do Inferno, inclusive nas paredes das igrejas; e mais, no século XIV as pregações deixam os recônditos dos templos e vão buscar as classes populares em prol de disseminar os ensinamentos religiosos que apontam a morte e o afastamento do Bem, como pagamentos pela desobediência.

Ao longo do período de crescimento medieval, os teólogos haviam domesticado a Morte. No século XIV, o medo volta a se instaurar. A Morte é o abismo negro, a quase certeza da danação eterna. As 'Artes Marandi', coleções de imagens, tornam-se os guias desta inescapável desdita. O leito de morte é o palco de uma ancestral disputa: de um lado o anjo da guarda, o defensor da alma 'inevitavelmente' pecadora, resiste ao assalto de legiões de demônios, que ameaçam com suas garras a alma do moribundo. (NOGUEIRA,2002, p. 88)

O teatro religioso contribuía para disseminar a crença no Diabo e sua atuação malévola. Para simbolizar essa nova caracterização do Diabo a iconografia também criou um modelo que misturava homem, animal e anjo. Satanás passou a ter um perfil de uma criatura de tez escura, meio homem, meio bode e com asas de um morcego, o que indicava que era um anjo caído. Tal aparência difundida pelo clero era necessária para que a população medieval compreendesse os perigos que corria se permitisse a aproximação do Mal. Era uma preleção erudita baseada nos estudos dos teólogos do Vaticano que intentava agregar os fiéis pelo terror de um ser tão perigoso quanto feio, capaz de rivalizar com o Cristo e, assim assumir a função de carrasco do ser humano:

Contudo, duas imagens de Satã coexistem: uma popular e outra erudita, esta, de longe, a representação mais trágica, pois o Demônio, nas consciências populares, é uma entre outras tantas sobrevivências míticas que uma conversão imposta não conseguiu exterminar. O diabo popular é uma personagem familiar, às vezes benfazeja, muito menos terrível do que o afirma a Igreja, e pode ser, inclusive, facilmente enganado. A mentalidade popular defendia-se, desse modo, da teologia aterrorizante – e muitas vezes incompreensível – da cultura erudita. (NOGUEIRA, 2002, p. 98-99)

A figura de Jesus Cristo, que antes reinava absoluto no cenário cristão, agora tem que dividir espaço e poder com Satanás. Seu perfil também sofre uma mudança de curso: se antes personificava as virtudes do amor, da paz e do perdão, agora se transforma mais do que tudo no Deus da Justiça. Devido ao novo *status* de seu inimigo, não cabe mais um Deus afável, mas um Ser que precisa baixar seu cetro sem titubear sobre aqueles que não seguem as suas leis, seus desígnios. É a contrapartida de existir um acusador que exige de Deus o cumprimento das leis que ele mesmo criou. Mas a teologia medieval ao retirar de Cristo o caráter essencialmente caridoso não deixa uma lacuna, pois o substitui por Maria, sua mãe.



Fig. 8: Representação da Compadecida –  
capa da obra de Suassuna

É a Virgem quem exerce a função de mediar o homem e a divindade. Se Jesus passa a ser caracterizado como um ser divino que prega a justiça, e assim minora seus caracteres humanos, a Igreja acentua a misericórdia de sua genitora, ratificando a sua vida simples e seu

sofrimento. Os santos também são recorridos com frequência no intento de que esses intercedam junto ao Cristo ou à Virgem Maria para a solução dos problemas mais diversos, mas é Maria quem simboliza a nova temática do cristianismo.

Vê-se no *Auto da Compadecida* o modelo medieval na figura de Maria subordinada ao seu filho, mas que é vista como aquela capaz de persuadi-lo. Há aí a visão ocidental da mãe como o membro mais respeitado da família, pela sua dedicação ao lar e por encerrar em si mesma duas visões: a de fragilidade da mulher; e de fortaleza matriarcal, capaz de gerar a vida e lutar pela subsistência. Logo, Maria ocupa a posição “privilegiada” para advogar em prol da humanidade e adentrar na guerra espiritual do Bem contra o Mal. Aliás, um grande reforço para o cristianismo e para o homem dependente dessa fé e dessa capacidade de ela intimidar Satã. Há exemplos disso na obra de Gil Vicente, que cronologicamente situa-se no Renascimento, mas de evidente influência do medieval, que repercutem no texto teatral de Ariano Suassuna.

No *Auto da Compadecida*, as personagens divinas possuem estes traços medievais. Manuel (Cristo) é o magistrado de um julgamento a que todo homem deverá ser submetido após a morte; há o Encourado, de aparência horrenda, mas tentando fingir ser o próprio Senhor, com um livro em suas mãos relatando todos os atos que cada pessoa cometeu; e a Compadecida, resignada advogada de defesa, que luta para salvar o homem das garras do Mal.



Fig. 9: O Encourado em debate com João Grilo

Suassuna caracteriza o Encourado como um vaqueiro, utilizando-se de uma crença local para apresentá-lo como rústico e grotesco. Um ser que deseja as glórias destinadas a Manuel e, por isso, utiliza-se do artifício do terror para consegui-lo, mas que é acompanhado por parvos ajudantes:

(...) soam ritmadamente duas pancadas, fortes e secas, de tambor e uma de prato, com uma pausa mais ou menos longa entre elas, ruído que deve se repetir até a aparição do Encourado. Este é o Diabo, que, segundo uma crença do sertão do Nordeste, é um homem que se veste como vaqueiro. Esta cena deve se revestir de um caráter meio grotesco, pois a ordem que o Demônio dá, mandando que os personagens de deitem, já insinua o fato de que o maior desejo do diabo é imitar Deus, resultado de seu orgulho grotesco. (Auto, p.129)

O Cristo da obra suassuniana tem em seu semblante a bondade, caracterizando a missão salvadora, quando veio a terra de boa vontade para morrer pelos pecadores. Sua feição negra na obra é propositadamente pertinente para suscitar a questão da discriminação no ambiente que contextualiza as peripécias de João Grilo. Quando o “amarelo” diz que o Senhor é “gente e ao mesmo tempo é Deus”, reconhece uma divindade que afasta o Deus dos seus fiéis:

(...) as manifestações do insólito e do extraordinário provocam geralmente o medo e o afastamento. (...) Esta separação tem por vezes efeitos positivos; não se limita a “isolar”, também valoriza. Por isso, a fealdade e a disformidade, embora singularizem aqueles que a manifestam, ao mesmo tempo também os consagram. (CLASTRES, 1990, p.24)

Aliás, Manuel logo esclarece que ninguém deve se iludir ao olhar para seu semblante. A sua função benevolente findou-se outrora na cruz, agora ocupa um outro cargo, o de juiz.

(...) De repente, João ajoelha-se, como que levado por uma força irresistível e fica com os olhos fixos fora. Todos vão-se ajoelhando vagarosamente. O Encourado volta rapidamente as costas, para não ver o Cristo que vem entrando. É um preto retinto, com uma bondade simples e digna nos gestos e

nos modos. A cena ganha uma intensa suavidade de iluminura. Todos estão de joelhos, com o rosto entre as mãos.

ENCOURADO: [de costas, grande grito, com o braço ocultando os olhos] Quem é? É Manuel?

MANUEL: Sim, é Manuel, o Leão de Judá, o Filho de Davi. Levantem-se todos, pois vão ser julgados. (Auto, p. 136-137)

A *Compadecida* é descrita como símbolo da mansidão e benignidade. Sua aparição dá-se da mesma forma que o filho. Sua voz é mansa, mas firme. Seus gestos discretos, mas significativos. O *Encourado* classifica-a como bisbilhoteira, quando afirma que “Lá vem a *Compadecida*! Mulher em tudo se mete!”. Dessa forma está expondo o preconceito contra a mulher e ao mesmo tempo temendo sua atuação. Ele reconhece em Maria o poder de derrotá-lo, ao contrapor-se aos seus argumentos. Vê a autoridade que ela exerce sobre o Juiz, por ser sua genitora e, por extensão, mãe de toda a humanidade. Maria utiliza-se dessa influência em favor do homem, já que a tradição patriarcal eleva a mãe ao posto mais alto, mas dentro de um lar. É ela quem consegue aliar firmeza e doçura e essa temperança peculiar faz com que lute por seus filhos adotivos: os homens. A *Compadecida* age como a mãe dedicada aos filhos; a sua condição de mãe é, por conseguinte, superior a de filho, assim, o seu poder de convencimento torna-a eficaz no intento de defender os pecadores:

ENCOURADO: Protesto.

MANUEL: Eu já sei que você protesta, mas não tenho o que fazer, meu velho. Discordar de minha mãe é que não vou.

ENCOURADO: Grande coisa esse chamego que ela faz pra salvar todo mundo! Termina desmoralizando tudo. (Auto, p. 159)

Suassuna entende que o resgate e pregação da moral cristã empreende uma visão da cultura popular que deve ser restabelecida. Seguir as crenças do catolicismo popular é trazer à tona resquícios míticos, tradições, estilos de vida e expressões artísticas que encerram uma identidade própria. O escritor apropria-se da iconoclastia medieval para reforçar suas idéias; e em todo o *Auto* há a presença dessas imagens. Suscitá-las é fazer com que o leitor

compreenda o intento da obra. Percebê-las é constatar a forte marca de uma cultura religiosa que se fortaleceu sobremaneira na Idade Média e que se mantém viva no imaginário popular das camadas mais simples da população.

É no período do medievo que se estabelecem os parâmetros para o catolicismo popular dos dias atuais. A partir do momento em que os sermões deixaram o ambiente sacro: igrejas, mosteiros e conventos para ganhar as praças e ruas dos vilarejos e alcançar uma parcela significativa da população medieval que não compreendia as mensagens proferidas nos púlpitos, abriu-se um espaço para que essas mesmas preleções pudessem interagir com o povo e os seus costumes. Não foi só o discurso sacro que influenciou o homem medieval, mas do mesmo modo ele foi influenciado pelos costumes, pelas histórias que compunham o imaginário da época.

O cristianismo erudito cedeu lugar a uma fé mais próxima do fiel a ser conquistado, e foi por este adaptado. Costumes pagãos foram acrescentados e alterados para coincidir com acontecimentos bíblicos ou da vida dos santos; e, de acordo com o local, criou-se um cristianismo próprio baseado no folclore regional. No Nordeste brasileiro, a figura do Diabo é representada como um vaqueiro, um ser rústico resultado de um folclore do lugar. Percebe-se, portanto, que a religiosidade popular é a maneira de o povo enxergar e reutilizar o sagrado, apropriando-se do erudito de maneira selecionada e modificada pelos hábitos locais.

O catolicismo no Brasil foi implantado de maneira coercitiva, visando à dominação de um novo mundo. Mas, adaptar o cristianismo era rivalizar com a diversidade de mitos que antecedem a fé trazida pelo lusitano; e contrapor-se aos costumes das diferentes tribos indígenas que habitavam o Brasil e possuíam suas crenças, seus costumes, bem como era resistir à influência dos negros africanos. O catolicismo popular reúne, de certa forma, práticas e crenças de outros troncos religiosos, mesmo que de modo camuflado ou assimilado pela religião dominante. A religião popular é uma religião de sensações, quando os elementos

místicos atribuem importância aos eventos sobrenaturais que povoam o imaginário dos seus adeptos e tornam-se comuns na prática da fé. É uma fé que abrange traços oficiais e marginalizados: uma religião não-institucionalizada que reinterpreta a crença tradicional e convencional e adequando-a às transformações sócio-econômicas e culturais do lugar.

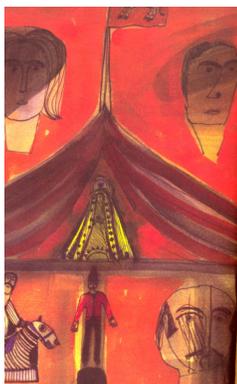


Fig. 10: Cena do julgamento no *Auto da Compadecida*.

Há exemplos no *Auto da Compadecida* que atestam a fé do catolicismo popular influenciado por nuances de várias culturas. A crença da mulher do padeiro nos efeitos milagrosos do ato de benzer é uma delas, por isso a sua insistência de que o Padre o faça com o seu cachorro, mas orar pelo animal destoa de toda concepção ocidental da destinação das orações, quanto mais em latim:

MULHER: ai, padre, pelo amor de Deus, meu cachorro está morrendo! É o filho que eu conheço neste mundo, padre! Não deixe o cachorrinho morrer, padre!

PADRE: [comovido] Pobre mulher! Pobre cachorro!

[João Grilo estende-lhe um lenço e ele se assoa ruidosamente.]

PADEIRO: O senhor benze o cachorro, Padre João? (*Auto*, p. 41)

Após a morte do animal, a Esposa do padeiro exige do cônego um enterro para o “seu filho” em latim. Se um cadáver não fosse enterrado, acreditava-se que teria sua entrada nos céus vedada, por não ter voltado ao pó de onde veio. Mas isso cabe ao ser humano e no *Auto* é

ampliado para qualquer ser vivo, mesmo um animal. Baseada nessa concepção de salvação da alma, a Mulher do comerciante quer todas as pompas para o sepultamento de seu ente querido, o animal de estimação que vivia com as maiores regalias. O latim dá o tom cerimonioso à situação e confere-lhe importância; e o cerimonial confere ao cão a sua salvação. O fato realiza-se após um ardil tramado por Grilo, ao inventar um testamento para o animal.

GRILO: Esse era um cachorro inteligente. Antes de morrer, olhava para a torre da igreja toda vez que o sino batia. Nesses últimos tempos, já doente pra morrer, botava uns olhos bem compridos pr'os lados daqui, latindo na maior tristeza. Até que meu patrão entendeu, com a minha patroa, é claro, que ele queria ser abençoado pelo padre e morrer como cristão. Mas nem assim ele sossegou. Foi preciso que o patrão promettesse que vinha encomendar a bênção e que, no caso dele morrer, teria um enterro em latim. Que em troca do enterro acrescentaria no testamento dele dez contos de réis para o padre e três para o sacristão. (Auto, p. 52)

Outro desvio religioso é percebido em Severino que acredita no poder miraculoso de amuletos, retomando certos cultos pagãos, mas transpostos para o contexto do cristianismo, pelo fato de eles serem bentos por um homem santificado pela Igreja ou então pelo próprio povo, como é o caso do Padre Cícero, um exemplo da canonização realizada pela gente do sertão.

SEVERINO: Uma gaita? Pra que eu quero uma gaita?

GRILO: Pra nunca mais morrer dos ferimentos que a polícia lhe fizer.

SEVERINO: Que conversa é essa? Já ouvi falar de chocalho bento que cura mordida de cobra, mas de gaita que cura ferimento de rifle, é a primeira vez.

GRILO: Mas cura! Essa gaita foi benzida por Padre Cícero, pouco antes de morrer! (Auto, p. 112)

No último ato da peça suassuniana dá-se o julgamento das personagens mortas por Severino e o Cangaceiro. Há aqui a expressão maior de uma religiosidade popular, quando do tratamento de Grilo ao Encourado. O Diabo é visto pelo olhar picaresco como uma assombração em meio a tantas outras que povoam o imaginário nordestino, por isso o pouco

respeito ao Demônio. A coragem do “amarelo” pode ser conferida às presenças de Manuel e da Compadecida, mas também pela visão que tem do próprio inimigo, como alguém que pode ser ludibriado, já que não é dotado de tanta inteligência. O Encourado é um ser “mágico”, um ente que cria ilusões, mas o maior temor que se pode ter dele não se constitui nesses seus poderes, mas em sua capacidade de acusação.

GRILO: Foi gente que eu nunca suportei: promotor, sacristão, cachorro e soldado de polícia. Esse aí é uma mistura disso tudo. (...) Tenho visto poucos sujeitos levar carão e ficar com cara lisa como esse. (...)

MANUEL: É besteira do demônio. Esse sujeito tem mania de fazer mágica.

GRILO: Eu logo vi que só podia ser confusão desse catimbozeiro. (...) é que esse filho de chocadeira quer levar a gente pra o inferno. (...) (Auto, p. 148-160)

A iconoclastia, também fonte da influência da Idade Média, é um dos pilares do catolicismo popular. As imagens representam passagens bíblicas e reforçam a fé de um homem cada vez mais cético, face às adversidades da vida. Pois é por causa dessas adversidades que ele deve voltar-se para o divino, reconhecendo nele a solução para o seu infortúnio.

(...) a imagem não cai gratuitamente do céu. Ela é tomada numa história santa e autenticada por ela. Ela não é exterior à religião, ela não é um acréscimo supérfluo ou um excitante psicológico de devoção, que um culto em espírito e em verdade pudesse dispensar.

Ela é interior à religião. Ela faz parte de sua explicação teológica. Ela está integrada na liturgia. De uma como da outra ela tira uma garantia. De ambas ela tira também sua vida: é a luz da fé que o ícone desvenda o que se espera dele representar. Quem não tem essa fé não vê mais nada. É na prece que se realiza, através da imagem, o contato deificado com o protótipo. (BENSANÇON, 1997, p. 228-229)

A obra do escritor paraibano é permeada das imagens católicas e sua transposição para o cinema, realizada por Guel Arraes, acentua a iconografia, recorrente em toda película, como a do episódio da morte da cachorra. No filme, as paredes da igreja são preenchidas por afrescos que representam a paixão de Cristo. Não obstante, a igreja é recorrente na obra

literária e na fílmica. Sua simbologia de lugar santo é reforçada, inclusive na adaptação de Guel Arraes, que a utiliza como cenário para o Julgamento Final.

CHICÓ: A cachorra cumpriu sua sentença, encontrou-se com o único mal irremediável, aquilo que é a marca de nosso estranho destino sobre a terra, aquele fato sem explicação que iguala tudo o que é vivo num só rebanho de condenados, porque tudo o que é vivo morre! (ARRAES, Capítulo 5)

No filme, o julgamento é iniciado e o ambiente da igreja é na penumbra, isto faz com quem as velas dos romeiros caracterizem o local como um ambiente de devoção. As velas simbolizam promessas feitas ou a chama que ilumina o caminho dos mortos. O surgimento do Encourado traz à tona a visão medieval do inferno como um local de terríveis sofrimentos. O cheiro forte de enxofre anuncia o aparecimento de Satã, que tenta esconder sua verdadeira face, mas é desmascarado por João Grilo. Ele Possui a capacidade de imitar<sup>8</sup> fisicamente as pessoas e é isso que tenta fazer com Cristo, mas logo é desmascarado também.



Fig. 11: Severino é o instrumento usado para fazer com que as personagens sejam levadas ao julgamento divino.

---

<sup>8</sup> A doutrina católica que afirma ser o Diabo capaz de se metamorfosear em outros seres, humanos ou não, surgiu na Idade Média. (NOGUEIRA, 2002)

Manuel surge sentado em seu trono e rodeado de “anjos barrocos”, trazendo em relevo no peito o seu coração, simbolizando o amor que possui pela humanidade. A Compadecida surge envolta numa aura de pureza e paz. Está completa a cena do julgamento, que culminará na volta de Grilo a terra a fim de obter uma outra oportunidade e traçar um novo percurso a sua vida. Se o catolicismo tradicional renega a idéia de o homem poder nascer mais de uma vez, em contraponto às doutrinas convencionais da igreja, elas coexistem no imaginário da fé popular do sertanejo nordestino na ressurreição.

### 1.5 Outras vozes suassunianas da ética religiosa

As imagens suscitadas no *Auto* de Ariano Suassuna aguçam a índole educativa. Primeiramente, apresentam as mazelas do homem para ele mesmo, para em seguida indicarem o expediente que sanará tal circunstância. Mas tal recurso não é utilizado exclusivamente pelo autor nesse texto. Em outras obras dramáticas suassunianas o caráter moralizante é bem acentuado.

Em *O casamento suspeito* há a dupla de protagonistas, assim como no *Auto*. Cancão é um picaresco que sempre está ao lado de Manuel Gaspar; o primeiro cria diversas situações postas em prática com a ajuda do segundo, com o intuito de desmascarar um trio, Lúcia, Susana e Roberto Flávio, que pretende extorquir dinheiro de Geraldo e D. Guida. Dessa forma, Suassuna está certificando que a ética e a moral devem prevalecer. No fim de *O Casamento suspeito*, Cancão desmascara a tríade de corruptos, embora também tenha sido seduzido, mesmo que temporariamente, pelo dinheiro de Gaspar. Por fim, as personagens apresentam a lição de moral da obra e encerram invocando a proteção e perdão divinos.

Em *O santo e a porca*, Suassuna revisita a história do sovina, tão bem escrita por Molière. A personagem chama-se Euricão Árabe, apelidado de Euricão Engole-Cobra, um

avarento que guarda uma porca e, ao longo dos anos, vai poupando nela dinheiro. Isso o mantém em constante aflição por medo de descobrirem seu segredo. As pessoas que vivem em sua casa, inclusive sua filha, sofrem as privações da falta de condições financeiras. Euricão vive dividido entre a ganância do dinheiro e a crença em Santo Antônio. A opção pelo dinheiro é a grande frustração para o avaro, pois a grande soma poupada já havia sido desvalorizada pelo tempo. Com isso, a obra ressalta que a primazia da vida é o espiritual.

Em a *Farsa da boa preguiça* há, assim como no *Auto*, a presença física de seres espirituais representantes da fé católica: Miguel carpinteiro, o Cristo; Miguel arcanjo, o anjo e Simão Pedro, o primeiro Papa. O enredo gira em torno da discussão acerca da preguiça como um mal do ser humano; e o ócio criador do poeta e artista como meio de transformação social. Em meio à discussão, temas secundários alçam importância, como a volúpia sexual do casal ateu D. Clarabela e Aderaldo Catação que, a todo custo, tenta seduzir, respectivamente, pelo conhecimento científico e dinheiro, o poeta Joaquim Simão e sua esposa Nevinha. O clímax da peça dá-se com o embate entre Simão e Nevinha *versus* os diabos Cão Coxo e Cão Caolho, que após levarem às hostes infernais o casal inescrupuloso, guerreiam com Simão e sua esposa. Com a ajuda celestial, os demônios são derrotados e o poeta juntamente com a sua mulher reconhecem a soberania divina e a importância de uma vida baseada na religiosidade.

Embora para muitos pareça ser um mero exercício de cópia, o autor paraibano utiliza-se da reescrita. Esse é o seu grande mérito, utilizar-se de elementos das culturas ditas populares e eruditas em um estilo próprio. Se a literatura de cordel possui esse caráter de obra pública, de que todos podem dispor de sua produção, Suassuna, sob sua ótica, compõe a sua visão sobre a literatura sertaneja e regional, que ao mesmo tempo é local e universal.

O dialogismo é a tônica constante na obra suassuniana. Temas como adultério, sovinice e desvirtuamento espiritual são contemplados em diversas obras suas, traçando um

contínuo diálogo, que explicita a sua intenção primordial de moralizar uma sociedade corrompida pela ganância do dinheiro.

Euricão Engole-Cobra, de *O santo e a porca* discorre com o padeiro do *Auto da Compadecida* acerca da avareza em comum; D. Clarabela e S. Aderaldo Catação, de *A Farsa da boa preguiça*, conversam com a Mulher do padeiro sobre a infidelidade que os domina; Cancão e Gaspar, de *O casamento suspeito*, palestram com Grilo e Chicó a respeito de trapagens e ingenuidade.

Percebe-se que Ariano Suassuna segue o parâmetro moralizante em seus escritos a partir de uma ótica religiosa. Isso pode ser observado em todas as suas obras supracitadas e pode ser comprovado no *Auto da Compadecida*, considerado pelos críticos teatrais como “o texto mais popular do moderno teatro brasileiro”. (MAGALDI, p. 236)

Ao utilizar-se de personagens no *Auto* apenas pelo tipo, sem nomeá-los, Suassuna está afirmando a apresentação não de pessoas, mas de instituições. O padeiro e sua esposa simbolizam a burguesia e seu ideal capitalista selvagem. Ao retratar o Padre, o Bispo, o Sacristão enfoca não a religião, mas instituições religiosas que se olvidaram de seus verdadeiros intentos: a pregação do ideário de salvação através da fé e da honra, pois para o escritor paraibano estes dois pilares andam sempre unidos.

A moral no final da obra é a consequência de toda a sua escrita e, ao mesmo tempo em que educa - visto ser essa uma das intenções do autor -, desvela a cultura popular mestiça desprezada pelas instituições. Suassuna então apresenta a mistura de cultura do povo mestiço que, para ele, foi forçado a desprezar seus valores em troca da cultura estrangeira.

Enfim, os três atos da peça são interligados pela figura do Palhaço, o narrador de um enredo de peripécias. O Palhaço-narrador, alter ego do próprio Suassuna, aguça o estilo moralizante da obra, pois não se limita a ajudar a contar uma história, mas também participa dela, dialoga com as personagens e o público e emite opiniões a respeito dos acontecimentos.

(...) Imediatamente após o toque de clarim, o Palhaço anuncia o espetáculo.

(...)

**PALHAÇO:** Auto da Compadecida! Uma história altamente moral e um apelo à misericórdia. (...) O distinto público imagine à sua direita uma igreja, da qual o centro do palco será o pátio. A saída para a rua é à sua esquerda. O resto é com os atores. (Auto, p. 15-17)

O Palhaço é um narrador-onisciente, apresenta no início de cada ato um resumo do que vai ocorrer. Poderia ser um anjo ou um outro enviado dos céus, mas aí o tom solene reinaria na obra que se propõe a ser uma comédia e já possui suas personagens divinas.



Fig. 12: O Palhaço é o narrador que interliga os três atos da peça.

Suassuna introduz o palhaço, símbolo do riso fácil, como um bobo capaz de dizer as máximas mais sérias em tom jocoso, assim as verdades são diluídas nos trejeitos e ações do bufão. Seu rosto escondido atrás de uma pintura também dá o tom de segredo de sua verdadeira personalidade, reforçando a sua liberdade para dizer o que pensa.

**PALHAÇO:** E agora afasto-me prudentemente, porque a vizinhança desses grandes administradores é sempre uma coisa perigosa e a própria Igreja ensina que o melhor é evitar as ocasiões. [Ao Bispo.] Peço licença a Vossa Excelência Reverendíssima, mas tenho que me retirar. [Curvatura do Palhaço e do Bispo. (...)] (Auto, p. 62)

O forte tom irônico da peça é dado pelas falas do bobo que mostra ao público e às personagens da obra a intenção do autor: exprimir a ideologia católica presente na cultura

popular. Assim, o *Auto da Compadecida* justifica a cultura nordestina como o resultado da intersecção entre as mais diferentes expressões artísticas e culturais, desde as mais simples às rebuscadas, como sendo um ponto de encontro entre o popular e o erudito.

## LEITURA E RE-LEITURAS – ESCRITA E RE-ESCRITAS:

### as intersecções do texto suassuniano

Todo escritor cria seus próprios precursores. A sua obra modifica a nossa concepção do passado, tal como modificará o futuro. (Jorge Luís Borges)

O texto suassuniano trata dos problemas humanos, e, por isso mesmo, essa temática faz-se presente na literatura ao longo de sua existência. A simbologia presente no enredo do *Auto da Compadecida* apresenta a identidade da cultura religiosa que ajudou a escrever a história do povo nordestino e ainda a influência através dos costumes apreendidos da religião católica, mas acrescida de mitos “pagãos”, da contribuição dos africanos, dos indígenas e dos imigrantes. Essa junção do sacro com o profano aliada às leituras do autor, transforma a sua obra em um espaço onde se faz presente o erudito e o popular, o rústico e o rebuscado. São essas características que permitem a afirmação que a obra suassuniana é o resultado da “intersecção” de culturas.

#### 2.1 Peleja de João Grilo contra o Encourado ou a influência vicentina na obra suassuniana

É mister relacionar a obra dramática de Suassuna com o auto do português Gil Vicente, autor que revisitou o drama medieval, incorporando-o ao Quinhentismo Português.

A Idade Média foi responsável pelo fortalecimento do teatro, obscurecido desde o fim da tradição greco-latina. Tal representação vinculava-se aos ritos da fé cristã, como os Mistérios, os Milagres e as Moralidades, ou ao teatro profano, como as Farsas e as *Soties*<sup>9</sup>.

Passando por um período de transição entre Idade Média e Renascimento; e sensivelmente influenciado pelas dramatizações medievais, Gil Vicente renomeia a

---

<sup>9</sup> O Mistério consistia em representações de eventos bíblicos. O Milagre dramatizava as vidas dos santos. A Moralidade, representação mais genérica, encenava a luta do Bem contra o Mal. A Farsa baseava-se numa crítica de episódios da vida diária. A Sotie também possuía caráter satírico, mas tal crítica ficava a cargo dos sots (tolos), personagens do enredo.

Moralidade, chamando-a de Auto e faz brotar em Portugal uma consistente produção teatral – gênero praticamente inexistente na Lusitânia antes dele – com a utilização de temas referentes à sociedade lusitana e com a presença de personagens característicos dessa sociedade.

O auto é uma obra de cunho religioso ou profano, possuidor de um caráter simples e direto. Sua constituição é educativa, instrutiva, visto que “o homem é um animal que busca o sentido em tudo – esta é sua sina”, conforme assevera DaMatta (1986, p. 89).

A “trilogia” da Barca, de Gil Vicente<sup>10</sup>, é exemplo incontestado de justificação pela fé e salvação deferida através da fidelidade religiosa ao cristianismo.

No *Auto da Barca do Inferno*, as personagens chegam a um lugar de passagem, quando a eternidade do homem é decidida pelos seus atos em vida, demonstração de sua devoção:

Comença<sup>11</sup> a declaração e argumento da obra. Primeiramente, no presente auto, se feigura<sup>12</sup> que, no ponto que acabamos de expirar, chegamos supitamente<sup>13</sup> a um rio, o qual per força havemos de passar em um de dous batéis<sup>14</sup> que naquele porto estão, scilicet<sup>15</sup>, um deles passa pera o paraíso e o outro pera o inferno: os quais batéis tem cada um seu arrais<sup>16</sup> na proa: o do paraíso um anjo, e o do inferno um arrais infernal e um companheiro. (ABI, p.27)

O julgamento é realizado no momento em que cada personagem (fidalgo, onzeneiro, parvo, sapateiro, frade, alcoviteira, judeu, corregedor, procurador, enforcado e quatro cavaleiros) chega à presença dos barqueiros para fazer a sua passagem para a eternidade. Os atos de cada um são desmascarados, mesmo em meio a réplicas e negações. Não há mais

---

<sup>10</sup> Semelhante modo, José de Anchieta utilizou-se dos autos para catequizar os índios no Brasil através da Companhia de Jesus.

<sup>11</sup> Comença: começa.

<sup>12</sup> Feigurar: representar por meio de alegorias.

<sup>13</sup> Supitamente: subitamente.

<sup>14</sup> Batel: navio, barco.

<sup>15</sup> Scilicet: isto é.

<sup>16</sup> Arrais: comandante, marinheiro.

oportunidade de indulgência. Por conseguinte, pecados como a avareza, a mentira, a luxúria, a injustiça são desmascarados e configuram condições de condenação.

FIDALGO: Ao Inferno todavia! / Inferno há i pera mi? / Ó triste! Enquanto vivi / Não cuidei que o i havia. / Tive que era fantasia; / Folgava ser adorado; / Confiei em meu estado / E não vi que me perdia. (...)

DIABO: Entrai! Entrai! Entrai! / Ei-la prancha, ponde o pé...

FIDALGO: Entremos, pois que assi é...

DIABO: Ora, Senhor, descansai, / passeais e suspirai, / Em tanto vinrá mais gente.

FIDALGO: Ó barca, como és ardente! / Maldito quem em ti vai! (ABI, p.34-36)

O teatrólogo português desmascara a sociedade da sua época, desvelando a hipocrisia existente por trás das aparentes relações cordiais entre as pessoas: a usura era pecado grave e compreendia pessoas que cometiam o pecado da agiotagem; alguns nobres que se consideravam superiores ao povo, explorando-o sempre; outros comerciantes que usavam de artifícios diversos para realizar negócios desonestos; certos clérigos que tinham uma vida mundana; algumas mulheres que serviam de intermediárias nas relações amorosas, ou seja, transformavam-se em cafetinas; os judeus<sup>17</sup>, que renegam a fé cristã e põem sua devoção no dinheiro; os representantes da Justiça humana que julgam as causas com base nos interesses dos poderosos.

Corregedor: Confessaste-vos, doutor?

Procurador: Bacharel som... Dou-me ò Demo! / Não cuidei que era extremo, / Nem de morte minha dor. / E vós, senhor Corregedor?

Corregedor: Eu mui bem me confessei, / Mais tudo quanto roubei / Encobri ao confessor... / Porque, se o nom tornais, / Nom vos querem absolver, / E é muito mão de volver / Depois que o apanhais.

Diabo: Pois porque nom embarcais?

Procurador: Quia speramus in Deo<sup>18</sup>.

<sup>17</sup> A Igreja Católica via os judeus como hereges e culpados pela morte de Jesus Cristo, por isso perseguiu-os e condenou-os ao degredo ou à morte durante a Idade Moderna. A literatura de William Shakespeare quase sempre apresenta a figura do judeu com traços anti-semitas, descrição, aliás, não encontrada na obra de Gil Vicente. Tal ideologia religiosa disseminou-se ao longo do tempo chegou até os dias atuais. Na obra suassuniana, o padeiro simboliza a avareza tão comumente atribuída aos judeus.

<sup>18</sup> Porque temos fé em Deus.

Diabo: Imbarquimini in barco meo... / Pêra que esperatis mais<sup>19</sup>? (ABI, p. 63)

O Diabo, ironicamente, responde em latim a uma fala do Procurador. Há uma preocupação de Gil Vicente em apresentar uma linguagem típica de cada personagem, de acordo com a posição exercida na sociedade, o que também demonstrava seu grau de instrução. Por outro lado, a resignação e sofrimento, sobretudo na defesa da fé cristã, são condições *sine qua non* que sua obra aponta para a obtenção do paraíso.

DIABO: Entrai cá! Que cousa é essa? / Eu nom posso entender isto!  
 CAVALEIRO 3: Quem morre por Jesu Cristo / não vai em tal barca como essa!  
 Tornaram a prosseguir, cantando, seu caminho direito à barca da Glória, e tanto que chegam, diz o Anjo:  
 ANJO: Ó cavaleiros de Deos, / a vós estou esperando, / que morrestes pelejando / por Cristo, Senhor dos céos! / Sois livres de todo mal, / mártires da Madre Igreja, / que quem morre em tal peleja / merece paz eternal.  
 E assi embarcam. (ABI, p.70-71)

No *Auto da Barca do Purgatório* há também o tema do julgamento dos atos humanos e a conseqüente recompens. Se foram justos, o laurel seria tomar o batel dos anjos e, assim, adentrar os lugares celestes. Empreendendo blasfêmias contra a obra divina e sua palavra, logo garantiam seu lugar no barco do diabo e uma passagem para as hostes infernais. Se cometeram desvios da palavra divina, mas não incorrendo em graves falhas, ficariam no mar do Purgatório, depurando os erros e preparando-se para limpar a alma e tomarem seus lugares na barca celestial.

Primeiramente então três Anjos, cantando o romance seguinte, com seus remos.  
 ROMANCE  
 Remando vão remadores / Barca de grande alegria; / O patrão que a guiava, / Filho de Deos se dizia.  
 (...)  
 Entra o Arrais do Inferno, e diz:

<sup>19</sup> Embarcai no meu barco... / Porque esperais mais?

Ah sancto corpo de mi. / Corpo de mi consagrado! / Como está isto assí / Sem ninguém estar aqui / Neste meu porto dourado (...) (ABP, p. 253-254)

As personagens da *Barca do Purgatório* são populares, ou seja, pertencem a uma classe social destituída de nobreza, e, por essa forma, necessitada da força do trabalho para sobreviver. Chegam diante das barcas um lavrador, Marta Gil (uma regateira), um pastor, uma moça (mexeriqueira), um menino em tenra idade e um Taful (blasfemador).

O purgatório é descrito como um lugar de tormento e angústia, mas necessário para expurgar os pecados. Um espaço onde há fogo para purificar os erros humanos e prepararem-nos para a entrada no barco do Anjo. Destarte, são julgados indignos de fazerem a travessia para os céus o Lavrador, por sua vilania em tentar enganar a Deus com a entrega fraudulenta do dízimo; Marta Gil, enganadora das medidas dos produtos que vendia; o Pastor, um sedutor que tentou forçar mulheres ao deleite sexual; a Moça gluttona e intrigante. Todos eles são julgados e como veredicto permanecem na ribeira onde se encontram, que se constitui na Praia do Purgatório, até estarem aptos à revisão da sentença:

Anjo: Grande cousa he oração: / Purga ao longo da ribeira, / Segura de  
damnação, / Terás angústia e paixão, / E tormento em gran maneira. / Isto até  
que o Senhor queira / Que te passemos o rio; / Será tua dor lastimeira /  
Como ardendo em gran brazio / De fogueira. (ABP, p. 264)

A personagem Menino é o único que alcança a graça de adentrar ao batel celestial, visto não possuir pecado para ser condenado ao inferno ou mesmo ficar no expiatório. A personagem morta precocemente é motivo de interrogação do Anjo a respeito do perecimento de crianças: sem experiência, sem conhecimento do erro e, por isso mesmo, sem culpas. Tal questionamento realizado pelo representante celestial não introduz uma afronta a Deus, mas a constatação de que o Senhor é um ser supremo detentor da vida dos homens e, portanto, podendo dispô-las quando bem lhe aprouver. A pouca idade do Menino não permitira que ele se envolvesse nas concupiscências da vida, portanto, sua ingenuidade permitia-o fazer a

travessia para o céu sem precisar fazer escala no Purgatório. A sua morte ocorrida em tão pouca idade faz-lhe merecer a passagem para a habitação celeste:

Anjo: Mas fica desvariando, / Que tu es do nosso bando, / E pera sempre será. / Fez-te Deos secretamente / A mais profunda mercê / Em idade de innocente: / Eu não sei se sabe a gente / A causa porqu'isto he.  
Cantando, mettem os Anjos o Menino no batel (...) (ABP, p. 272)

Há ainda uma última personagem nesse *Auto* do escritor lusitano que é o Taful, jogador profissional, nomeado de “sócio” pelo próprio Diabo. Considerado um herege, é-lhe negado o direito a entrar no batel divino, ou mesmo ficar no Purgatório expiando seus pecados. Seus erros condenam-no diretamente ao Inferno, sendo o único a fazer sua passagem ao lado do Demônio e seu companheiro. Tais pecados são listados pelo próprio representante do mal:

Diabo: Mas tornemos a jogar, / Porque tenho saudade / De te ouvir arrenegar, / E descrer e brasfemar / Do mistério da Trindade.  
(...)  
Não sei como agora calas, / Renegando a soltas alas / De Deos e da ladainha. / Este dia e as oitavas, / Por paços, salas e cantos, / Oh quanta glória me davas, / Quando à hóstia blasfemavas, / E deshonoravas os Sanctos! (ABP, p. 273)

A sua condição pagã deixava-o sem nenhuma possibilidade de perdão, suas injúrias à fé, seu desleixo com os preceitos cristãos, seus ultrajes contra Maria, mãe de Jesus, tornava-o culpado no julgamento sem direito a recurso. Tal condenação é justificada pelo Anjo, que explicita à humanidade a urgência de seguir os princípios do cristianismo. Os possuidores de outra fé, de outro credo estariam renegados ao sofrimento eterno, pior ainda não ter crença alguma, como era a situação de Taful, porque ao descobrir a fé genuína após a morte já não haveria mais solução:

Anjo: E Deos que culpa t'havia, / Taful mal-aventurado, / Sem valia? / Renegar tão feramente / Da Imperatriz dos Ceos! / Ó pranta de ma semente, / Arderás no fogo ardente, / Com toda a ira de Deos. (...) Tomae-o, dae-lhe de pé.

Diabo: Nosso he. (ABP, p. 274)

A temática do julgamento dos atos humanos ainda está presente no *Auto da Barca da Glória*, cujas personagens são pertencentes à classe nobre e eclesiástica. Nesse auto, Gil Vicente apresenta a prestação de contas da aristocracia. Detentores de altos postos em vida, senhores do dinheiro e do prestígio, muitos considerados e considerando a si próprios como superiores ao povo, mas não escapam do juízo após a morte. Agora, nessa condição, iguais aos demais seres humanos, sem a influência econômica ou de cargos político e pontifical, passarão pela avaliação de seus atos.

Morte: Qué me quieres?

Diabo: Que me digas porqué eres / Tanto de los pobrecitos? / Bajos hombres y mugeres, / Destos matas cuantos quieres, / Y tardan grandes y ricos. (...)

Morte: Tienen mas guaridas esos, / Que lagartos de arenal.

Diabo: De carne son y de huesos, / Vengan, vengan, que son nuesos, / Nuestro derecho real.

Morte: Ya lo hiciera, / Se deuda paga me fuera; / Mas el tiempo de la Dios, / Y preces lê dan espera: / Pero deuda es verdadera, / Y los porné ante vos. (ABG, p. 281-282)

Embora as rubricas encontrem-se em português, *O Auto da Barca da Glória* é escrito em espanhol e as personagens alternam espanhol com latim, o que ratifica o seu estado de nobreza. Assim, o Conde, o Duque, o Rei, o Imperador, o Bispo, o Arcebispo, o Cardeal e o Papa, personagens que detêm a função de cuidar dos interesses econômicos e religiosos do povo, demonstram a erudição através da linguagem. Mesmo assim, a recompensa pelas atitudes realizadas e palavras proferidas é justa:

Conde: Yo te requiero.

Diabo: Vos, Señor Conde agorero, / Fuisteis à Dios perezoso, / À lo vano muy ligero, / À las hembras placentero, / À los pobres riguroso. / Viva Vuessa Señoría / Para siempre con querella.

Conde: O gloriosa Maria!

Diabo: Nunca um hora ni dia / Os vi dar paso por ella. (ABG, p. 285)

A crítica severa de Gil Vicente aos eclesiásticos faz com que até o Papa tenha vedada a sua entrada na barca que leva aos aposentos celestes. O pontifício é censurado pela soberba e simonia. O afastamento dos desígnios divinos leva os religiosos à ruína. O esquecimento de uma verdadeira expressão de fé, e ainda o fato de não viverem conforme a pregação em seus púlpitos transforma-os em condenados no Tribunal Celeste:

Papa: Sabes tu que soy sagrado/ Vicario en el santo templo?

Diabo: Quanto mas de alto estado,/ Tanto mas es obligado / Dar à todos buen ejemplo,/ Y ser llano,/ À todos manso y humano / Quanto mas ser de corona,/ Antes muerto que tirano, / Antes pobre que mundano, / Como fue vuestra persona.

(...)

Responso: Heu mihi! Heu mihi! Señor. / Quia peccavi nimis in vita: / Quid faciam, miser peccador? / Ubi fugiam. Malhechor?<sup>20</sup>(...)

Anjo: Vuestras preces y clamores, / Amigos, no son oídas: / Pésanos tales señores / Iren à aquellos ardores / Animas tan escogidas. / Desferir; / Ordenemos de partir: / Desferir, bota batel: / Vosotros no podeis ir, / Que em los yerros del vivir / No os acordasteis del. (ABG, p. 303-305)

O epílogo do *auto* faz referência à passagem bíblica da paixão de Cristo, quando, no período entre morte e ressurreição, em visita ao inferno e apodera-se das chaves das hostes malignas, declarando-se senhor de todas as coisas, inclusive do destino das almas humanas. Vê-se que o sacrifício de Jesus tornara-se válido, visto que seu intento era salvar a humanidade.

Pois Cristo padeceu uma única vez pelos pecados, o justo pelos injustos, para levar-nos a Deus. Ele, na verdade, foi morto na carne, mas vivificado em Espírito, no qual também foi e pregou aos espíritos em prisão, os quais noutra tempo foram rebeldes, quando a longanimidade de Deus esperava, nos dias de Noé, enquanto se preparava a arca. (...) que também agora, por uma verdadeira figura – o batismo – vos salva, o qual não é o despojamento da imundícia da carne, mas a indagação de uma boa consciência para com Deus, por meio da ressurreição de Jesus Cristo, que está à destra de Deus, tendo subido ao céu; havendo-se-lhe sujeitado os anjos, e as autoridades, e

<sup>20</sup> Tem piedade de mim, Senhor, que pequei grandemente na minha vida; que farei eu, desgraçado? Para onde fugirei, senão para ti, meu Deus? (Vicente, 1941)

as potestades. (I Pedro, 3:18-22 – BÍBLIA DE REFERÊNCIA THOMPSON)

No *Auto da Barca da Glória* há a afirmação incontestada de que a humanidade não pode por si só salvar-se, mas é carente da vontade divina, da benevolência dos santos, da misericórdia da mediadora Maria. Assim: “e veio Christo da ressurreição, e repartio por elles os remos das chagas, e os levou consigo” (ABG, p. 307). O Salvador, munido de toda autoridade alcançada após sua ressurreição, intervém no desfecho do auto vicentino depois das preces dos condenados. Ao interromper o pranto destes, toma-os das mãos dos demônios e dá-lhes a absolvição dos pecados.

Urge esclarecer que o teatrólogo português nesse auto faz concessões à nobreza e ao clero, já que desses vinham o dinheiro para a montagem de suas peças e constituíam-se também no público alvo, daí a justificação de todos os representantes das instituições políticas e religiosas de sua época.

Torna-se claro na trilogia da barca de Gil Vicente que a justiça divina estende a sua mão sobre todos: ricos e pobres, nobres e trabalhadores. Todos têm que se apresentar diante do tribunal celeste para o julgamento final e responder diante dele por tudo que realizaram ou deixaram de fazê-lo durante seu percurso terreno. No *Auto da Barca do Inferno*, Gil Vicente apresenta uma sociedade e suas instituições que precisam rever sua fé e seu compromisso com o divino e com o povo, por isso a condenação às hostes infernais como disciplina. No *Auto da Barca do Purgatório*, o autor sugere um julgamento mais brando, como alternativa entre o céu e inferno, para os erros que podem ser revistos mediante, é claro, o arrependimento humano. No *Auto da Barca da Glória*, a bondade divina e sua capacidade de perdoar são ressaltadas, bem como a pequenez do homem diante do Deus grandioso; portanto, o que torna o ser humano apto a tomar o batel do céu não são seus atos, mas tão unicamente a vontade divina.

Da mesma forma, evidencia-se no *Auto da Compadecida* uma marcante presença da religião cristã e mais precisamente a católica apostólica romana, quando a moral religiosa vem como lição ao final da obra.

PALHAÇO: (...) Espero que todos os presentes aproveitem os ensinamentos desta peça e reformem suas vidas, se bem que eu tenho certeza de que todos os que estão aqui são uns verdadeiros santos, praticantes da virtude, do amor a Deus e ao próximo, sem maldade, sem mesquinhez, incapazes de julgar e de falar mal dos outros, generosos, sem avareza, ótimos patrões, excelentes empregados, sóbrios, castos e pacientes. (Auto p.127)

A religiosidade faz parte da cultura popular, quando todos os fatos são justificados pela religião cristã e as esperanças, o destino e a teleologia são renovados constantemente pelo ato de fé. Tal afirmação é comprovada no ápice do enredo: o auto propriamente dito, quando João Grilo morre e a sua alma vê-se perdida e roga a Emanuel misericórdia da Virgem diante das acusações do Diabo, implorando a justiça divina:

Sai daí, pai da mentira! Sempre ouvi dizer que para se condenar uma pessoa ela tem de ser ouvida! (...) Ah e você pensa que eu me entreguei? Pode ser que eu vá (para o inferno)<sup>21</sup>, mas não é assim não! (...) Ah, isso é comigo. Vou fazer um chamado especial, em verso. Garanto que ela (a Virgem)<sup>22</sup> vem, querem ver?(Auto, p. 133-157)

João Grilo é uma personagem tipo da narrativa sertaneja: sabido, analfabeto, assim como Alexandre (*Alexandre e outros heróis*); e faminto como Fabiano (*Vidas Secas*), personagens de Graciliano Ramos. Sua fé nas artimanhas que cria, reflete a sabedoria de quem se sabe protegido da *Compadecida*; e com esta redenção ele é salvo e recebe uma nova oportunidade dada por Emanuel, o Cristo, voltando à vida na companhia de seu amigo inseparável, Chicó. É uma oportunidade única de ressurreição e retorno à vida terrena, também uma oportunidade de demonstração de mudança:

---

<sup>21</sup> Acréscimo nosso.

<sup>22</sup> Acréscimo nosso.

A COMPADECIDA: João foi um pobre como nós, meu filho. Teve de suportar as maiores dificuldades, numa terra seca e pobre com a nossa. Não o condene (...) Peço-lhe então, muito simplesmente, que não condene João. (...) Dê-lhe então outra oportunidade.

MANUEL: Como?

A COMPADECIDA: Deixe João voltar.

MANUEL: Você se dá por satisfeito?

JOÃO GRILO: Demais. (...) (Auto, p.170,172)

O Purgatório, na obra suassuniana, também se faz presente como uma opção para os mortos após o julgamento. Mesmo havendo contrição de seus atos, esses não são esquecidos. O mal feito não é apagado, mas pode ser abonado através da purgação. Só os puros podem adentrar nos lugares celestiais. Dessa forma, o Padeiro e sua esposa, o Bispo, o Sacristão e o Padre são enviados para expiarem seus erros por sugestão de Grilo.

JOÃO GRILO: Um momento, senhor. Posso dar uma palavra? (...) Os cinco últimos lugares do purgatório estão desocupados?

MANUEL: Estão.

JOÃO GRILO: Pegue esses cinco camaradas e bote lá!

A COMPADECIDA: É uma boa solução, meu filho. Dá pra eles pagarem o muito que fizeram e assegura a sua salvação.

(...)

MANUEL: Então está concedido.(Auto, p. 167-169)

Mas para si mesmo João Grilo não deseja o mesmo destino que seus companheiros de infortúnio, até mesmo após a morte e na presença do tribunal divino, o “amarelo” ainda vê oportunidade de barganhar e tentar uma solução que lhe seja favorável. Além disso, há o imenso desejo de contrapor-se ao Encourado, o algoz da humanidade. O fato de causar desgosto ao Diabo faz com que Grilo ofereça uma outra solução como alternativa a sua estada no Purgatório. Para ele, uma boa negociação depende da discussão das partes envolvidas, mas desde que sua parte não saia em desvantagem:

A COMPADECIDA: (...) Não o condene, deixe João ir para o Purgatório.

JOÃO GRILO: Para o Purgatório? Não, não faça isso assim não. [Chamando a Compadecida à parte.] Não repare eu dizer isso mas é que o diabo é muito

negociante e com esse povo a gente pede mais, para impressionar. A senhora pede o céu, porque aí o acordo fica mais fácil a respeito do purgatório.

A COMPADECIDA: Isso dá certo lá no sertão, João! Aqui se passa tudo de outro jeito! Que é isso? Não confia mais na sua advogada?

JOÃO GRILO: Confio, Nossa Senhora, mas esse camarada termina enrolando nós dois!

A COMPADECIDA: Deixe comigo. (...) Então fica satisfeito?

JOÃO GRILO: Eu fico. Quem deve estar danado é o filho de chocadeira. (Auto, p. 170-172)

A satisfação de retornar a terra é uma dupla vitória, pois, para quem chegou praticamente condenado ao Inferno, Grilo sequer passou pelo Purgatório, mas alcançou uma nova oportunidade de demonstrar uma mudança em sua vida e ainda conseguiu humilhar o Encourado perante todo o Tribunal, fazendo com que esse voltasse para seus domínios sem alma alguma, já que Severino e seu Cangaceiro foram justificados por terem enlouquecido após a morte de seus familiares e assim obtiveram a remissão total de seus pecados e sua entrada nos céus. Os outros cinco: bispo, padre, sacristão, padeiro e esposa, obtiveram um lugar no Purgatório, o que significava, posteriormente, sua entrada nas moradas celestes. O que se entende nesse episódio do *Auto* é uma ironia quase pagã, pois o homem, criatura, praticamente ocupa o lugar do Criador, determinando as penas do julgamento.



Fig. 13: A Esposa do Padeiro, assim como o Bispo, o Padre, o Sacristão e seu marido, foi sentenciada ao Purgatório como forma de expurgar seus erros.

Ariano Suassuna expõe em seu texto os fortes traços maniqueístas da cultura popular. Utilizando-se da alegoria do Juízo Final, o autor consegue unir a ideologia católica com a crítica social, através do folclore nordestino, usando as antíteses como morte *versus* vida, bem *versus* mal, trevas *versus* luz. Aliás, recurso bem característico dos autos de Gil Vicente e José de Anchieta, também atualizado por João Cabral de Melo Neto em *Morte e vida Severina* - *Auto de Natal Pernambucano*.

## 2.2 O Duelo de um “amarelo” contra a fome ou Raízes picarescas no *Auto da Compadecida*

Em 1554, surge um pequeno e anônimo livro na Espanha cujo teor burlesco causaria furor, sendo sua leitura proibida pela Igreja, porquanto retratava os desvios que a personagem Lázaro<sup>23</sup> utilizava para deixar de passar fome ou pelo menos remediá-la; e tais situações ocorriam seguidas do riso; e na sucessão dos acontecimentos podia-se perceber uma crítica ao clero e a sociedade da época.

O autor anônimo utiliza a narração em primeira pessoa em constante diálogo com o leitor, para contar suas peripécias e desventuras desde que nasceu:

Vuestra Merced debe saber primero que todos me llaman Lázaro de Tormes, hijo de Tomé y de Antona Pérez, de Tejares, pueblo de Salamanca. Mi nacimiento fue dentro del río Tormes y por esta razón tomé mi apellido. Mi padre trabajaba en el molino de agua que había en aquel río, desde hacía más de quince años. Y ocurrió que allí le llegó a mi madre una noche la hora de traerme al mundo, y nací yo. De manera que con verdad me puedo decir nacido en el río. (LAZARILHO DE TORMES, p. 9)

O *Lazarilho de Tormes* ironiza a sociedade de sua época, questionando pilares inquestionáveis e até então intocáveis, como Igreja e Justiça, ressaltando a índole vaidosa e

---

<sup>23</sup> A personagem, resultado dos textos orais, possui a mesma constituição picaresca que Malazartes, de Monteiro Lobato, e Mário de Andrade. No cinema, há a figura de Mazzaropi que adaptou a obra lobatiana.

avara dos membros que compunham tais corporações, num mundo em que o *status quo* está centrado em *ter ou parecer* em vez de *ser*<sup>24</sup>:

En este tiempo un ciego tomó una habitación en el mesón. Y éste, pensando que yo podía guiarle bien por los caminos, fue a hablar con mi madre. (...) Pero también quiero que Vuestra Merced sepa que, con todo el dinero que ganaba y tenía, no vi nunca hombre tan mezquino; tanto, que a mí me mataba de hambre y no me daba la mitad de lo necesario para vivir. (LAZARILHO DE TORMES, p. 11-14)

Conseqüentemente, os atos incorretos de Lázaro eram justificados pela ganância dos antagonistas, restando-lhe a astúcia e a trapaça como únicos meios de subsistência. Assim, para conseguir alimentar-se diante da mesquinhez do velho, mentia e burlava o astuto cego:

Yo tomaba las pocas cosas que me daba y en menos de dos segundos me las comía. Después, él cerraba el saco con llave y, pensando que yo estaba ocupado en otros asuntos, se olvidaba de tener cuidado. Y entonces yo hacía un agujero por un lado del saco, que después volvía a coser, y sacaba de allí no sólo trozos de pan, sino buenos pedazos de carne y longaniza. (...) Éste tenía la costumbre de dejar a su lado un jarrillo de vino cuando comíamos. Yo lo cogía rápido y le daba un par de besos callados y enseguida lo volvía a dejar en su lugar. (LAZARILHO DE TORMES, p.15)

Suassuna em sua obra segue o mesmo traçado. O enredo do *Auto da Compadecida* baseia-se na personagem João Grilo e em sua luta pela sobrevivência. Para isso, a personagem cria as situações mais picarescas; e ao enlaçar-se numa de suas histórias vê-se obrigado a criar outra situação mais complexa para livrar-se da anterior e assim sucessivamente. Para embolsar uns tostões e alimentar-se ele inventa um gato que descome dinheiro:

Eu não lhe disse que a fraqueza da mulher do patrão era bicho e dinheiro? (...) Pois vou vender a ela, para tomar lugar do cachorro, um gato maravilhoso, ele descome dinheiro. (...) Então tiro. Está aí, cinco tostões que o gato lhe dá de presente. (Auto, p. 78)

---

<sup>24</sup> Cf. González (1988)

Lázaro, ao desvencilhar-se do cego sovina, parte para o povoado de Maqueda, indo residir com um clérigo, trabalhando como seu criado. Sua vida, ao contrário do que pensara ao separar-se do velho, tornara-se pior, mais difícil e a fome torna a assolá-lo, mas agora de maneira mais veemente.

O religioso sem nome, como no *Auto da Compadecida*, representa, no livro espanhol, toda a corrupção existente no meio religioso, contrapondo a pregação cristã do padre as suas atitudes, mostrando a distância entre a teoria e a prática. Só resta a Lázaro burlar seu patrão para não perecer de fome:

Él tenía un arca grande y vieja cerrada con una llave, que (...)guardaba en el arca el pan (...).

Y al día siguiente, viendo a mi amo salir por la puerta, abrí el arca maravillosa y tomé entre mis manos un pan, que en un segundo desapareció por mi boca.

Sobre una mesa que estaba allí empecé a quitar miga de los panes; y tomando uno y dejando otro, comí parte de tres o cuatro(...) mi amo cortó con un cuchillo todo lo que pensaba que habían tocado los ratones, diciendo: -Cómete esto, que el ratón es un animal muy limpio.(LAZARILHO DE TORMES, p.25, 29-30)

João Grilo, personagem da adaptação fílmica *O Auto da Compadecida* também é empregado de um padeiro sovina e é forçado a criar artifícios para alimentar-se, roendo pedaços do pão que fabricava e afirmando ser obra dos ratos que habitavam a padaria. Sendo orientado pelo patrão a comer os nacos de pão corroídos pelos roedores, mas controlado para não se fartar com tão belo banquete.

Grilo visa lograr êxito quando suas condições parecem adversas. Assim, para conseguir benzer um cachorro e lucrar umas moedas, mente ao religioso, afirmando ser o cachorro moribundo de propriedade do Major:

Era o único jeito de o padre prometer que benzia. Tem medo da riqueza do major que se péla. Não viu a diferença? Antes era 'que maluquice, que

besteira!', agora 'não vejo mal nenhum em se abençoar as criaturas de Deus!  
(Auto, p. 25)

Na obra picaresca espanhola, ao deixar o padre, Lázaro parte em direção a Toledo, onde encontra seu terceiro amo, um escudeiro que se preocupa com a auto-imagem, enquanto em sua casa falta o alimento diário. Há uma crítica ao sentimento de grandeza do novo senhor do desafortunado rapaz. A honra sobrepõe-se a tudo, mas há implícito nessa atitude uma forte carga de hipocrisia e fingimento. Desse modo, o escudeiro revela-se um velhaco e foge sem pagar suas dívidas, portanto, mancha a imagem que tanto intentara preservar.

Yo pensaba en mi mala suerte. Había dejado a mis otros amos para buscar algo mejor; y había encontrado un amo que no sólo no me daba de comer, sino al que yo tenía que dar comida. Pero la verdad es que yo le quería, pues pronto vi que no daba nada porque no tenía nada.(LAZARILHO DE TORMES, p.25, 29-30)

No *Auto da Compadecida*, João Grilo, para justificar a história esdrúxula de benzer um animal, alega a loucura do Padre João, numa clara tentativa de manter-se ileso das punições por suas mentiras e invenções. Justifica, então, ao Major Antônio Moraes a passagem do cachorro bento:

(...) É que eu queria avisar para Vossa Senhoria não ficar espantado: o padre está meio doido (...) Não sei, é a mania dele agora. Benzer tudo e chamar a gente de cachorro. (...) E digo isso porque ouvi o padre dizer: Aquele cachorro só porque é amigo do Major Antônio Moraes, pensa que é alguma coisa. (Auto, p.29-30)

Na obra de Suassuna, o personagem Grilo, assim como Lázaro, utiliza-se de artifícios somente para livrar-se de situações embaraçosas, como no episódio da aprovação do enterro do cachorro em latim, quando inventa um testamento:

Esse era um cachorro inteligente. Antes de morrer, olhava para a torre da igreja toda vez que o sino batia. Nesses últimos tempos, já doente para morrer, botava uns olhos compridos para os lados daqui, latindo na maior

tristeza. Até que meu patrão entendeu, com a minha patroa, é claro, que ele queria ser abençoado e morrer como cristão. Mas nem assim ele sossegou. Foi preciso que o patrão promettesse que vinha encomendar a bênção e que, no caso de ele morrer, teria um enterro em latim. Que em troca do enterro acrescentaria no testamento dele dez contos de réis para o padre e três para o sacristão. (Auto, p. 52)

Mudando de sorte, no texto espanhol Lázaro fora abandonado pelo seu novo senhor, o Escudeiro. Ele continuou a peregrinação pelos caminhos da Espanha, sendo servo de um frade, e em seguida de um vendedor de bulas. Pela primeira vez o pobre mancebo viu-se não mais trapaceando, mas condenando os embustes inventados pelo amo. O vendedor comercializava bulas falsas, enganando o povo pelos vilarejos por onde passava com seu empregado Lázaro. Se o servo era um criador de aleivosias, fazia-o justificado pela fome que o atormentava, mas a ética de um homem que burlava situações para sobreviver acusava e desaprovava as atitudes de um senhor que o fazia por puro prazer e cobiça.

Mi quinto amo fue un buldero<sup>25</sup>, el más listo y el más malo de los hombres que conocí y que vivieron en el mundo,. Porque para vender sus bulas buscaba y encontraba mil maneras: y tenía más imaginación que nadie. (...) Estuve con este amo, el quinto, cerca ce cuatro meses, en los que tampouco faltaron las penas.(LAZARILHO DE TORMES, p. 62-69)

Grilo, a personagem de Suassuna, para não morrer nas mãos dos cangaceiros e livrar-se de Severino inventa uma gaita que fecha o corpo e ressuscita, arquitetando o plano com a utilização do Padre Cícero:

Um momento. Antes de morrer, quero lhe fazer um grande favor (...) Dar-lhe esta gaita de presente. (...) Pra nunca mais morrer dos ferimentos que a polícia lhe fizer. (...) Essa gaita foi benzida por padre Cícero, pouco antes de morrer. (...) Seu cabra lhe dá um tiro de rifle, você vai visitá-lo, então eu toco na gaita e você volta. (Auto, p.112-117)

---

<sup>25</sup> Buldero é o homem que vende bulas – documento papal em que registram as palavras e orientações do pontífice acerca de um determinado assunto.

Lázaro, em sua epopéia satírica, ainda fora servo de um pintor e outro clérigo, quando por quatro anos trabalhou como aguaceiro e conseguiu angariar algum dinheiro. Ao despedir-se do religioso, trabalhou ainda com um guarda, mas desistiu após perceber o perigo do ofício que abraçara. Em seguida, tornou-se um oficial público, mudando de vida, pois obtivera um emprego pago pela administração real. A personagem abandona sua vida de artimanhas e casa-se com a serva de um religioso, que, segundo o povo, era amante do clérigo; fato que não abalava o casamento do ex-mendigo, visto que o Arcebispo, seu amigo, sustentava sua casa com os provimentos necessários à manutenção de uma boa vida, regalada e sem as dificuldades de outrora.

Em um primeiro plano, para Grilo e Lázaro o que importava era o dia-a-dia; as trapaças criadas, as histórias inventadas, davam conta apenas de saciar a urgente fome daquele dia. No dia seguinte seria necessário sustentar a mentira com outra história, forçando assim uma rede de histórias criativas e encadeadas, tecida para garantir a salvação diária.

Mas há uma diferença básica entre os dois pícaros. O Lázaro de Tormes deixa sua vida de picardias, ao mudar sua posição social, ao saciar a fome. João Grilo não tem a sua condição de pobreza alterada, mas é instado a abandonar seus ardis pela Compadecida em nome da salvação eterna.

O poder do dinheiro é visto no *Auto* como um mal que leva à perdição e que deve ser extirpado dos corações humanos. Grilo, que tanto fez planos para lograr êxito financeiro, agora, em outras circunstâncias, conforma-se em manter a vida simples. O conforto é algo temporário, passageiro e precário, pois está ligado às condições do destino e do fatalismo popular.

(...) Palavra é palavra, e depois estive pensando: quem sabe se a gente, depois de ficar rico, não ia terminar como o padeiro? Assim é melhor cumprir a promessa: com desgraça a gente já está acostumado e assim pelo menos não se fica com aquela cara. (*Auto*, p.188)

Se no retorno a terra, Grilo encontra-se nas circunstâncias de antes, em meio à pobreza ao lado do seu amigo Chicó, é também com a mesma vontade de viver de outrora. O “amarelo” ressurge para lutar e garantir a sobrevivência, utilizando-se das mesmas artimanhas, se necessário.

2.3 O encontro do cavaleiro Dom Quixote com o cabra da peste João Grilo ou O alcance da obra cervantina no texto suassuniano

*Dom Quixote de la Mancha*, de Miguel de Cervantes, é o protótipo do romance moderno, criado a partir de um sistema tradicional dos códigos literários das novelas de cavalaria, desconstruindo-o. Critica o romance cavaleiresco expondo a hipocrisia das relações e comportamentos sociais. Quixote é uma personagem sem receio de mostrar sua humanidade, ainda que isso signifique ingenuidade, desatino e delírio ao defender seus pontos-de-vista.

Alonso Quijano, um ávido leitor de histórias de cavalaria, deixa-se seduzir por elas e se auto-intitula Dom Quixote, um cavaleiro andante que deve executar feitos heróicos por ser essa a função de um cavaleiro honrado. Elege uma lavradora, a quem mal conhece, como a dama a quem deve honrar, e dá-lhe a alcunha de Dulcinéa del Toboso. Foge de sua casa montado em seu Rocinante, um cavalo já decrépito, partindo em busca de aventuras. Acompanhado de Sancho Pança, D. Quixote segue em seus delírios e irrompe contra inimigos (na verdade, comerciantes), avança contra um exército inimigo (um rebanho de carneiros), liberta escravos (criminosos), trava duelos contra gigantes (na verdade, moinhos de vento):

Quando nisto iam, descobriram trinta ou quarenta moinhos de vento, que há naquele campo. Assim que Dom Quixote os viu, disse para o escudeiro:  
 - (...) vês ali, amigo Sancho Pança, onde se descobrem trinta ou mais desaforados gigantes, com quem penso fazer batalha, e tirar-lhes a todos as vidas, e com cujos despojos começaremos a enriquecer, que esta é boa guerra e bom serviço faz a Deus quem tira tão má raça da face da terra. (...)

- Olhe bem Vossa Mercê – disse o escudeiro -, que aquilo não são gigantes, são moinhos de vento; e o que parecem braços não são senão as velas, que tocadas do vento fazem trabalhar as mós. (...)  
 Levantou-se neste comenos um pouco de vento, e começaram as velas a mover-se (...)  
 (...) arremeteu a todo o galope do Rocinante, e se aviou contra o primeiro moinho que estava diante, e dando-lhe uma lançada na vela, o vento a voltou com tanta fúria, que fez a lança em pedaços, levando desastrosamente cavalo e cavaleiro, que foi rodando miseravelmente pelo campo afora. (SAAVEDRA, 2003, p. 59)

As representações míticas são criadas na obra de Cervantes pelo próprio Quixote, que se vê obrigado a empreender uma cruzada contra homens e bruxos: cavaleiros que não justificam o título que possuem e bruxos que criam gigantes e outros monstros para enfrentá-lo. As alucinações acometem-lhes surras, pauladas, e pedradas. Daí receber de Sancho Pança a alcunha de “O cavaleiro da Triste Figura”.

Miguel de Cervantes cria um herói (ou anti-herói) <sup>26</sup> moderno, salientando que esse não é um homem perfeito e superior aos outros mortais, mas um indivíduo comum dotado de sentimentos comuns aos seres humanos, capaz de enganar-se, como no episódio em que Quixote luta contra os mouros, que na verdade eram simples marionetes pertencentes ao Mestre Pedro.

- Não consentirei eu que nos meus dias, e diante de mim, se faça violência a tão famoso cavaleiro (...)  
 E, dizendo e fazendo, desembainhou a espada, num momento se aproximou do retábulo e, com acelerada e nunca vista fúria, começou a descarregar cutiladas sobre a mourisma titereira, derribando uns, descabeçando outros, estropiando este, destroçando aquele e, entre muitas coisas, atirou um altibaixo, que, se Mestre Pedro se não encolhe e acachapa, cerceava-lhe a cabeça, com mais facilidade do que se fosse maçapão. (SAAVEDRA, 2003, p.469)

O desvario de Quixote, um herói velho fora de seu juízo perfeito, também revela a fragilidade que o permeia; caracterizam a sua humanidade e insere na narrativa moderna uma

---

<sup>26</sup> Porventura o termo anti-herói seja o mais adequado para referir-se a Dom Quixote, pois esse manifesta as vulnerabilidades do herói, desconstruindo e reconcebendo uma nova forma de elaborar as personagens.

personagem que cativa por sua loucura, encanta por seus planos frustrados. Um homem que consegue trazer consigo a presença obsequiosa de um companheiro, Sancho Pança, que não era conhecido por sua inteligência, mas torna-se o único elo de Quixote com a realidade.

As personagens desse romance são dotadas de um acentuado caráter cênico; a face picaresca é uma constante em toda a trama e as situações indiscutivelmente grotescas tornam-se um lirismo de significados implícitos encerrados nas experiências vividas por Dom Quixote e seu fiel escudeiro. Cervantes trilha o caminho inverso da sua contemporânea literatura; de forma violenta expõe a fragilidade do homem, subvertendo e descontinuando o enredo, quando a luta pela sobrevivência do dia-a-dia é sobreposta aos enlaces amorosos:

#### Soneto

Da aridez desta terra desgraçada,  
E dos castelos pelo chão lançados,  
As santas almas de três mil soldados  
Subiram vivas a melhor morada!

Mui grande valentia exercitada  
Por aqui por seus braços esforçados,  
Mas afinal já poucos e cansados,  
Todos morreram vítimas da espada!

É este o solo onde padeceram  
Tristes sucessos as hispanas gentes  
No atual séc'lo, e nos que já correram.

Mas jamais foram dele aos céus luzentes  
Almas tão santas, nem jamais desceram  
Ao seio seu uns corpos tão valentes! (SAAVEDRA, 2003, p. 266)

Após ser derrotado por Sansão, Quixote é obrigado a deixar a vida de cavaleiro andante. Retorna a sua casa e também ao seu estado mental de “normalidade”. Sua vida perde o sentido, assim como as histórias de cavalaria, que tanto o agradava. Põe um fim à sua carreira de benfeitor dos pobres e das donzelas. O escritor espanhol usa a temática das novelas de cavalaria, muito comum no período medieval, para modernizar a narrativa. Sua prosa, sempre repleta de referências ao medievo, aponta para o futuro ao voltar-se para o passado.

Como o ciclo da cavalaria terminara, assim o mesmo se pode afirmar da vida de Quixote. Ele pertencia a uma outra concepção de mundo que se tornara obsoleta. Era a hora de mudar os conceitos, rever a ideologia. A morte de Dom Quixote simboliza essa alteração do pensamento de uma sociedade, atrelada às transformações socioeconômicas; e a literatura acompanha esse mudar de curso. Ao queimarem os seus livros, seus amigos e familiares atestam que é preciso romper com as antigas estruturas e isso se dará plenamente com a morte do último cavaleiro: Dom Quixote de la Mancha.

Chamaram os seus amigos o médico, tomou-lhe este o pulso e disse-lhe que, pelo sim pelo não, cuidasse da salvação da sua alma, porque a do corpo corria perigo. (...)

- (...) Chama-me os meus bons amigos (...) que quero me confessar e fazer o meu testamento. (...)

- Dai-me alvíssaras, bons senhores, que já não sou Dom Quixote de la Mancha, mas sim Alonso Quijano, que adquiri pelos meus costumes o apelido de “Bom”. Já sou inimigo de Amadis de Gaula e da infinita caterva da sua linhagem; já me são odiosas todas as histórias profanas de cavalaria andante; já conheço a minha necedade e o perigo em que me pôs o tê-las lido; já por misericórdia de Deus, e bem escarmentado, as abomino. (...)

Estava presente o tabelião, que disse que nunca lera em nenhum livro de cavalarias que algum cavaleiro andante houvesse morrido no seu leito, tão sossegada e cristãmente como Dom Quixote, que, entre os suspiros e lágrimas dos que ali estavam, deu a alma a Deus: quero dizer, morreu. (SAAVEDRA, 2003, p. 674-677)

Figuras literárias como Sacho Pança e Dom Quixote são revisitadas no *Auto da Compadecida* e evidenciadas no processo de construção das personagens: seu caráter e atitudes. Logo, observamos semelhanças entre as personagens principais de Cervantes e Suassuna, quando da potencialidade das ações divididas entre a ilusão e a realidade. Aliado à visão realista e do bom senso, a obra de Suassuna assume a face burlesca, devido a sua intencionalidade essencialmente cômica. João Grilo e Chicó são versões brasileiras, salvaguardadas as devidas diferenças, de Dom Quixote e Sancho Pança, quer seja na inseparável amizade, quer seja na criação de suprarrealidades. Chicó, nesse sentido era mestre, como o era Quixote:

(...) Eu mesmo já tive um cavalo bento (...) Foi uma velha que me vendeu barato, porque ia se mudar, mas recomendou todo cuidado, porque o cavalo era bento. (...) Uma vez corremos atrás de uma garrota, da seis da manhã até as seis da tarde, sem parar nem um momento, eu a cavalo, ele a pé. Fui derrubar a novilha já de noitinha, mas quando acabei o serviço e enchocalhei a réis, olhei ao redor, e não conhecia o lugar em que estávamos. Tomei uma vereda que havia assim e saí tangendo o boi... (...) (Auto, p. 18-19)

O amigo de Grilo é parvo e sua função é seguir o amigo, que cria as situações picarescas com a intenção de alcançar lucro com elas. Mesmo sabendo que alguns desses enredos estavam fadados à ruína, ele estava sempre pronto a auxiliar o companheiro, bem como o fazia o escudeiro Sacho Pança. Por outro lado, Chicó é dotado da capacidade de imaginar, idealizar suas próprias aventuras e essa característica aproxima-o de Quixote; assim como o cavaleiro andante, o cúmplice do amarelo relatava suas “experiências” vividas e fazia, ao lado de João, outras se tornarem verídicas.

Além da estória do cavalo bento, Chicó também narrou as aventuras com o seu pirarucu, o encontro com a assombração de cachorro no riacho de Cosme Pinto. João Grilo, embora duvidando, deliciava-se com os “causos” do amigo e terminava por aceitá-los, se não como verdade, mas como um refrigério da sua luta por perseverar a viver, crendo, possivelmente, que esse também era o artifício utilizado pelo amigo para tal. Tudo isso, era marcado pela frase de Chicó, uma personagem que representa a fusão de Quixote e Pança, que confirma a resposta dos enredos por ele criados: “*Não sei, só sei que foi assim.*” (Auto, p. 20)

#### 2.4 A batalha da avareza contra a religião ou O maniqueísmo da obra de Molière presente no *Auto da Compadecida*

Jean-Baptiste Poquelin, nome verdadeiro do teatrólogo francês Molière, dedicou a sua vida à literatura dramática, e, ao fazê-lo, proporcionou à humanidade a oportunidade de reconhecer-se através das personagens que criou; personagens ficcionais, mas que poderiam

existir nos desvãos da vida; entre esses personagens encontra-se Harpagão, o sovina de *O Avarento*.

O enredo da peça de Molière gira em torno da ganância cada vez maior pelo dinheiro. Uma rede de intrigas é criada acerca de matrimônios por interesse e casamentos por amor. Se de um lado há Cleanto e Elisa, filhos do rico avaro, que estão enamorados e pelejam por realizar um casamento pautado no sentimento amoroso, do outro se encontra Harpagão colocando os interesses econômicos acima de tudo e traçando planos para angariar riqueza com a união dos filhos. Há que se salientar o triângulo amoroso existente na obra, pois Mariana é objeto da disputa entre pai e filho, visto que o sovina encanta-se pela jovialidade da donzela e sonha em apoderar-se de seu dote, enquanto Cleanto apaixonou-se pela moça e por ela é correspondido, mas sabe que será difícil convencer o pai de seu casamento com uma jovem humilde e sem dote.

ELISA: Tratemos primeiro do que vos interessa eizei-me quem é aquela que amais.

CLEANTO: Uma jovem que veio morar, há pouco, para o nosso bairro, e que parece ter nascido para ser amada por quantos a vêem. (...) Descobri que vivem com dificuldades e que a sua vida, embora modesta, necessita de mais rendimentos do que os que possuem. (MOLIÈRE, 1971, p. 14)

Do outro lado, Elisa e Valério sofrem por não saberem como enfrentar Harpagão, já que o avaro não aceitaria dar dote para a união da filha, tampouco concordaria em ceder a mão de sua filha a um mero empregado, mesmo que fosse o de sua mais inteira confiança.

Os empregados do mesquinho sofriam as maiores privações, porque Harpagão, cuja avareza era conhecida por todos da região, pretendia demonstrar uma falsa indigência a seus filhos e todos ao redor, incluindo os seus serviçais, os quais sempre tinham muito trabalho, mas padeciam com baixos proventos:

FLECHA: Como diabo pensais vós que vos roubem? Sereis acaso um homem a quem é possível roubar, vós que fechais tudo e estais de guarda dia e noite?

HARPAGÃO: Fecho o que me apetece e vigio o que me agrada. Não há, porventura, moscardos que espiam tudo o que faço?(Á parte) Tremo só de pensar que ele desconfie do meu dinheiro! (Alto.) Não serias tu homem capaz de espalhar por aí que eu escondo dinheiro em minha casa?

FLECHA: Tendes cá dinheiro escondido?

HARPAGÃO: Claro que não, meu velhaco; não foi isso que eu disse. (Baixo.) Rebento de raiva! (Alto.) Só pergunto se, por malandrice, não terias feito correr esse boato.

FLECHA: Oh! Que importa que o tenhais ou não tenhais, se para nós é o mesmo? (MOLIÈRE, p. 16-17)

*O Avarento* é uma comédia que procura denunciar a mesquinhez humana, incluindo aqui a escassez de afetividade, pois Harpagão punia com tal procedimento até mesmo sua filha Elisa, fadada a um casamento sem dote e sem amor; e seu filho Cleanto, também obrigado a um consórcio matrimonial por interesse. A usura da personagem principal é denunciada através desse tratamento dado aos filhos, já que lida com a sua família da mesma maneira que labuta com seus negócios. Para o usurário, o mais importante eram os lucros obtidos às custas de altos juros estabelecidos com os empréstimos realizados, e tal ideologia capitalista influenciava as relações sentimentais, inclusive as familiares.

Molière, ao escrever essa peça em 1668, não poderia imaginar a sua atualidade nos dias de hoje. Um período em que juros altos são praticados e tolerados pelo Estado, gerando uma grande concentração de renda nas mãos de poucos privilegiados. Para muitos, o importante é ter posses, dando-se pouco valor aos sentimentos e às relações interpessoais desprovidas de interesses. O teatrólogo francês, educado em colégio jesuíta e, por isso, difusor da moral cristã que condenava a agiotagem, expôs tal situação de sua época que perdura até a contemporaneidade.

Se, a cada geração, a humanidade adora seu “bezerro de ouro”, o de Harpagão é uma caixa-forte, e, ao enterrá-la, teme que a furem; passa a desconfiar de tudo o que acontece ao

seu redor e de todos que o cercam. Sua má fama excedia ao ambiente em que residia. Assim, para ele<sup>27</sup> estavam reservados as mais inúmeras troças e epítetos:

MESTRE TIAGO: Senhor, já que assim quereis, dir-vos-ei francamente que troçam de vós por toda a parte; que vos lançam, de todos os lados, mil zombarias e que só ficarão satisfeitos quando vos derem um pontapé; e inventam, constantemente, histórias sobre a vossa mesquinhice. Um diz que mandais imprimir calendários particulares com as têmporas e as vésperas duplicadas, para obrigar a família a fazer mais jejuns e abstinência; outro, que estais sempre pronto a brigar com os criados por altura das boas festas, ou quando os despedis, de forma a arranjardes um pretexto de lhes não pagar; aquele afirma que mandastes citar em juízo o gato dum vizinho por vos haver comido os restos de uma perna de carneiro; este, que vos surpreendeu a tirar, furtivamente, a aveia dos vosso cavalos, e que o cocheiro – meu antecessor – vos deu, às escuras, nem sei quantas pauladas, das quais não queixastes. Enfim, quereis saber? Não se vai a lado nenhum que não se ouça dizer de vós o pior possível. Sois o motivo de troça e de risos de todos, e só vos tratam por avarento, mesquinho, desprezível usurário. (MOLIÈRE, p.62)

Há várias reviravoltas na trama e descobre-se que Valério, enamorado de Elisa, é rico, pois é filho do comerciante Anselmo, de quem havia perdido o contato na infância por conta de um naufrágio, agora o reencontrando herdaria considerável soma em dinheiro. O desenrolar do enredo ainda se dá com o plano de Cleanto para desfazer o compromisso do pai com a sua amada. Para tal, une-se a sua irmã Elisa, a própria Mariana e a seu empregado Flecha. Mariana precisa passar uma imagem de esbanjadora e assim o faz, o que desestimula Harpagão. Aliado a isso, Flecha rouba o tesouro do avarento e esse serve de motivo de barganha entre pai e filho, o fim do casamento do pai e a permissão para Mariana casar-se com o filho em troca da caixa-forte:

CLEANTO: Não vos dê cuidado. Está em lugar seguro e só depende de vós reavê-lo. Sois vós que deveis decidir e escolher: se não me dais Mariana, nunca mais vereis a vossa caixa-forte.

(...)

HARPAGÃO: Só decido depois de ver a minha caixa. (...) Encarregai-vos das despesas dos dois casamentos?

<sup>27</sup> A constituição da personagem Harpagão (O Avarento) é semelhante ao da personagem Shylock (O mercador de Veneza), do Padeiro (Auto da Compadecida) e de Euricão (O santo e a porca).

ANSELMO: Encarrego-me, sim. Estais satisfeito?

HARPAGÃO: Estou... desde que mandeis fazer um fato novo para a boda.  
(MOLIÈRE, p. 109-110)

A usura é tema bem presente no *Auto da Compadecida*, que tinha como principais representantes o padeiro e sua esposa, constituindo-se na representação do português com fortes traços semitas. O duo de comerciantes molestava os funcionários da padaria, entre esses João Grilo e Chicó. Tal amofinamento refletia-se no pagamento ínfimo dos salários, o que causava a fome constante dos empregados. Motivo de mágoa e desejo de vingança por parte de João Grilo, quando do episódio em que este adoece e é abandonado pelos patrões, renegado à própria sorte:

JOÃO GRILO: Muito pelo contrário, ainda hei de me vingar do que ele e a mulher me fizeram quando estive doente. Três dias passei em cima de uma cama para morrer e nem um copo d'água me mandaram. (...) a qualquer hora acerto com o patrão! Eu conheço o ponto fraco do homem, Chicó! (Auto, p. 26)

Assim como Harpagão, o padeiro do Auto está com seus pensamentos centrados em si mesmo, firmando o objetivo do lucro cada vez maior; para tal é preciso explorar o outro. O padeiro e sua esposa procuram extorquir favores do clero, na tentativa de benzer o cão e logo em seguida celebrar o enterro do animal em latim. Tal compromisso é obtido do padre sob as ameaças de suspensão da colaboração dada à igreja<sup>28</sup>:

PADEIRO: Que história é essa? Então Vossa Senhoria pode benzer o cachorro do Major Antônio Moraes e o meu não?

(...)

MULHER: De hoje em diante não me sai lá de casa nem um pão para a Irmandade! (...) E olhe que os pães que vêm para aqui são de graça! (...) E olhe que as obras da igreja é ele quem está custeando! (...) A vaca que eu mandei para cá, para fornecer leite ao vigário, tem que ser devolvida hoje mesmo.

PADEIRO: Hoje mesmo! (Auto, p. 53-54)

Pode-se notar que a benevolência do padeiro em ajudar a igreja era por objetivos escusos; sua contribuição tinha um preço, a prontidão dos eclesiásticos em servi-lo, estarem a seu dispor. Da mesma forma, O Bispo, o Sacristão e o Padre cedem aos desígnios dos poderosos, sejam eles o Padeiro ou o Major. A ambição dos eclesiásticos é, em toda a obra, confrontada com os princípios cristãos da vida simples, de cooperação e promoção da justiça. Aos religiosos cabia não só a função de pregar tais doutrinas, sobretudo vivenciá-las. Suassuna faz com que os leitores deparem-se com duas realidades: de um lado, um Padre, um Bispo e um Sacristão corrompidos pelo valor do dinheiro, seguidores do “Bezerro de Ouro”, que outrora fizera adeptos no deserto com os hebreus<sup>29</sup> e também na sociedade francesa com Harpagão; e do outro, um Frade cômico de seus deveres como clérigo, que vive uma vida seguindo os preceitos bíblicos.

(...) e o Bispo entra pela direita, acompanhado pelo Frade. O Bispo é um personagem medíocre, profundamente enfatuado, enquanto o Frade, a quem todos tratam com desprezo mal disfarçado, é a alegria e bondade em pessoa. Ante a curvatura do Palhaço, o Bispo faz um gesto soberano, mandando-o erguer-se. O Frade aponta o Palhaço e dispara na risada, tapando a boca com a mão; mas o Bispo olha-o severamente e o Frade baixa a cabeça, intimidado. (...) (Auto, p. 61)

O autor paraibano deixa evidente uma guerra existente no seio da Igreja: o jogo de interesses ocasionado pela ambição desmedida de seus membros. Mais ainda, o jogo de aparências, quando a soberba predomina nas relações entre os religiosos e a sociedade em geral. A instituição exige uma postura desses reverendos, um modo de falar, de vestir; mas o que a obra questiona é que tudo isso deveria resultar numa concepção de vida, de compostura.

A reificação que ocorre com os comerciantes do *Auto*, bem como com os sacerdotes, é um processo social; e João Grilo e seu amigo Chicó estão inseridos nele. A dupla de picarescos também age em prol do dinheiro, mesmo que justificado pela fome. Para Grilo,

---

<sup>28</sup> O Padeiro era presidente e sócio benfeitor da Irmandade das Almas e estava custeando a reforma da igreja.

especialmente, as trapaças eram necessárias como um meio de gerir capital, mesmo que fosse o resultado do dinheiro alheio conquistado de maneira vil.

Na adaptação da obra de Ariano Suassuna para o cinema feita por Guel Arraes, a presença do processo de reificação torna-se bastante evidente na cena em que Grilo aceita criar mais uma de suas estratagemas para conseguir metade do dinheiro da porca, o dote de Rosinha. Episódio apócrifo ao livro, o diretor baseou-se em *O Avarento* de Molière e *O santo e a porca*, outra obra dramática de Suassuna. Nessa passagem do filme, para unir Chicó - pobre e covarde - à Rosinha - rica, instruída e filha do Major Antônio Moraes -, o “amarelo” precisa afastar os demais pretendentes da mocinha - Cabo Setenta e Vicentão - e apresentar o amigo ao Major Antônio Moraes como sendo um rico fazendeiro de Serra Talhada.

CABO SETENTA: Ôxe, não desconverse não, homem. Que foi que Rosinha disse?

JOÃO: De quê?

CABO SETENTA: Do presente. Responda logo que eu to ficando louco!

JOÃO: Ah, sim. Ela ficou com ele. (...) Você só mandou um broche teve um sabido que mandou dois brincos: um pra cada orelha. (...) eu sei que D. Rosinha tem gosto por homem valente e disse que fica com aquele que desafiar o outro e for vencedor. (...)

CABO SETENTA: Quem é ele?

JOÃO: Isso eu não sei. Só sei que eu vi Chicó hoje cedo lá pras bandas da fazenda do Major e ele mandou eu lhe dizer que quer lhe encontrar hoje de sete horas na saída da missa.

(Corta a cena para a venda onde está Vicentão)

VICENTÃO: Chicó?

JOÃO: De sete horas na saída da missa.

VICENTÃO: E o que é que ele quer comigo?

JOÃO: Disse que é a respeito de um par de brinco que você deu a D. Rosinha.

VICENTÃO: Será que aquele exibido tá me desafiando?(...) O magrelo tá doido pra morrer e eu tô doido pra matar, vai dar certinho! (ARRAES, Capítulo 11)

Cleanto, na comédia francesa, utiliza-se do artifício da noiva ser consumista para desfazer o casamento do seu pai. Ainda o ameaça de não devolver seu dinheiro caso não aceite o término do enlace e, conseqüentemente, o início do seu. Grilo, no texto suassuniano,

---

<sup>29</sup> Ver passagem bíblica em Êxodo, Capítulo 32.

cria um “truelo” entre os aspirantes a noivo de Rosinha: Cabo Setenta, Vicentão e Chicó encontram-se em frente à igreja; e mais uma vez Grilo coloca seu plano em ação e faz com que os dois primeiros enfrentem-se pelo amor da donzela e, ao mesmo tempo, faz transparecer a imagem de Chicó como homem valente, o que o faz conquistar o amor de Rosinha.

JOÃO: [Pra Chicó] O Cabo e o Vicentão vieram tomar satisfação com você.  
 ROSINHA: Satisfação de que, meu Deus?  
 JOÃO: Chicó não contou pra senhora? Que ele vai botar aqueles dois pra correr, não? (...)  
 VICENTÃO: Tava me procurando, seu Chicó? (...)  
 ROSINHA: O que é que tá acontecendo, João?  
 JOÃO: Chicó desafiou os dois prum truelo.  
 ROSINHA: Truelo?  
 JOÃO: É, um duelo de três.  
 VICENTÃO: Então Chicó, marcaste foi comigo ou foi com ele?  
 CHICÓ: Marcaste foi com os dois. Mas foi só pra dar um recado da D. Rosinha. Ela tá ali e mandou dizer que adorou as jóias que os senhores mandaram pra ela e que vai usar o presente daquele que sair vencedor de um duelo.  
 CABO SETENTA: Aí o caso exige reflexão. (...)  
 [Vicentão e Cabo Setenta fogem assustados.] (ARRAES, Capítulo 11)

A primeira parte do plano de Grilo surte efeito e ele encaminha-se para a segunda: convencer ao Major que Chicó é um bom pretendente para sua filha. Ao fazê-lo, Grilo ganha como recompensa metade dos valores guardados na porca, mas desilude-se ao perceber que o dinheiro já estava recolhido<sup>30</sup>, ou seja, não possuía mais valor comercial.

Assim, Harpagão, em *O Avarento*, bem como todas as personagens do *Auto*, excetuando-se o frade, estão permeados da ideologia capitalista. Se no texto de Molière, o acúmulo de riquezas é a prática da personagem avara, em Suassuna e na adaptação de Guel Arraes a conjuntura não difere. Períodos diferentes, épocas distintas, mas a mesma questão: a problemática da vida centrada na ganância que prioriza o capital em detrimento dos outros valores morais e religiosos.

<sup>30</sup> Episódio semelhante ao ocorrido em *O santo e a porca*, de Ariano Suassuna.

Nas obras dos autores brasileiros e do francês percebe-se o questionamento das prioridades da vida e a propagação da idéia de que o dinheiro deve estar a serviço do homem e não o contrário. Em *O Avaro*, Harpagão entrou em contato com ela, mas não a adotou, visto que sua caixa-forte continuou sendo o centro de suas atenções; no *Auto da Compadecida*, obra de Ariano Suassuna, João Grilo esforça-se para manter-se íntegro e paga a promessa à Virgem, depositando todo o dinheiro que conseguira na caixa de donativos da Santa; na adaptação cinematográfica, o Grilo amarelo ainda pensa primeiramente em si. Mesmo após a segunda oportunidade de viver dada por Manuel, ele ainda almeja receber o dinheiro da porca. Enfim, tais obras trazem uma reflexão para os leitores e espectadores a respeito do pensamento capitalista em que todos estão inseridos. O riso suscitado pelas personagens é o canal crítico que reflete uma censura a suas atitudes e traz à tona a discussão das prioridades da vida humana. Quanto à decisão de uma mudança de vida, a partir de tais situações, segue-se o princípio do livre arbítrio, quer seja para as personagens molierianas, suassunianas ou para o leitor-espectador.

## **LUZ, CÂMERA, AÇÃO: a trupe do *Auto da Compadecida* vai ao cinema**

Ao passar os olhos pela literatura (eureka!), o cinema descobriu que a imagem não é só o que aparece à flor da pele: é também texto, palavra que nos falta, invenção da palavra. A imagem não ilustra o que imaginamos enquanto pensamos com palavras: a imagem pensa, imagina de outra maneira. (José Carlos Avellar)

A obra dramática de Ariano Suassuna ganha notoriedade nacional a partir de sua montagem em 1957 e suas três filmagens, a última ocorreu em 2000. A película *O Auto da Compadecida*, de Guel Arraes<sup>31</sup> evidencia o diálogo contemporâneo entre Literatura e Cinema.

Se os processos metafóricos e metonímicos produzem, respectivamente, a aproximação da Literatura com a Dramaturgia e a Música, o mesmo ocorre com o Cinema: Drama e Música unem-se na composição do processo cinematográfico, processo esse que se inicia na elaboração do roteiro e concretiza-se na montagem. Assim, a aproximação é feita pelo aspecto das artes do tempo: literatura, cinema e música, e pelas artes do espaço: as artes plásticas, ficando o teatro no “entre – lugar” das artes temporais e espaciais.

Atualmente, há uma aceitação de que o cinema ocupa em nossa cultura um valor estético. O prazer e a satisfação do grande público com a imagem em movimento sem dúvida é predominante, mas a “imagem-pensamento” no cinema já ocupa lugar na identidade contemporânea. Cinema é uma prática social para quem o faz e para quem o prestigia e, por esse fato, consegue sobreviver graças também a sua natureza como meio de comunicação, e a relação cinema *versus* espectador hoje vai além do entretenimento, abrangendo certas áreas de

---

<sup>31</sup> O pernambucano Guel Arraes é diretor de núcleo da Rede Globo e um de seus funcionários mais influentes. Dirigiu em 1986 a clássica série *Armação Ilimitada*, com Andréa Beltrão, Kadu Moliterno e Evandro Mesquita. Filho do ex-governador Miguel Arraes, possui ainda em sua filmografia: *O Coronel e o Lobisomem* - Produtor, Roteirista – 2005; *Meu Tio Matou um Cara* - Roteirista – 2005; *Lisbela e o Prisioneiro* - Diretor – 2003; *Caramuru - A Invenção do Brasil* - Diretor, Roteirista – 2001.

interesse artístico. Logo, é necessário assistir à produção adaptada ao cinema compreendendo alguns aspectos:

Primeiramente, o cinema possui a capacidade de dar movimento ao texto escrito, conferindo-lhe uma nova dinâmica; segundo, há uma dinâmica da imagem que restringe o campo de atuação da palavra, outrora ampla, mas agora reduzida à visão do diretor ou adaptador da obra; terceiro, é necessário ler o livro ou assistir ao filme não com um caráter avaliativo ou excludente quanto à adaptação; nesse caso o realismo do filme seria privilegiado pela capacidade de ser mais objetivo; ou prejudicado *a priori* pela aproximação com a comunicação de massa.

Apesar da proximidade do enredo literário e do roteiro fílmico, a obra suassuniana possui um tom mais sacro (religioso), enquanto que a adaptação<sup>32</sup> de Guel Arraes apresenta um tom menos moralizante e mais profano. Evidentemente, algumas outras inferências devem ser notadas na referida adaptação:

A película filmada em 35 mm, com 104 minutos de duração, é uma espécie de resumo de toda uma tradição da literatura e do *Auto* do escritor. Muitas falas das personagens são mantidas originalmente, mas a história não é narrada de maneira integral e, em certas seqüências, episódios são acrescentados ou levemente alterados: a personagem do Major Antônio Moraes no livro possui um filho, enquanto que na obra fílmica mudou-se-lhe o sexo. No filme, a filha do Major, Rosinha, encanta-se por Chicó, com isso o diretor inseriu um romance que no enredo original não existia. Outras personagens também foram criados por consequência disso, como Cabo Setenta e Vicentão – personagens da peça suassuniana *Torturas de um coração* –, que disputam o amor de Rosinha, juntamente com o próprio

---

<sup>32</sup> *O Auto da Compadecida* foi inicialmente produzida como uma minissérie de quatro capítulos, exibida na Rede Globo de Televisão em janeiro de 1998. Devido ao grande sucesso obtido, o diretor Guel Arraes e a Globo Filmes resolveram preparar uma versão para o cinema, que contém 100 minutos a menos que o tempo total da minissérie.

Chicó, culminando num duelo entre os três, um “truelo”, quando Chicó é salvo por mais uma artimanha criada por João Grilo.

A face pervertida da Igreja e sua reabilitação, mediante o arrependimento dos reverendos, foram fielmente captadas e mantidas no filme, com a vantagem de usar o artifício do *flash-back*, como demonstração do momento em que houve a “correção” dos pecadores. É o que ocorre com as personagens que foram julgadas: os clérigos, representantes de uma Igreja decadente e corrupta, mais amiga do poder e do dinheiro, esquecendo-se da sua missão e da mensagem cristã da fraternidade.

O padreiro e a sua esposa, exemplos de sovinice e luxúria, respectivamente, também adotam decisões de contemplação e regeneração, renovando os votos de amor e fidelidade outrora esquecidos e recuperando o equilíbrio moral da família.

Coube a João Grilo a escolha do local para as personagens julgadas, o purgatório, como meio de remissão dos erros. Mas, retoricamente, resolveu não se defender, afirmando que errara ao mentir e trapacear, para ser justificado pela Compadecida. Com a tamanha gravidade de seus erros, a Compadecida sugere, então, que Grilo volte à terra, recebendo uma segunda oportunidade de viver e corrigir seus erros e reavaliar seus preconceitos. Desse modo, Grilo usa a estratégia da humildade para receber a absolvição, já que o perdão era destinado àqueles que dele precisavam, ou seja, aos pecadores o perdão.

Segundo a ideologia do livro, conservada no filme, o homem necessita da religião para ser feliz e salvar-se. É mister agir de maneira harmônica com os ensinamentos religiosos e divinos como única garantia de uma eternidade feliz. A verdadeira lei da compensação. Mas, ao errar não há uma condenação imediata, pode-se argumentar perante o Tribunal Divino e, apelando ao juiz, Cristo, e à advogada de defesa, a Compadecida, mesmo sabendo que o algoz, o Encourado, usará toda a sua asserção para conseguir incriminar o ser humano e levá-lo consigo cativo para o inferno.

A cultura nordestina é farta de símbolos religiosos, intrinsecamente ligados à memória sertaneja. O nordestino valoriza o símbolo e a imagem. O sol escaldante do sertão e a aridez da terra fazem com que o homem fortaleça-se mais e enriqueça o seu imaginário de penitência e fatalismo. Esse imaginário e esses símbolos de vivência criam a experiência implícita com a imagem da alteridade explícita, como mostra o texto do autor paraibano transmutado para o cinema.

A ambigüidade e a pluralidade de uma obra literária pressupõem um número considerável de leituras e, por consequência, de adaptações, mas acima de tudo não é fácil manter a integralidade de uma obra quando da sua transposição para outras linguagens, pois aspectos são privilegiados em detrimento de outros, observações são acrescentadas mediante a visão do roteirista e dos produtores. Logo, a adaptação adquire autonomia. Já que o texto escrito é concebido em sua forma literária, a sua adaptação é factível da possibilidade de interpretação. Até mesmo porque o filme precisa, antes de tudo, sustentar-se como obra fílmica, a fim de não se tornar uma “tradução servil” ligada a intenções pessoais e leituras mesquinhas. Mas convém manter as performances principais, como o elemento central da cultura nas seqüências narrativas do *Auto da Compadecida* no cinema.

Há, sobretudo, a constatação que o *Auto da Compadecida* é uma narrativa performática, pelo seu caráter cênico e político-social, quando da sua utilização de um cenário transgressor na cidadezinha do sertão nordestino, Taperoá, esquecida pelo poder constituído e, conseqüentemente, dominada pelo poder paralelo, o cangaço. Ao utilizar o Nordeste e algumas de suas figuras, Suassuna e Arraes apropriam-se do típico local para afirmar a alteridade nacional, desvencilhando-se do modelo metropolitano colonizador. Aliado a isso, tem-se a ampliação de possibilidades políticas na adaptação aos meios de comunicação de massa, levando a cultura popular a um público maior formado por todas as classes sociais.

O filme, portanto, imprime nos espectadores, assim como a obra escrita aos leitores, uma sensação de familiaridade, quer seja do ambiente para os espectadores e leitores conhecedores das tradições sertanejas, quer seja da concepção das personagens e sua humanidade para outros espectadores e leitores, ao apropriarem-se da realidade através do cômico. Permeia às cenas a sensação de que os tipos humanos são de qualquer círculo social, convivem conosco e fazem parte do nosso dia-a-dia.

Uma adaptação essencialista dos elementos literários não é possível devido às questões de mercado, ao tempo e ao custo da produção para se realizar as filmagens e a própria singularidade da linguagem cinematográfica; por isto o diretor-adaptador prefere reler e recontar a história, interpretando-a. Sua visão, no entanto, é a visão de um leitor prudente, mas não deve ser a única ou a mais significativa e correta, ao contrário, como opinião pessoal de um leitor, ela pode ir de encontro a diversas outras conjeturas de outros leitores.

Assistir a uma obra adaptada é comparar conceitos, analisar pareceres, comprovar uma entre várias outras possibilidades de relação entre Cinema e Literatura. É constatar que não há uma preferência entre uma e outra linguagem, mas a intersecção de aspectos peculiares de cada uma na suplementação ética e estética da contemporaneidade.

### 3.1 As outras adaptações fílmicas

O *Auto da Compadecida*, obra do escritor paraibano Ariano Suassuna, fora filmado para o cinema três vezes. A mais recente entrou em cartaz no ano de 2000, mas outras duas versões do referido livro foram realizadas anteriormente; a primeira e menos conhecida em 1969, dirigida por George Jonas, com cenários de Lina Bo Bardi e figurino de Francisco Brennand. Sob o título de *A Compadecida*, o filme contou com a atuação de Armando Bógus

e Antônio Fagundes, como João Grilo e Chicó, Felipe Caronte e Ary Toledo, como Padre João e o Cangaceiro, e Regina Duarte como a Virgem Maria:

Não obstante o seu ritmo excessivamente lento, são muitos os fatores de encantamento poético do filme *A Compadecida*, que conseguiu, em suma, concretizar o desejo de um espetáculo total brasileiro a partir da cultura nordestina, lançando mão de diversas manifestações da nossa arte popular, a exemplo da Cavalhada, do Bumba-meu-boi ou do Mamulengo. (NEWTON JÚNIOR, In: SUASSUNA, 2004, p. 202)

A segunda versão para o cinema da obra suassuniana foi dirigida por Roberto Farias e o roteiro assinado por Roberto Farias e pelo próprio Ariano Suassuna. Intitulada de *Os trapalhões no Auto da Compadecida*, com 96 minutos de duração. Assinavam a direção de fotografia e a trilha sonora, respectivamente, Walter Carvalho e Antônio Madureira. De todas as adaptações, essa é a que possui o maior caráter de identificação com a obra literária, quando o quarteto cômico conhecido como Os Trapalhões – no período um dos maiores sucessos de audiência do humor da televisão brasileira nas noites de domingo, além de grandes bilheterias no cinema –, era formado por Didi, intérprete de João Grilo; Dedé, como Chicó; Zacarias, como o Padeiro e Mussum, como o frade e também Manuel. Ainda fazem parte do elenco do filme Cláudia Gimenez, como a Esposa do padeiro; Raul Cortez, como Major Antônio Moraes; Betty Goffman como a empregada do Major e a Compadecida, José Dumont como Severino de Aracaju.



Fig. 14: O Palhaço é o condutor da narrativa fílmica na adaptação dos Trapalhões.

A película mantém a faceta circense que é originária do livro e, assim como na obra suassuniana, os diferentes episódios que fazem parte do filme são interligados pelo Palhaço, o narrador, que também é o fio condutor da narrativa. *Os Trapalhões no Auto da Compadecida* inicia-se com a trupe de um circo mambembe chegando à pequena cidade de Taperoá, e como todo arte circense, o grupo é comandado por um palhaço que adentra ao município paraibano cantando e trazendo alegria à população local.

PALHAÇO: [cantando] tombei, tombei, mandei tombar!

DEMAIS MEMBROS DO CIRCO: [em resposta ao canto] Perna fina no meio do mar.

PALHAÇO: [cantando] Oi, eu vou ali e volto já.

DEMAIS MEMBROS DO CIRCO: [em resposta ao canto] Oi, cabeça de bode não tem que chupar.

PALHAÇO: [apresentando a temática do filme] Auto da Compadecida! O julgamento de alguns canalhas, entre os quais um sacristão, um padre e um bispo, para exercício da moralidade. Auto da Compadecida! A intervenção de Nossa Senhora no momento propício, para o triunfo da misericórdia. O autor dessa história é esse palhaço que se inclui entre os pecadores que nela aparecem. Auto da Compadecida! [volta a cantar] (FARIAS, 1987)

Outro fator importante do roteiro do filme é a manutenção da personagem do Frade, partícipe do grupo do clero, contudo suas atitudes destoam da dos outros representantes religiosos: o Padre, o Bispo e o Sacristão. O Frade, de ar bonachão, não supervaloriza os bens materiais, mas sempre é repreendido pelo Bispo por sua atitude pouco convencional, já que é dado ao riso, o que afasta a religião da pseudoseriedade. Vê-se que o Frade é adepto de uma religiosidade popular, longe das amarras de um sistema eclesiástico hermético, em que pesam as tradições, acima de tudo. Para o Frade, religião é, antes de tudo, felicidade, não um pesado fardo imposto pelos costumes.

O enlace romântico do filme é marcado pelo enamoramento de João Grilo por uma empregada da fazenda do Major Antônio Moraes, além, é claro, da Esposa do Padeiro, que cultiva um jogo de sedução com Chicó.



Fig. 15: A esposa do padeiro mantinha encontros amorosos com Chicó.

Essa personagem possui um figurino que privilegia suas formas, evidenciando seus seios e pernas em destaque, como forma de atração. É com charme, autoritarismo e dinheiro que ela consegue ver cumpridas todas as suas vontades, seja com Chicó e o esposo (uma analogia à imagem de Carlitos em seu figurino e na própria postura cênica, famosa personagem de Charles Chaplin) ou o Padre. Contudo, o artifício da sedução não foi eficiente em relação a Severino, já que esse não sucumbiu ao apelo lascivo dela:

(...)

MULHER DO PADEIRO: [dirigindo-se a Severino] Melhor seria ir pra padaria comigo.

SEVERINO: Não tem vergonha, não? Uma mulher casada de oferecendo desse jeito? Aliás, eu já tinha ouvido falar que a senhora enganava seu marido com todo mundo.

PADEIRO: O quê? É possível!?

GRILO: [rindo] Chicó que o diga. (FARIAS, 1987)

Uma fotografia com lentes e filtros amarelos simula o tom solar do ambiente onde se passa o enredo: o sertão nordestino. Há também uma preocupação com o figurino das personagens, o que é evidenciado pelos trajés da dupla Grilo e Chicó, demonstrando sua condição social; o paletó branco do Major, o que confirma seu poder e dinheiro; as indumentárias clericais de cores eclesiásticas: a batina vermelha do Bispo, a preta usada pelo padre João e a branca do Frade. Essas cores representam a hierarquia da igreja, mas também

podem ser usadas como simbologia para as atitudes do clero; se por um lado há um frade que é bem intencionado e procura seguir os preceitos da religião, portanto, suas vestes brancas e denotam sua pureza de atitudes, por outro há um bispo e um padre que possuem as mãos sujas pela ganância desenfreada, daí suas vestes estarem sujas de vermelho por serem devedores do sangue de Cristo; e de preto, pelo teor do pecado da usura que cometem.

A submissão do clero ao poder do Major é motivo de crítica no filme. O Palhaço, ao nomear o bispo de “bom administrador e político” não o está elogiando, mas sim reprovando sua atitude de deixar os desígnios da igreja em segundo plano ou tentando adequá-los, quando se trata de atender as vontades do dono de todas as minas da região. O temor que Bispo e Padre sentem do Major não é diferente do que sente o restante da população taperoense. Todos reverenciam a figura do Major como presença do coronelismo local, com poder, inclusive, de matar seus adversários.



Fig. 16: O Bispo temia o poder do Major Antônio Moraes e disponibilizava a igreja de acordo com os seus interesses.

O Frade é, na verdade, Jesus Cristo, o Manuel em forma humana, que vem a terra a fim de observar as falhas humanas. No filme, seu poder celeste é abalizado com ações sobrenaturais, como o fechamento de janelas apenas com sua vontade. No episódio da invasão dos cangaceiros a Taperoá, ele é poupado da morte por Severino, já que esse considera que

matar frade dá azar, apresentando o caráter supersticioso. Na verdade, as virtudes que o Messias possui salvam-no da execução, e é nesse momento crucial para as personagens, que o Frade pronuncia as suas primeiras palavras em todo o filme, exatamente para absolver os condenados na hora da morte, cena que é aprovada por Severino com o sinal da cruz. Por sinal, o representante do cangaço é uma personagem que engloba medo e comicidade ao mesmo tempo. É temido por todos por ser um assassino, mas ao mesmo tempo afirma não suportar barulhos de balas ou forçar a entrada na igreja, jogando-se no chão juntamente com seu companheiro.

A população taperoense resiste aos cangaceiros que saqueavam a cidade e Grilo é um dos articuladores do movimento de libertação. Pegando em armas e lutando corpo a corpo, contribui para expulsar os bandidos, enquanto Chicó permanece escondido e só reaparece para mostrar uma falsa valentia, depois da fuga do bando.

O filme passa, então, para a última parte do enredo; e o Circo Sansão é o local escolhido para a montagem da cena do julgamento. A cena da morte de Grilo é realizada com um clareamento especial da imagem, intensificando o amarelo misturado à poeira do sertão, entrando a música que clama pela Mãe de Deus, com sinos badalando ao fundo, como elementos marcadores da transposição da estória de um ambiente terreno para o celestial, na presença do Palhaço, que contribui para essa mudança do roteiro, agora com asas angelicais.

Grilo voa em direção ao lugar reservado para responder por seus atos. Aí, os caracteres circenses tomam fôlego, a começar pelo modo como o amarelo chega ao tribunal celeste: caindo numa rede de segurança, usada nos trapézios de circo. A seguir uma multidão de pequenos anjos e uma banda de pífanos adentra no circo, na verdade a sala do ajuizamento, enquanto, no picadeiro, personagens circenses apresentam-se a um público de anjos:

**PALHAÇO:** 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. (FARIAS, 1987)

À frente e no alto do picadeiro há dois tronos, enquanto que do lado esquerdo do vídeo uma porta dá acesso ao inferno. Quando essa porta se abre, saem dela o Encourado, montado a cavalo, e dois demônios anões com chicotes em suas mãos. A composição do figurino do Diabo é feita de roupas de couro, semelhante a um vaqueiro; e um chapéu de couro com dois chifres na parte superior, um chicote complementa os acessórios dele. Ao tempo em que deseja levar todas as personagens para o Inferno, um efeito visual de fumaça dá um caráter de maior plasticidade à cena e 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; sua maquiagem apresenta-o com o rosto deformado, nariz desproporcional ao rosto e pele queimada pelo sol.



Fig. 17: O Encourado aterroriza os réus do julgamento.

Após a apelação de João Grilo, surge um Manuel negro, montado em um cavalo branco, com uma coroa dourada reluzente sobre a cabeça e uma manta escarlate que simboliza sua paixão. O outrora simples frade, agora imponente senhor dos mundos e detentor do poder

da vida dos homens, conclama a todos para o início do julgamento. Sua entrada gera medo no Diabo e seus seguidores.

A chegada da Compadecida é precedida pela entrada de bumbas-meu-boi e anjos, enquanto é transportada num burrico por José e acompanhada logo atrás pelo Arcanjo Miguel, que a ajuda a subir ao seu trono, impulsionando-a num trapézio. Ao sentar no trono que possui a figura de um sol, Maria e seu filho compõem o quadro da salvação da humanidade. O sol é a luz que adentra à escuridão dos pecados cometidos pelos humanos. Ao julgar os atos das personagens, Manuel decide, após interpelação da sua mãe, deixar o Padeiro e sua esposa, o Padre, o Bispo e o Sacristão irem para o purgatório, por sugestão de Grilo, ato que é seguido da chegada dos guias que os levam ao seu destino. Todos seguem com túnicas e capuzes cinza, identificando-os aonde irão passar certo tempo em busca de perdão para os seus erros. O cinza é uma cor intermediária, ela assemelha-se ao preto, mas distingue-se dele por seu tom mais claro. Isso esclarece que o pecado dos enviados ao Purgatório possuía perdão, e suas vestes cinzas tornar-se-ão alvas após a expurgação desses pecados.



Fig. 18: Compadecida e Manuel sentados no trono celeste – a cena do julgamento final.

O processo de João Grilo era mais complicado. Embora o “amarelo” pedisse salvação suas artimanhas o condenavam; coube, então, à Compadecida pedir uma segunda

oportunidade para ele. O que Manuel entendeu como espiritismo, a Virgem nomeou de ressurreição. E, assim, Grilo contentou-se ao ver o Diabo sendo expulso do tribunal celeste pelos bumbas-meu-boi, sendo vencido por um Grilo picaresco com a ajuda celestial, mas o veredicto dependia de uma última questão: ele só seria enviado novamente a terra se fizesse uma pergunta que o Cristo não pudesse responder<sup>33</sup>. Pelo fato de Manuel ter demonstrando grande conhecimento da Bíblia, João Grilo pergunta se ele seria protestante; e isso evidencia uma crítica a uma religiosidade muitas vezes não praticada pelos fiéis católicos, uma fé nominal caracterizada por uma tradição sem sentido e condenada por Suassuna e pela adaptação fílmica. O “amarelo” pergunta em qual dia e hora Manuel voltaria ao mundo, mas não obtém a resposta, visto ser um mistério reservado para os céus; e é assim que consegue seu intento: voltar a Taperoá sob os aplausos dos componentes que formam o circo e dos anjos da platéia, sob o olhar atento do Palhaço.

De volta a cidadezinha, é novamente o Palhaço quem faz o elo entre o onírico e o real, e é ele quem encerra a história:

PALHAÇO: A história da Compadecida termina aqui e para encerrá-la, nada melhor do que o verso de um dos romances populares em que ela se baseou:

Meu verso termina agora, / minha história é verdadeira. / Toda vez que eu conto ela, / vem dez mil réis pra algibeira. / Hoje estou dando por cinco, / talvez não ache quem queira.

E se não há quem queira pagar, peço pelo menos uma recompensa que não custa nada e é sempre eficiente: o seu aplauso. (FARIAS, 1987)

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

---

<sup>33</sup> Há aqui uma alusão à mitologia com a presença da Esfinge. Aqueles que não adivinhassem suas perguntas eram comidos pela figura mitológica. Os Oráculos, videntes, também falavam em enigmas. Na literatura brasileira pode-se citar Malazartes que costumava falar com charadas.

outros lugares para novas encenações, como a forma clássica de representação dos autos religiosos.



Fig. 19: A dupla picaresca Grilo e Chicó, interpretada respectivamente por Renato Aragão e Dedé Santana.

O filme *Os Trapalhões no Auto da Compadecida* não resultou economicamente favorável para o quarteto cômico. A bilheteria caiu pela metade daquilo que costumava ser o público dos humoristas, alcançando 2.610.371 espectadores. Uma platéia que estava acostumada a um humor ingênuo e mais elementar, sem a preocupação de analisar elementos morais e éticos do enredo. Se a opção do grupo fora filmar uma obra que revertesse a crítica negativa, que considerava seus filmes rasos e de humor sem profundidade, esta tentativa de aprofundamento desagradou uma parcela significativa de seus fãs, ao transpor para o cinema uma obra reconhecida do teatro moderno brasileiro. A crítica dessa vez aplaudiu, e, embora não obtendo tanto êxito nas bilheterias brasileiras, chegou a ser comercializado para o exterior, entrando em cartaz em salas de projeção de Portugal. O filme possui seus méritos, principalmente a manutenção de um ambiente circense em toda a película e a condução do enredo pelo Palhaço, uma figura capaz de desmascarar os erros da humanidade através do riso.

### 3.2 A microssérie

Em janeiro de 1999, a Rede Globo exibiu a minissérie *O Auto da Compadecida*, baseada na peça teatral homônima de Ariano Suassuna, em quatro capítulos. De terça a sexta-feira, no horário nobre da televisão, a história de João Grilo e seu fiel companheiro Chicó ganhou espaço em rede nacional naquela que é a terceira maior rede de TV do mundo e no veículo de comunicação mais popular do país. Dirigida pelo pernambucano Guel Arraes, a minissérie alcançou grandes índices de audiência - no capítulo de estréia, 36 pontos e no final, 39 pontos marcados pelo IBOPE - e apresentou ao público televisivo o ator Matheus Nachtergaele, que protagonizou a série como o “amarelo” picaresco da história.



Fig. 20: Abertura da série para a televisão

Em 157 minutos, aproximadamente, os espectadores viram e ouviram as peripécias de duas personagens que lutavam pela sobrevivência; de um casal que explorava seus empregados; da mulher desse casal traindo constantemente seu marido; de dois religiosos que obedeciam somente à voz do poder econômico; de um coronel que detinha o poder local; da filha desse coronel que era disputada pelos dois valentões da cidade, mas que se apaixonou por um dos pobres da história; de dois cangaceiros que queriam dominar uma cidadezinha do sertão nordestino e, enfim, viram o julgamento de seis dessas personagens pelo tribunal celeste, composto por Deus, pelo Diabo e pela Virgem Maria. Tudo isso costurado pela

presença e artimanhas da personagem João Grilo. Não obstante um enredo tão imbricado, Guel Arraes, junto aos outros dois roteiristas João e Adriana Falcão, acrescentou ao enredo trechos de William Shakespeare, outras obras do próprio Ariano Suassuna e remissões claras a Molière.

As cenas analisadas aqui foram escolhidas por terem sido cortadas da montagem cinematográfica. A começar pelo início da série, que se dá com João Grilo e Chicó anunciando um filme que seria projetado na igreja local, com a finalidade de conseguir fundos para a reforma do templo. Ocorrendo, logo após a abertura da própria minissérie, os trechos da famosa película de *A Paixão de Cristo*. Enquanto aparecem os créditos dos atores, direção e adaptação da obra, cenas da *via crucis*, da crucificação e da ressurreição de Jesus alternam-se na tela, deixando patente o fundo católico-cristão que permeará o enredo. Mas é este “entre – lugar” do imaginário religioso, sutilmente deslocado pelo riso, que perfaz a contemporaneidade diferente da “seriedade” de Gil Vicente.



Fig.21: Cena da Paixão de Cristo, presente na abertura da série.

Após a cena da exibição do filme, segue-se outra dos dois amigos picarescos caçando sem êxito, em meio à rala vegetação do sertão, o que vira mote para Chicó lembrar uma das suas aventuras, *A Caça às pacas pelo riacho de Cosme Pinto*. Com o recurso da névoa na imagem para indicar um devaneio da personagem, a historieta que ele conta surge em preto e

branco, apenas destacando em azul o riacho. Após ouvir o enredo do amigo, Grilo ressalta estarem os dois sem recursos, por isso ele e Chicó decidem ir a Taperoá à procura de trabalho.

CHICÓ: Ouvi dizer que o padeiro está precisando de ajudante.

GRILO: Ah Chicó, descobri. [pega no rosto de Chicó e analisa-o] Você tem cara de ajudante.

CHICÓ: Você acha?

GRILO: E dos bons. Você ajuda o padeiro e com o dinheiro que ele lhe pagar você vai e me ajuda.

CHICÓ: Acha que eu tenho cara de besta?

GRILO: Besta e ajudante é quase a mesma coisa. [riem]

(ARRAES, Capítulo 3)

A plasticidade da obra é vista na pesquisa do figurino, nas locações e na montagem, cuja edição deixa visível o cuidado em caracterizar na microssérie o realismo do ambiente em que o enredo acontece. Destarte, o diretor optou por utilizar a xilogravura<sup>34</sup> para marcar a abertura da série, mais precisamente o título; e mais, cada episódio é assinalado com uma ilustração típica de folhetos de cordel. Essas estampas em preto e branco expõem uma literatura que possui certa dificuldade para publicação e circulação, mas que mantém um caráter de resistência em meio às dificuldades, assim como o sertanejo típico diante da seca, da fome e da miséria.



Fig. 22: Dora, a esposa do Padeiro. Utiliza-se da sensualidade, astúcia dissimulada, para conseguir seus intentos.

<sup>34</sup> Xilogravura – arte de gravar em madeira – é de provável origem chinesa. Conhecida desde o século VI, no Nordeste brasileiro, a xilogravura encontrou parceiro ideal com os folhetos de cordel, que deixaram de ser ilustrados apenas com vinhetas para usarem os ‘tacos’ – nome popular da xilogravura – feitos com madeiras leves, como umburana, pinho, cajá e cedro. (www.terrabrasileira.net)

Um outro fator relevante na obra televisiva é o caráter volúvel da esposa do Padeiro, que é ressaltado durante toda a obra, como é o caso da cena em que ela chega tarde a casa e o comerciante, após fazer um escândalo na porta, pede que seus empregados, os dois picarescos, chamem o vigário local a fim de que esse possa testemunhar aquilo que ele chama de “a qualidade de mulher traidora que você é”. Mas não é somente João Grilo que sabe criar artifícios a fim de livrar-se de situações embaraçosas. Dorinha, num relance, finge suicidar-se, jogando-se no poço d’água nos fundos da casa, o que deixa seu esposo atormentado. Assim, ela inverte a situação e, à chegada do Padre, é Eurico quem parece estar bêbado e recém-chegado da esbórnica. Nesse ínterim há a discussão acerca da responsabilidade do casamento na sociedade vigente; em seguida há o comentário do Padre João sobre a união marital ser uma invenção divina e Grilo interpela-o afirmando ser o Diabo o responsável pelo chifre em tal relação de origem divina. Nesse episódio, o desmascaramento da perda dos valores familiares é patente, mas há, através do clérigo, o desejo de renovação desses valores, como meio eficiente de obter uma sociedade mais equilibrada, menos injusta.

Na obra suassuniana, a leviandade da mulher do Padeiro é apenas sugerida nas falas das demais personagens, pelo caso implícito que teve com Chicó e durante o julgamento, enquanto que na série o diretor opta por não deixar dúvidas acerca da voluptuosidade de Dora como uma proposta política de possibilitar à mulher as mesmas atitudes típicas do homem. O “amarelo”, por exemplo, cita um folheto que contém inúmeras definições para as diferentes qualidades de “corno”, numa alusão direta à figura do Padeiro traído. Assim, várias cenas se sucedem na minissérie a respeito das traições de Dorinha: ora com Chicó, ora com Vicentão, Cabo Setenta, Severino, e até mesmo com o Encourado, quando da análise de seus atos libidinosos em vida:

(...)

CHICÓ: Pode mandar que eu tô acostumado

DORA: Qualquer coisa?

CHICÓ: Não sendo pra matar, nem pra roubar, nem pra ofender pai e mãe, nem pra jurar o santo nome de Deus em vão.

DORA: E você obedece a todos os dez mandamentos, é?

CHICÓ: E se a senhora mandar, ainda obedeço outros vinte.

DORA: se eu mandar desobedecer, você desobedece?

CHICÓ: o mandamento?

DORA: Sim.

CHICÓ: E qual?

DORA: Não cobiçai a mulher do próximo.

CHICÓ: Depende da brabeza do próximo e da beleza da mulher dele.

DORA: A mulher ta aqui na sua frente.

CHICÓ: Então, eu quero que o próximo se dane. (ARRAES, cap. 4)

A usura do comerciante também é alvo de várias cenas durante a minissérie. No primeiro capítulo, Grilo come pedaços do pão por ele produzido com a ajuda de Chicó e fingir ter sido o rato o causador de tal dano. Fica claro que os cinco tostões que recebe mensalmente pelo trabalho na padaria não é o suficiente para alimentarem-se, por isso vão criando suas tramas a fim de vencer o dia-a-dia sem fome ou pelo menos minorando-a.

O jogo de interesses está sempre em voga nas relações entre as personagens da minissérie. João Grilo mente ao Padre João a respeito da cachorra, dizendo ser do Major Antônio Moraes, com o intuito de lucrar com a bênção do animal. O Padre aceita benzer o cachorro por medo e respeito ao Major. O Bispo finge não ver quão absurda era a atitude do Padre ao realizar o enterro de uma cachorra, cedendo ao dinheiro conseguido através desse ato. Grilo almeja conseguir metade do depósito em uma porca, um mealheiro de barro – dote de Rosinha – e para isso inventou que seu amigo Chicó era doutor e, portanto, rico. Enfim, todas as atitudes possuíam um tom acentuadamente maniqueísta, resultado de uma sociedade ideologicamente mergulhada num capitalismo que visa o lucro de poucos em detrimento da miséria da maioria.

A cena em que o Major Antônio Moraes, após constatar a “loucura do padre”, – na verdade, uma artimanha de João Grilo – convida o “amarelo” para trabalhar em sua fazenda é o mote necessário para que, no terceiro episódio, faça com que Grilo aproxime-se do coronel local e una Chicó a Rosinha, criando assim o enlace amoroso da trama e, ao mesmo tempo, o

meio de barganha para que o religioso benza a cachorra de sua patroa. Mas ele não logra êxito. Aliado a isso, há a trama de Severino que, disfarçado de mendigo, testa a fé do povo de Taperoá, com a mendicância, contudo é desprezado por todos os poderosos locais, como o Major, o Padeiro e Padre. Esse último, para safar-se, proferiu a máxima: “a igreja só se preocupa com o alimento espiritual, meu filho”. Isto reacende a discussão sobre o real papel de uma instituição religiosa no seio da sociedade: se o de apenas educar moralmente ou propor aos seus fiéis condições de sobreviver. Aliás, a obra esclarece nas atitudes dos clérigos que não pode haver justiça divina sem justiça social e que não há moral quando o discurso não é praticado. Para Suassuna, a igreja deve-se aproximar do povo numa tentativa clara de unir o celestial ao terreno. A visão mantida na série conduz o espectador a pensar que a fé sem prática é nula e que a igreja só terá uma finalidade quando conseguir sobrepujar os pecados da soberba e da ganância, que a afasta da população e a impede de executar sua função de conduzir o fiel a Deus. Deus não está no céu e sim perto do mortal, como fica evidente na última cena do quarto episódio, quando Manuel disfarça-se de pedinte para testar a bondade e o desprendimento material do homem. Para a visão do autor paraibano, que é mantida na adaptação, de todos os pecados capitais, o da avareza é aquele que determina os demais: pela avareza, as personagens Eurico e Dora faziam seus empregados passar privações; pela avareza, o Padre João e o Bispo brigaram pelo espólio da cachorra Bolinha; por causa da avareza, Severino executou seis para ficar com o dinheiro recolhido em Taperoá.



Fig. 23: O cangaceiro Severino atenta para um poder oficial apodrecido, que não assiste o povo, a igreja.

O enterro da cachorra é realizado por Padre João em troca dos tostões do testamento, mas é também o ambiente propício para Chicó destilar mais uma de suas estórias, dessa feita *A assombração do cachorro no Riacho de Cosme Pinto*. Enquanto narra o “causo”, a fumaça do seu cigarro toma a tela e o quadro passa a refletir em preto e branco o enredo que ele desenvolve; e mais uma vez a questão financeira é emblemática. Há um elemento que chama a atenção durante a sua narração: as flores estarem com um tom vermelho, simbolizando o elemento de ligação entre verdade e ficção no mundo da personagem.

A transação que Grilo empreende com Dora, enganando-a com um gato que “descome” dinheiro ganha espaço na microssérie, assim que fica resolvido o testamento da cachorra. O pícaro atíça a ganância da mulher oferecendo-lhe um animal que, semelhante ao ganso de ovos de ouro, é capaz de enriquecer o seu dono. Aliado a Chicó, João Grilo engana o casal de comerciantes e lucra quinhentos réis após difícil negociação, mas os dois burgueses logo que percebem que foram enganados enchem-se de fúria. Grilo finge estar com a peste bubônica, para não sofrer os castigos a ele destinados. Desse modo, o “amarelo” simula sua própria morte e, com o auxílio de Chicó, forja seu enterro como estratégia para fugir e aproveitar o dinheiro extorquido dos patrões.



Fig. 24: João Grilo vende à Dora, esposa do padeiro, um falso gato que “descome” dinheiro.

De algóz, João Grilo passa a herói, pois enquanto seu enterro acontecia, os cangaceiros invadiram a cidade. “Seu corpo” foi transportado novamente para a igreja onde fora velado anteriormente; e ele que fingira estar morto dissimula uma ressurreição em nome de Padre Cícero, de quem Severino é devoto, fazendo com que o cangaceiro e seu bando retirem-se da cidadezinha assustados. Mais uma vez, a primazia da vontade divina é alçada a primeiro plano, pois, até mesmo aquele que representa o poder paralelo da violência baixa a cabeça diante de um desígnio celestial. O resgate da cidade veio por intermédio de Grilo, mas sob a ação dos céus ele fora apenas um instrumento do poder da comiseração, como uma segunda chance àqueles que vivem dissolutamente, sem observar os preceitos da religião.

GRILO: [com uma vela acesa não mão, fingindo ressuscitar] Um momento, Severino. Eu vim lhe trazer um recado do meu padinho Padim Ciço.

SEVERINO: Você conheceu Pade Cico?

GRILO: E então!? Quem mais ia ter poder pra me ressuscitar?

SEVERINO: Quem mais pode é Deus e depois dele meu padinho Padim Ciço.

GRILO: Por isso ele ficou um pouco aborrecido com o senhor, quando o senhor disse ainda agora que não recebe ordem de ninguém e mandou uma ordem do céu pro senhor. (...) o recado dele é o seguinte: (...) diga ao Capitão Severino que se ele quiser provar sua devoção é pra suspender imediatamente o ataque à cidade de Taperoá (...) E sem pedir explicação que é pra ordem ficar mais bem obedecida.

SEVERINO: Manda quem pode, obedece quem tem juízo. Cabras, vamos fazer uma retirada temporária por comando do céu, que Severino de Aracaju só recua diante de Deus. (ARRAES, Cap. 12)

A chegada de Rosinha, filha do Major Antônio Moraes, a Taperoá marca uma nova fase na minissérie, a inserção de um quarteto amoroso entre a donzela e Chicó, Vicentão e Cabo Setenta. Isso desperta o ciúme de Dora, que era a preferida dos homens até a chegada da filha do coronel. Chicó adianta-se aos seus rivais e dedica uma canção a sua pretendente: a música escolhida é *Luar do sertão*, de Catullo da Paixão Cearense<sup>35</sup>. O mais interessante é salientar que na versão fílmica essa melodia foi substituída por *Cabocla serrana*, interpretada

<sup>35</sup> Catullo da Paixão Cearense nasceu em São Luis – MA em 8 de outubro de 1863, compôs *Luar do sertão* em 1910, música que foi imortalizada por Luiz Gonzaga, e faleceu em 10 de maio de 1946.

por Vicente Celestino, o que se justifica por essa possuir uma letra mais condizente com a personagem Rosinha.



Fig. 25: Na saída da igreja, Rosinha, Grilo e Chicó na cena que antecede o 'truelo' pelo amor da mocinha.

Grilo entra na disputa pela erudita filha do Major, que fora estudar na capital. Não era ele o pretendente, mas tinha a intenção de tirar os outros do caminho de seu amigo e dividirem o dote da moça. Ele cria um enredo que deixa Vicentão e Cabo Setenta sem outra saída, a não ser desistir de Rosinha, deixando Chicó livre para cortejar a jovem. Cria a fama de homem valente para Chicó, que passa a gozar de popularidade na cidade, embora se auto-intitulasse “o cabra mais frouxo do mundo”.

[Durante a preparação para a missa]

EURICO: O Cabo e Vicentão saíram numa carreira da percata bater na bunda.

PADRE: [rindo] Isso não é mais uma história de Chicó, não?

EURICO: Todo mundo viu. Antes de correr cada um ainda danou seis tiros nele, mas tavam tremendo tanto que não pegou nenhuma bala. Daí Chicó tomou as arma, abriu o tambor e só pra afrontar, engoliu todas as bala que sobraram.

PADRE: E onde é que você já viu revólver com mais de seis bala?

EURICO: Não sei, só sei que foi assim. (ARRAES, Cap. 16)

O compromisso entre Chicó e Rosinha é firmado na presença de Antônio Moraes, outro também enganado por Grilo, que para isso tivera que fazer seu amigo contrair uma

dívida de dez contos de réis. A fim de saldar a dívida, o “amarelo” firma um outro contrato, dessa vez com Dora, que, ao saber da paixão de Chicó pela filha do Major, a qual intitula de “lambida, amarela e desenxabida”, almejava mais uma noite de amor com o contador de estórias. A tão aguardada noite não acontece, já que Chicó fizera uma promessa à Virgem de não se deitar com outra mulher senão a sua amada. Grilo não recebe o dinheiro para quitar o compromisso, mas cria outra artimanha, a de seu amigo usar uma bexiga com sangue para fingir um suicídio, artifício já utilizado por ele, e ao qual irá recorrer durante o cerco de Severino e seu bando à cidade, para livrar-se de ser assassinado pelo cangaceiro.

A facilidade com que João Grilo maquina as mortes e inventa suicídios é muito grande; o amarelo sabia que para desembaraçar-se de seus inimigos – aqueles a quem ele burlava – só através de uma desculpa convincente; e nada melhor do que forjar sua morte para ficar livre das penas que merecia por suas trapaças. A criação de tais enredos não vislumbrava um perigo real, mas durante a invasão da cidade, Grilo – vestido de cangaceiro -, assim como fizera com outras personagens, fora o algoz de si mesmo, sua cobiça o traiu, e por causa do dinheiro no bolso de Severino levou um tiro e também fora julgado no tribunal celestial.

Não havia remissão para os pecados de alguém que roubara, mentira, trapaceara, fingira estar morto, fingira ressuscitar. Nenhum compêndio religioso poderia absolvê-lo. A Bíblia, manual do cristianismo, ou qualquer bula papal não reverteriam o quadro difícil para João Grilo.

Como fazer com que a personagem não fosse para ao inferno, penalizado por suas artimanhas em prol de comida, primeiramente, e depois por vingança e prazer? Como agir para que tivesse um final menos trágico?

A resposta é a Compadecida, com o indulto para que o picaresco retornasse a terra numa tentativa de rever seus atos. O retorno de Grilo é uma oportunidade dada por Ariano Suassuna também aos leitores de sua obra: os espectadores da montagem de sua peça. A volta

de João Grilo é uma esperança para aqueles que assistem à adaptação fílmica em seu teor moral convertam-se a uma ética defendida no texto.

A religiosidade expressa na obra literária e transposta para a televisão possui uma forte influência medieval, inclusive no modo como os erros humanos são mostrados através de uma crítica risível da comicidade. É pelo humor que o espectador depara-se com as situações que deve condenar para a expiação dos males. São desmascarados e expostos os desvios e aqueles que os praticam. O riso é um dos elementos que fez da minissérie *O Auto da Compadecida* alcançar os bons índices de audiência registrados pelo IBOPE<sup>36</sup>, mas não um riso sem compromisso. Ao contrário, traz questionamentos acerca do proceder humano e deixa estampado um modo de estabelecer uma identidade através da religião na leitura, encenação e adaptação fílmica do *Auto* que por si só já se constitui num jogo com os temas do religioso e com as formas contemporâneas do cinema.

### 3.3 O embate de Chicó e Antônio Moraes por uma tira de couro ou Analogia entre *O Auto da Compadecida* e *O Mercador de Veneza*

O gênero dramático originou-se na Grécia, onde fora esboçado, desenvolvido e tomou configuração literária, diferenciando-se da lírica e épica. A partir das festividades ao deus Dionísio, profeta e personificador do êxtase, por ter criado o vinho e ser adorado por aqueles que cultivavam a terra, o teatro foi desenvolvido através do coral de hinos dedicados ao referido deus (ditirambo). Com o passar do tempo, o teatro foi evoluindo de adoração para temas como vidas e amores, guerras e intrigas das divindades e também os feitos gloriosos dos semideuses.

---

<sup>36</sup> O IBOPE - Instituto Brasileiro de Opinião Pública e Estatística – é uma empresa multinacional que realiza pesquisa em vários ramos no Brasil e no exterior, inclusive medindo a audiências dos programas televisivos. (www.ibope.com.br)

As representações dramáticas foram sendo expandidas e apreciadas pelo homem durante os séculos que se seguiram, chegando à Inglaterra do século XV e tendo, nesse período, o surgimento de William Shakespeare, que criou um teatro influenciado pela tradição medieval e os preceitos renascentistas, o drama. No período elisabetano, somente homens encenavam, somente eles poderiam ser atores, ainda em conformidade com o teatro grego. Mas, de certa forma, Shakespeare imprimiu os sentimentos do homem de maneira mais direta e numa linguagem popular, e para tal utilizou cerca de 29 mil vocábulos em toda a sua obra, vocabulário mais vasto de um autor de língua inglesa.

O drama é e sempre foi considerado um gênero mais humano, justificado pela adaptação aos palcos, a sua representação, daí ser imperioso a concepção de personagens exporem seus desejos, costumes, anseios, enfim, a criação de uma identificação com o espectador. As personagens shakespearianas são, em grau elevado, a transposição para os palcos do cidadão europeu/ocidental comum. Assim são Lancelote Gobbo e Shylock, empregado e patrão, respectivamente, personagens de *O mercador de Veneza*.

Shylock é um senhor de posses, judeu, avaro e rude. Sua intenção é enriquecer sem importar-se com os outros a sua volta<sup>37</sup>. Com isso não percebe e não se preocupa que seu fiel empregado Lancelote Gobbo padeça de inúmeras necessidades, inclusive a fome, por ser mal pago e mal tratado, tentando vencer o dia-a-dia:

Muito bem, mas muito bem mesmo; mas de minha parte, achei por bem, por meu lado, ter resolvido fugir daqui. Vou dar o fora e só parar quando estiver muito fora daqui, mesmo; meu amo é o próprio judeu! Dar presente pra ele? Só se for corda para ele se enforcar – eu passo fome na casa dele! Olha só: pode dar uma contada nas minhas costelas. (...) (SHAKESPEARE, 1999, p. 47)

---

<sup>37</sup> Shylock é constituído de maneira semelhante ao Fidalgo, do *Auto da barca do inferno*: tirano, mesquinho e arrogante.

O judeu empresta dinheiro a juros altos e firma um contrato com Antônio, comerciante veneziano que, por conta de um enlace amoroso, aceita ser fiador de Bassânio, seu amigo. Ao contrário do altruísmo do comerciante, o que o avarento patrão deseja é destruir os que o desafiam, levando até às últimas conseqüências os seus atos, forçando um julgamento para exigir o cumprimento de um contrato que lhe transferia os bens do seu desafeto; e tirar literalmente um pedaço da carne do corpo do devedor:

(...) Se for comigo ao notário e lá selar / Um compromisso simples que dirá / (Por brincadeira) que se não pagar / Em certo dia e local a soma ou somas / Mencionadas na nota, a multa imposta / Fica arbitrada numa libra justa / De sua carne alva, a ser cortada / E tirada da parte de seu corpo / Que na hora da escolha me aprouver. (SHAKESPEARE, p. 38)

O *Auto da Compadecida* tem também os sovinas: o padeiro e a sua esposa. Eles maltratam e exploram João Grilo e Chicó, deixando-os à mercê da própria sorte, pagando-lhes um salário ínfimo.

JOÃO GRILO: Ó homem sem vergonha! [Chicó]<sup>38</sup> Inda pergunta? Está esquecido que ela deixou você? [A mulher do padeiro]<sup>39</sup> Está esquecido da exploração que eles fazem conosco naquela padaria do inferno? Pensam que são o cão só porque enriqueceram, mas um dia hão de me pagar. E a raiva que eu tenho é porque quando estava doente, me acabando em cima de uma cama, via passar o prato de comida que ela mandava para o cachorro. Até carne passada na manteiga tinha. Para mim nada, João Grilo que se danasse. Um dia eu me vingo. (Auto, p. 39)

João Grilo considerava uma grave ofensa o fato de um cão ser mais bem tratado do que um homem, e nessa cena é evidente a crítica de Suassuna às desigualdades sociais encontradas no Nordeste e no país, acentuando o descaso dos mais ricos em referência ao miseráveis, aqueles que tentam sobreviver em meio às lutas cotidianas, e têm como

---

<sup>38</sup> Acréscimo nosso.

<sup>39</sup> Acréscimo nosso.

perspectiva, como meta, apenas o alimento diário, como se diz no Nordeste: remediar-se “da mão para a boca”.

A obra de Shakespeare enfoca a avareza e os maus tratos dos ricos em relação aos seus empregados, conjuntura personificada na relação do judeu e seu servo. O quarto ato de *O Mercador de Veneza* tem como tema central o julgamento de Antônio, o inimigo do judeu mesquinho, enquanto que Shylock, por inúmeras vezes e diferentes argumentos, intenta ser o debelador da causa que pleiteia, levando o caso a julgamento:

PÓRCIA: Uma libra de carne desse peito / É sua, pela corte e pela lei.

SHYLOCK: O juiz é mais que sábio!

(...)

PÓRCIA: Prepare-se, portanto, pra cortar; / Mas não derrame sangue; e corte apenas / Uma libra de carne, pois se cortar / Ou mais ou menos que uma libra justa – / Nem que seja pra alterar o peso / Pela mínima parte de um vigésimo / De um quase nada – se a balança mexe / O espaço de um só fio de cabelo – / O senhor perde a vida e as propriedades. (SHAKESPEARE, p. 121-123)

O juiz, ou mais especificamente Pórcia, uma mulher disfarçada de juiz, desaprova os atos vis do judeu, dá-lhe conselhos e, por fim, condena-o a pagar ao seu desafeto com os seus bens, como retratação:

PÓRCIA: Por que espera, judeu? Cobre sua multa!

SHYLOCK: Dai-me o valor do empréstimo, que basta.

(...)

PÓRCIA: Não terá nada, que não seja a multa – / Com a exceção do risco de cobrá-la...

SHYLOCK: Pois que o diabo lhe dê o gozo dela: / Eu abandono a causa.

PÓRCIA: Espere um pouco: / A lei ainda o acusa de algo mais. / Nas leis venezianas fica dito / Que quando há provas de que um estrangeiro – / Por caminhos frontais ou indiretos – / Buscou privar de vida um cidadão, / Aquele contra quem ele tramou / Ficar com a metade de seus bens, / Revertendo ao Estado a outra metade – / Enquanto que a vida do culpado / Só será salva por mercê do Duque.

(...)

DUQUE: Pra mostrar que existe um outro espírito, / Eu lhe dou sua vida / sem que a peça. / Antônio tem metade do que é seu, / Para o Estado vai a outra metade – / Que a piedade talvez comute em multa. (SHAKESPEARE, p. 123-124)

As personagens do *Auto* também passam por semelhante situação na cena do julgamento celestial, quando Manuel ouve as interpelações do Encourado contra o padre, o bispo, Severino, o padeiro e sua esposa e João Grilo e, em seguida, as explicações dos acusados. Apesar das graves acusações, como:

(...) Simonia, no enterro do cachorro, velhacaria, política mundana, arrogância com os pequenos, subserviência com os grandes (...) falta de coleguismo com o bispo (...) preguiça (...) Hipocrisia e auto-suficiência (...) roubava a igreja. (...) Piores patrões. (...) avareza do marido, adultério da mulher. (...) Mataram mais de trinta. (...) o amarelo, que engana todo mundo. (Auto, p.141-152)

Os incriminados têm a chance de defesa e obtêm como advogada a Compadecida, que pelo nome traduz-se “aquela que se compadece, apieda-se”. É ela quem argüi acerca dos erros dos réus, seus “clientes”, e livra-os da sentença.<sup>40</sup>

Com isso, as personagens réus no julgamento, embora com argumentos fortes do acusador Encourado são isentos pela Compadecida, com a outorga do juiz Manuel. E mesmo João Grilo, sobre quem foram feitas as mais graves denúncias, livrou-se e conseguiu uma oportunidade de voltar a terra em vez da condenação, para que tivesse uma segunda chance de redimir-se dos seus feitos mentirosos e enganadores, da sua vida de farsa, ao que ele responde:

GRILO: Com Deus e com Nossa Senhora, que foi quem me valeu! [Ajoelhando-se diante de Nossa Senhora e beijando-lhe a mão.] Até à vista, grande advogada. Não me deixe de mão não, estou decidido a tomar jeito, mas a senhora sabe que a carne é fraca. (Auto, p. 175)

Pelo tom, fica evidenciada a nuance de comédia, do “jeitinho” sempre dado pelo caboclo, pelo nordestino, pelo brasileiro. João Grilo é o símbolo do *homo brasilis*, aquele que

---

<sup>40</sup> A diferença básica entre o *Auto da barca do inferno* e o *Auto da Compadecida* é que nesse as personagens ainda detêm a oportunidade de serem justificadas, enquanto que naquele, após a morte, já estavam julgadas por seus atos. Já em *O mercador de Veneza* o julgamento ocorre com as personagens ainda vivas.

consegue sobreviver em meio a condições adversas, logra êxito de lugares onde só havia aridez e esterilidade, utilizando-se do ambiente em que vive, dos sentimentos que nutre e das relações sociais:

Esse personagem carismático e fluido vê o mundo em termos de soluções pessoais e intuitivas, alheias às marcas de propriedade, insígnia e definição de identidades. (...) Esses traços configuram (...) conceito tomado por Roberto Da Matta (...). Remete ao “jeitinho” de resolver as dificuldades, próprio do malandro, do pícaro e do ‘trickster’, em contraste com a “estrutura” (ou sistema) e seu modo burocrático de aplicar mecânica e impessoalmente um regulamento a uma questão. (...) Apresentam algumas características muito próximas àquelas que notamos no amarelinho nordestino (...) Ademais, as peripécias em que se envolve o personagem suscitam um riso muito pronunciado, equivalente à liberação das restrições da vida ordinária, reforçando uma vez mais sua relação com o carnaval. (...) O amarelo ou quengo sertanejo, captado através da dramaturgia de Suassuna, poderia ser interpretado como uma variante daqueles tipos. Ele não é exatamente o malandro de Roberto da Matta, nem o de Antônio Cândido, nem o pícaro, (...) embora coincida com aqueles em vários pontos. (VASSALO, 1993, p. 146-147)

Guel Arraes acrescenta a *O Auto da Compadecida* adaptado o episódio da “tira de couro”. No filme, Antônio Moraes, compreendendo estar a filha na idade de casar-se, afirma que o pretendente a seu genro precisa ser “rico e valente”. Em meio a toda essa agitação, Rosinha, a filha do Major, apaixona-se por Chicó, que lhe retribui o sentimento. Desesperados, Rosinha e Chicó vêem seu sonho de unir-se em matrimônio distanciar-se, visto Chicó ser miserável e covarde. Então entra a perspicácia de João Grilo que, em troca de uma parte do dote da donzela, aceita tramar mais uma de suas artimanhas e através dela fazer com que o casamento se realize:

CHICÓ: Não consigo comer não, João. É tanto amor que chega a me dar uma gastura aqui dentro  
 GRILO: Por que você não fala isso pra ela?  
 CHICÓ: Pobre do jeito que eu sou.  
 GRILO: Casando com ela você fica rico.  
 CHICÓ: Casando de que jeito, homem?  
 GRILO: Jeito eu dou, mas aí é que tá! Depois de rico cê esquece seu amigo João Grilo!

CHICÓ: Pra que eu quero dinheiro, João. Se nem comer eu quero mais.  
 GRILO: Casando com ela seu fastio acaba e de sobra pra matar a fome você ainda ganha uma porca cheinha de dinheiro que a bisavó de dona Rosinha deixou pra ela.  
 CHICÓ: Pois se você arranjar esse casamento a metade é sua.  
 GRILO: Sendo que está arranjado. (ARRAES, Capítulo9 )

Grilo apresenta o “senhor” Francisco Antônio Ronaldo Ermenegildo de Aragão Correia Vaz Pereira Góes, apelidado de Chicó, a Antônio Moraes que, após saber que este é fazendeiro e doutor, eleva-o da classe de “pretendente a pretendente” a “pretendente”. Mas nova confusão se arma com a visita do Padre João à fazenda do Major. Assim, ao ser avisado do enlace recém contraído, o cônego, induzido por Grilo, ressalta a importância da reforma da igreja e o coronel e sogro transfere tal responsabilidade para o “fazendeiro” Chicó.

Eis aí o acréscimo da cena de *O Mercador e Venezuela*. Por não possuir dinheiro algum, Chicó e o Major são convencidos por Grilo a firmarem um acordo: como fiança pelos dez mil réis para a reforma, Chicó oferece uma “tira de couro de seu lombo”.

PADRE JOÃO: (...) Acho que com dez contos faço a reforma.  
 MAJOR: Pode fazer a reforma que Seu Chicó manda pagar  
 CHICÓ: (engasgando) Os dez contos de réis?  
 JOÃO GRILO: Ele não está acostumado com dinheiro pouco. Dez contos, Doutor, aquilo que o senhor deu a seu empregado ir a Serra Talhada pra buscar o resto do dinheiro. Deu o que tinha no bolso.  
 MAJOR: Venha comigo que eu lhe empresto o dinheiro pro senhor adiantar pro Padre. (...)  
 GRILO: Pra quê escritura, seu Major? O Doutor Chicó vai provar que a palavra de um homem vale muito mais que a fortuna dele. Não é terra que ela vai lhe dar como garantia, não. Pode escrever aí: se ele não lhe pagar com uma semana o senhor pode arrancar uma tira de couro das costas de Chicó.  
 MAJOR: Êta cabra macho! (ARRAES, Cap. 12)

Mesmo confiando na astúcia de João Grilo, Chicó desespera-se, mas logo é acalmado pelo amigo ao lembrar-se de que poderia cumprir o contrato com o dote da futura esposa, uma porca cheia de dinheiro deixada pela sua bisavó, Rosa Benigna Vaz de Meneses, como presente. Contudo, uma outra reviravolta ocorre: ao dividir o espólio do casamento e ao abrir

a porca, percebe-se que esta está plena de dinheiro, mas sem valor no mercado. O Major exige o cumprimento do contrato e prepara-se para retirar a tira de couro do lombo de Chicó. Dessa vez Rosinha une-se a João Grilo e juntos conseguem encontrar uma falha no acordo, livrando o esposo e o amigo da atrocidade.

MAJOR: A festa ta muito boa, mas ta na hora de cumprir o contrato.

CHICÓ: É cedo.

MAJOR: Não se preocupe que a fala ta amoladinha.

CHICÓ: O senhor não teria uma anestesia.

ROSINHA: Peraí, meu pai. O que é que estava no contrato mesmo?

MAJOR: Dez contos de réis ou uma tira de couro. (...)

GRILO: Couro, couro? (...)

MAJOR: É só uma tirinha, só uma tirinha.

GRILO: Uma tirinha só e nem uma gota de sangue, que sangue não estava no contrato.

MAJOR: Que história é essa?

ROSINHA: A única palavra que se pronunciou nesse contrato foi couro, ninguém falou em sangue, não foi? (...)

GRILO: Ou o senhor tira o couro de Chicó sem tirar sangue ou o senhor não tira nada.

MAJOR: Eu devia lhe sangrar pelo pescoço, cabra safado, só não faço isso porque o pior castigo que eu posso dar pra minha filha é deixar ela casada com uma desgraça como você (...) (ARRAES, Cap. 19)

O cineasta Guel Arraes, ao acrescentar um episódio do livro de William Shakespeare à adaptação da obra suassuniana, amplia a intertextualidade já tão presente na obra do autor paraibano. Relacionar Shakespeare a Suassuna é reconhecer a proximidade entre os dois escritores quanto ao uso de uma linguagem popular, acessível e de um teatro que resgata a literatura oral, as histórias passadas de geração a geração, transpostas para o teatro num exercício de releitura e adaptação.

#### 3.4 O roteiro, a direção e a montagem

O processo de realização de um filme passa por pelo menos cinco etapas: o roteiro, a produção, a direção, a montagem e a divulgação. O roteiro pode ser original ou adaptado. No

segundo caso, geralmente ocorre a partir de um texto literário, adequando-a à linguagem cinematográfica. De qualquer forma, todo roteiro é composto não somente pelo enredo literário, mas também de uma descrição objetiva e minuciosa das cenas, a decupagem, o detalhamento das seqüências, além das indicações técnicas do filme. Portanto, o roteiro constitui-se como a base do filme, o embrião da obra fílmica e a tentativa de previsão do futuro trabalho; já que se propõe a ser o esboço do produto acabado e, por esse motivo, precisa estar bem sistematizado; seus personagens, a estrutura e o enredo carecem de um bom desenvolvimento; e, às vezes, muito ensaio, como em *O Auto da Compadecida*.

Evidentemente, o roteiro não é um produto fechado, imutável, mas quanto mais bem preparado for, menos surpresas o diretor terá ao longo das filmagens, por força de contratos da fase de produção, o que difere um filme independente de um filme em escala comercial. Tal desenvolvimento é percebido através das circunscrições detalhadas e ordenadas de cada cena individualmente e das seqüências entre elas. E mais, o *script* deverá contemplar possíveis soluções para problemas técnicos previstos para a filmagem dos quadros já durante a fase de escrita. Três roteiristas escreveram os argumentos de *O Auto da Compadecida*: João Falcão<sup>41</sup>, Adriana Falcão<sup>42</sup> e Guel Arraes, que também assina a direção geral do projeto cinematográfico.

O roteiro do filme *O Auto da Compadecida* é baseado na obra homônima de Ariano Suassuna, o que é comprovado por meio das historietas que compõem a obra literária transposta para o cinema. Primeiramente, há no livro do autor paraibano a trama do “enterro do cachorro Xaréu”, transformado em “o enterro da cachorra Bolinha” na adaptação de Guel Arraes. Mesmo com a mudança do sexo do animal o argumento é mantido: o animal que, após

---

<sup>41</sup> Nascido em Recife, no dia 20 de setembro de 1958, João Barreto Falcão Neto é dramaturgo e roteirista. Apesar de trabalhar mais no teatro, João escreveu roteiros para a televisão, como a minissérie *Auto da Compadecida* (TV/1999), além de episódios de *A Comédia da Vida Privada* (TV) e *Sexo Frágil* (TV/2003-2004).

<sup>42</sup> Nascida no Rio de Janeiro e criada em Recife, Adriana Falcão é formada em arquitetura, escreve crônicas e publicou um livro infantil. Colaborou em vários episódios de *A Comédia da Vida Privada*, *Brasil Legal* e *A grande família*, todos da Rede Globo.

comer o alimento de Grilo e Chicó, passa mal, e, segundo a pretensão de sua dona, deve ser bento a fim de não padecer até a morte. Com isso, mais uma faceta da esposa do padeiro é desvendada, pois diante do sofrimento de seu cachorro, que ela considera como um ente querido, desespera-se, revelando que tem sentimentos desprovidos de segundas intenções, aliás, comiseração não nutrida por muitos das outras personagens, inclusive seu esposo.

CHICÓ: Mandaram avisar para o senhor não sair, porque vem uma pessoa aqui trazer um cachorro que está se ultimando para o senhor benzer.

PADRE: Para eu benzer?

CHICÓ: Sim.

PADRE: [com desprezo] Um cachorro?

CHICÓ: Sim.

PADE: Que maluquice! Que besteira! (Auto da Compadecida, p. 22)

O cachorro Xaréu configurara-se para ela uma imagem representativa emocionalmente, exercendo o papel de confidente e companheiro, postos alçados por este pela atitude inofensiva diante de sua dona, também por significar um espelho de seu passado; ela que também já fora um dia inofensiva e vulnerável diante dos acontecimentos da vida. Resta, pois, à dona do cachorro, proporcionar uma despedida digna ao seu fiel companheiro, uma cerimônia fúnebre em latim, idéia que causa o maior rebuliço na pequena vila de Taperoá:

MULHER: Se o senhor tivesse benzido a bichinha, a essas horas ele ainda tava viva. (...) Mas tem uma coisa, agora o senhor enterra a cachorra! (...) Vai enterrar e tem que ser em latim. De outro jeito não serve, não é? (...) Em latim é que serve! (...) (ARRAES, Capítulo5)

Enterrar um cão com pompas de um respeitado membro da sociedade, para qualquer um soaria estranho, mas não à esposa do padeiro, por ela depreender tal consideração por seu animal e, evidente, porque estava acostumada a ter todas as suas vontades realizadas por conta de seu dinheiro e seu *staus quo*.

O padeiro Eurico e sua esposa Dorinha, portanto, procuram extorquir favores do clero na tentativa de benzer e, logo em seguida, celebrar o enterro do animal em latim. Tal pedido é concebido sob as ameaças de suspensão da colaboração que o casal dispensava à igreja.

PADRE JOÃO: Não benzo, não benzo e acabou-se. Eu não estou preparando pra fazer essas coisas assim de repente, sem pensar não.

DORA: Quer dizer que quando era pra benzer a cachorra do Major já tava tudo pensado, pra benzer a minha é essa complicação. Olha que meu marido é presidente e sócio benfeitor da Irmandade das Almas. Eu vou pedir a demissão dele.

EURICO: Vai pedir minha demissão.

DORA: Hoje mesmo não sai lá de casa nem um pão pra Irmandade.

EURICO: Nem um pão.

DORA: E olha que os pães que vem pra aqui são de graça.

EURICO: São de graça.

DORA: E olhe que as obras da igreja é ele quem tá custeando.

EURICO: Sou eu quem estou custeando. (...)

DORA: (...) Agora o senhor vai ver quem é a mulher do padeiro. (...) A vaca que eu mandei pra aqui pra fornecer leite ao vigário deve ser devolvida hoje mesmo. (ARRAES, Cap. 5)

Após o rito fúnebre, a substituição do cachorro de estimação por um gato não demora a ocorrer, o que equivale no livro ao episódio do “gato que descome dinheiro”; desta vez não está em voga o altruísmo, a sensibilidade, mas, sobretudo, a ganância de recuperar o erário dispensado no enterro do cão. João Grilo aproveita-se da situação e vende-lhe um gato que “come dinheiro ao contrário”. Se a mulher do padeiro domina o seu cônjuge e o engana, é, pois, igualmente enganada pelo pecado da cobiça:

GRILO: Quem não tem cão caça com gato e eu arranjei um gato que é uma beleza para a senhora. (...)

MULHER: Ai, João, traga pra eu ver! Chega me dá uma agonia! Traga, João, já estou gostando do bichinho. Gente, não, é povo que não tolero, mas bicho dá gosto. (...)

GRILO: (...) em vez de dar despesa, esse gato dá lucro. (...) É que o gato que eu lhe trouxe, descome dinheiro. (Auto da Compadecida, p. 82-84)

Ainda há o episódio do julgamento, que se assemelha entre o livro e a adaptação para o cinema. Suassuna estabelece os parâmetros de uma moral católico-cristã, a fim de explicitar

o caráter moralizador do texto aos leitores e espectadores da obra. As personagens mortas pela ação de Severino e seu cangaceiro chegam a uma espécie de ante-sala do céu para responderem por seus desvios de conduta. O Encourado surge e ameaça levar a todos para os seus domínios, quando Grilo interpela e clama por justiça e misericórdia. No primeiro caso, Manuel intervém, mas adverte ser essa uma situação difícil de solução para os réus; no segundo, a Compadecida interfere no julgamento, como o último recurso dos acusados:

COMPADECIDA: Intercedo por esses pobres que não têm ninguém por eles, meu filho. Não os condene. (...) Mas não se esqueça da noite no jardim, do medo por que você teve de passar, pobre homem, feito de carne e sangue, como qualquer outro e, como qualquer outro, abandonado diante da morte e do sofrimento. (...) Seja então compassivo com quem é fraco. (Auto da Compadecida, p. 163-165)

As personagens julgadas recebem o indulto divino e em vez da condenação são enviados para o Purgatório a fim de expurgar seus erros. João Grilo, o picaresco criador das artimanhas, também fora beneficiado pela indulgência, recebendo a oportunidade de retorno à Taperoá, ao que ele responde:

GRILO: Quer dizer que eu posso voltar?  
 MANUEL: Pode, João. Vá com Deus!  
 GRILO: Com Deus e com Nossa Senhora, que foi quem me valeu. Até à vista, [beija as mãos de Maria] grande advogada. E não me deixe de mão não, estou decidido a tomar jeito, mas a senhora sabe que a carne é fraca.  
 COMPADECIDA: Até à vista, João.  
 GRILO: Obrigado, Senhor. [beija a mão de Jesus] Até á vista! [afasta-se correndo do tribunal celeste]  
 MANUEL: Até à vista, João. João?  
 GRILO: Senhor?  
 Manuel: Veja como se porta! [vira-se para sua mãe] Mãe, se a senhora continuar a interceder desse jeito por todos, o inferno vai terminar virando uma repartição pública. Existe, mas não funciona. [dão as mãos e desaparecem num efeito luminoso] (ARRAES, Cap.16)

Os roteiristas da película optaram, por além de basear-se na obra *Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna, inspirar-se livremente em outros livros. Assim sendo, o

episódio do dote de casamento de Rosinha, uma porca deixada por sua bisavó Rosa Benigna Vaz de Meneses, é retirado de *O santo e a porca*, também de autoria do escritor paraibano, e de evidente influência de Molière.

Em *O Santo e a porca*, a personagem Euricão, cujo apelido Euricão engole-cobra apresenta-o como um sovina capaz de acumular toda a sua riqueza em uma porca, mas está distante da fé genuína por causa da avareza. Vê-se, portanto, ameaçado de ter sua fortuna desfalcada com o furto da porca de madeira, enquanto abandona, progressivamente, a devoção que nutria por Santo Antônio.

[Tranca também as portas e janelas com barras de madeira e abre pelo meio uma grande porca de madeira, velha e feia, que deve estar em cena, atirada a um canto, como se fosse coisa sem importância. Dentro dela, pacotes e pacotes de dinheiro. Euricão, enquanto ergue e deixa cair amorosamente os pacotes, vai falando, ora consigo mesmo, ora com Santo Antônio, cuja imagem também deve estar em cena.] (...)

EUDORO: Esse dinheiro está todo recolhido, Eurico! Tudo o que você tem aí não vale nem um tostão!

EURICÃO: Nossa Senhora, Santo Antônio! Você jura pelos ossos de sua mãe como é verdade? (...) Está bem, eu acredito. Foi uma cilada de Santo Antônio, para eu ficar novamente com ele. Vou então ficar sozinho, novamente. (...) Bem, e agora começa a pergunta. Que sentido tem toda essa conjuração que se abate sobre nós? Será que tudo isso tem sentido? Será que tudo tem sentido? Que quer dizer isso, Santo Antônio? Será que só você tem a resposta? Que diabo quer dizer tudo isso, Santo Antônio?

(O Santo e a porca, p.40-41, 150-151)

Na película, a figura da porca é utilizada como dote de casamento da filha de Antônio Moraes. Resultado de anos de depósito, o mealheiro encontra-se repleto de moedas e é motivo da ganância de João Grilo, que, em troca de metade do valor em seu interior, trama uma artimanha para promover o casamento entre Chicó e Rosinha. Os predicados exigidos pelo Major para que um pretendente torne-se apto a casar com sua filha é o homem ser doutor e valente, o que Chicó não se encaixa. Eis o desafio de Grilo para criar um enredo capaz de enganar o rico fazendeiro e ainda lucrar as muitas moedas dentro da porca.

MAJOR: Você já está uma mocinha. Eu tenho que tomar providências pra proteger a sua honra. Eu quero que você volte pro Recife casada.

ROSINHA: Eu, meu pai?

MAJOR: Sim, você. Não se faça de lesa! Aqui está o seu dote. Essa porca pertenceu a sua bisavó Rosa Benigna Vaz de Meneses. Todo santo dia, sinhá Rosa depositava uma moeda na porca. Quando ela morreu, deixou essa porca de presente de casamento pra você, que recebeu o nome de Rosa em homenagem a ela.

GRILO: Eh, eu rogo a Deus que essa santa senhora tenha tido uma vida longa.

MAJOR: Ela viveu até quase cem anos. Essa bicha ta cheinha de dinheiro. Agora, só falta você encontrar um homem que seja doutor e valente pra você se casar. (ARRAES, cap. 9)

O resultado do artifício do “amarelo” não logra êxito, visto o dinheiro já estar fora de circulação há certo tempo; desse modo, o Major cobra a dívida e exige a retirada da “tira de couro do lombo” de Chicó e, portanto, há a inserção de um trecho de *O Mercador de Veneza*, obra shakesperiana. A obra do teatrólogo inglês gira em torno de um acordo feito por amor, quando um agiota, o judeu Shylock, empresta dinheiro a Bassânio e esse, por ser humilde e sem posses, é amparado pelo amigo e mercador Antônio, que se torna seu fiador. O primeiro não salda a vívida e o último perde uma tira de couro de seu corpo.

SHYLOCK: Três mil ducados, bem. (...)

BASSÂNIO: E pelos quais, como já lhe disse, Antônio ficará comprometido. (...)

ANTÔNIO: Shylock, embora eu nunca empreste ou tome / Pra dar ou receber mais que o em jogo, / Mesmo assim, pra ajudar o meu amigo. / Quebro os meus hábitos. (...)

SHYLOCK: (...) Se for comigo ao notário e lá selar / Um compromisso simples que dirá / (Por brincadeira) que se não pagar / Em certo dia e local a soma ou somas / Mencionadas na nota, a multa imposta / Fica arbitrada numa libra justa / De sua carne alva, a ser cortada / E tirada da parte de seu corpo / Que na hora da escolha me aprouver.

ANTÔNIO: De boa fé assino um tal acordo. / E direi que há bondade num judeu. (SHAKESPEARE, p. 31-38)

Na adaptação para o cinema, o acordo firmado entre Chicó e o Major Antônio Moraes tem como finalidade a reforma da igreja para o casamento daquele com Rosinha. Como o amigo do “amarelo” não possuía condição financeira de doar dez contos de réis para tal

finalidade, Grilo novamente irrompe com mais uma de suas idéias: a de dar por garantia uma “tira do couro” de Chicó em troca do valor estipulado, e assim, após hipotecar a pele do amigo, João Grilo fia-se na herança de Rosinha para desatar os nós dessa estória por ele criada, o que só se dá com uma falha do contrato, o fato de esse não contemplar a questão do sangue, certamente vertido caso fosse levado a cabo a retirada do couro.

GRILO: Estou cansado dessa agonia de ficar rico, ficar, pobre, ficar rico, ficar pobre.

CHICÓ: E eu tô cansado dessa agonia de ficar inteiro, ficar sem uma tira, ficar inteiro, ficar sem uma tira..

MAJOR: A festa ta muito boa, mas ta na hora de cumprir o contrato.

CHICÓ: É cedo.

MAJOR: Não se preocupe que a faca ta amoladinha.

CHICÓ: O senhor não teria uma anestesia? (...)

GRILO: Uma tirinha só, nenhuma gota de sangue, que sangue não estava no contrato.

MAJOR: Que história é essa?

ROSINHA: A única palavra que se pronunciou nesse contrato foi couro, ninguém falou em sangue, não foi? (...)

GRILO: Ou o senhor tira o couro de Chicó sem tirar sangue ou o senhor não tira é nada. (ARRAES, cap. 19)

Mesmo o *Auto da Compadecida*, de Suassuna, sendo originalmente um texto teatral, e, por isso, com diálogos marcados e rubricas explicitadas, o roteiro tem que se adaptar a uma nova linguagem: a cinematográfica. Cabe, então, não só aos roteiristas essa adequação, mas ao diretor do filme a gerência desse trabalho. No referido filme, o diretor Guel Arraes também assina o roteiro, o que possibilita a execução de uma tarefa mais integrada.

Vê-se que o papel do diretor, que é considerado o criador da obra, consiste em imprimir a definição da orientação artística que irá caracterizar o filme. Ele supervisiona e executa os trabalhos nos *sets* de filmagem, através da análise e interpretação do roteiro produzido; da seleção da equipe técnica e dos atores; da direção dos atores selecionados, orientando-os para a carga e emoção que devem direcionar para cada cena; da escolha dos cenários do filme; da supervisão dos detalhes técnicos que compõem a obra fílmica

(iluminação, sonoplastia, etc.); do desígnio das locações, além do figurino, cenografia e equipamentos; e da direção do trabalho de pós-produção: o processo de montagem, dublagem, trilhas sonora e musical e processamento do filme desde o copião<sup>43</sup>, passando pelo trailer<sup>44</sup>, até a cópia final.



Fig. 26: O pernambucano Guel Arraes, diretor e também um dos roteiristas do filme.

Cabe ao diretor fazer as escolhas que determinarão o rumo das filmagens, construindo o “sentido do filme”, como por exemplo, a escolha da seqüência-chave, ou seja, a seqüência pela qual a articulação narrativa iniciar-se-á. Uma boa escolha determinará a atenção do espectador, que espera, desde o início da película, sentir-se motivado a assistir à obra fílmica. Em *O Auto da Compadecida*, Arraes optou por iniciar o filme com a cena em que as protagonistas Grilo e Chicó, munidos de pirulitos, convidam a população de Taperoá para assistir ao filme que apresentará a paixão de Cristo. Assim, há uma metalinguagem no início da película, visto que o roteiro inicia com um filme inserido em outro, quer dizer, há uma discussão acerca do fazer cinema, mas, prioritariamente, está patente o intuito de acentuar o

---

<sup>43</sup> Pode-se definir copião como o filme ainda em estado bruto, ou seja, um conjunto de planos que precisa ser organizado na ordem seqüencial, inclusive a sincronia dos quadros com o material sonoro, já que música e imagem no cinema estão profundamente ligadas.

<sup>44</sup> Um filme curto (clip) usado para promover a película antes de sua exibição nos cinemas. ([www.allmovie.com](http://www.allmovie.com))

caráter moralizante através do catolicismo popular vivenciado no sertão nordestino, até no filme a ser exibido: *A Paixão de Cristo*.

À cena em que os amigos picarescos anunciam o filme bíblico, sucede-se outra, já no interior da igreja, quando durante a exibição do filme antigo o espectador já tem noção do enredo da obra contemporânea: um misto de comédia e lição de moral, já que a película lida com o riso a partir de situações esdrúxulas, levando sempre em consideração os preceitos religiosos. É a partir daí que o diretor estabelece as relações do filme com a obra suassuniana e demais inserções; cabe, portanto, ao diretor, escolher o andamento em que a narrativa discorrerá. Sabe-se, no entanto, que o uso constante de um mesmo tipo de quadro, ou a mesma movimentação de câmera, pode ocasionar monotonia ao espectador; por outro lado, o uso excessivo dos recursos de filmagem pode deixar a platéia confusa e desvirtuar a real função da película que é a transmissão de um enredo bem construído, ou seja, conta uma história. Isso depende da consonância das técnicas de filmagem utilizadas.



Fig. 27: Pôster do filme em exibição na China.

Em *O Auto da Compadecida*, Guel Arraes opta por diversificar a composição do quadro<sup>45</sup> de acordo com a cena filmada. Destarte, o diretor utiliza bastante o plano americano

<sup>45</sup> Embora seja uma terminologia questionável, a composição dos quadros fílmicos pode ser assim caracterizada de acordo com a aproximação da câmera: Plano geral – uma câmera abrangente que pega o máximo do espaço e

na maioria dos quadros, o que se justifica pelo fato de as personagens estarem integradas ao ambiente em que vivem e esse espaço geográfico ser determinante para as suas ações. Exemplos podem ser vistos na cena em que o Major Antônio Moraes chega a Taperoá a fim de encomendar uma missa para a sua filha que está doente, ou na cena da igreja no embate entre Dora e o Padre pela bênção do animal.



Fig. 28: Dora e seu esposo pressionam o Padre João para que o clérigo benza a sua cachorra.

Nos dois exemplos citados, o que a direção pretende destacar é, concomitantemente, a empáfia do Major, senhor de terras e, por isso mesmo, detentor do poder local e também dono das decisões e a autoridade da Esposa do Padeiro, que usa o dinheiro para alcançar seus objetivos: dominar o clérigo, deixando-o atrelado ao dinheiro da burguesia local.



Fig. 29: Quadro de João Grilo em close-up.

---

o mínimo da personagem; Plano Médio – a câmera recorta o geral e dará um ponto de vista teatral à cena; Plano americano – a câmera dá ênfase à personagem, recortando-a do joelho para cima, mas valoriza também o cenário; Plano próximo – uma câmera que recorta da cintura para cima e dá, pouca importância ao cenário;

Outros tipos de enquadramento também são utilizados, como o primeiro plano em cenas como a do Padre contando o dinheiro obtido com a exibição do filme bíblico, ato que realiza sob o olhar atento de João Grilo. O rosto do “amarelo” é recortado com a finalidade de acentuar a sua necessidade e interesse financeiros. O plano próximo, ou close, também é utilizado na cena em que Chicó e Grilo conversam com a Mulher do Padeiro acerca da doença da cachorra Bolinha, aqui o realce centra-se no problema do animal, que não quer alimentar-se, e na reação dos empregados da padaria ao perceber a vida régia que a cachorra levava em detrimento das suas carências.

Às cenas em que Chicó está contando algum de seus “causos”, a câmera recorta o rosto da personagem, utilizando o primeiro plano e enfatizando seus enredos, sua capacidade criadora ou mesmo as estórias orais que aprendera. Nas estórias *O Cavalo bento*, *O Papagaio que dava extrema-unção* e *A estória do Cristo escurinho* há a utilização do recurso da fumaça que sai do seu cigarro a fim de marcar a passagem de um presente para um espaço onírico, quadro que fica bastante explícito por ser em preto e branco, com exceção do último enredo. Este é colorido, já que apresenta o céu e seus habitantes, o que, segundo a ideologia religiosa a qual se refere o filme o livro de Suassuna é a verdade incontestável.



Fig. 30: Grilo em seu retorno do julgamento vê seu amigo enterrando seu corpo.

O plano geral é utilizado em cenas como a de Grilo após receber o indulto divino de retornar a terra vê-se e também a seu amigo, que prepara um enterro sem saber que é o seu próprio. A visão que o espectador tem é a mesma do “amarelo”, do alto, dos céus, lugar de onde viera de retorno à vida terrena. Essa vista aérea permite uma visão geral do espaço onde Chicó está juntamente com sua carroça e o corpo de Grilo ainda inerte. Nesse caso há uma caracterização acentuada do local, quando a terra seca é o lugar destinado aos miseráveis que nela residem, aos pobres nordestinos a herança é o chão árido, sem platéia, pois a vida continua para aqueles que precisam fugir da morte todos os dias<sup>46</sup>. Mas, no momento em que Grilo percebe que está ao mesmo tempo nos ares e na terra, a câmera vai aproximando-se com a lente desfocando, para demonstrar a fusão entre espírito e corpo novamente, com um rápido close do picaresco, evidenciando a sua volta ao mundo dos vivos.

O plano médio também é um recurso bastante recorrente no filme, principalmente nas tomadas-guias, entre elas a cena inicial do filme e a cena do julgamento. Tal plano assemelha-se às marcações cênicas teatrais; no filme, o uso desse recurso não soa estranho, pois este é uma adaptação de um texto dramático, cujas rubricas são muitas vezes levadas em conta por Arraes na direção do filme.



Fig. 31: Através do flashback, o espectador conhece a infância de Severino.

<sup>46</sup> Essa mesma idéia é percebida em *Morte e vida severina*, de João Cabral de Melo Neto: - Essa cova em que estás, / com palmos medida, / é a conta menor / que tiraste em vida. / É de bom tamanho, / nem largo nem fundo,

Ainda há, na obra fílmica de Guel Arraes, a recorrência ao *flashback*,<sup>47</sup> como meio de trazer para o presente ações já ocorridas e que não foram vistas pelo espectador. Ao utilizar esse expediente, o diretor resolve o problema dos atos feitos fora de cena ou ao mesmo tempo de outra, o que, no teatro, seria narrado por uma personagem. Desse modo, todas as cenas da execução do Padeiro e sua Esposa, do Padre e do Bispo são simultâneas ao episódio do julgamento celestial, como exemplo usado pela Compadecida para remissão dos pecados. Tal solução apresenta-se como uma prova do poder de Nossa Senhora, que usa sua capacidade de trazer o passado potencializado em imagens e responde ainda aos anseios do espectador, que tem suas dúvidas respondidas quanto aos motivos da remissão dos réus. Na justificação de Eurico e Dora, o elo entre o presente e o passado é exatamente uma pintura da Virgem na parede de trás da igreja, usada como pretexto entre o momento do julgamento e o da morte. Esse efeito visual<sup>48</sup> é nomeado de íris. O outro efeito é utilizado para assinalar a passagem da cena do julgamento para a terra: o clareamento total da cena. Dessa maneira, Maria e Jesus partem para o céu, enquanto Grilo retorna a Taperoá. A via utilizada por Arraes para contrapor essas duas fases da vida do “amarelo” é através de um clarão e, assim, mais uma vez cria uma alegoria da mãe e filho representantes da luz. São eles que iluminam o caminho dos pecadores, ao tempo em que identificam uma nova fase no filme e na vida de João Grilo.

Na cena em que o Cangaceiro executa seus algozes, a tomada explicita a figura dos réus ao lado da própria pintura da Compadecida, evidenciado que a mãe dos homens a tudo vê e está presente nos momentos de alegria, mas também de dor das pessoas e não abandona seus filhos. Já o elemento de ligação entre o passado e o presente de Severino é um patuá com a

---

/ é a parte que te cabe / deste latifúndio. (p.41-42)

<sup>47</sup> Flashback é uma técnica que altera a seqüência cronológica da história, concetando momentos distintos e levando a ação para o passado, enquanto que flasforward é um adiantamento do tempo do presente para ações futuras. ([www.wikipedia.org](http://www.wikipedia.org))

<sup>48</sup> Os efeitos visuais possuem a finalidade de delimitar tempos ou imbricá-los na narrativa. São eles o escurecimento (ou Fade-in) - a cena escurece para se passar para outra cena; clareamento (ou Fade-out) – quando se sai do escurecimento e aos poucos vai sendo clareada a cena seguinte; Fusão (ou dissolvência) – uma cena funde-se a outra, marcando a passagem de tempo; Íris – um ponto da cena é destacado e fecha-se o ponto de vista nele.

imagem da Virgem que carrega no pescoço, a fim de livrá-lo dos males da vida de cangaceiro. Dessa forma, Manuel traz à tona o passado sofrido do pequeno Severino, para abonar os seus erros, relacionando-os ao trauma sofrido pelo bandido ainda menino por ter perdido sua família, assassinada em sua frente. A figura de Maria é posta em destaque num quadro na casa da família do cangaceiro como meio de ressaltar a onipresença da Virgem junto à humanidade.

O uso do passado no presente, portanto, torna perceptível que o tempo do cinema é sempre o “agora”, o momento presente; quando o passado irrompe é sempre um ontem que se torna o hoje. Não há passado nem futuro numa obra cinematográfica, mas tanto o *flashback* quanto o *flashforward* aproximam a cronologia do presente, trazendo as ações para o momento em que o espectador as vê, fazendo com que esse as analise e inteire-se do enredo, para que não haja falhas na passagem do roteiro para a tela, nem a decepção do espectador, ao perceber lacunas deixadas pelo *script*.

O processo de direção, conforme supracitado, não se encerra com o fim das filmagens, porém é complementado nas ilhas de edição<sup>49</sup> com a técnica de montagem, essa que se constitui como a última etapa da preparação do filme. É o trabalho do montador que estabelece através dos cortes dos planos o ritmo da narrativa; e é pela montagem dos planos selecionados e devidamente editados que ele faz com que o filme deixe de ser uma atividade meramente mecânica para ser uma expressão artística. Isso se dá com a organização seqüencial do copião, partindo para o procedimento de limpeza do filme, quer dizer, exclusão de cenas desfocadas, tremidas, etc., até se chegar à etapa final que é aquela em que o filme recebe um ritmo próprio de acordo com a narrativa.

---

<sup>49</sup> Locais onde se executa o trabalho de montagem. Outrora, o cinema utilizou as moviolas, também conhecidas como mesas de edição, ou seja, máquinas de edição de película. Hoje, esse trabalho de edição é feito digitalmente.

A montagem do *Auto da Compadecida* é assinada por Paulo Henrique Farias<sup>50</sup> que, na verdade, realiza duas montagens distintas: a primeira da microssérie, a fim de ser veiculada para a televisão; a segunda, a partir da primeira realizada, a fim de ir às telas do cinema, o que torna o trabalho do montador passível de mais atenção, já que pode ocorrer o risco de a película ser mutilada, a ponto de ficarem espaços vazios no entendimento do texto. Coube então à direção, ao lado do montador, discutirem quais cenas deveriam ser retiradas da obra original, com o cuidado de manter um enredo passível de entendimento e interesse do público de outro veículo de comunicação: o cinema – arte que privilegia o silêncio, quando os espectadores sentam-se em frente a uma grande tela a fim de, durante duas ou três horas, assistirem ao espetáculo da imagem – diferente da televisão – um aparelho eletrônico em que os programas são constantemente interrompidos pela publicidade e que propicia a discussão, o debate em quanto a programação está em curso –, já que um ano antes a série de quatro capítulos, cada um com uma hora de duração, fora ao ar pela Rede Globo de televisão.

Não se pode olvidar que *O Auto da Compadecida* é um filme de humor, daí o cuidado redobrado ao realizar os cortes, pois muitas cenas estão interligadas e para que surja o efeito do riso é necessário que situações sejam apresentadas ao espectador pelo recurso da hilariedade. Logo, o corte deverá ser feito para eliminar espaços, tempos e ações desnecessárias, não para criá-los. Farias, na obra mencionada, consegue usar os cortes com precisão, fazendo com que o filme, mesmo após ter sido visto na televisão, agrade mais de dois milhões de pessoas no cinema comercial.

O processo fílmico não se encerra, como visto, nos *sets* de filmagens, mas após o trabalho de pré-produção - escrita do roteiro, escolha dos cenários, atores e equipe técnica. Depois do processo de filmagem, ainda se tem o processo de pós-produção – a dublagem (por

---

<sup>50</sup> Publicitário com larga experiência no mercado de criação, Paulo Henrique Farias é diretor da Phtres Propaganda, tendo se especializado no segmento de Artes Gráficas e no tratamento e manipulação de imagens digitais. Além de *O Auto da Compadecida*, também realizou a montagem de *Lisbela e o Prisioneiro* (Brasil, 2003).

motivo de o som em algumas cenas não ter sido satisfatório ou por mudanças feitas pela direção) e a montagem, que, através dos cortes, monta as cenas e ordena-as para que o filme ganhe um história seqüenciada. Com isso, a película *O Auto da Compadecida* recebeu uma construção sintática, ou seja, uma conjunção de expressões lógicas capaz de torná-la inteligível e mais risível para o público-espectador e, diluído no riso, todo um desmascaramento de uma sociedade em que os privilégios ainda dão a tônica das relações, em que o poder reside na força do dinheiro e não no caráter das pessoas: e, ao mesmo tempo, apresenta uma visão redentora para essa situação, que é a fé, aliada à capacidade regeneradora do próprio homem.

### 3.5 A trilha sonora

A trilha sonora da película de Guel Arraes, assinada por Carlinhos Borges e João Falcão, foi composta e interpretada pelo grupo Sa Grama<sup>51</sup>. As quatorze melodias que compõem o filme foram gravadas no Estúdio Estação do Som - PE e no Estúdio do Conservatório Pernambucano e têm por autoria Sérgio Campelo – faixas 2, 3, 5, 6, 9, 11, 12, 13 e 14 -, Dimas Sedícias – faixas 4 e 10 -, Bozó – faixa 8 - e Cláudio Moura – faixa 7. A faixa 1 é de domínio público

A primeira faixa, intitulada *Aboio*<sup>52</sup>, é interpretada por Luizinho e Zé Filho e constitui-se na única melodia produzida exclusivamente com a emissão de voz humana. O som do berrante é misturado ao som dos intérpretes, para simbolizar o cantarolar dos vaqueiros ao transportar os animais em meio à caatinga em busca de água fresca e novos pastos. O berrante

---

<sup>51</sup> Sa Grama é um grupo instrumental formado no conservatório pernambucano de música em 1995 por iniciativa do professor Sérgio Campelo. Tem por finalidade resgatar a música das manifestações populares de Pernambuco através da linguagem da música erudita. É composto por: Sérgio Campelo – flautas; Frederica Borgeois – flautas; Crisóstomo Santos – clarinete; Cláudio Moura - violão e viola nordestina; Fábio Delicato – violão; João Pimenta – contrabaixo; Antônio Barreto - marimba, vibrafone e percussão; Tarcício Resende – percussão; Gilberto Campello – percussão.

é acompanhado pela voz do campeiro, que, juntos, mantêm o gado na direção certa, servindo como indicador do caminho a seguir. Tal composição é inserida no início do filme, após o convite das personagens João Grilo e Chicó para que a população taperoense assista à película *Paixão de Cristo*. Enquanto a música é entoada e surgem os créditos da obra fílmica, logo após aparecem, em plano próximo<sup>53</sup>, figurantes simulando as pessoas de Taperoá; em seguida, em plano médio<sup>54</sup>, são mostradas cenas de um filme bíblico sobre a paixão de Jesus, para depois a câmera apresentar, também em plano médio, a cena de Grilo recolhendo o dinheiro dos fiéis como pagamento do ingresso do filme. O aboio representa, então, de um lado a profissão de fé do sertanejo, ao combinar um serviço com a esperança no divino de dias melhores; e, do outro lado, a massa que é enganada pelos políticos, sofrendo com a seca ano após ano. Ao entoar o aboio, o vaqueiro está ao mesmo tempo orando e cantando, trabalhando e suplicando, pedindo e esperando por dias melhores.

A segunda composição musical, *Presepada*, é o tema do “amarelo” João Grilo. A sua melodia é alternada nos andamentos<sup>55</sup> lento – *adagio* – *moderato*, o que marca as atitudes da personagem que cria seus enredos e põe-nos em prática, alternando movimentos lentos – a criação das intrigas -, o *andante* – quando suas histórias tomam forma através de suas artimanhas – e, logo em seguida, o *brando* – com o desfecho das situações suscitadas. Como o próprio título, a melodia concebe as aventuras e desventuras de Grilo, cuja vida é construída num tecer e destecer de “causos”. A alternância de andamentos é essa passagem de uma história para outra, numa construção interminável de tramas que precisam ser

---

<sup>52</sup> Aboio é o canto entoado pelos vaqueiros durante o transporte do gado pelas pastagens.

<sup>53</sup> Uma câmera que recorta da cintura para cima e dá pouca ênfase ao espaço e ao cenário.

<sup>54</sup> Uma câmera que recorta o geral e irá ficar mais ou menos no ponto de vista teatral.

<sup>55</sup> Andamento é a frequência com que devem ser marcados os tempos do compasso. Pode indicar-se por palavras como: *LENTO* - Muito devagar; *LARGO* - Indicação de andamento muito lento; *LARGHETTO* - Tempo menos lento que o *largo*; *ANDANTE* - Andamento musical tranquilo e uniforme, sem precipitação; *ANDANTINO* - Dependendo da época e dos compositores, tanto pode significar ligeiramente mais lento que o *Andante* ou ligeiramente mais rápido que o *Andante*; *MODERATO* - Andamento pausado mas sem exagero. Semelhante ao "andante". *ALLEGRETTO* - andamento ligeiramente mais lento que o *Allegro*; *ALLEGRO* - Andamento musical rápido e uniforme.

complementadas a fim de se manterem como verdade. É também a simbologia de uma personagem que possui a inquietude como traço de sua personalidade, que de início faz brotar historietas para garantir sua sobrevivência, mas que, depois, cria-as por gosto, por prazer e pelo sabor da vingança contra seus algozes.



Fig. 32: João Grilo, um criador de artifícios diversos para garantir sua sobrevivência.

*Régia* é a terceira composição melódica da trilha sonora de *O Auto da Compadecida*. É acrescida ao filme sempre que Chicó inicia um de seus contos. Possui mudanças em seu andamento entre lento – adagio – moderato, o que sinaliza os estágios de suas criações fantasiosas: a história em si em seu curso normal; as suas inferências ao enredo, acrescentando fatos fantásticos e, por conseguinte, a desconfiança de Grilo ao ouvir tais “causos”. Um som semelhante ao tropel de cavalos permeia toda a melodia, simbolizando a capacidade de Chicó em divagar em sua narrativa Assim como um cavaleiro, ao montar num animal inicia um andar cadenciado, mas logo após inicia uma corrida que ganha velocidade com o passar do tempo, as suas criações auferem impulso à medida e são contadas ao perceber que possui público cativo para elas: ninguém mais que seu próprio amigo.

O tema de Dorinha, a esposa do Padeiro, é intitulado *Rói-couro*. Figurando entre os estilos xaxado<sup>56</sup> e baião<sup>57</sup>, a música encerra a composição psicológica da personagem: sensual e autoritária. A avareza exposta nas suas atitudes deixa transparecer o receio de alguém que já passara pelo tormento da fome e da miséria e que, agora, por forças das circunstâncias de um bom casamento, defende-se das lembranças de um passado de frustrações. Aliado a esse sentimento de empáfia, a mulher do padeiro também não se detém ante a postura exigida pela sociedade acerca do papel de esposa. Ela mesma cria suas regras a respeito do que considera correto, mesmo que tais decisões transgridam a norma vigente e a moral católico-cristã.

Para a esposa do presidente da Irmandade das Almas ser feliz é necessário e urgente. Ela não necessita abrir mão de nenhuma de suas opções: precisa e quer ter uma vida de regalias econômicas e sexuais. Para tal, engana o marido sem demonstrar culpa ou arrependimento. Sua felicidade é mais importante que convenções sociais impostas. O adultério é vivenciado por esta mulher como um meio legal para punir o marido pelo tormento que ele lhe causara no início do casamento. Dia após dia, ela luta incessante em busca de prazer e sobrevivência. *Rói-couro* remata a dualidade de uma mulher que se completa sendo rica e sensual. O xaxado representa a riqueza e a conseqüente dureza nas atitudes, a fortaleza nas ações. O baião é o seu caráter feminino vindo à tona, quando percebe que o prazer deve ser buscado na tentativa de ser feliz.

O tema do Major é *Cavalo bento*, uma alusão direta à história de cordel: *O dinheiro*, de Leandro Gomes de Barros, utilizada no filme no episódio da morte do cachorro. É também uma referência ao dito popular “ele é um cavalo batizado”, ao referir-se àquelas pessoas que

---

<sup>56</sup> Dança popular do sertão nordestino, cujo nome foi dado devido ao som do ruído que as sandálias dos cangaceiros faziam ao arrastarem sobre o solo durante as comemorações celebradas nos momentos de glória do grupo de "Lampião". É dançada somente por homens, razão pela qual nunca se tornou uma dança de salão. Primeiramente a melodia era apenas cantada e o tempo forte marcado pela batida de um rifle no chão, as letras eram e continuam satíricas.

<sup>57</sup> O Baião é uma dança cantada. Criação nordestina, resultante da fusão da dança africana com as danças dos indígenas e a dos portugueses colonizadores, refletindo na sua composição o caldeamento destas três raças.

são totalmente destituídas de educação, assemelhando-se a um animal irracional, mais precisamente a um cavalo, um animal escoiceador; e assim o é o Major com a empáfia que a riqueza e o poder permitem. Ele trata as demais pessoas como seres inferiores, que devem estar sempre prontas para servi-lo. Um tom solene é evidenciado ao som de caixas-repiques, sendo seguido por flautas feitas de taquara, que dão início ao baião que marca a entrada de Antônio Moraes à cidade. Feito as tradicionais bandas de pífano que anunciam a chegada de alguém importante a um lugarejo, *Cavalo bento* é a anunciação de que o importante coronel está adentrando em Taperoá.

O baião *Severino* é o tema do cangaceiro que invade o lugarejo nordestino em busca de dinheiro e posses. Seu andamento variando entre lento e allegro assinala a vida de Severino de Aracaju: primeiramente, uma infância marcada pela miséria e orfandade, quando a melodia é triste e pausada; depois, sua juventude e adulez transformadas em momentos de intensa instabilidade e perigo pela sua entrada no cangaço. O som da rabeça capta a inconstância da vida do cangaceiro que invade fazendas e cidades, mas que é obrigado a lutar contra a volante e/ou fugir dela em meio a tiroteios e mortes.

Uma nuance mais clássica é dada à composição *Engenho*, para evidenciar o desafio entre o Major e João Grilo, a fim de que este acerte as respostas corretas para três adivinhas por aquele lançadas. A tonalidade clássica remete à clássica Esfinge, que, ao expor seu enigma punia quem errava a demanda e premiava quem a decifrava. O Major afigura-se como o ser enigmático, enquanto Grilo coloca-se na posição do ser humano que ao acertar a adivinhação será premiado com um emprego na fazenda do latifundiário; e assim conseguirá minorar sua fome. Mas, se errar, o “amarelo” perderá uma tira de couro de seu lombo. Ao introduzir a percussão na parte final da melodia, há o reconhecimento de que o Grilo, com sua astúcia, fora o vencedor do embate.

*Choro miúdo* é o tema de Rosinha. A personagem que não reside na vila de Taperoá, mas sim no Recife onde fora realizar seus estudos. Ela volta para o lugarejo a fim de recuperar-se de um problema de saúde. Ao conhecer Chicó, a filha do Major inicia o desvendar de sua conduta. Demonstra ser meiga e frágil, mas sabe pelejar pelos seus desejos. Assim, enquanto enamora-se do contador de “causos”, alia-se a João Grilo na tentativa de lucrar a porca de dinheiro deixado por sua bisavó como dote do casamento.

Forçada a optar entre o dinheiro e o amor, Rosinha escolhe a segunda alternativa. Embora seja detentora de grande formosura, suas atitudes contrapõem-se à impetuosidade da mulher do padeiro. A princípio, os artifícios criados por ela e Grilo para obter êxito financeiro corroboram para testemunhar o processo de reificação em que toda a sociedade está submersa. Contudo, Rosinha não se deixa dominar por ele e busca outros valores para substituí-lo, como o amor de Chicó e a amizade de Grilo. O final do filme deixa em aberto o destino da filha de Antônio Moraes. Sabe-se que ela uniu-se ao duo de picarescos. Agora em trio, com a prontidão ao trabalho de Chicó e com a sua esperteza e de Grilo criam novas histórias e novos golpes darão para sobreviver. Logo, o chorinho é o estilo escolhido por rematar a figura de uma personagem que é misto de mulher e anjo; que, ao tempo em que se mostra frágil, atua com veemência quando é necessário fazê-lo. Como um chorinho é um samba mais cadenciado, mais contido, Rosinha é o equilíbrio, é a mulher que reúne beleza e esperteza.

Uma gradação clássica é dada à *Embolé*, o tema de amor de Chicó e Rosinha. O *adaggio* é o andamento escolhido para assinalar o romance na película. A melodia encerra uma singeleza que pontua a personalidade das duas personagens: Chicó com sua inocência e Rosinha com a sua candura. O relacionamento amoroso dos dois não é tão sereno como a canção, o que fica pontuado pela imitação do pio de coruja, um agouro que ressoa algumas vezes, e cunha as dificuldades que o casal irá passar até firmar o seu amor.



Fig. 33: O enlace amoroso de Rosinha e Chicó foi tramado por Grilo.

*Caboclos de Orubá* é a melodia que faz parte da cena do “truelo”, ou o duelo de três. Na verdade, a representação de um maculelê, dança de origem africana, originariamente uma luta realizada pelos escravos para defender-se dos seus algozes; daí o nome reportar a uma língua de origem africana. O bumbo é o instrumento que cadencia a música, sinaliza o duelo de três, mais um artifício criado por Grilo para afastar os outros dois pretendentes da filha do Major – Cabo Setenta e Vicentão – os valentões de Taperoá e, por conseguinte, permitir o casamento de Chicó com Rosinha, além, é claro, de adquirir uma porca plena de dinheiro. O truelo não acontece, pois Chicó, instruído pelo amigo, coloca os outros dois concorrentes frente a frente e assim consegue que eles fujam medrosamente. O contador de histórias, portanto, aparece aos olhos da amada como herói numa peleja que ele mesmo não lutou.



Fig. 34: Chicó e o truelo: artimanha criada por João Grilo para casar o amigo com Rosinha.

O episódio da gaita que ressuscita possui como tema *O pulo da gaita*. Na verdade, uma melodia baseada em *Presepada*, tema de Grilo, para representar mais uma das criações do “amarelo” para livrar-se da morte. Ao sentir sua morte aproximar-se pelas mãos de Severino de Aracaju e seu Cangaceiro, João Grilo cria a história de uma gaita que traz à vida aqueles que já morreram. A melodia, portanto, inicia-se num andamento lento, porém, logo em seguida, muda para o *allegro*, marcando, pelo toque da gaita, o processo de ressurreição de Chicó, que fingirá estar morto para também não perecer nas mãos dos cangaceiros. A lentidão assinala os primeiros movimentos de retorno à vida com o mexer dos dedos dos pés e das mãos, para, ao levantar inteiro, dançar e saltar quando da mudança de movimento da música, simbolizando a plenitude da vida recobrada.

O tema da morte de João Grilo, *Sentença*, é uma menção à fala de Chicó, ao afirmar que todos têm a sua sentença, e que “tudo que é vivo, morre”. A morte do “amarelo” é mostrada no filme por uma canção triste, melodicamente clássica, com instrumentos imitando o tinlitar dos sinos. A consternação da morte de Grilo fica patente nessa composição, quando as aventuras do picaresco teoricamente chegam ao fim. A parte final da melodia torna-se mais sombria como a própria morte; a música traz consigo um suspense criado pela perda da vida e incertezas surgidas pelo destino da alma após sua morte. O tom fúnebre é mantido até o final do arranjo musical, fortalecendo a idéia de sentença dada à personagem em vida e também no julgamento celestial depois da morte.

O Encourado possui como tema *Filho de chocadeira*, um chorinho clássico. O uso da percussão, a princípio com o som de chocalhos e pratos, representa a figura demoníaca como um ser desfigurado, metade humana, metade animal, que possui um som característico que indica a sua chegada a algum recinto. O chocalho lembra uma cobra, um animal desprezível e dissimulado que ousou enganar Adão e Eva no paraíso; na verdade, o próprio Demônio está disfarçado, daí a sua associação com a víbora. As evoluções melódicas mostram a capacidade

do Encourado em criar argumentos que possam incriminar os réus diante do julgamento, não desistindo de levá-los ao inferno.

*Mãe dos homens* é a música-tema da *Compadecida*, a advogada da humanidade. Sua função é representar o homem diante do julgamento que, incontestemente, ocorrerá após sua morte. Cabe a ela justificar os erros de seus filhos imperfeitos e consumidos pelo pecado, enlameados em uma corrupção que domina toda a sociedade. Nossa Senhora é a alegoria de pureza defendida nas obras, a fílmica e a literária, como válvula de escape para a coletividade. Seguir os seus conselhos é garantir remissão das falhas, conserto dos desacertos. Mas o que se pode averiguar na constituição da personagem é sua doçura emaranhada em um forte traço de autoridade e poder de convencimento. Suas palavras proferidas de maneira cândida não escondem a verdade, nem a vontade de convencer o seu filho, o Juiz Manuel, de que o perdão deve prevalecer sobre a punição. Sua exposição corrobora a firmeza ao apontar os erros, mas também sua justificação. Usa, então, do estratagema da sobriedade e da singeleza do falar, mas da segurança e constância no pedir a absolvição. A composição tem um matiz clássico e suave, contrastando com uma percussão discreta, mas firme, o que simboliza um caráter meigo e decidido. A parte final da melodia muda do andamento lento para o *allegro*, o que evidencia a vitória da Mãe de Jesus diante dos argumentos do Encourado e a conseqüente resistência da humanidade diante daquele que é a personificação do mal.

No episódio em que Rosinha e Chicó se conhecem em meio à quermesse, na praça principal em frente à igreja, a filha do Major vai à missa e após sua saída, o amigo de Grilo dedica a canção *Cabocla serrana*<sup>58</sup>, interpretada por Vicente Celestino<sup>59</sup>, a sua amada, com o

---

<sup>58</sup> *Cabocla serrana*, lançada em dezembro de 1932, é uma composição de Cândido das Neves, apelidado de "Índio", compositor, cantor e instrumentista, nascido no Rio de Janeiro-RJ, em 24/07/1899 e falecido em 04/11/1934. ([www.somusical.com.br](http://www.somusical.com.br))

<sup>59</sup> Vicente Celestino nasceu em 12 de setembro de 1894, no Rio de Janeiro, em Santa Teresa, na Rua Paraíso. Aos oito anos de idade iniciou sua carreira artística. Aos dezoito anos começou a cantar nos chamados "Chopes" da época e, aos vinte anos, estreava profissionalmente no Teatro São José em 1916. Vicente estrelou dois filmes: *O Ébrio* e *Coração Materno*. Cantou durante 65 anos sem parar. Foi cognominado "A voz orgulho do Brasil". Durante 33 anos foi contratado pela RCA-Victor, onde gravou centenas de discos. Antonio Vicente Felipe Celestino estava cantando para a quarta geração quando faleceu no dia 23 de agosto de 1968.

intuito de conquistá-la. A música é uma descrição romântica acerca de uma donzela que, por ser graciosa, desperta o interesse e a curiosidade das pessoas da localidade onde mora. O compositor opta por fazer uma letra em que a personagem confunde-se com as descrições da natureza, do lugar onde reside. Toda vivacidade, brejeirice e sensualidade da cabocla são compartilhados pelo espaço em que vive. Assim, está a moça totalmente integrada ao meio ambiente, assim como o nordestino, mesmo em meio à seca está adaptado ao meio como a atmosfera em que convive. Em meio a essa naturalidade, essa convivência com o meio, que une inocência e voluptuosidade, a donzela é religiosa e frequenta o templo religioso, a fim de exercitar a sua fé, o que se pode perceber em Rosinha, que é misto de anjo e mulher, mas não renega o seu lado místico; e mais, assim como a Cabocla é observada quando de sua entrada na igreja, Rosinha também o foi por Chicó, e, ao esperá-la, utilizou o artifício de dedicar uma música para conquistá-la.

Existe neste sertão / no alto daquela colina / uma cabocla que habita / uma choupana pequenina / Ficam todos a contemplar / a sertaneja / quando aos domingos / ela garbosa passa airosa / para a igreja / Se alguém lhe revelar / os seus amores, insiste / Ela corando suspira / Baixa o olhar e fica triste / Quem for ao monte pela tardinha / irá escutar / os caborés tristonhos / a glória dos sonhos / sertanejos cantar / Cabocla, estes versos / tão cheios de ti / escrevi à luz do luar / contemplando-te a choupana / ó serrana / Quisera Deus que fôras minha / Seria um rei e tu / de todo este sertão / quase rainha / Ter nos lábios teus / o aroma excelso das caçoulas / Teus seios afagar / como a um casal de pombas-rolas / E ouvir cantar pelas manhãs / solenizando o nosso amor / os sabiás nos coqueirais em flor.(www.cifrantiga.hpg.ig.com.br)

No final do filme, o repente *Meia quadra*<sup>60</sup>, de Severino Pinto<sup>61</sup> e Lourival Batista<sup>62</sup>, é entoado durante o surgimento dos créditos da película. Com a finalidade de acentuar o já

<sup>60</sup> Entre as modalidades mais difíceis da Poesia popular, está a Meia Quadra, estilo que apresenta estrofes com número de versos não determinados, e com quatro linhas iguais na parte final. (www.ablc.com.br)

<sup>61</sup> O poeta Severino Lourenço da Silva Pinto era mais conhecido como Pinto de Monteiro, uma referência à sua cidade natal, na região do Cariri, perto de Pernambuco. Um gênio do improviso, detentor de humor extraordinário, verve e malícia, é considerado um dos maiores repentistas de todos os tempos.

<sup>62</sup> Lourival Batista Patriota, o Louro do Pajeú, era repentista, considerado o "rei do trocadilho". Nasceu em São José do Egito, sertão de Pernambuco, a 06 de janeiro de 1915. Concluiu o curso ginásial em 1933, no Recife, de onde saiu com a viola nas costas, para fazer cantorias. Foi um dos mais afamados poetas populares do Nordeste

evidente caráter da expressão da cultura popular do sertão nordestino, ou pelo menos, manifestações dessa, foi acrescida à trilha sonora do filme uma modalidade de poesia popular: o repente está baseado na criação de versos de maneira improvisada sem perder o ritmo e a rima.

Com isso, se *O Auto da Compadecida* inicia-se com um aboio, um canto do vaqueiro em meio às secas pastagens do sertão, termina com um repente, uma espécie de poesia cantada, exatamente com a finalidade de expressar dores, alegrias, frustrações e esperanças dos habitantes de uma região. Em *Meia quadra*, especificamente, há o duelo entre os repentistas, quando um expressa que o que ele falar o outro deverá dizer o contrário, confirmando, dessa forma, como acontecem as pejejas entre os poetas cantadores do Nordeste.

Você diga meia vida; / Quando eu disser ida e meia, / Você diga meia ida, /  
Quando eu disser lida e meia, / Você diga meia lida. / Diga coração e meio.  
/ Se eu disser meio coração; / Se eu disser meia baleia, / Você diga meio  
cação, / Se eu disser meio cação, / Você diga meia baleia; / Quando eu disser  
Meia Quadra, / Você diz que é Quadra e Meia, / Quando eu disser Quadra e  
Meia, / Você diz que é Meio Quadrão! (www.usinadeletras.com.br)

Os responsáveis pela trilha sonora de *O Auto da Compadecida* ao optarem por criar uma trilha sonora não apenas em estúdios, mas também som direto – como a gravação de *Aboio* – e realizá-la no Nordeste, onde se passa o enredo do filme, conseguiram captar a essência do auto originalmente escrito por Ariano Suassuna; e mais: ao compilar batidas clássicas com populares, como assim deseja o escritor paraibano, formaram uma trilha harmoniosa que pontua o caráter do sertão nordestino como um espaço habitado por diversas influências que coexistem ao longo do tempo.

---

e, além da cantoria, a outra única atividade que exerceu foi a de banqueiro de jogo do bicho, mas sem sucesso. Irmão de outros dois repentistas famosos (Dimas e Otacílio Batista) e genro do poeta Antônio Marinho (a "Águia do sertão"), foi um dos grandes parceiros do paraibano Pinto do Monteiro. Satírico e rápido no improviso, era

### 3.6 A direção de arte

O processo de direção de arte no cinema é o responsável pela concepção visual da obra fílmica. Para que haja uma harmonia do filme, quanto à fusão do ético e do estético da obra, figurino, cenografia e maquiagem ficam diretamente ligados à supervisão do diretor de arte. A direção de arte do filme *O Auto da Compadecida* é assinada por Lia Renha<sup>63</sup>, que conta também com os figurinos de Cão Albuquerque<sup>64</sup>.

O trabalho de arte em uma película acompanha a conclusão do seu roteiro. No referido filme, Guel Arraes e Lia Renha viajaram para o sertão nordestino em busca de locações para o filme e pessoas da comunidade local a fim de serem personagens-figurantes, interagir com a fala do local, promovendo workshops com os atores. Depois de percorrer 38 cidades e passar por Taperoá, optaram por gravar em Cabaceiras-PB<sup>65</sup>, visto que a cidade do *Auto* já está bastante diferente da época quando se passa o enredo.



Fig.35: Vista parcial de Cabaceiras – PB – local das gravações do filme.

---

temido por seus competidores. Louro morreu em São José do Egito, a 05 de dezembro de 1992. (www.ablc.com.br)

<sup>63</sup> A diretora de arte e cenógrafa Lia Renha possui ainda em seu currículo, além da direção de *O Auto da Compadecida*, os filmes: *Os Normais* (2003); *Caramuru – A invenção do Brasil* (2001); *Tieta do Agreste* (1996); *Dias melhores virão* (1989); *Um trem para as Estrelas* (1987).

<sup>64</sup> O figurinista baiano Cao Albuquerque, pertencente ao quadro da Rede Globo, assinou também o figurino de *Caramuru – a invenção do Brasil* (2001).

<sup>65</sup> Município localizado nos Cariris da Paraíba a 189 km da capital, fundado em 1735 e conhecido como sendo o de menor índice pluviométrico do País. Possui uma população em torno de 5.000 habitantes e uma extensão territorial de aproximadamente 500 km<sup>2</sup>. Possui um dos maiores rebanhos de caprinos e ovinos de Estado. Principal celeiro do artesanato em couro da Paraíba. Detentor de belas e ricas reservas arqueológicas. Cenário Natural para produções de época, foi palco para o premiado filme *São Jerônimo*, de Júlio Bressane e a minissérie *Auto da Compadecida*, da Rede Globo de Televisão, Cabaceiras guarda importantes indícios da mais antiga ocupação do homem em terras americanas.

Durante 37 dias de filmagem no local, uma equipe composta por 65 pessoas e mais o elenco mudaram-se para o sertão nordestino, a fim de fazer as filmagens externas da película. Apenas três ruas da cidade paraibana foram usadas, por causa da “modernidade” da cidade. O problema da fazenda do Major foi resolvido filmando um campo que ficava em Cabaceiras, mas a fachada filmada em João Pessoa. A cidade, então, passou por intensas mudanças: a adaptação da fachada de 59 casas, 22 postes de iluminação trocados, cabos telefônicos escondidos, a igreja totalmente pintada.

Aliado à escolha das locações há também o figurino, que deve estar em perfeita consonância com a proposta traçada pelos roteiristas em discussão com o diretor da obra. No filme de Guel Arraes, o matiz das roupas das personagens harmoniza-se à paisagem local. Grilo e Chicó, com suas vestes, apresentam-se em total simetria com a vermelhidão do filtro da fotografia do filme, expondo a miserabilidade das personagens mais humildes do filme.



Fig. 36: A igreja de Cabaceiras - PB, cenário mais recorrente da obra.

Assim como a indumentária de quase todas as personagens, especialmente a da dupla fora sovada e tinturada diversas vezes, a fim de deixá-la com o aspecto de velha, concebendo a pobreza extrema em que ambos se encontravam, traduzindo o aspecto arraigado em suas

memórias, neste modo de vida e visível em suas vestes. Grilo, em especial, ainda ganhou próteses dentárias e escurecimento da pele na concepção da personagem.



Fig. 37: O figurino dos protagonistas do filme foi meticulosamente estudado para evidenciar os traços sócio-econômicos.

Severino e seu Cangaceiro, com seu vestuário em que predominam os tons de marrom, simbolizam também caracteres associados ao homem sertanejo: a religiosidade e a superstição, em contraponto com a criação de um poder paralelo da violência é resultado de uma revolta contra a vida miserável que os assola. Suas roupas representam as vestes dos cavaleiros medievais, juntamente com os adereços que as acompanham: o chapéu – equivale ao elmo; a roupa de couro – à armadura; a espingarda, facas e peixeiras – as armas do cavaleiro. Se o representante da cavalaria era detentor de idéias nobres, há duas visões distintas para o Cangaço: uma, a oficial, que eles foram os maiores exemplos do banditismo no Nordeste; a outra, a popular, que eram homens que roubavam dos ricos e distribuíam aos mais necessitados, praticando a justiça social e vingando a classe desprivilegiada. O traje dos cangaceiros não traz, como os cavaleiros do medievo, cores vibrantes, ao contrário, as matizes de marrom evidenciam o local onde peregrinam e camuflam-se: a caatinga. O detalhe em cobre nos acessórios que complementa a roupa faz-se presente nos detalhes em torno do chapéu de Severino, são as moedas, símbolo da cobiça por riquezas.



Fig. 38: O cangaceiro Severino de Aracaju é o símbolo das falta de assistência do poder oficial.

As vestimentas da mulher do Padeiro foram criadas para valorizar o colo da personagem. Utilizando estampas floridas, há uma mescla entre vestidos e blusas e saias que, com cores diversas e aliados ao complemento de um xale, acentuam a sensualidade de uma mulher que busca o deleite carnal. Mesmo por métodos questionáveis para a moral vigente, suas atitudes concluem o desejo incessante da busca por uma vida plena e isso é manifesto na composição do vestuário. As suas roupas íntimas, também à mostra durante a cena em que seduz Chicó e Vicentão, confirmam a voluptuosidade de quem está sempre apta a entregar-se ao prazer. Ainda na composição desta personagem feminina, a boca está sempre com um vermelho intenso, contrastando com a sua pele excessivamente branca, chamando a atenção para o desejo luxurioso que sempre a dominava.



Fig. 39: As roupas de Eurico representam a ascensão da burguesia taperoense.

O Padeiro, por sua vez, também usa roupas surradas, mas em melhor estado que seus empregados Grilo e Chicó. Um avental vez por outra acompanha os acessórios de suas vestes, por se tratar de uma profissão artesanal com produtos da farinha, do fermento, etc. Utiliza ainda, quando está na padaria, uma touca que visa a proteger o alimento de ser contaminado pelos seus cabelos. As calças de lista completam a sua caracterização. Contudo há um outro figurino destinado ao Padeiro, quando esse não está em serviço usa roupas mais novas, calças de linho, camisas de manga comprida não mais arregaçada e paletós de tom sóbrio (bege), ou seja, roupas que indicam a posição social de um comerciante burguês, completando com um chapéu (no lugar da touca), que sugere a sua distinção no lugar que ocupa na sociedade.

O Padre e o Bispo usam as tradicionais batinas destinadas ao clero. O preto predomina nas vestes e indica a sobriedade do cargo, além de um luto pela morte para o mundanismo. Os terços evidenciam a fé em um catolicismo que valoriza as imagens, os símbolos. A diferenciação entre o Padre e o Bispo encontra-se, sobretudo, na riqueza de detalhes desse em referência àquele. A faixa vermelha, a mitra e o anel comprovam o grau elevado do Bispo em relação ao Padre, e, por isso mesmo, uma submissão desse aos desígnios da autoridade episcopal. A indumentária do Padre e Bispo confere-lhes um *status quo* acima de grande parcela da população, permitindo-lhes opinar e dirigir a vida dos devotos, trazendo consigo uma significação de poder diante dos fiéis e outros membros da própria Igreja, além de tornar patente a riqueza e luxo da instituição religiosa a qual pertencem.



Fig. 40: O Bispo e o Padre são os símbolos de corrupção religiosa.

Rosinha, ao contrário da Mulher do Padeiro, usa roupas em tons brancos, pastéis ou rosas. O figurinista da película, Cão Albuquerque, utilizou roupas confeccionadas com toalhas de mesa para compor o figurino da personagem. As rendas adicionam um ar inocente e angelical à heroína da estória, bem como indicam que a personagem pertence a uma outra classe social mais abastada. Incorporado a isso, as roupas delineiam o corpo da donzela, mesclando ao ar de pureza uma nuance de feminilidade; assim, Rosinha é o misto de pureza e astúcia, uma combinação que vem a calhar diante dos impropérios da vida.



Fig. 41: O Major Antônio Moraes representa os resquícios do coronelismo no Nordeste brasileiro.

O Major Antônio Moraes possui um vestuário típico de um fazendeiro patriarca do sertão. Calças de linho cinza ou branco, camisas de manga comprida sempre acompanhada de um colete, demonstram o poderio que exerce. Ainda há um sapato de couro e um chapéu também de couro, que, juntamente com o revólver à cintura, complementam a composição daquele que com seu dinheiro e empáfia sobrepuja a todos do clero à burguesia local.

Vicentão, o valentão da cidadezinha, é apresentado ao espectador com uma roupa que valoriza seus músculos. Calça de linho e camisa com mangas arregaçadas fazem parte do seu figurino, bem como a peixeira presa à calça. Braceletes de couro nos braços terminam por caracterizar a personagem que, ao deixar a barba por fazer, representa o papel de “machão”, aquele que enfrenta tudo e todos, o que ama a briga, mas que é totalmente desprovido de

inteligência, já que usa seu vigor físico a fim de alcançar seus objetivos, sejam em duelos, sejam conquistas amorosas. No entanto, o arrojado apaixonou-se por Rosinha. Na verdade, Vicentão é usado e enganado pela Esposa do Padeiro, ao usá-lo como amante para livrar-se do flagrante de adultério com Chicó, por Rosinha, quando a moça manda comprar-lhe confeito e assim ficar a sós com Chicó, ele também é manipulado pela inteligência de João Grilo, quando o “amarelo” cria a trama para promover o casamento entre seu amigo e a filha do Major.



Fig. 42: Vicentão amedrontava a todos com a sua valentia em Taperoá.

Cabo Setenta, o chefe da polícia local, usa o uniforme da polícia, cor caqui, combinando com a boina que possui um broche indicativo de patente, e um coturno preto, que completa a farda. Os acessórios que o acompanham, armamento e apito, sugerem a função que ocupa; e o bigode que compõe a caracterização da personagem evidencia aspectos da seriedade do protetor da população contra os desmandos dos cangaceiros e dos malandros.



Fig. 43: O Cabo Setenta representa um poder oficial falido.

O figurino utilizado no julgamento final apresenta uma forte evidência medieval em consonância a memória e a vida material do Nordeste. O Encourado traja uma roupa que se assemelha a de um grão-vizir, emitindo ao andar uma espécie de ruído, com guizos, como um som que demonstra a sua presença no local. Os demais adereços que compõem as suas vestes possuem sinais que simbolizam a hierarquia do reino espiritual.



Fig. 44: O Encourado assemelha-se à caracterização do Diabo medieval.

Para complementar a caracterização, brincos, grandes unhas postiças, prótese dentária e lentes de contato amarelas e vermelhas alternam-se para marcar as duas fases do Demônio: a de Príncipe das Trevas, quando finge certa parcimônia para com os réus; e a de Monstro, ao ser desmascarado por Grilo em suas reais intenções. Nesse caso, a maquiagem exerce grande impacto quando na transformação surgem chifres e há uma desfiguração do seu rosto, surgindo a aparência de uma anomalia física resultada da sua insurgência contra o Divino.

Manuel é caracterizado como um ser sublime rodeado por anjos barrocos, quase todos loiros. As vestes brancas contrastam com o “sagrado coração” iluminado que traz acima do peito. A túnica que usa é entrecortada por cordas cruas e ainda compõe a sua indumentária o uso de palhas por todo o vestuário. Certo tipo de cipó entrelaçado é usado em sua cabeça como a coroa de espinhos que lhe foi “presenteada” pelos romanos durante a sua paixão. Um

escapulário, com pinturas que lembram afrescos medievais e com imagens de Nossa Senhora, completa a caracterização de Jesus e confirmam a influência da Compadecida como o protótipo da própria redenção, porque traz consigo as virtudes necessárias para a obtenção de uma alegria plena, duradoura. O Cristo, então, está intimamente ligado a ela no processo de julgamento e remissão do ser humano.



Fig. 45: Manuel usa vestes imperiais confeccionadas com material típico do Nordeste.

A Compadecida surge na obra com o seu manto azul com filactério em tom de ouro. A túnica escarlate com detalhes também dourados, comprova a sua divindade e seu poderio diante dos homens, além da sua hierarquia superior face o Encourado. A coroa que ela usa é feita com palha e cipó e mostra que ela é rainha, divina e santa, mas que já fora substância perecível como as outras, por isso se compadece. Nossa Senhora, enquanto Mãe dos homens, não se esquecera de seu passado também de privações. Fora uma mulher humilde esposa de um carpinteiro, mãe de um carpinteiro, o Salvador do mundo. O colorido de suas vestes, repleta de aplicações em palha e corda, comprova que Maria realiza-se através da felicidade dos seus filhos e filhas. Os homens e mulheres, seres imperfeitos, mas por quem denota apreço, já que recebera essa deferência do próprio Deus.



Fig. 46: A Compadecida com seu traje multicolor: representação da misericórdia divina para com a humanidade.

Assim, percebe-se que a direção de arte, incluindo cenário, figurino e maquiagem, coaduna-se com a direção do filme, a fim de promover uma plasticidade especial às cenas; e uma concepção artística à obra, que harmoniza e dá unidade às falas dos atores, as rubricas dos roteiristas e a idealização do diretor.

### 3.7 A fotografia

Todo filme constitui-se em uma projeção contínua de imagens fotográficas, assim, o trabalho de fotografia em uma película exige extrema consonância com as pretensões almejadas pelo diretor; somente deste modo, alcançar-se-á o padrão técnico e artístico da imagem desejada. Equipamentos como a câmera filmadora, as lentes e os filtros, além do equipamento de iluminação, precisam de uma atenção especial para que a fotografia consiga captar com objetividade o sentido que o diretor quer obter das tomadas em cada locação.

Se as imagens foram idealizadas e escritas pelo diretor Guel Arraes e pelos roteiristas João Falcão e Adriana Falcão, é o diretor de fotografia Félix Monti<sup>66</sup> quem aufere o tom avermelhado do sertão, combinando-o ao amarelo escaldante do sol da caatinga na

---

<sup>66</sup> O argentino Félix Monti ainda assinou a direção de fotografia em *A Partilha* (2001) e *A paixão de Jacobina* – 2002.

composição imagética da obra. Aliado a isso, tem-se um trabalho conjunto com a direção de arte para que cenários, vestuário e adereços não destoem do tom planejado para o filme.



Fig. 47: Grilo e Chicó anunciando o filme *A Paixão de Cristo*

O *design* de luz do filme *O Auto da Compadecida* foi concebido de maneira a que o espectador perceba a diferença entre cada plano filmado. Assim, a coloração clara escolhida para a primeira cena, por exemplo, em que Chicó e Grilo estão com “pirulitos”<sup>67</sup> anunciando a mostra de um filme sobre a paixão de Cristo, deixa evidente o período e o local em que as personagens estão: nas ruas de Taperoá em plena tarde. Ao contrário da cena seguinte que se passa no recinto da igreja, improvisando o cinema e, portanto, um lugar fechado. Para este efeito, a fotografia usa um colorido escuro de acordo com o espaço e a intenção do episódio.

Um efeito utilizado por Félix Monti é a utilização de filtros com lentes amarelas nas câmeras, dessa maneira, consegue um colorido amarelado para as imagens, corroborando para a manutenção de um ambiente do nordestino típico da literatura regionalista, quando o amarelo do sol escaldante une-se ao amarelecimento das roupas surradas, dos dentes estragados e sem cuidado, da cor da pele dos moradores da região, em especial o “amarelo” João Grilo.

Outro efeito percebido na fotografia do filme dá-se durante as histórias de Chicó, essas são contrastadas com uma fotografia em preto e branco, em oposição à imagem colorida do restante do filme. Nesses “causos”, em especial, há um contraste entre a fotografia em preto e

<sup>67</sup> Nome popular dado a cartazes propagandísticos.

branco da estória, enquanto que o sol, elemento de simbologia importante para o sertanejo, surge colorido e amarelado como o chão rachado por ele.



Fig. 48: Os “causos” de Chicó eram marcados pela fotografia em preto e branco.

A utilização de uma lente clara para as cenas na fazenda do Major Antônio Moraes ratifica a mudança de um cenário urbano, mesmo que uma pequena cidade, para a zona essencialmente rural e, por isso mesmo, com menos construções. Um sítio mais aberto onde está situada a habitação, que é também bem iluminada por permanecer com portas e janelas abertas durante todo o dia. Dessa forma, não há diferenças na utilização da luz entre o diálogo fora da fazenda entre Grilo, Chicó e o Major, e dentro da casa entre as três personagens mais Rosinha e o Padre.

Há também um trabalho especial de fotografia no episódio do julgamento das personagens assassinadas pelo Cangaceiro. A cena que se inicia com a morte de João Grilo vai mudando de iluminação, saindo do claro para uma nuance mais escura, salientando um feixe luminoso sobre o corpo do “amarelo” para indicar a sua passagem para o pós-morte. Quando isso se dá, muda-se novamente o efeito de luz, clareando o ambiente da igreja que se transforma em um tribunal para, em seguida, em novo quadro, em um plano médio, contrastar a claridade do piso da igreja onde Grilo está caído com a penumbra do restante dela, ressaltando as velas acesas como sinal das orações e fé dos fiéis.



Fig. 49: A passagem do pós-morte de Grilo é evidenciado pela mudança na iluminação.

Há um trabalho meticuloso de fotografia observado na cena da aparição do Encourado. O uso de lentes vermelhas e amarelas enchem todo o plano e enfatiza o local habitado pelo Demônio: o inferno, lugar de fogo e sofrimento, como mostrado na caracterização da cena através dos súditos do Diabo castigando os habitantes do Inferno.



Fig. 50: A aparição do Encourado é marcada por diferentes nuanças da fotografia

Tal quadro é alternado com outro que mostra o espanto das personagens, réus de um julgamento iminente, comprovando a mudança de quadros e da iluminação que se alterna de colorida e clara para uma gradação mais escura. Há ainda a utilização de lentes com um acentuado tom amarelo na cena em que o Encourado tenta ludibriar os recém-chegados de Taperoá, fingindo ser comedido e justo, mentindo como um “amarelo”, e a iluminação reflete tal aparência.

A cena em que Grilo clama por Manuel é marcada por um efeito de luz com coloração clara, assinalando a chegada da luz ao ambiente, que antes era dominado pelo Príncipe das trevas. Assim sendo, as velas da igreja são acesas para iluminar o ambiente, antes na penumbra. Simultaneamente, muda-se o quadro para mostrar um Jesus negro em contraste com vestes brancas e anjos barrocos à frente de um céu azul. O julgamento inicia-se e um novo matiz é acrescido à cena em que a Compadecida surge para interceder pelos réus: o quadro ganha um colorido especialmente no céu, que deixa seu tom azulado para receber uma nuança de arrebol. Uma aura dourada surge no rosto de Nossa Senhora, enquanto ao seu lado a personagem de Jesus Cristo fica na penumbra, ressaltando o seu coração luminoso. Esse contraste é o reconhecimento da divindade de sua progenitora e à luz que ela trará para o destino de seus fiéis. Ao mesmo tempo, a luz sugere a passagem entre a divindade e a humanidade da Compadecida, e, portanto, sua aptidão para compreender as mazelas da humanidade e propor meios para justificá-las.



Fig. 51: Cenas da seca e dos sertanejos são acrescentadas à defesa da Compadecida como forma de justificação dos pecados de Grilo.

A cena em que a Compadecida advoga por João Grilo é marcada por imagens em preto e branco, que expõem a miserabilidade que impera no típico sertão, a fome e a sede fisiológica, mas também a fome e a sede ontológicas do sertanejo. A peregrinação do nordestino, que foge da seca em busca de trabalho, mas que retorna a sua terra assim que sabe

da chuva é narrada por Maria, para abonar as falhas do “amarelo picaresco”. Enquanto fala, quadros fixos vão-se sobrepondo, como fotografias em preto e branco, desvendando a avidez de um povo marcado pela dor e pelo sofrimento e que não desiste de lutar pela sobrevivência.

Após a segunda oportunidade outorgada a Grilo por Manuel, a Compadecida e seu filho partem para o céu e a iluminação evidencia sua partida com um clarão que deixa todo o quadro branco, assinalando a diferença entre o inferno, um local de fogo e o céu, um lugar sublime e de paz. Enquanto isso, o “amarelo” retorna a terra e a imagem recebe novas colorações: primeiro, uma meio esvoaçada, como em meio a nuvens, simbolizando a chegada de Grilo de um lugar celestial para a terra; depois outra amarelada, quando ele já está de volta ao seu corpo terreno, e, portanto, de volta ao sertão.



Fig. 52: Grilo, de volta a terra, atormentando o ingênuo Chicó, fingindo ser uma alma penada.

Um outro contraste de luz pode ser analisado na última estória de Chicó, ao retratar como seria o céu, dessa vez, o “causo” aparece com uma imagem colorida, o que cunha a diferença entre seus contos anteriores, pura fantasia de um ingênuo, daquilo que é real: Jesus, Maria, o Demônio e o julgamento da humanidade, pelo menos para a fé do homem do sertão.

Portanto, um bom trabalho de fotografia é aquele que consegue captar as idéias escritas no roteiro; transformando a imaginação dos roteiristas em imagens; e compor estas imagens de maneira que haja harmonia entre o enredo e a sua transposição para a tela. No

filme de Guel Arraes, a qualidade da fotografia é condição essencial para que o roteiro bem escrito e uma equipe empenhada e uma boa escolha dos atores possam resultar numa obra de sentidos visíveis. O olhar atento do diretor de fotografia Félix Monti e sua interpretação do *script* a ele fornecido permitiram um bom resultado estético ao filme *O Auto da Compadecida*.

## CONCLUSÃO

Analisar a obra de Ariano Suassuna é deparar-se com aspectos das origens culturais brasileiras e fazer uma viagem pelo tempo, voltando a um passado no presente. É vaguear pelas influências ibéricas e mediterrâneas, com passagens pelos clássicos como Molière e Cervantes, perpassando pela Bíblia e por Shakespeare, articulados com o discurso o popular, utilizando-se do cordel, do bumba-meu-boi e do mamulengo na união do popular com o erudito. Resumir esta viagem literária de Ariano Suassuna em um conceito, embora seja difícil, poder-se-ia tentar aquilo que simboliza de maneira acertada esta problemática: a “intertextualidade”.

Após ponderar sobre a relação entre o *Auto da Compadecida* e outras obras de valor literário relevante, pode-se notar que Suassuna conseguiu compilar em sua obra características capazes de torná-la perene como as demais: lirismo, imaginação, encanto, incômodo, já que não é possível ler o *Auto* e ficar impassível. Questionamentos certamente permearão a mente do leitor. Adentrar à obra suassuniana é desbravar traços da identidade brasileira, particularmente a alteridade do sertão nordestino. A comparação de seu texto com autores como Vicente, Molière, Shakespeare e Cervantes dá-se no sentido de evidenciar na obra do brasileiro a “influência” das suas leituras, mas o comparativismo deve estabelecer a fusão entre as semelhanças e também as diferenças com textos, agenciando mentalidades específicas e experiências individuais singulares.

A comparação é apropriada a partir do momento em que se propõe discutir a transitoriedade e a mobilidade dos conceitos de erudito e popular de forma estagnada. Artistas e obras chamados de populares, ao longo do tempo tornaram-se eruditos, por serem estudados nas Academias e também pelo motivo de que as classes apropriam-se mutuamente das produções. Logo, o que outrora era produzido para/pelo povo, com a intenção de divulgar a

arte, na contemporaneidade estas experiências deixaram as praças e ruas e encerraram-se também nos teatros e ambientes acadêmicos.

A obra de Suassuna, o fundador do Movimento Armorial<sup>68</sup> tem como modo de pensar a busca “das raízes populares da cultura brasileira para chegar a uma arte erudita”<sup>69</sup>. Ela é caracterizada pela cultura popular, mas escrita por um erudito. Percebe-se exatamente nesse ponto uma contestação de sua ideologia por um grupo de teóricos, que vêem um entrave ideológico que termina por esvaziar as expressões artísticas populares que ele tanto exalta: exatamente o fato de o autor aproximar a cultura popular da erudita. Assim, para esses teóricos, Ariano Suassuna coloca em xeque na sua obra definições que aprisionam a arte; conceitos que limitam, pois estabelece uma hierarquia entre elas.

A beleza do *Auto da Compadecida*, no entanto, é o encontro dos caracteres eruditos que herdou das leituras do seu autor com a compilação das histórias do imaginário de um povo simples, indouto, o que não o impediu de representar uma cultura complexa e rica em detalhes. Ao tomar o erudito e o popular, o escritor paraibano não se propõe a ressaltar o preconceito que ainda permeia uma sociedade etnocêntrica e maniqueísta, quando todas as manifestações artísticas precisam ser testadas e referendadas, para entrarem no cânone. O autor está falando do seu lugar e os conceitos mobilizados por ele são operadores que não devem servir para qualificar ou hierarquizar, mas caracterizar a identidade dos discursos eruditos e populares.

A obra suassuniana transita na Academia Brasileira de Letras e na mídia e tem lugar na estante dos leitores, pelos seus temas, pelo uso de uma linguagem singular e pelas personagens típicas, que “forçaram” uma visibilidade do Brasil nos cenários artísticos nacional e mundial. O que faz o *Auto da Compadecida* ser lido e encenado no sul do país,

---

<sup>68</sup> Armorial significa o conjunto de bandeiras, brasões e insígnias de um povo. O Movimento Armorial tem por finalidade uma busca e divulgação do cerne da cultura brasileira.

<sup>69</sup> AZEVEDO, Reinaldo. As armas do barão assinalado. In: *Bravo!*, São Paulo, ano 1, n.º 8, mai. 1998, p. 60.

América Latina, Europa e Estados Unidos, deve-se à maneira como Suassuna sintetizou mimeticamente o modo de vida sertanejo e a linguagem amplificada na qual ele estabeleceu esta imagem regional.

Ao compilar uma obra baseada na literatura popular nordestina, Suassuna afirma-se, salvaguardadas as características que são peculiares a qualquer escritor, como um artista da palavra literária e o porta-voz de uma cultura que, através do *Auto da Compadecida* e de outras obras de sua autoria, ressoam mundo afora e encontraram eco, fazendo o leitor sair da leitura muitas vezes passiva para ser um experimentador das muitas sensações suscitadas pela obra do paraibano. O riso promovido pelo *Auto* é o caminho escolhido para que o leitor ative a capacidade de pensar e sentir.

O *Auto da Compadecida* é o resultado de um intertexto, como são as obras contemporâneas, resultados de múltiplos conhecimentos; assim como a cultura brasileira é a consequência de várias culturas: a indígena, a européia, a africana e outras que foram agregando-se ao longo dos séculos. Assim, há sempre esta musicalidade dissonante no tecido da identidade brasileira. Em Ariano Suassuna, o som do Nordeste ecoa aos ouvidos dos leitores e persiste, como resiste o nordestino, como vinga o mandacaru verde na estação da seca. Sonoridade que indica ainda ser hora de seguir, de lutar e não desistir; como um repente que não cessa de encorajar, com suas rimas improvisadas, mas cheias de picardia e inventividade.

Daí a utilização do termo “rapsódia” em nosso trabalho, originalmente uma composição musical sobre temas de melodias folclóricas, como o canto de atos épicos da personagem João Grilo com as suas atitudes que desvelam a vontade e a persistência. O épico é evidenciado na luta pela sobrevivência no dia-a-dia; e na preparação para o amanhã, já que essa batalha travar-se-á a cada dia. O palhaço é um rapsodo - também conhecido como aedo - um cantor popular, um homem do povo que entoa os textos épicos de cidade em cidade. Nada

mais apropriado para aquele que vive sobre a mobilidade circense, transferindo-se de um lugar para outro e levando consigo a alegria e a tristeza de suas histórias. Ariano Suassuna, dessa forma, usa o texto cômico como intelectual e cria uma odisséia na qual João Grilo e seus companheiros de cena montam o palco adequado em que a imaginação sobrepõe-se à razão.

A cena e o enredo são, resumidamente, uma apologia à capacidade de o sertanejo recomeçar, mesmo que retrocedendo ao início, se necessário for, como Grilo, que recebeu do Cristo a oportunidade de reviver e reconstruir a sua trajetória de anti-herói. O convívio da personagem picaresca entre os mundos real – a pequena cidade de Taperoá - e onírico – os lugares celestes – é necessário para que, por intermédio do julgamento do “amarelo”, os leitores possam descortinar os seus “eus”. A sobreposição de temas é a proposta do *Auto* e de Suassuna, que entende a Literatura como o caminho, a terceira via para a compreensão da humanidade e da “verdade” oculta nos sentimentos e atitudes dos indivíduos.

O *Auto da Compadecida* é uma obra que leva o leitor a ir mais além, catalisando na simplicidade do riso uma reflexão acerca desse ato tão básico e instintivo, desmascarando afirmativas que consideram a comédia uma frivolidade. Suassuna a utiliza para questionar, discutir e transformar.

Segundo Muzart (1999), “(...) no *Auto da Compadecida* o dinheiro está no centro dos dois episódios terrestres (o enterro do cachorro por um bispo e um padre simoníacos e a compra por uma mulher invejosa de um animal que defeca dinheiro)” (p. 264). É a partir dessa temática que Suassuna cria sua obra e identifica os pilares que devem ser transpostos, a fim de que, livres de certos vícios, as personagens possam estabelecer-se. Para tal, o autor utiliza o riso; daí ser mister possuir uma tal habilidade capaz de oscilar entre o circunspecto e o ridículo, de tal forma que se possa adequar o enredo ao contexto histórico nacional em que está inserido; e aos moldes literários em que foi escrito. Esse intrincado jogo de definições e

concepções culturais e literárias é centrado num matiz cômico, mas, se outrora essa especificidade fescênica fora relegada a segundo plano, com a conseqüente ascensão da tragédia, ela é elevada a uma posição privilegiada no *Auto da Compadecida*. Desse modo, nenhum momento picaresco no *Auto* é banal ou desproposital; possui uma provocação implícita e preponderante para o entendimento do Brasil, do Nordeste, dos nordestinos e dos sertanejos, como “fortes antes de tudo”.

Na obra de Suassuna não se encontra o nordestino que foge de sua terra devido às agruras do clima; vê-se, no entanto, a personagem submissa, que aceita as injúrias, a indignidade, contudo é convidada a rebelar-se. Nota-se em Suassuna a dualidade submissão *versus* autonomia. O homem do sertão procura conhecer-se e integrar-se ao seu *habitat*, porém o questionando e transformando-o quando necessário. O Humanismo é ambíguo: amigo *versus* inimigo, fiel *versus* mentiroso, agradecido *versus* vingativo e constitui-se na síntese do sertanejo, identificada na tensão entre Deus e o Diabo, antítese presente nos autos vicentinos, no Barroco e na obra de Suassuna.

A religiosidade extrema é a válvula por onde as respostas a este caos advêm e por onde os obstáculos são transpostos. A religião possui um poder redentor, não somente espiritual, mas para dar sentido à vida e ajudar na formação do caráter. Ela faz parte da cultura e da identidade do nordestino. No *Auto*, é nítida a afirmação que Deus, no julgamento, utiliza-se da figura do Encourado para ressaltar sua benevolência. Para Suassuna, a religião é o tom que dá ao ser humano, e ao nordestino em particular, a persistência e a resignação. Portanto, a cultura nordestina no *Auto* apropria-se de símbolos religiosos, intrinsecamente ligados ao sertanejo. A valorização do símbolo pelo nordestino faz com que o sol escaldante do sertão e a aridez da terra enriqueçam o seu imaginário solar.

A obra suassuniana *Auto da Compadecida* também permite uma remissão constante aos meios de comunicação de massa. As três adaptações cinematográficas e as inúmeras

filmagens de trechos da obra em telenovelas são exemplos de que um texto bem escrito resiste ao tempo e extrapola o reducionismo proposto por alguns, ao classificá-la como “regional”. Se o ambiente escolhido para o enredo foi o sertão nordestino, as personagens da obra expressam facetas singulares de suas personalidades, e, embora esbocem características influenciadas pelo meio em que vivem, a ideologia da obra ultrapassa o teor local. Mas, acima de tudo, traz questionamentos sobre ética e moral, ou a falta dessas. Ao transpor a obra para o cinema, a comunicação de massa aproxima a literatura de um público muita vezes desacostumado à leitura, propiciando ao espectador novas experiências, novos sabores e novas viagens pelo mundo das palavras, transformado em imagens; aliás, esse processo imagético é o que predomina na tela do cinema, que aliado a uma boa produção, um eficiente figurino, e uma trilha sonora e efeitos capazes de despertar questionamentos, suscitar ódios e/ou paixões, leva o espectador a reconhecer-se através de um Grilo, ou um Chicó e o padeiro ou de qualquer outro personagem.

O imaginário de símbolos e experiências criam um sentimento de alteridade no texto do autor paraibano transmutado para o cinema. A ambigüidade e a pluralidade de uma obra literária pressupõem um número considerável de leituras e, por conseqüência de adaptações, mas, acima de tudo, não é fácil manter o caráter ético e estético de uma obra, quando da sua transposição, pois aspectos são abordados em detrimento de outros; observações são acrescidas mediante a visão do roteirista e dos produtores. Logo, a adaptação adquire certa autonomia, já que cada texto é singular e não vale a pena ver uma “tradução servil”.

Enfim, ao estudarmos esta adaptação do *Auto da Compadecida*, o percurso faz-nos ver que é conveniente manter-se as performances principais do texto original, como elemento central da seqüência narrativa. Porém, jamais censurar a adaptação em si, pois o meio de comunicação de massa leva o leitor a outro texto, permitindo novos caminhos para a leitura na “contemporaneidade”, porque qualquer arte sacia a fome de conhecimento, mesmo que

apenas momentaneamente, e a Literatura e o Cinema dão mais fome a cada vez que alimentam.

## REFERÊNCIAS

Obras de Ariano Suassuna:

SUASSUNA, Ariano. *Auto da Compadecida*. Ed. comemorativa de 50 anos. Rio de Janeiro: Agir, 2004

\_\_\_\_\_. *O santo e a porca*. 9. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005

\_\_\_\_\_. *O casamento suspeito*. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.

\_\_\_\_\_. *Farsa da boa preguiça*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.

\_\_\_\_\_. *Aula Magna*. João Pessoa: UFPB – Editora Universitária, 1994.

Obras sobre Ariano Suassuna:

AZEVEDO, Reinaldo. As armas do barão assinalado. *Bravo!*, São Paulo, ano 1, n.º 8, mai. 1998, p. 58-75.

COSTA, William. Sobre o painel de Ariano Suassuna. *Jornal O Norte*, João Pessoa, 10 jun. 2003. Cotidiano. Disponível em: <williamcosta@jornalonorte.com.br>. Acesso em 15 jun. 2004.

MONGELLI, Lênia Márcia. Entrevista com Ariano Suassuna. In: *Signum*. ABREM, 2004, n.º 6, p. 211-239.

NASCIMENTO NETO, João Evangelista do. *Literatura dramática, cultura popular e cinema em: “Auto da Compadecida” de Ariano Suassuna*. 2003. 50 f. Monografia (Especialização em Estudos Literários) – Dept.º de Letras e Artes, Universidade Estadual de Feira de Santana.

POLO, Marco. Ariano Suassuna – Cabras e mamulengos versus Super-Homem. *Continente multicultural*, Pernambuco, n.º 20, ago. 2002. Disponível em [www.continentemulticultural.com.br](http://www.continentemulticultural.com.br) Acesso em: 03 jun. 2004.

MARCIANO, Márcio, CARVALHO, Sérgio de. Ariano Suassuna: uma dramaturgia da impureza, da mistura. *Vintém*, [s.l.], Hucitec, n.º 02 – mai. Jun. jul. 1998.

SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos. *Em demanda da poética popular: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial*. São Paulo: UNICAMP, 1999.

SERRA, Mônica E. Sobre uma adaptación española del *Auto de la Compadecida* de Ariano Suassuna. In: *UNILETRAS* – revista do departamento de letras da UEPG. Paraná: [s.e], n.º 11, dez. 1989.

VASSALO, Lúgia. *O sertão medieval: origens européias do teatro de Ariano Suassuna*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993.

#### Filmografia:

AUTO da Compadecida. Direção: Guel Arraes. Produção: Globo Filmes. Produtor associado: Daniel Filho. Roteiro: Guel Arraes, Adriana Falcão e João Falcão. Intérpretes: Fernanda Montenegro, Matheus Nachtergaele, Selton Mello e outros. [S.L.]: Globofilmes; 1 bobina cinematográfica (115 min.), son., color., 35 mm.

OS TRAPALHÕES no Auto da Compadecida. Direção: Roberto Farias. Produção: Globo Filmes. Roteiro: Roberto Farias e Ariano Suassuna. Intérpretes: Renato Aragão, Dedé Santana, Zacarias, Mussum, Betty Goffman, Raul Cortez, Cláudia Gimenez e outros. [S.L.]: Organizações Aragão; 1 bobina cinematográfica (95 min.), son., color., 35 mm.

#### Obras sobre cultura e identidade:

ARANTES, Antonio Augusto. *O que é cultura popular*. São Paulo: Brasiliense, 2004.

AYALA, Marcos, AYALA, Maria Ignez Novais. *Cultura popular no Brasil*. 2. ed. São Paulo: Ática, 2002.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Universidade de Brasília, 1993.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço, de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: EDUFMG, 1998.

CALDAS, Waldenyr. *O que todo cidadão precisa saber sobre Cultura*. São Paulo: Global, 1986.

CANCLINI, Nestor Garcia. *Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização*. 5. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2005.

CHAUÍ, Marilena. *Cultura e democracia: o discurso competente e outras falas*. 7. Ed. São Paulo: Cortez, 1997.

\_\_\_\_\_. *Conformismo e resistência: aspectos da cultura popular no Brasil*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

DAMATTA, Roberto. *O que faz o Brasil Brasil?* 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

ESCORTEGUY, Ana Carolina D. *Cartografias dos estudos culturais – Uma versão latino-americana*. Belo Horizonte: Autêntica, p. 11-20, 107-137, 2001.

GOMBRICH, E. H. *Para uma história cultural*. Lisboa: Gradiva, 1994.

HALL, Stuart. *Identidade cultural na pós-modernidade*. 7. ed. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro, Rio de Janeiro: DP&A editora, 2002.

LARAIA, Roque de Barros. *Cultura: um conceito antropológico*. 16. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

LEITE, Dante Moreira. *O caráter nacional brasileiro – História de uma ideologia*. 5. ed., São Paulo: Ática, 1992.

MOREIRA, Maria Eunice. História da literatura e identidade nacional brasileira. In: *Revista de Letras/Universidade Estadual Paulista*. São Paulo: UNESP, 43(2):1-134, 2003.

ORLANDI, Eni. P. *Discurso fundador: a formação do país e a construção da identidade nacional*. Campinas, São Paulo: Pontes, 1993.

ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

PINTO, Virgílio Noya. *Comunicação e cultura brasileira*, 5. ed. São Paulo: Ática, 2002.

PUTERMAN, Paulo. *Indústria cultural: a agonia de um conceito*. São Paulo: Perspectiva, 1994.

REALE, Miguel. *Cinco temas do culturalismo*. São Paulo: Saraiva, 2000.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *Pela mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade*. 2. ed. São Paulo: Cortez, 1996.

SANTOS, José Luiz dos. *O que é cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

WHITE, Leslie A. *O conceito de sistemas culturais – como compreender tribos e nações*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

#### Discografia:

GRAMA, Sá. *O auto da Compadecida* [Rio de Janeiro]: Som Livre, p. 2000. 1 CD (30 min) Trilha sonora do filme de Guel Arraes.

#### Obras sobre cinema:

AVELLAR, José Carlos. *Literatur im Brasitianischen – Brazilian cinema and literature – Cinema e literatura no Brasil*. São Paulo: Câmara brasileira do livro, 1994.

BALOHG, Anna Maria. *Conjunções, disjunções, transmutações – da Literatura ao Cinema e a TV*. São Paulo: ANNABLUME/ECA-USP, 1996.

GOLIOT-LÉTÉ, Anne, VANOYE, Francis. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1994.

- LEAL, Wills. *O Nordeste no Cinema*. João Pessoa: Universitária/Funape/UFPb, 1982.
- LEONE, Eduardo. *Reflexões sobre a montagem cinematográfica*. Seleção e edição de textos de Erika Savernini, Heitor Capuzzo. Belo Horizonte: EDUFMG, 2005.
- LIMA, Luiz Costa. Comunicação e Cultura de Massa: Abordagem Histórica. In: *Tempo Brasileiro – Comunicação e Cultura de Massa*. [s.l.]: Biblioteca Tempo Universitário, [s.d].
- SODRÉ, Muniz. *Teoria da literatura de massa*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1978.
- STAM, Robert. *O espetáculo interrompido – Literatura e cinema de desmistificação*. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1981.
- TOCANTINS, Leandro. Cinema e literatura – o processo de transposição da linguagem, In: *Revista Filme e Cultura*, [s.l.], [s.ed.], n.º 30, p.35-43, ago. 1978.
- TURNER, Graeme. *Cinema como prática social*. São Paulo: Summus, 1997.
- Demais obras literárias e de análise de textos literários:
- ALMEIDA, Maria Correia. O Auto Vicentino. In: *Teatro Sempre*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1983, n. 72, p. 48-56.
- ALVES, Maria Theresa Abelha. *Gil Vicente – sob o signo da derrisão*. Feira de Santana: UEFS, 2002.
- ANTUNES, Letizia Zini. Atualidade do Lazarillo. In: *Revista de Letras/Universidade Estadual Paulista*. São Paulo: UNESP, 21:1-105, 1981.
- ARAÚJO, Jorge de Souza. *Pegadas na praia – A obra de Anchieta em suas relações intertextuais*. Ilhéus, Ba: Editus, p. 7-202, 2003.
- BERND, Zilá. *O caminho do meio: uma leitura da obra de João Ubaldo Ribeiro*. Porto Alegre: Universidade/UFRGS, p. 137-142, 2001.
- BÍBLIA DE REFERÊNCIA THOMPSON*. Antigo e Novo Testamento. Trad. João Ferreira de Almeida. Flórida – E.U.A.: Vida, 1993.
- CERVANTES, Miguel de. *Dom Quixote*. Tradução de Viscondes de Castilho e Azevedo, São Paulo: Nova Cultural, 2003.
- LAZARILLO de Tormes. Madrid: Santillana/Universidad de la salamanca, 1994.
- MELO NETO, João Cabral de. *Morte e vida severina e outros poemas para vozes*. 34. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.
- MOLIÈRE. *O Avaro*. Lisboa: Editorial Verbo, 1971.

PRATT, Óscar de. *Gil Vicente – notas e comentários*. 2. ed. Lisboa: Livraria Clássica Editora, 1970.

SHAKESPEARE, William. *O mercador de Veneza*. 2. ed. Tradução de Bárbara Heliodora, Rio de Janeiro: Lacerda Ed., 1999.

VICENTE, Gil. *Auto da barca do inferno*. 4. ed. São Paulo: Objetivo,[s.d.].

\_\_\_\_\_. *Auto da Embarcação da Glória*. Texto original segundo a edição de 1562, com versão portuguesa, introdução e notas de Paulo Quintela. Coimbra: Ed. Coimbra, 1941.

\_\_\_\_\_. *Obras de Gil Vicente*. Porto: Lello & Irmão, 1965.

#### Referências gerais:

ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz. *A invenção do nordeste e outras artes*. Recife, PE. Fundação Joaquim Nabuco: Massangana, São Paulo: Cortez, 1999.

ANDRIGHETTI, Yná. *Nordeste – mito & realidade*. São Paulo: Moderna, 1998.

ANTELO, Raul. A lógica do contra-cânone e o axioma da credibilidade. In: *O discurso crítico na América Latina*. Porto Alegre: Unisinos, 1996, p. 95-113.

BAL, Mieke. *Teoría de la narrativa*. Madrid: Catedra, 1990.

BENSANÇON, Alain. *A imagem proibida: uma história intelectual da iconoclastia*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.

BERGSON, henri. *O riso: ensaio sobre a significação do cômico*. 2. ed. Rio de Janeiro: Guanabara S.A., 1987.

BLOOM, Harold. *O cânone ocidental*. Rio de Janeiro: Objetiva, p. 23-47,1995.

BOURDIEU, P. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand, 2003.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*, 33. ed. São Paulo: Cultrix, 1994.

\_\_\_\_\_. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das letras, 1992.

BRUNEL, Pierre. *Que é literatura comparada?* Trad. Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva; EDUSP; Curitiba: EDUFP, 1990.

CARVALHAL, Tânia Franco. *Literatura comparada*. 4. ed. São Paulo: Ática, 2003.

CLASTRES, Pierre. *A sociedade contra o estado*. Trad. Theo Santiago, 5. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990.

- CHARTIER, Roger. *A ordem dos livros: leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII*. Tradução de Mary Del Priori. Brasília: Universidade de Brasília, p. 95-111, 1999.
- CULLER, Jonathan. A narrativa. In: *Teoria Literária – uma introdução*. São Paulo: Beca, 1999.
- CUNHA, Helena Parente. *Desafiando o cânone*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1999.
- DE BOCA EM BOCA. A Tarde, Salvador. Caderno 3, 01 fev. 1997.
- DELEUZE, Gilles, GAUTARI, Félix. *Kafka - por uma literatura menor*. Trad. Julio Guimarães. Rio de Janeiro: imago, 1977.
- DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. 2. ed. Tradução de Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- DURAND, Gilbert. *O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem*, 2. ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2001.
- ECO, Umberto. *Seis passos pelos bosques da ficção*. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- ESSLIN, Martin. *Uma anatomia do drama*. Tradução de Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Zahar, 1977.
- FACÓ, Rui. *Cangaceiros e fanáticos*. 7. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.
- FOURASTIÉ, Jean. Reflexão sobre o riso, In: *Diógenes*, Brasília: Universidade de Brasília, semestral, n.º 9, semestral.
- FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. 8. ed. São Paulo: Edições Loyola, 1996.
- GONZÁLEZ, Mario. *O romance picaresco*. São Paulo: Ática, 1988.
- JOBIM, José Luís. *História da Literatura*, In: *Palavras da Crítica*. Rio de Janeiro: Imago p. 127-149, 1992.
- JAUSS, Hans Robert et al. *A literatura e o leitor – textos de estética da recepção*. Coordenação e tradução de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- KOTHE, Flávio R. *O herói*. 2. ed. Rio de Janeiro: Ática, 1987.
- LAFETÁ, João Luís. *Estética e Ideologia: o Modernismo em 30*. vol. 2, ano 1, Rio de Janeiro: Argumento, 1973.
- LIBOS, Hilton. A toda a corda. *D.O. Leitura*, São Paulo, jul, 2001, p. 40-50.
- LUCAS, Fábio. *O caráter social da ficção do Brasil*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1987.

- MACÊDO, Tânia. Malandragens nas literaturas do Brasil e de Angola. In: *Literaturas em movimento: hibridismo cultural e exercício crítico*. São Paulo: Arte & Ciência, 2003.
- MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*. 5. ed. São Paulo: Global, 2001.
- MOISÉS, Massaud. *A análise literária*. 7. ed. São Paulo: Cultrix, 1984.
- \_\_\_\_\_. *A criação literária: Prosa II*. 16. ed. São Paulo: Cultrix, 1998.
- NASCIMENTO, José Anderson. *Cangaceiros: coiteiros e volantes*. São Paulo: Ícone, 1998.
- NOGUEIRA, Carlos Roberto F. *O Diabo no imaginário cristão*. 2. ed. Bauru, São Paulo: EDUSC, 2002.
- PERRONE-MOISÉS, Leila. *Altas literaturas*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1997.
- PORTELLA, Eduardo. Literatura e Teoria da Comunicação. In: *Tempo Brasileiro – Comunicação e Cultura de Massa*. [s.l.]: Biblioteca Tempo Universitário, [s.d].
- REBELLO, Luiz Francisco. *História do Teatro Português*. 2 ed. Lisboa: Publicações Europa-América, 1972.
- RAVETTI, Graciela: ARBEX, Márcia (Org.). *Performance, exílio, fronteiras*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002.
- REIS, João José. *A morte é uma festa: ritos fúnebres e revolta popular no Brasil do século XIX*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- REIS, Roberto. Cânon. In: *Palavras da Crítica*. Rio de Janeiro: Imago, p. 65-92, 1992.
- SAMUEL, Roger (Org.) *Manual de teoria literária*. 12. ed. Petrópolis: Vozes, 1999.
- SARAIVA, António José & LOPES, Óscar. *História da Literatura Portuguesa*. 11. ed. Porto: Porto, [s.d.]
- SCHIMIDT, Rita Terezinha. Cânone/contra-cânone: nem aquele que é o mesmo nem este que é o outro. In: *O discurso crítico na América Latina*. Porto Alegre: Unisinos, 1996, p. 115-121.
- SODRÉ, Muniz. Como Olhar a Imagem. In: *Tempo Brasileiro – Comunicação e Cultura de Massa*. [s.l.]: Biblioteca Tempo Universitário, [s.d].
- TELLES, Gilberto Mendonça. *Retórica do Silêncio I - teoria e prática do texto literário*, 2. ed. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1989.
- TODOROV, Tzvetan. Os gêneros do discurso. Tradução de Elisa Angotti Kossovitch. São Paulo: Martins Fontes, 1980.

*Sites consultados:*

[http://www.ablc.com.br/historia/hist\\_cordelistas.htm](http://www.ablc.com.br/historia/hist_cordelistas.htm) (Academia Brasileira de Literatura de Cordel)

<http://www.allmovie.com> (Informações sobre cinema)

<http://carosamigos.terra.com.br> (Página virtual da Revista *Caros Amigos*)

<http://www.cifrantiga.hpg.ig.com.br> (Letras de músicas)

<http://www.edukbr.com.br> (Informações sobre folclore)

<http://www.falhanossa.com>. (*Site* de erros de filmes)

<http://www.ibope.com.br> (Página do IBOPE)

<http://www.paraiba.com.br> (*Site* sobre o estado da Paraíba)

<http://www.sagrama.com.br> (*Site* do grupo musical Sagrama)

<http://www.somusical.com.br> (Site de informações sobre música)

<http://www.teledramaturgia.com.br> (Página da história da dramaturgia brasileira)

<http://www.terrabrasileira.net> (Site sobre cultura brasileira)

<http://www.usinadeletras.com.br> (Página sobre literature de cordel)

<http://www.vicente-celestino-musicas.lettras.terra.com.br/> (site sobre o cantor Vicente Celestino)

<http://www.pt.wikipedia.org> (Página de pesquisa sobre cultura de massa)

## CRÉDITO DAS IMAGENS

Figura 1: Pôster do filme *O Auto da Compadecida* – Disponível em <adorocinemabrasileiro.com.br>. Acesso em 22 jan. 2006.

Fig.: Foto da família Suassuna - Disponível em SUASSUNA, Ariano. *Auto da Compadecida*. Ed. comemorativa de 50 anos. Rio de Janeiro: Agir, 2004.

Fig. 3: Foto da 1ª representação do *Auto* – Disponível em SUASSUNA, Ariano. *Auto da Compadecida*. Ed. comemorativa de 50 anos. Rio de Janeiro: Agir, 2004.

Fig. 4: Foto de representação teatral do *Auto* - Disponível em SUASSUNA, Ariano. *Auto da Compadecida*. Ed. comemorativa de 50 anos. Rio de Janeiro: Agir, 2004.

Fig. 5: Foto da 1ª versão do *Auto* para o cinema - Disponível em SUASSUNA, Ariano. *Auto da Compadecida*. Ed. comemorativa de 50 anos. Rio de Janeiro: Agir, 2004.

Fig. 6: Pôster do filme *Os trapalhões no Auto da Compadecida* - Disponível em <adorocinemabrasileiro.com.br>. Acesso em 22 jan. 2006.

Fig. 7: Cena da adaptação de Guel Arraes - Disponível em SUASSUNA, Ariano. *Auto da Compadecida*. Ed. comemorativa de 50 anos. Rio de Janeiro: Agir, 2004.

Fig. 8: Ilustração da *Compadecida*, por Manuel Dantas Suassuna<sup>70</sup> - Disponível em SUASSUNA, Ariano. *Auto da Compadecida*. Ed. comemorativa de 50 anos. Rio de Janeiro: Agir, 2004.

Fig. 9: Peleja de Grilo com o Encourado - por Manuel Dantas Suassuna - Disponível em SUASSUNA, Ariano. *Auto da Compadecida*. Ed. comemorativa de 50 anos. Rio de Janeiro: Agir, 2004.

Fig. 10: Cena do julgamento no *Auto* - por Manuel Dantas Suassuna - Disponível em SUASSUNA, Ariano. *Auto da Compadecida*. Ed. comemorativa de 50 anos. Rio de Janeiro: Agir, 2004.

Fig. 11: Imagem do cangaceiro Severino - por Manuel Dantas Suassuna - Disponível em SUASSUNA, Ariano. *Auto da Compadecida*. Ed. comemorativa de 50 anos. Rio de Janeiro: Agir, 2004.

Fig. 12: O Palhaço, narrador das estórias do *Auto* - por Manuel Dantas Suassuna - Disponível em SUASSUNA, Ariano. *Auto da Compadecida*. Ed. comemorativa de 50 anos. Rio de Janeiro: Agir, 2004.

Fig. 13: A Esposa do Padeiro - por Manuel Dantas Suassuna - Disponível em SUASSUNA, Ariano. *Auto da Compadecida*. Ed. comemorativa de 50 anos. Rio de Janeiro: Agir, 2004.

---

<sup>70</sup> Em 2004, a editora Agir lançou uma edição comemorativa dos 50 anos do *Auto da Compadecida*, cujas ilustrações foram realizadas por Manuel Dantas Suassuna, filho do autor.

Fig. 14: O palhaço-narrador do filme *Os Trapalhões no Auto da Compadecida* – Disponível em OS TRAPALHÕES no Auto da Compadecida. Direção: Roberto Farias. Produção: Globo Filmes. Roteiro: Roberto Farias e Ariano Suassuna. [S.L.]: Organizações Aragão; (95 min.), son., color., 35 mm.

Fig. 15: A esposa do padeiro e um de seus casos amorosos, Chicó – Disponível em OS TRAPALHÕES no Auto da Compadecida. Direção: Roberto Farias. Produção: Globo Filmes. Roteiro: Roberto Farias e Ariano Suassuna. [S.L.]: Organizações Aragão; (95 min.), son., color., 35 mm.

Fig. 16: O Bispo do filme dos Trapalhões – Disponível em OS TRAPALHÕES no Auto da Compadecida. Direção: Roberto Farias. Produção: Globo Filmes. Roteiro: Roberto Farias e Ariano Suassuna. [S.L.]: Organizações Aragão; (95 min.), son., color., 35 mm.

Fig. 17: O Diabo do filme do quarteto cômico – Disponível em OS TRAPALHÕES no Auto da Compadecida. Direção: Roberto Farias. Produção: Globo Filmes. Roteiro: Roberto Farias e Ariano Suassuna. [S.L.]: Organizações Aragão; (95 min.), son., color., 35 mm.

Fig. 18: Betty Goffman e Mussum, respectivamente como a Compadecida e Manuel – Disponível em OS TRAPALHÕES no Auto da Compadecida. Direção: Roberto Farias. Produção: Globo Filmes. Roteiro: Roberto Farias e Ariano Suassuna. [S.L.]: Organizações Aragão; (95 min.), son., color., 35 mm.

Fig. 19: Didi e Dedé, como Grilo e Chicó – Disponível em OS TRAPALHÕES no Auto da Compadecida. Direção: Roberto Farias. Produção: Globo Filmes. Roteiro: Roberto Farias e Ariano Suassuna. [S.L.]: Organizações Aragão; (95 min.), son., color., 35 mm.

Fig. 20: Abertura da série *O Auto da Compadecida*, da Rede Globo - Disponível em <[adorocinemabrasileiro.com.br](http://adorocinemabrasileiro.com.br)>. Acesso em 22 jan. 2006.

Fig. 21: Cenas do filme *A Paixão de Cristo* - Disponível em <[adorocinemabrasileiro.com.br](http://adorocinemabrasileiro.com.br)>. Acesso em 22 jan. 2006.

Fig. 22: Dora, a mulher do padeiro Eurico - Disponível em <[adorocinemabrasileiro.com.br](http://adorocinemabrasileiro.com.br)>. Acesso em 22 jan. 2006.

Fig. 23: Severino, o cangaceiro que é enganando por Grilo - Disponível em <[langués.univ-lyon.jpg](http://langués.univ-lyon.jpg)>. Acesso em 22 jan. 2006.

Fig. 24: Grilo e o episódio do gato que “descome” dinheiro – Disponível em: AUTO da Compadecida. Direção: Guel Arraes. Produção: Globo Filmes. Produtor associado: Daniel Filho. Roteiro: Guel Arraes, Adriana Falcão e João Falcão. [S.L.]: Globofilmes; (115 min.), son., color., 35 mm.

Fig. 25: Rosinha, Grilo e Chicó em frente à igreja de Taperoá - Disponível em <[adorocinemabrasileiro.com.br](http://adorocinemabrasileiro.com.br)>. Acesso em 22 jan. 2006.

Fig. 26: Guel Arraes, diretor da película - Disponível em <[terra.com.brcinemaimagens](http://terra.com.brcinemaimagens)>. Acesso em 22 jan. 2006.

Fig. 27: Pôster do filme exibido na China - Disponível em <[adorocinemabrasileiro.com.br](http://adorocinemabrasileiro.com.br)>. Acesso em 22 jan. 2006.

Fig. 28: A pressão de Dora e Eurico para o padre benzer a cachorra – Disponível em AUTO da Compadecida. Direção: Guel Arraes. Produção: Globo Filmes. Produtor associado: Daniel Filho. Roteiro: Guel Arraes, Adriana Falcão e João Falcão. [S.L.]: Globofilmes; (115 min.), son., color., 35 mm.

Fig. 29: João Grilo observa o padre contar o dinheiro do filme – Disponível em AUTO da Compadecida. Direção: Guel Arraes. Produção: Globo Filmes. Produtor associado: Daniel Filho. Roteiro: Guel Arraes, Adriana Falcão e João Falcão [S.L.]: Globofilmes; (115 min.), son., color., 35 mm.

Fig. 30: João retorna do céu – Disponível em AUTO da Compadecida. Direção: Guel Arraes. Produção: Globo Filmes. Produtor associado: Daniel Filho. Roteiro: Guel Arraes, Adriana Falcão e João Falcão. [S.L.]: Globofilmes; (115 min.), son., color., 35 mm.

Fig. 31: A infância de Severino – Disponível em AUTO da Compadecida. Direção: Guel Arraes. Produção: Globo Filmes. Produtor associado: Daniel Filho. Roteiro: Guel Arraes, Adriana Falcão e João Falcão. [S.L.]: Globofilmes; (115 min.), son., color., 35 mm.

Fig. 32: Close de Grilo - Disponível em <[adorocinemabrasileiro.com.br](http://adorocinemabrasileiro.com.br)>. Acesso em 22 jan. 2006.

Fig. 33: Cena do final da película - Disponível em <[columbianovo.virtual-net.com](http://columbianovo.virtual-net.com)>. Acesso em 22 jan. 2006.

Fig. 34: O truelo - Disponível em <[langues.univ-lyon.jpg](http://langues.univ-lyon.jpg)>. Acesso em 22 jan. 2006.

Fig. 35: Cabaceiras – PB - Disponível em <[paraiba.com.br](http://paraiba.com.br)>. Acesso em 22 jan. 2006.

Fig. 36: A igreja de Taperoá - Disponível em <[paraiba.com.br](http://paraiba.com.br)>. Acesso em 22 jan. 2006.

Fig. 37: Grilo e Chicó em detalhe - Disponível em <[adorocinemabrasileiro.com.br](http://adorocinemabrasileiro.com.br)>. Acesso em 22 jan. 2006.

Fig. 38: Severino e seu capanga em detalhe – Disponível em AUTO da Compadecida. Direção: Guel Arraes. Produção: Globo Filmes. Produtor associado: Daniel Filho. Roteiro: Guel Arraes, Adriana Falcão e João Falcão. [S.L.]: Globofilmes; (115 min.), son., color., 35 mm.

Fig. 39: Eurico e João Grilo - Disponível em <[adorocinemabrasileiro.com.br](http://adorocinemabrasileiro.com.br)>. Acesso em 22 jan. 2006.

Fig. 40: Grilo, Pe. João e o Bispo durante o julgamento - Disponível em <[adorocinemabrasileiro.com.br](http://adorocinemabrasileiro.com.br)>. Acesso em 22 jan. 2006.

Fig. 41: Major Antônio Moraes – Disponível em AUTO da Compadecida. Direção: Guel Arraes. Produção: Globo Filmes. Produtor associado: Daniel Filho. Roteiro: Guel Arraes, Adriana Falcão e João Falcão. [S.L.]: Globofilmes; (115 min.), son., color., 35 mm.

Fig. 42: Vicentão - Disponível em <[columbianovo.virtual-net.com](http://columbianovo.virtual-net.com)>. Acesso em 22 jan. 2006.

Fig. 43: Cabo Setenta – Disponível em AUTO da Compadecida. Direção: Guel Arraes. Produção: Globo Filmes. Produtor associado: Daniel Filho. Roteiro: Guel Arraes, Adriana Falcão e João Falcão. [S.L.]: Globofilmes; (115 min.), son., color., 35 mm.

Fig. 44: O Encourado - Disponível em <[adorocinema.cidadeinternet.com.br](http://adorocinema.cidadeinternet.com.br)>. Acesso em 22 jan. 2006.

Fig. 45: Manuel e os anjos – Disponível em AUTO da Compadecida. Direção: Guel Arraes. Produção: Globo Filmes. Produtor associado: Daniel Filho. Roteiro: Guel Arraes, Adriana Falcão e João Falcão. [S.L.]: Globofilmes; (115 min.), son., color., 35 mm.

Fig. 46: A Compadecida - Disponível em <[adorocinemabrasileiro.com.br](http://adorocinemabrasileiro.com.br)>. Acesso em 22 jan. 2006.

Fig. 47: Grilo e Chicó com “pirulitos” – Disponível em AUTO da Compadecida. Direção: Guel Arraes. Produção: Globo Filmes. Produtor associado: Daniel Filho. Roteiro: Guel Arraes, Adriana Falcão e João Falcão. [S.L.]: Globofilmes; (115 min.), son., color., 35 mm.

Fig. 48: Chicó e a alma do cachorro – Disponível em AUTO da Compadecida. Direção: Guel Arraes. Produção: Globo Filmes. Produtor associado: Daniel Filho. Roteiro: Guel Arraes, Adriana Falcão e João Falcão. [S.L.]: Globofilmes; (115 min.), son., color., 35 mm.

Fig. 49: Grilo morto na cena do julgamento – Disponível em AUTO da Compadecida. Direção: Guel Arraes. Produção: Globo Filmes. Produtor associado: Daniel Filho. Roteiro: Guel Arraes, Adriana Falcão e João Falcão. [S.L.]: Globofilmes; (115 min.), son., color., 35 mm.

Fig. 50: A aparição do Encourado – Disponível em AUTO da Compadecida. Direção: Guel Arraes. Produção: Globo Filmes. Produtor associado: Daniel Filho. Roteiro: Guel Arraes, Adriana Falcão e João Falcão. [S.L.]: Globofilmes; (115 min.), son., color., 35 mm.

Fig. 51: Imagem de uma sertaneja – Disponível em AUTO da Compadecida. Direção: Guel Arraes. Produção: Globo Filmes. Produtor associado: Daniel Filho. Roteiro: Guel Arraes, Adriana Falcão e João Falcão [S.L.]: Globofilmes (115 min.), son., color., 35 mm.

Fig. 52: Chicó e Grilo, após seu retorno do julgamento - Disponível em <[adorocinemabrasileiro.com.br](http://adorocinemabrasileiro.com.br)>. Acesso em 22 jan. 2006.

ANEXOS



## O Cavalo que Defecava Dinheiro<sup>71</sup>

Autor: Leandro Gomes de Barros

Na cidade de Macaé  
Antigamente existia  
Um duque velho invejoso  
Que nada o satisfazia  
Desejava possuir  
Todo objeto que via

**Esse duque era compadre  
De um pobre muito atrasado  
Que morava em sua terra  
Num rancho todo estragado  
Sustentava seus filhinhos  
Na vida de alugado.**

Se vendo o compadre pobre  
Naquela vida privada  
Foi trabalhar nos engenhos  
Longe da sua morada  
Na volta trouxe um cavalo  
Que não servia pra nada

**Disse o pobre à mulher:  
- Como havemos de passar?  
O cavalo é magro e velho  
Não pode mais trabalhar  
Vamos inventar um "quengo"  
Pra ver se o querem comprar.**

Foi na venda e de lá trouxe  
Três moedas de cruzado  
Sem dizer nada a ninguém  
Para não ser censurado  
No fiofó do cavalo  
Foi o dinheiro guardado

**Do fiofó do cavalo  
Ele fez um mealheiro  
Saiu dizendo: - Sou rico!  
Inda mais que um fazendeiro,  
Porque possui o cavalo**

**Que só defeca dinheiro.**

Quando o duque velho soube  
Que ele tinha esse cavalo  
Disse pra velha duquesa:  
- Amanhã vou visitá-lo  
Se o animal for assim  
Faço o jeito de comprá-lo!

**Saiu o duque vexado  
Fazendo que não sabia,  
Saiu percorrendo as terras  
Como quem não conhecia  
Foi visitar a choupana,  
Onde o pobre residia.**

Chegou salvando o compadre  
Muito desinteressado:  
- Compadre, Como lhe vai?  
Onde tanto tem andado?  
Há dias que lhe vejo  
Parece está melhorado...

**- É muito certo compadre  
Ainda não melhorei  
Porque andava por fora  
Faz três dias que cheguei  
Mas breve farei fortuna  
Com um cavalo que comprei.**

- Se for assim, meu compadre  
Você está muito bem!  
É bom guardar o segredo,  
Não conte nada a ninguém.  
Me conte qual a vantagem  
Que este seu cavalo tem?

**Disse o pobre: - Ele está magro  
Só o osso e o couro,  
Porém tratando-se dele**

<sup>71</sup> Retirado de: <http://www.ablc.com.br> (Academia Brasileira de Literatura de Cordel)

**Meu cavalo é um tesouro  
Basta dizer que defeca  
Níquel, prata, cobre e ouro!**

Aí chamou o compadre  
E saiu muito vexado,  
Para o lugar onde tinha  
O cavalo defecado  
O duque ainda encontrou  
Três moedas de cruzado.

**Então exclamou o velho:  
\_Só pude achar essas três!  
Disse o pobre: - Ontem à tarde  
Ele botou dezesseis!  
Ele já tem defecado,  
Dez mil réis mais de uma vez.**

- Enquanto ele está magro  
Me serve de mealheiro.  
Eu tenho tratado dele  
Com bagaço do terreiro,  
Porém depois dele gordo  
Não quem vença o dinheiro...

**Disse o velho: - meu compadre  
Você não pode tratá-lo,  
Se for trabalhar com ele  
É com certeza matá-lo  
O melhor que você faz  
É vender-me este cavalo!**

- Meu compadre, este cavalo  
Eu posso negociar,  
Só se for por uma soma  
Que dê para eu passar  
Com toda minha família,  
E não precise trabalhar.

**O velho disse ao compadre:  
- Assim não é que se faz  
Nossa amizade é antiga  
Desde os tempo de seus pais  
Dou-lhe seis contos de réis  
Acha pouco, inda quer mais?**

- Compadre, o cavalo é seu!  
Eu nada mais lhe direi,  
Ele, por este dinheiro  
Que agora me sujeitei  
Para mim não foi vendido,  
Faça de conta que te dei!

**O velho pela ambição  
Que era descomunal,  
Deu-lhe seis contos de réis  
Todo em moeda legal  
Depois pegou no cabresto  
E foi puxando o animal.**

Quando ele chegou em casa  
Foi gritando no terreiro:  
- Eu sou o homem mais rico  
Que habita o mundo inteiro!  
Porque possuo um cavalo  
Que só defeca dinheiro!

**Pegou o dito cavalo  
Botou na estrebaria,  
Milho, farelo e alface  
Era o que ele comia  
O velho duque ia lá,  
Dez, doze vezes por dia...**

Aí o velho zangou-se  
Começou logo a falar:  
- Como é que meu compadre  
Se atreve a me enganar?  
Eu quero ver amanhã  
O que ele vai me contar.

**Porém o compadre pobre,  
(Bicho do quengo lixado)  
Fez depressa outro plano  
Inda mais bem arranjado  
Esperando o velho duque  
Quando viesse zangado...**

O pobre foi na farmácia  
Comprou uma borrachinha  
Depois mandou encher ela  
Com sangue de uma galinha  
E sempre olhando a estrada  
Pra ver se o velho vinha.

**Disse o pobre à mulher:  
- Faça o trabalho direito  
Pegue esta borrachinha  
Amarre em cima do peito  
Para o velho não saber,  
Como o trabalho foi feito!**

Quando o velho aparecer  
Na volta daquela estrada,  
Você começa a falar

Eu grito: - Oh mulher danada!  
Quando ele estiver bem perto,  
Eu lhe dou uma facada.

**Porém eu dou-lhe a facada  
Em cima da borrachinha  
E você fica lavada  
Com o sangue da galinha  
Eu grito: - Arre danada!  
Nunca mais comes farinha!**

Quando ele ver você morta  
Parte para me prender,  
Então eu digo para ele:  
- Eu dou jeito ela viver,  
O remédio tenho aqui,  
Faço para o senhor ver!

**- Eu vou buscar a rabeça  
Começo logo a tocar  
Você então se remexa  
Como quem vai melhorar  
Com pouco diz: - Estou boa  
Já posso me levantar.**

Quando findou-se a conversa  
Na mesma ocasião  
O velho ia chegando  
Aí travou-se a questão  
O pobre passou-lhe a faca,  
Botou a mulher no chão.

**O velho gritou a ele  
Quando viu a mulher morta:  
- Esteja preso, bandido!  
E tomou conta da porta  
Disse o pobre: - Vou curá-la!  
Pra que o senhor se importa?**

- O senhor é um bandido  
Infame de cara dura  
Todo mundo apreciava  
Esta infeliz criatura  
Depois dela assassinada,  
O senhor diz que tem cura?

**Compadre, não admito  
O senhor dizer mais nada,  
Não é crime se matar  
Sendo a mulher malcriada  
E mesmo com dez minutos,  
Eu dou a mulher curada!**

Correu foi ver a rabeça  
Começou logo a tocar  
De repente o velho viu  
A mulher se endireitar  
E depois disse: - Estou boa,  
Já posso me levantar...

**O velho ficou suspenso  
De ver a mulher curada,  
Porém como estava vendo  
Ela muito ensanguentada  
Correu ela, mas não viu,  
Nem o sinal da facada.**

O pobre entusiasmado  
Disse-lhe: - Já conheceu  
Quando esta rabeça estava  
Na mão de quem me vendeu,  
Tinha feito muitas curas  
De gente que já morreu!

**No lugar onde eu estiver  
Não deixo ninguém morrer,  
Como eu adquiri ela  
Muita gente quer saber  
Mas ela me está tão cara  
Que não me convém dizer.**

O velho que tinha vindo  
Somente propor questão,  
Por que o cavalo velho  
Nunca botou um tostão  
Quando viu a tal rabeça  
Quase morre de ambição.

**- Compadre, você desculpe  
De eu ter tratado assim  
Porque agora estou certo  
Eu mesmo fui o ruim  
Porém a sua rabeça  
Só serve bem para mim.**

- Mas como eu sou um homem  
De muito grande poder  
O senhor é um homem pobre  
Ninguém quer o conhecer  
Perca o amor da rabeça...  
Responda se quer vender?

**- Porque a minha mulher  
Também é muito estouvada  
Se eu comprar esta rabeça**

**Dela não suporto nada  
Se quiser teimar comigo,  
Eu dou-lhe uma facada.**

- Ela se vê quase morta  
Já conhece o castigo,  
Mas eu com esta rabeça  
Salvo ela do perigo  
Ela daí por diante,  
Não quer mais teimar comigo!

**Disse-lhe o compadre pobre:  
- O senhor faz muito bem,  
Quer me comprar a rabeça  
Não venderei a ninguém  
Custa seis contos de réis,  
Por menos nem um vintém.**

O velho muito contente  
Tornou então repetir:  
- A rabeça já é minha  
Eu preciso a possuir  
Ela para mim foi dada,  
Você não soube pedir.

**Pagou a rabeça e disse:  
- Vou já mostrar a mulher!  
A velha zangou-se e disse:  
- Vá mostrar a quem quiser!  
Eu não quero ser culpada  
Do prejuízo que houver.**

- O senhor é mesmo um velho  
Avarento e interesseiro,  
Que já fez do seu cavalo  
Que defecava dinheiro?  
- Meu velho, dê-se a respeito,  
Não seja tão embusteiro.

**O velho que confiava  
Na rabeça que comprou  
Disse a ela: - Cale a boca!  
O mundo agora virou  
Dou-lhe quatro punhaladas,  
Já você sabe quem sou.**

Ele findou as palavras  
A velha ficou teimando,  
Disse ele: - Velha dos diabos  
Você ainda está falando?  
Deu-lhe quatro punhaladas  
Ela caiu arquejando...

**O velho muito ligeiro  
Foi buscar a rabequinha,  
Ele tocava e dizia:  
- Acorde, minha velhinha!  
Porém a pobre da velha,  
Nunca mais comeu farinha.**

O duque estava pensando  
Que sua mulher tornava  
Ela acabou de morrer  
Porém ele duvidava  
Depois então conheceu  
Que a rabeça não prestava.

**Quando ele ficou certo  
Que a velha tinha morrido  
Boto os joelhos no chão  
E deu tão grande gemido  
Que o povo daquela casa  
Ficou todo comovido.**

Ele dizia chorando:  
- Esse crime hei de vingá-lo  
Seis contos desta rabeça  
Com outros seis do cavalo  
Eu lá não mando ninguém,  
Porque pretendo matá-lo.

**Mandou chamar dois capangas:  
- Me façam um surrão bem feito  
Façam isto com cuidado  
Quero ele um pouco estreito  
Com uma argola bem forte,  
Pra levar este sujeito!**

Quando acabar de fazer  
Mande este bandido entrar,  
Para dentro do surrão  
E acabem de costurar  
O levem para o rochedo,  
Para sacudi-lo no mar.

**Os homens eram dispostos  
Findaram no mesmo dia,  
O pobre entrou no surrão  
Pois era o jeito que havia  
Botaram o surrão nas costas  
E saíram numa folia.**

Adiante disse um capanga:  
- Está muito alto o rojão,  
Eu estou muito cansado,

Botemos isto no chão!  
Vamos tomar uma pinga,  
Deixe ficar o surrão.

**- Está muito bem, companheiro  
Vamos tomar a bicada!  
(Assim falou o capanga  
Dizendo pro camarada)  
Seguiram ambos pra venda  
Ficando além da estrada...**

Quando os capangas seguiram  
Ele cá ficou dizendo:  
- Não caso porque não quero,  
Me acho aqui padecendo...  
A moça é milionária  
O resto eu bem compreendo!

**Foi passando um boiadeiro  
Quando ele dizia assim,  
O boiadeiro pediu-lhe:  
- Arranje isto pra mim  
Não importa que a moça  
Seja boa ou ruim!**

O boiadeiro lhe disse:  
- Eu dou-lhe de mão beijada,  
Todos os meus possuídos  
Vão aqui nessa boiada...  
Fica o senhor como dono,  
Pode seguir a jornada!

**Ele condenado à morte  
Não fez questão, aceitou,  
Descoseu o tal surrão  
O boiadeiro entrou  
O pobre morto de medo  
Num minuto costurou.**

O pobre quando se viu  
Livre daquela enrascada,  
Montou-se num bom cavalo  
E tomou conta da boiada,  
Saiu por ali dizendo:  
- A mim não falta mais nada.

**Os capangas nada viram  
Porque fizeram ligeiro,  
Pegaram o dito surrão  
Com o pobre do boiadeiro  
Voaram de serra abaixo  
Não ficou um osso inteiro.**

Fazia dois ou três meses  
Que o pobre negociava  
A boiada que lhe deram  
Cada vez mais aumentava  
Foi ele um dia passar,  
Onde o compadre morava...

**Quando o compadre viu ele  
De susto empalideceu;  
- Compadre, por onde andava  
Que agora me apareceu?!  
Segundo o que me parece,  
Está mais rico do que eu...**

- Aqueles seus dois capangas  
Voaram-me num lugar  
Eu caí de serra abaixo  
Até na beira do mar  
Aí vi tanto dinheiro,  
Quanto pudesse apanhar!..

**- Quando me faltar dinheiro  
Eu prontamente vou ver.  
O que eu trouxe não é pouco,  
Vai dando pra eu viver  
Junto com a minha família,  
Passar bem até morrer.**

- Compadre, a sua riqueza  
Diga que fui eu quem dei!  
Pra você recompensar-me  
Tudo quanto lhe arranjei,  
É preciso que me bote  
No lugar que lhe botei!..

**Disse-lhe o pobre: - Pois não,  
Estou pronto pra lhe mostrar!  
Eu junto com os capangas  
Nós mesmo vamos levar  
E o surrão de serra abaixo  
Sou eu quem quero empurrar!..**

O velho no mesmo dia  
Mandou fazer um surrão.  
Depressa meteu-se nele,  
Cego pela ambição  
E disse: - Compadre eu estou  
À tua disposição.

**O pobre foi procurar  
Dois cabras de confiança  
Se fingindo satisfeito**

**Fazendo a coisa bem mansa  
Só assim ele podia,  
Tomar a sua vingança.**

Saíram com este velho  
Na carreira, sem parar  
Subiram de serra acima  
Até o último lugar  
Daí voaram o surrão  
Deixaram o velho embolar...

**O velho ia pensando  
De encontrar muito dinheiro,  
Porém secendeu com ele  
Do jeito do boiadeiro,  
Que quando chegou embaixo  
Não tinha um só osso inteiro.**

Este livrinho nos mostra  
Que a ambição nada convém  
Todo homem ambicioso  
Nunca pode viver bem,  
Arriscando o que possui  
Em cima do que já tem.

**Cada um faça por si,  
Eu também farei por mim!  
É este um dos motivos  
Que o mundo está ruim,  
Porque estamos cercados  
Dos homens que pensam assim.**

**FIM**

## As Proezas de João Grilo<sup>72</sup>

Autor: João Ferreira de Lima

João Grilo foi um cristão  
que nasceu antes do dia  
criou-se sem formosura  
mas tinha sabedoria  
e morreu depois da hora  
pelas artes que fazia.

E nasceu de sete meses  
chorou no bucho da mãe  
quando ela pegou um gato  
ele gritou: não me arranhe  
não jogue neste animal  
que talvez você não ganhe.

Na noite que João nasceu  
houve um eclipse na lua  
e detonou um vulcão  
que ainda continua  
naquela noite correu  
um lobisome na rua.

Porém João Grilo criou-se  
pequeno, magro e sambudo  
as pernas tortas e finas  
e boca grande e beicudo  
no sítio onde morava  
dava notícia de tudo.

João perdeu o seu pai  
com sete anos de idade  
morava perto de um rio  
Ia pescar toda tarde  
um dia fez uma cena  
que admirou a cidade.

O rio estava de nado  
vinha um vaqueiro de fora  
perguntou: dará passagem?  
João Grilo disse: inda agora  
o gadinho do meu pai  
passou com o lombo de fora.

O vaqueiro bota o cavalo

com uma braça deu nado  
foi sair já muito embaixo  
quase que morre afogado  
voltou e disse ao menino:  
você é um desgraçado.

João Grilo foi ver o gado  
pra provar aquele ato  
veio trazendo na frente  
um bom rebanho de pato  
os pássaros passaram n"água  
João provou que era exato.

Um dia a mãe de João Grilo  
foi buscar água à tardinha  
deixando João Grilo em casa  
e quando deu fé, lá vinha  
um padre pedindo água  
nessa ocasião não tinha

João disse; só tem garapa;  
disse o padre; donde é?  
João Grilo lhe respondeu;  
é do engenho catolé;  
disse o padre; pois eu quero;  
João levou uma coité.

O padre bebeu e disse:  
oh! que garapa boa!  
João Grilo disse: quer mais?  
o padre disse: e a patroa  
não brigará com você?  
João disse: tem uma canoa.

João trouxe uma coité  
naquele mesmo momento  
disse ao padre: beba mais  
não precisa acanhamento  
na garapa tinha um rato  
tava podre e fedorento.

O padre disse: menino  
tenha mais educação

---

<sup>72</sup> Retirado de: <http://www.ablc.com.br> (Academia Brasileira de Literatura de Cordel)

e por que não me disseste?  
oh! natureza do cão!  
pegou a dita coité  
arrebentou-a no chão.

João Grilo disse: danou-se!  
misericórdia, São Bento!  
com isto mamãe se dana  
me pague mil e quinhentos  
essa coité, seu vigário,  
é de mamãe mijar dentro!

O padre deu uma popa  
Eu sou aquele menino  
da garapa e do coité;  
o padre disse: levante-se  
que já sei você quem é;  
João tirou a lagartixa  
Soltou-a junto do pé.

A largatixa subiu  
por debaixo da batina  
entrou na perna da calça  
tornou-se feia a buzina  
o padre meteu os pés  
arrebentou a cortina.

Jogou a batina fora  
naquela grande fadiga  
a lagartixa cascuda  
arranhando na barriga  
João Grilo de lá gritava:  
Seu padre, Deus lhe castiga!

O padre impaciente  
naquele turututu  
saltava pra todo lado  
que parecia um timbu  
terminou tirando as calças  
ficou o esqueleto nu.

João disse: padre é homem  
pensei que fosse mulher  
anda vestido de saia  
não casa porque não quer  
isso é que é ser caviloso  
cara de matar bebê.

O padre disse João Grilo  
vai-te daqui infeliz!

João Grilo disse bravo  
ao vigário da matriz:  
é assim que ele me paga  
o benefício que fiz?

João Grilo foi embora  
o padre ficou zangado  
João Grilo disse: ora sebo  
eu não aliso croado  
vou vingar-me duma raiva  
que eu tive ano passado.

No subúrbio da cidade  
morava um português  
vivia de vender ovos  
justamente nesse mês  
denunciou de João Grilo  
pelas artes que ele fez.

João encontrou o português  
com a égua carregada  
com duas caixas de ovos  
João disse-lhe: oh camarada  
quero dizer à tua égua  
Uma pequena charada.

o português disse: diga;  
João chegou bem no ouvido  
com a ponta do cigarro  
soltou-a dentro escondido  
a égua meteu os pés  
foi temeroso estampido.

derrubou o português  
foi ovos pra todo lado  
arrebentou a cangalha  
ficou o chão ensopado  
o português levantou-se  
tristonho e todo melado.

O português perguntou:  
o que foi que tu disseste  
que causou tanto desgosto  
a este anima agreste?  
- Eu disse que a mãe morreu;  
o português respondeu:  
Oh égua besta da peste!

João Grilo foi à escola  
com sete anos de idade

com dez anos ele saiu  
por espontânea vontade  
todos perdiam pra ele  
outro Grilo como aquele  
perdeu-se a propriedade.

João Grilo em qualquer escola  
chamava o povo atenção  
passava quinau nos mestres  
nunca faltou com a lição  
era um tipo inteligente  
no futuro e no presente  
João dava interpretação.

um dia perguntou ao mestre:  
o que é que Deus não vê  
o homem vê a qualquer hora  
disse ele: não pode ser  
pois Deus vê tudo no mundo  
em menos de um segundo  
de tudo pode saber.

João Grilo disse: qual nada  
que dê os elementos seus?  
abra os olhos, mestre velho  
que vou lhe mostrar os meus  
seus estudos se consomem  
um homem vê outro homem  
só Deus não vê outro Deus.

João Grilo disse: seu mestre  
me diga como se chama  
a mãe de todas as mães  
tenha cuidado no drama  
o mestre coça a cabeça  
disse: antes que me esqueça  
vou resolver o programa.

- A mãe de todas as mães  
é Maria Concebida;  
João Grilo disse: eu protesto  
antes dela ser nascida  
já esta mãe existia  
não foi a Virgem Maria  
oh! que resposta perdida.

João Grilo disse depois  
num bonito português;  
a mãe de todas as mães  
já disse e digo outra vez

como a escritura ensina  
é a natureza divina  
que tudo criou e fez.

- Me responde, professor  
entre grandes e pequenos  
quero que fique notável  
por todos nossos terrenos  
responda com rapidez  
como se chama o mês  
que a mulher fala menos?

Este mês eu não conheço  
quem fez esta taboada?  
João Grilo lhe respondeu:  
ora sebo, camarada  
pra mim perdeu o valor  
tem nome de professor  
mas não conhece de nada

- Este mês é fevereiro  
por todos bem conhecido  
só tem vinte e oito dias  
o tempo mais resumido  
entre grandes e pequenos  
é o que a mulher fala menos  
mestre, você tá perdido.

- Seu professor, me responda  
se algum tempo estudou  
quem serviu a Jesus Cristo  
morreu e não se salvou  
no dia em que ele morreu  
seu corpo urubu comeu  
e ninguém o sepultou?

- Não conheço quem é esse  
porque nunca vi escrito;  
João Grilo lhe respondeu:  
foi o jumento, está dito  
que a Jesus Cristo servia  
na noite em que ele fugia  
de Belém para o Egito.

João Grilo olhou para o lado  
disse para o diretor  
este mestre é um quadrado  
fique sabendo o senhor  
sem dúvida exame não fez  
o aluno desta vez

ensinou ao professor.

João Grilo foi para casa  
encontrou sua mãe chorando  
ele então disse: mamãe  
não está ouvindo eu cantando?  
não chore, cante mais antes  
pois o seu filho garante  
pra isso vive estudando .

A mãe de João Grilo disse:  
choro por necessidade  
sou uma pobre viúva  
e tu de menor idade  
até da escola saíste...  
João disse: ainda existe  
o mesmo Deus de bondade.

- A senhora pensa em carne  
de vinte mil réis o quilo  
ou talvez no meu destino  
que à força hei de segui-lo  
não chore, fique bem certa  
a senhora só se aperta  
quando matarem João Grilo.

João então chegou no rio  
às cinco horas da tarde  
passou até nove horas  
porém inda foi de balde  
na noite triste e sombria  
João Grilo sem companhia  
voltava sem novidade.

Chegando dentro da mata  
ouviu lá dentro um gemido  
dois lobos devoradores  
o caminho interrompido  
e trepou-se num pinheiro  
como era forasteiro  
ficou ali escondido.

Os lobos foram embora  
e João não quis descer  
disse: eu dormirei aqui  
suceda o que suceder  
eu hoje imito arapuan  
só vou embora amanhã  
quando o dia amanhecer.

O Grilo ficou trepado  
temendo lobos e leões  
pensando na fatal sorte  
e recordando as lições  
que na escola estudou  
quando de súbito chegou  
uns quatro ou cinco ladrões.

Eram uns ladrões de Meca  
que roubavam no Egito  
se ocultavam na mata  
naquele bosque esquisito  
pois cada um de per si  
que vinha juntar-se ali  
pra ver quem era perito.

O capitão dos ladrões  
disse: não fala ninguém? um respondeu;  
não senhor  
disse ele: muito bem  
cuidado não roubem vã  
vamos juntar-nos amanhã  
na capela de Belém.

Lá partiremos o dinheiro  
pois aqui tudo é graúdo  
temos um roubo a fazer  
desde ontem que estudo  
mas já estou preparado;  
e o Grilo lá trepado  
calado escutando tudo.  
disse para o sacristão:  
esse menino é o diabo  
em figura de cristão!  
meteu o dedo na goela  
quase vomita um pulmão.

João Grilo ficou sorrindo  
pela cilada que fez  
dizendo: vou confessar-me  
no dia sete do mês  
ele nunca confessou-se  
foi essa a primeira vez.

João Grilo tinha um costume  
pra toda parte que ia  
era alegre e satisfeito  
no convívio de alegria  
João Grilo fazia graça  
que todo mundo sorria.

Num dia de sexta-feira  
às cinco horas da tarde  
João Grilo disse: hoje à noite  
eu assombro aquele padre  
se ele não perdoar-me  
na igreja há novidade.

pegou uma lagartixa  
amarrôu pelo gogó  
botou-a numa caixinha  
no bolso do paletó  
foi confessar-se João Grilo  
com paciência de Jó.

Às sete horas da noite  
foi ao confessionário  
fez logo o pelo sinal  
posto nos pés do vigário  
o padre disse: acuse-se;  
João disse o necessário.

Os ladrões foram embora  
depois da conversação  
João Grilo ficou ciente  
dizendo a seu coração:  
se Deus ajudar a mim  
acabou-se o tempo ruim  
sou eu quem ganho a questão.

João Grilo desceu da árvore  
quando o dia amanheceu  
mas quando chegou em casa  
não contou o que se deu  
furtou um roupão de malha  
vestiu, fez uma mortalha  
lá no mato se escondeu.

À noite foi pra capela  
por detrás da sacristia  
vestiu-se com a mortalha  
pois na capela jazia  
sempre com a porta aberta  
João pensou na certa  
colher o que pretendia.

Deitou-se lá num caixão  
que enterravam defunto  
João Grilo disse: eu aqui  
vou ganhar um bom presunto;

os ladrões foram chegando  
e João Grilo observando  
sem pensar em outro assunto.

Acenderam um farol  
penduraram numa cruz  
foram contar o dinheiro  
no claro deu uma luz  
João Grilo de lá gritou:  
esperem por mim que eu vou  
com as ordens de Jesus!

Os ladrões dali fugiram  
quando viram a alma em pé  
João Grilo ficou com tudo  
disse: já sei como é nada  
no mundo me atrasa  
agora vou para casa  
tomar um rico café.

Chegou e disse: mamãe  
morreu nossa precisão  
o ladrão que rouba outro  
tem cem anos de perdão;  
contou o que tinha feito  
disse a velha: está direito  
vamos fazer refeição.

Bartolomeu do Egito  
foi um rei de opinião  
mandou convidar João Grilo  
pra uma adivinhação  
João Grilo disse: eu vou;  
no outro dia embarcou  
para saudar o sultão.

João Grilo chegou na corte  
cumprimentou o sultão  
disse: pronto, senhor rei  
(deu-lhe um aperto de mão)  
com calma e maneira doce  
o sultão admirou-se  
da sua disposição.

O sultão pergunta ao Grilo;  
de onde você saiu?  
aonde você nasceu?  
João fitou ele e sorriu  
- Sou deste mundo d"agora  
nasci na ditosa hora

em que minha mãe me pariu.

- João Grilo, tu adivinha?  
o Grilo respondeu: não  
eu digo algumas coisas  
conforme a ocasião  
quem canta de graça é galo  
cangalha só pra cavalo  
e sêca só no sertão.

\_ Eu tenho doze perguntas  
pra você me responder  
no prazo de 15 dias  
escute o que vou dizer  
veja lá como se arruma  
é bastante faltar uma  
tá condenado a morrer.

João Grilo disse: estou pronto  
pode dizer a primeira  
se acaso sair-me bem  
venha a segunda e a terceira  
venha a quarta e a quinta  
talvez o Grilo não minta  
diga até a derradeira.

Perguntou: qual o animal  
que mostra mais rapidez  
que anda de quatro pés  
de manhã por sua vez  
ao meio-dia com dois  
passando disto depois  
à tarde anda com três?

O Grilo disse: é o homem  
que se arrasta pelo chão  
no tempo que engatinha  
depois toma posição  
anda em pé e bem seguro  
mas quando fica maduro  
faz três pés com o bastão.

O sultão maravilhou-se  
com sua resposta linda  
João disse: pergunte outra  
vou ver se respondendo ainda;  
a segunda o sultão fez  
João Grilo daquela vez  
celebrizou sua vinda.

- Grilo você me responda  
em termos bem divididos  
uma cova bem cavada  
doze mortos estendidos  
e todos mortos falando  
cinco vicos passeando  
trabalham com três sentidos.

- Esta cova é a viola  
com primo, baixo e bordão  
mortas são as doze cordas  
quando canta um cidadão  
canta, toca, faz um verso  
cinco vicos num progresso  
os cinco dedos da mão.

Houve uma salva de palmas  
com vivas que retumbou  
o sultão ficou suspenso  
seu viva também bradou  
e depois pediu silêncio  
com outro desejo imenso  
a terceira perguntou.

- João Grilo, qual é a coisa  
que eu mandei carregar  
primeiro dia e segundo  
no terceiro fui olhar  
quase dá-me a tiririca  
se tirar, mais grande fica  
não míngua, faz aumentar?

- Senhor rei, sua pergunta  
parece me fazer guerra  
um Grilo não tem saber  
criado dentro da serra  
mas digo pra quem conhece  
o que tirando mais cresce  
é um buraco na terra.

João Grilo vou terminar  
as perguntas do tratado  
o Grilo disse; pergunte  
quero ficar descansado  
disse o rei: é muito exato  
o que é que vem do alto  
cai em pé, corre deitado?

- Aquele que cai em pé  
e sai correndo pelo chão

será uma grande chuva  
nos barros de um sertão;  
o rei disse: muito bem  
no mundo inteiro não tem  
outro Grilo como João.

- João Grilo, você bebe?  
João disse: bebo um pouquinho  
e disse; eu não sou filho  
de Baco que fez o vinho  
o meu pai morreu bebendo  
e eu o que estou fazendo?  
sigo no mesmo caminho.

O rei disse: João Grilo  
beber é cousa ruim;  
o Grilo respondeu: qual  
o meu pai dizia assim:  
na casa de seu Henrique  
zelam bem um alambique  
melhor do que um jardim.

O rei disse: João Grilo  
tua fama é um estrondo  
João Grilo disse: eu sabendo  
o que perguntar respondo;  
disse o rei enfurecido;  
o que tem o pé comprido  
e faz o rastro redondo?

- Senhor rei, tenho lembrança  
do tempo da minha avó  
que ela tinha um compasso  
na caixa do bororó  
como este eu também ando  
fazendo o rastro redondo  
andando com uma perna só.

- João, qual é o bicho  
que passa pela campina  
a qualquer hora da noite  
andando de lamparina?  
é um pequeno animal  
tem luz artificial;  
veja o que determina.

- Esse bicho eu já vi  
pois eu tinha de costume  
de brincar sempre com ele  
minha mãe tinha ciúme

ele andava pelo campo  
uns chamavam pirilampo  
e outros de vagalume.

O rei já tinha esgotado  
a sua imaginação  
não achou uma pergunta  
que interrompesse a João  
disse: me responda agora  
qual é o olho que chora  
sem haver consolação?

O Grilo então respondeu:  
lá muito perto da gente  
tem um outeiro importante  
um moó muito doente  
suas lágrimas têm paladar  
quem não deixa de chorar  
é olho d"água de vertente.

o rei inventou um truque  
do jeito que lhe convinha  
- Vou arrumar uma cilada  
ver se João adivinha;  
mandou vir um alçapão  
fez outra adivinhação  
escondeu uma bacurinha.

- João, o que é que tem  
dentro desse alçapão?  
se não disser o que é  
é morto não tem perdão;  
João Grilo lhe respondeu:  
quem mata um como eu  
não tem dó no coração.

João lhe disse: esse objeto  
nem é manso nem é brabo  
nem é grande nem pequeno  
nem é santo nem é diabo  
bem que mamãe me dizia  
que eu ainda caía  
onde a porca torce o rabo.

Trouxeram uma bandeja  
ornada com muitas flores  
dentro dela uma latinha  
cheia de muitos fulgores  
o rei lhe disse: João Grilo  
é este o último estrilo

que rebenta tuas dores.

João Grilo desta vez  
passou na última estica  
adivinhar uma coisa  
nojenta que se pratica  
fugir da sorte mesquinha  
pois dentro da lata tinha  
um pouquinho de xinica.

O rei disse: João Grilo  
veja se escapa da morte;  
o que tem nessa latinha?  
responda se tiver sorte;  
toda aquela população  
queria ver a desgraça  
do Grilo franzino e forte.

Minha mãe profetizou  
que o futuro é minha perda  
"Dessas adivinhações  
brevemente você herda;"  
faz de conta que já vi  
como está hoje aqui  
parece que dá em merda.

O rei achou muita graça  
nada teve o que fazer  
João Grilo ficou na corte  
com regozijo e prazer  
gozando um bom paladar  
foi comer sem trabalhar  
desta data até morrer.

E todas as questões do reino  
era João que deslindava  
qualquer pergunta difícil  
ele sempre decifrava  
julgamentos delicados  
problemas muito enrascados  
era João que desmanchava.

Certa vez chegou na corte  
um mendigo esfarrapado  
com uma mochila nas costas  
dois guardas de cada lado  
seu rosto cheio de mágoa  
os olhos vertendo água  
fazia pena o coitado.

Junto dele estava um duque  
que veio denunciar  
dizendo que o mendigo  
na prisão ia morar  
por não pagar a despesa  
que fizera com afoiteza  
sem ninguém lhe convidar.

João Grilo disse ao mendigo:  
e como é, pobretão  
que se faz uma despesa  
sem ter no bolso um tostão?  
me conte todo o passado  
depois de ter-lhe escutado  
lhe darei razão ou não.

Disse o mendigo: sou pobre  
e fui pedir uma esmola  
na casa do senhor duque  
e levei minha sacola  
quando cheguei na cozinha  
vi cozinhando galinha  
numa grande caçarola.

- Como a comida cheirava  
eu tive apetite nela  
tirei um taco de pão  
e marchei pro lado dela  
e sem pensar na desgraça  
botei o pão na fumaça  
que saía da panela.

- O cozinheiro zangou-se  
chamou logo seu senhor  
dizendo que eu roubara  
da comida seu d\sabor  
só por eu ter colocado  
um taco de pão mirrado  
aproveitando o vapor.

- Por isso fui obrigado  
a pagar esta quantia  
como não tive dinheiro  
o duque por tirania  
mandou trazer-me escoltado  
pra depois de ser julgado  
ser posto na enxovia.

João Grilo disse: está bom  
não precisa mais falar;

então pergunto ao duque:  
quanto o homem vai pagar?  
- Cinco coroas de prata  
ou paga ou vai pra chibata  
não lhe deve perdoar.

João Grilo tirou do bolso  
a importância cobrada  
na mochila do mendigo  
deixou-a depositada  
e disse para o mendigo:  
balance a mochila, amigo  
pro duque ouvir a zoada.

O mendigo sem demora  
fez como o Grilo mandou  
pegou sua mochilinha  
com a prata balançou  
sem compreender o truque  
bem no ouvido do duque  
o dinheiro tilintou.

Disse o duque enfurecido:  
mas não recebi o meu;  
diz o Grilo: sim senhor  
e isto foi o que valeu  
deixe de ser batoteiro  
o tinido do dinheiro  
o senhor já recebeu.

- Você diz que o mendigo  
por ter provado o vapor  
foi mesmo que ter comido  
seu manjar e seu sabor  
pois também é verdadeiro  
que o tinir do dinheiro  
represente seu valor.

Virou-se para o mendigo  
e disse: estás perdoado  
leva o dinheiro que dei-te  
vai pra casa descansado;  
o duque olhou para o Grilo  
depois de dar um estrilo  
saiu por ali danado.

A fama então de João Grilo  
foi de nação em nação,  
por sua sabedoria  
e por seu bom coração

sem ser por ele esperado  
um dia foi convidado  
pra visitar um sultão.

O rei daquele país  
quis o reino embandeirado  
pra receber a visita  
do ilustre convidado  
o castelo estava em flores  
cheios de grandes fulgores  
ricamente engalanado.

As damas da alta côrte  
trajavam decentemente  
toda côrte imperial  
esperava impaciente  
ou por isso ou por aquilo  
para conhecer João Grilo  
figura tão eminente.

Afinal chegou João Grilo  
no reinado do sultão  
quando ele entrou na côrte  
foi grande decepção  
de paletó remendado  
sapato velho furado  
nas costas um matulão.

O rei disse: não é ele  
pois assim já é demais!  
João Grilo pediu licença  
mostrou-lhe as credenciais  
embora o rei não gostasse  
mandou que ele ocupasse  
os aposentos reais.

Só se ouvia cochichos  
que vinham de todo lado  
as damas então diziam  
é esse o homem falado?  
duma pobreza tamanha  
e ele nem se acanha  
de ser nosso convidado!

Até os membros da côrte  
diziam num tom chocante:  
pensava que o João Grilo  
fosse um tipo elegante  
mas nos manda um remendado  
sem roupa esfarrapado

um maltrapilho ambulante.

E João Grilo ouvia tudo  
mas sem dar demonstração  
em toda a corte real  
ninguém lhe dava atenção  
por mostrar-se esmolambado  
tinha sido desprezado  
naquela rica nação.

Afinal veio um criado  
e disse sem o fitar:  
já preparei o banheiro  
para o senhor se banhar  
vista uma roupa minha  
e depois vá na cozinha  
na hora de almoçar.

João Grilo disse: está bem;  
mas disse com seu botão:  
roupas finas trouxe eu  
dentro do meu matulão  
me apresentei rasgado  
para ver nesse reinado  
qual era a minha impressão.

João Grilo tomou um banho  
vestiu uma roupa de gala  
então muito bem vestido  
apresentou-se na sala  
ao ver seu traje tão belo  
houve gente no castelo  
que quase perdia a fala.

E então toda repulsa  
transformou-se de repente  
o rei chamou-o pra mesa  
como homem competente  
consigo dizia João:  
na hora da refeição  
vou ensinar essa gente.

O almoço foi servido  
porém João não quis comer  
despejou vinho na roupa

só para vê-lo escorrer  
ante a côrte estarecida  
encheu os bolsos de comida  
para todo mundo ver.

O rei muito aborrecido  
perguntou para João:  
por qual motivo o senhor  
não come da refeição?  
respondeu João com maldade:  
tenha calma, majestade  
digo já toda a razão.

- Esta mesa tão repleta  
de tanta comida boa  
não foi posta para mim  
um ente vulgar à toa;  
desde a sobremesa à sopa  
foram postas à minha roupa  
e não à minha pessoa.

Os comensais se olharam  
o rei pergunta espantado:  
por que o senhor diz isto  
estando tão bem tratado?  
disse João: isso se explica  
por estar de roupa rica  
não sou mais esmolambado.

Eu estando esmolambado  
ia comer na cozinha  
mas como troquei de roupa  
como junto da rainha  
vejo nisto um grande ultraje  
homenagem ao meu traje  
e não à pessoa minha.

Toda corte imperial  
pediu desculpa a João  
e muito tempo falou-se  
naquela dura lição  
e todo mundo dizia  
que sua sabedoria  
igualava a Salomão.

## ERROS DE CONTINUIDADE DO FILME *O AUTO DA COMPADECIDA*<sup>73</sup>

O *Auto da Compadecida* narra a história de um duo picaresco que realiza inúmeras peripécias em prol de sua própria sobrevivência. A dupla é composta por João Grilo, o cérebro que cria os enredos mais esdrúxulos, e Chicó, o ingênuo e fiel companheiro do amarelo farsante. Guel Arraes dirigiu essa adaptação da obra teatral mais conhecida de Ariano Suassuna. Com filmagens no sertão da Paraíba, além de estúdios da Cinédia e Projac no Rio de Janeiro, percebe-se na película um trabalho cuidadoso com figurino, trilha musical, locações. Contudo, o filme não sai ileso quanto a algumas falhas de continuidade. Certas cenas, se observadas com mais cuidado, revelam o equívoco do trabalho do continuista ou resultado da edição da série televisiva, que resultou em pequenos erros, os quais se seguem:

1. Chicó e Grilo espantam-se com os cuidados da patroa com a cachorra Bolinha. Quando os dois empregados da padaria colocam seus pratos no chão, a cachorrinha não vai comer o que está neles, mas sim vai em direção à porta da cozinha.
2. Quando o Major está para ir se encontrar com o padre, João Grilo diz para Chicó que eles precisam fazer algo para impedir o encontro. Chicó se nega, e João Grilo diz: "O que é isso Chicó, você já teve até cachorro bento". Na verdade Chicó teve um cavalo bento.
3. A chegada do Major à cidade causa temor em Grilo que havia inventado uma estória para o Padre com o nome do poderoso fazendeiro. Antônio Moraes toma uma bebida, enquanto Chicó entra na padaria e vai para trás do balcão, ao abaixar a portinhola, aparece na tela a mão de um membro da produção, segurando a porta por baixo.



<sup>73</sup> Erros retirados do site [www.falhanossa.com](http://www.falhanossa.com).

4. Chicó e Grilo vão à igreja falar com o padre João para benzer o cachorro da Mulher do Padeiro, ao adentrar no recinto sacro nota-se a existência de várias velas acesas no altar, contudo quando o Major por lá aparece para falar com o vigário, todas as velas desapareceram.

5. Ainda sobre o episódio anterior, na hora em que Chicó e João Grilo vão para a igreja conversar com o Padre sobre a possibilidade de esse benzer o animal da patroa, há pouquíssimas velas na entrada da igreja (especificamente 2 de um lado e uma do outro), quando eles voltam lá com o padeiro e a mulher, existem inúmeras velas acesas no mesmo local.

6. João Grilo e Major dialogam em frente à igreja sobre a loucura do Padre João. Grilo, então, está com as mãos na cintura, mas em seguida, logo após mostrar Antônio Moraes entrando no recinto sacro, vê-se, ao fundo, o amarelo ainda colocando as mãos na cintura, sendo que elas já se encontravam lá anteriormente.

7. A conversa entre o Padre e o Major se segue na sacristia da igreja, quando o clérigo oferece uma taça de vinho para Antônio Moraes, o problema está na bandeja que desaparece da mesa e em seu lugar surge um livro aberto.

8. Chicó é um verdadeiro contador de histórias, em uma delas, a do Pirarucu, ele joga a lança para capturar o grande peixe, contudo essa lança está vazia, mas em seguida, aparece uma corda completamente amarrada ao seu corpo e na lança.



9. Ao saber por Grilo que a cachorra deixou um testamento para a paróquia, o clérigo tira seus óculos e chora, fingindo emocionar-se, mas depois do corte ele ainda aparece com os óculos no rosto, apesar de tê-los tirado um segundo antes.

10. Após a morte da cachorra, todas as personagens dirigem-se à casa do Padeiro, inclusive o Padre que se nega a realizar o enterro do animal em latim, na hora em que o clérigo decide ir embora, a cena evidencia uma cadela morta que se mexe e levanta a cabeça duas vezes.



11. Na cena em que a mulher do padeiro está lendo uma revista diante de casa, enquanto conversa com Chicó e lamenta ter gasto muito dinheiro para enterrar seu animal de estimação, nota-se que é noite, no entanto, quando ambos entram na casa e Dora inicia seu jogo de sedução com Chicó pode-se ver pelas frestas da casa que é dia claro. Quando Vicentão e Eurico batem à porta, do lado de fora da casa é noite, mas no interior do domicílio a luz do sol invade o ambiente.

12. Bispo e Padre dialogam sobre o mal entendido acerca da bênção da cachorra. Ao perceber que fora enganado por João Grilo, o Padre resolve sair para falar com o amarelo, então, ele passa pelo lado direito do bispo, mas quando há o corte da cena, ele está passando pelo lado esquerdo.

13. Cabo setenta recebe Grilo na porta da delegacia, a personagem que representa o poder oficial está segurando um copo de bebida com a mão esquerda, mas ao entrar na chefatura o copo surge na mão direita do policial.

14. Grilo dirige-se à delegacia a fim de conversar com Cabo Setenta e enganá-lo ao afirmar que Rosinha está interessada nele. Na verdade, o farsante almeja colher presentes do policial com o intuito de repassar para Chicó, como se fosse desse. Após longa conversa com o Cabo, em que esse declara o seu amor à filha do fazendeiro, fica evidente que os objetos que estão em cima da mesa mudam de posição entre um corte e outro.

15. Grilo convence Cabo Setenta do interesse de Rosinha por este, por isso o policial entrega um broche de presente para a donzela, mas acontece que ele estava com um copo de cachaça na mão que some no exato momento em que entrega o adorno, o mesmo acontece na cena seguinte, quando Grilo também engana Vicentão, que após entregar um par de brincos para Grilo repassar para Rosinha, o copo que estava na mão do valentão desaparece.

16. João Grilo vai conversar com Vicentão que está no bar. O amarelo coloca um pedaço de queijo na boca, depois do corte João aparece com o mesmo pedaço na mão e coloca no prato de volta.

17. Grilo entrega os adornos para Chicó. Esse, num encontro romântico com Rosinha, faz uma declaração de amor para a moça. Enquanto a presenteia, o dia ainda está claro e com muito Sol, mas quando acontecem os três closes das mãos das personagens, é noite.

18. Na cena do truelo também se verifica um problema de marcação de cena das personagens: quando Chicó vai enfrentar os dois na frente da igreja, eles estão parados esperando por ele. Mas em uma das cenas, eles desaparecem completamente das posições em que estavam, reaparecendo depois.

19. Chicó finge ser um rico e instruído fazendeiro de Serra Talhada. Na fazenda do Major, João Grilo serve um licor de coloração avermelhada para seu amigo, Antônio Moraes e o Padre João que acabara de chegar. As três taças estavam vazias no momento anterior, mas quando João Grilo pega a bandeja, os três cálices estão cheios.



20. O Major Antonio Moraes empresta dez contos de réis para Chicó a fim de adiantar a reforma da igreja pra o casamento. Por garantia, o Major faz com que o ingênuo amigo de

Grilo assine um documento com garantia, promissória que já está toda preenchida, mas não houve tempo hábil para aprontar tais documentos.

21. O Padre João e o Bispo encontram-se sentados na sacristia da igreja com a finalidade de dividir o dinheiro do testamento da cachorra da Mulher do Padeiro, enquanto discutem acerca dos valores, o número de pilhas de dinheiro em cima da mesa muda entre um corte e outro: primeiro dois montes, depois três.

22. Ao criar mais uma de suas artimanhas para fugir da execução pelas mãos dos cangaceiros, João Grilo pede o punhal de Severino para dar uma falsa punhalada em Chicó. O “amarelo” segura uma “gaita benta”, mas quando Severino joga o punhal e ele se abaixa para pegá-lo, a gaita desaparece de sua mão, aparecendo logo depois.

23. Chicó está com uma bexiga cheia de sangue debaixo da camisa e ela servirá para enganar Severino a respeito de sua morte, mas antes mesmo de receber a punhalada, a sua blusa já está suja de sangue.



24. Severino, crendo que a gaita é milagrosa, pede para era morto por seu capanga, pois deseja ver Padre Cícero. Após levar o tiro, e cair morto na frente da igreja é possível vê-lo respirando.

25. O Diabo acusa João Grilo de ter incentivado Chicó de se envolver com uma mulher casada, mas ele nunca fez isto, foi a própria mulher que se insinuou para Chicó. Tal improcedência deve-se ao fato da edição da série para transformá-la em filme. Na microssérie, há realmente a incitação de Grilo para que Chicó relacione-se com Dora, para obterem os dez contos de réis e pagar a dívida do Major, no filme esse episódio foi cortado.

26. No julgamento, Grilo pede a interferência da Compadecida para defendê-los das acusações do Encourado, enquanto o amarelo fala, a posição do Bispo no banco em que está sentado muda entre os cortes, às vezes, bem na ponta do banco, e às vezes mais para o lado.

27. João Grilo sugere a Manuel que envie o Bispo, o Padre, o Padeiro e sua Esposa para o purgatório. Sua posição nesse momento é à frente de seus companheiros de julgamento, mas após o corte a sua disposição na cena muda e Grilo surge atrás das outras personagens.

28. Após o retorno de Grilo a terra para uma segunda oportunidade, Chicó esclarece ao amigo que prometera dar todo o dinheiro para Nossa Senhora, se o amigo sobrevivesse à investida dos cangaceiros. João sobe na carroça e se senta do lado esquerdo dela. Mas quando desce, ele está do lado direito. Depois do corte ele aparece do outro lado novamente.

29. Grilo retorna a Taperoá depois do julgamento para modificar seus atos pouco convencionais. Chicó que estava cavando uma cova para enterrar o corpo do seu amigo, ao perceber que João Grilo voltara à vida, coloca a pá na carroça e parte com o amigo em direção à cidade. Durante o percurso do duo, nota-se que a pá desapareceu da carroça.

30. Grilo desespera-se ao saber da promessa do amigo e decide ficar com sua parte do dinheiro obtido com o testamento da cachorra e do saque aos bolsos de Severino, contudo muda de idéia por reverenciar Nossa senhora e pede que Chicó o espere. Nesse momento são visíveis na areia marcas de pneus de carro em um local só transitado por cavalos e carros de bois.



31. João Grilo e Chicó dirigem-se à igreja para colocar o dinheiro na caixa de donativos, há um corte de imagem e aparece João colocando o dinheiro novamente.

32. Chicó, animado pelo dote de Rosinha para pagar a sua dívida com o Major, casa-se com Rosinha na igreja de Taperoá, mas como o casamento se realizou se o Padre o Bispo haviam morrido?



O trabalho do continuista é de suma relevância para manter a unidade de um filme. Uma despreocupação entre as interligações das cenas causará um desinteresse por parte dos espectadores e desvalorizará o caráter fílmico pretendido, evidenciando a falta de verossimilhança e acentuando o problema na construção mimética da obra. Em *O Auto da Compadecida* as falhas de continuidade<sup>74</sup> são detalhes que não desmerecem nem prejudicam as pretensões do roteiro.

---

<sup>74</sup> Crédito das fotos: AUTO da Compadecida. Direção: Guel Arraes. Produção: Globo Filmes. Produtor associado: Daniel Filho. Roteiro: Guel Arraes, Adriana Falcão e João Falcão. Intérpretes: Fernanda Montenegro, Matheus Nachtergaele, Selton Mello e outros. [S.L.]: Globofilmes; 1 bobina cinematográfica (115 min.), son., color., 35 mm.