

Do palco às telas: metateatralidade e metalinguagem no *Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna, e suas adaptações ao cinema

*Thiago Ernesto Silveira de Castro*⁹²

Resumo: Considerado por Sábato Magaldi (2004: 236) “o texto mais popular do moderno teatro brasileiro”, o *Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna, em três oportunidades, foi adaptado a meios audiovisuais. A primeira versão, o filme *A Compadecida*, de 1969, foi dirigida por George Jonas, que assinou o roteiro em conjunto com o dramaturgo paraibano. O escritor também participou do processo de criação da segunda adaptação de sua obra ao cinema, *Os Trapalhões no Auto da Compadecida*, de 1987, produção dirigida por Roberto Farias e vinculada ao humorístico televisivo encabeçado por Renato Aragão. Por fim, a mais recente transposição da comédia às telas foi levada a cabo por Guel Arraes, estreando sob o título de *O Auto da Compadecida*, em 1999, no formato de minissérie televisiva, e, no ano seguinte, como filme. A adaptação de Arraes foi responsável por uma série de inovações formais, estranhas aos filmes anteriores, mas subordinadas ao texto dramático de Suassuna e aos recursos teatrais presentes na peça. Entre elas, destaca-se a supressão da figura do Palhaço, que, na trama original, é responsável por introduzir as demais personagens ao público e, como um verdadeiro apresentador de circo, comandar o espetáculo que, em meio a uma série de quiproquós, desembocará na cena de um juízo final. Artifício metateatral importante na obra de Suassuna em questão, o Palhaço faz com que a plateia recorde que está diante de uma peça de teatro, de modo que a quebra de ilusão no plano ficcional se reproduza no terreno do real, levando o espectador a perceber que ele próprio não deixa de ser mera personagem no “grande teatro domundo”. Essa expressão, cunhada pelo dramaturgo do Século de Ouro espanhol Don Pedro Calderón de la Barca, representa a materialização da tópica barroca do *theatrum mundi*, isto é, do mundo como teatro, a qual possui grande relevância para a obra de Suassuna. O jogo estabelecido, na peça, com essa analogia atravessa, em maior ou menor grau, as três versões para o cinema recebidas por

⁹² Thiago Ernesto Silveira de Castro possui bacharelado e licenciatura em Letras (Português e Espanhol) pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Durante a graduação, desenvolveu pesquisas nas áreas de literatura portuguesa e hispano-americana, debruçando-se sobre as obras do romancista português José Saramago e da poeta argentina Tamara Kamenszain. Atualmente, é mestrando pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira da Universidade de São Paulo. E-mail: thiago.ernesto.castro@usp.br.

sua comédia, as quais, para tanto, lançam mão de diferentes recursos metateatrais e metalinguísticos. É objetivo deste trabalho investigar tais artifícios presentes na peça *Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna, e como se relacionam com suas três adaptações aos meios audiovisuais. Para isso, centrar-se-á na importante matriz circense da comédia, em especial na função desempenhada pela personagem Palhaço na trama, e na forma como a peça se conecta à referida tópica do *theatrum mundi*, buscando cotejar os mecanismos do texto teatral com aqueles desenvolvidos pelos diretores dos três filmes.

Palavras-chave: dramaturgia brasileira; cinema brasileiro; Ariano Suassuna; *Auto da Compadecida*.

Em artigo publicado na Folha de S. Paulo, em 1977, Ariano Suassuna situa no centro de sua poética o espetáculo circense. No texto intitulado “O teatro, o circo e eu”, o escritor paraibano, que a essa altura já gozava de considerável reconhecimento nacional, recupera as primeiras imagens do circo retidas em sua memória, associando-as aos momentos de maior alegria de sua infância na pequena cidade de Taperoá, no interior da Paraíba. Lá, ainda jovem, passou a conviver com palhaços, mágicos e bailarinas que, periodicamente, adentravam a cidade, os quais, mais tarde, o fariam afirmar ser o circo “uma das imagens mais completas da estranha representação da vida”. Conforme o escritor em seu artigo “o Dono-do-Circo é Deus” (2008:209-210), a “arena, com seus cenários de madeira, cola e papel pintado, é o palco do mundo”, onde “desfilam os rebanhos de cavalos e outros bichos, entre os quais ressalta o cortejo do rebanho humano”.

Longe de ser original, a alegoria do circo como o mundo, em Suassuna, vincula-se diretamente à tópica do *theatrum mundi*, que projeta o mundo como um enorme palco, no qual, tal como atrizes e atores, mulheres e homens desempenham os papéis que lhes foram previamente distribuídos. Essa analogia, profícua no Barroco, foi tão difundida nos séculos XVI e XVII na Europa que, ao ouvi-la da boca de D. Quixote, Sancho Pança, homem do povo, replica-lhe: “Brava comparación, aunque no tan nueva, que yo no la

haya oído muchas y diversas veces”⁹³ (CERVANTES, 2004: 631).

Grande devedor de autores seiscentistas, como Don Pedro Calderón de la Barca, dramaturgo espanhol, e o filósofo luso-brasileiro Mathias Aires, Suassuna reproduz essa imagem em diferentes momentos de sua obra, fazendo dela o motivo principal de alguns de seus melhores trabalhos, como as comédias *A pena e a lei* e *Auto da Compadecida*.

Esta última, considerada por Sábato Magaldi (2004:236) “o texto mais popular do moderno teatro brasileiro”, encarna de forma mais direta a importância da arte circense na obra de Suassuna. Concebida como um grande espetáculo de circo, é apresentada pela figura de um palhaço, responsável por coordenar a entrada e o posicionamento das demais personagens, as quais são apresentadas ao público, no início da peça, como artistas recém-chegados ao local.⁹⁴ Nesse momento, conforme as rubricas do texto, os atores devem se esforçar para reproduzir a atmosfera circense, irrompendo “como se se tratasse de uma tropa de saltimbancos correndo, com gestos largos, exibindo-se ao público” (SUASSUNA, 2018: 37). Mesmo adiante, quando tomam suas posições e a ação dramática tem, de fato, início, o Palhaço ainda executa importantes intervenções na trama, não deixando que o tablado perca os ares iniciais de picadeiro.

Dessa forma, ao longo dos três atos que compõem a peça, suficientes para abrigar uma série de quiproquós que deságuam em um juízo final, não se esmorece a aura circense projetada de início, o que reforça o caráter popular da peça de Suassuna e, portanto, sua capacidade de comunicar-se com o grande público. Essa faculdade, sem dúvidas, justifica suas três adaptações a meios audiovisuais, responsáveis pela manutenção de sua popularidade entre a audiência brasileira. Em cada uma dessas três versões para as telas, difere-se, entretanto, a relação estabelecida entre as linguagens teatral e cinematográfica, ocupando o circo, nas diferentes produções, espaços igualmente diversos, o que, naturalmente, modifica a relação da trama com a tópica do *theatrum mundi*, que lhe subjaz.

Quando analisados sob esse prisma, é possível dispor os três frutos audiovisuais da peça de Suassuna em uma espécie de *continuum*, organizando-os segundo um vínculo mais ou menos estreito com a linguagem do teatro. A primeira adaptação da peça, o filme *A Compadecida*, de 1969, é, certamente, a que melhor aproveita, no cinema, a estética

⁹³ “Brava comparação, embora não tão nova que eu não a tenha ouvido muitas e diversas vezes” (Tradução nossa).

⁹⁴ A relação entre o espetáculo circense e o *Auto da Compadecida* é alvo de considerações muito relevantes de Lígia Vassallo em “O grande teatro do mundo”, trabalho publicado no volume correspondente a Ariano Suassuna dos *Cadernos de Literatura Brasileira* do Instituto Moreira Salles.

circense presente no texto teatral. Sob o roteiro de Ariano Suassuna e George Jonas e a direção deste último, abre-se com a triunfal chegada de um grande circo à cidade de Taperoá, onde se passa a trama. Nesse momento, o responsável pela companhia, o palhaço Dom Pancrácio, convida a todos os espectadores a participarem do “maior espetáculo da atualidade” e, deixando à mostra as marcas do dramaturgo nordestino no texto cinematográfico, cita um trecho de Mathias Aires, no qual o filósofo tece uma variação da tópica do mundo como teatro. Adiante, o palhaço ainda reaparece em outras cenas recitando, como na peça, os versos que encerram a trama.

A personagem é igualmente relevante na segunda adaptação ao cinema da peça de Suassuna, *Os Trapalhões no Auto da Compadecida*, de 1987. Vinculado ao humorístico de grande sucesso capitaneado por Renato Aragão, o filme, dirigido por Roberto Farias, também recria a atmosfera circense desejada pelo dramaturgo, que novamente compõe o corpo de roteiristas da adaptação de sua peça. De forma similar à produção anterior, o filme se abre com a chegada de uma trupe de saltimbancos a Taperoá, da qual toma a dianteira o Palhaço. Este, como ocorre em *A Compadecida*, atua em diversos momentos da narrativa, servindo, de modo análogo à peça, como elo entre algumas cenas da trama. Ao contrário do filme anterior, entretanto, o apresentador possui um texto muito próximo ao que lhe cabe na comédia. Desse modo, não lhe é dado grande espaço para tecer considerações sobre a natureza dos homens, limitando-se, portanto, a observações já previstas no texto dramático.

No entanto, embora o filme de Farias ceda menos espaço ao dono e apresentador do circo, buscando concentrar a ação da trama nas outras personagens e explorar recursos narrativos próprios do cinema, o grande passo nesse sentido é dado pela adaptação de Guel Arraes, terceira e, até o momento, última versão audiovisual da comédia de Ariano Suassuna. Originalmente lançada em formato de minissérie, em 1999, pela Rede Globo, a produção, de título semelhante ao da peça, *O Auto da Compadecida*, chegou ao cinema no ano seguinte, com grande sucesso de bilheteria. Primeira versão cinematográfica da peça de Suassuna que não teve o dramaturgo entre seus roteiristas, o filme de Arraes, ainda que se mantenha fiel ao caráter popular da trama, afasta-se enormemente da estética circense, eliminando, por exemplo, o palhaço de seu quadro de personagens. Sem a mediação dessa figura, a trama distancia-se da forma teatral e dá lugar a uma narrativa mais ágil e complexa, para a qual confluem outras personagens e intrigas. Nesse sentido, ainda perde espaço, na produção, a imagem do “grande teatro do mundo”, cara a Suassuna, que afirmou ter em mente a peça de mesmo título de

Calderón de La Barca ao escrever seu *Auto da Compadecida*.⁹⁵

Entretanto, se, por um lado, no filme de Arraes, os recursos metateatrais são deixados de lado em nome de uma narrativa mais bem adaptada à forma fílmica, por outro, não estão ausentes, na produção, outros artifícios metalinguísticos. O que faz o diretor é transformar o discurso do teatro sobre si mesmo, presente na comédia de Suassuna, em reflexão sobre o próprio cinema. Assim, a abertura da peça, que compreende a entrada das personagens principais anunciadas pelo Palhaço, dá lugar à propaganda da exibição de um filme sobre a paixão de Cristo na igreja local, levada a cabo pelos protagonistas João Grilo e Chicó. Estes, ao convocarem a população de Taperoá a assistir ao martírio de Cristo, levam-na a refletir acerca da condição humana, convidando, conseqüentemente, os espectadores do *Auto* a mesma reflexão bem como a desfrutarem da obra que se desenrolará diante de seus olhos.

Portanto, *O Auto da Compadecida*, de Guel Arraes, terceira e última adaptação da peça homônima de Ariano Suassuna, encontra caminhos um tanto diferentes para transpor a comédia do dramaturgo paraibano às telas. Distanciando-se de recursosteatrais ainda presentes nos dois primeiros filmes, utiliza o próprio cinema dentro da ficção para tecer considerações sobre a brevidade e a aspereza da vida. Dessa maneira, encerra uma série de versões cinematográficas da peça, as quais, em maior ou menor grau, procuraram reproduzir seu vínculo com o circo, tradição de grande apelo popular, e destacar a imagem presente em muitos momentos da obra de Suassuna do mundo como teatro. Esta, mesclando-se ao circo de sua infância, deu ao autor, conforme as suas próprias palavras, sua melhor representação da vida, a qual se reflete em muitos de seus trabalhos e de outros inspirados pelas suas criações.

Referências bibliográficas

- CERVANTES, M. **Don Quijote de la Mancha**. Real Academia Española, 2004.
MAGALDI, S. **Panorama do teatro brasileiro**. 6ª ed. São Paulo: Global, 2004.
SUASSUNA, A. **Almanaque Armorial**. 1ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

⁹⁵ Esta declaração foi feita no ensaio “A *Compadecida* e o romanceiro nordestino”, publicado originalmente no volume *Literatura popular em verso: estudos*, organizado por Manuel Diégues Júnior e reunido, mais recentemente, no *Almanaque Armorial*, reunião de textos críticos de Suassuna.

_____. **Teatro completo de Ariano Suassuna: Comédias. Vol. 1.** 1ª ed.
Rio de Janeiro, 2018.

VASSALLO, L. O grande teatro do mundo. In: **Cadernos de literatura brasileira**,
n.10, Instituto Moreira Salles, 2000, p. 147-180.