

Diálogos com a picaresca espanhola no teatro e no cinema brasileiros: o caso de Ariano Suassuna e seu *Auto da Compadecida* (Guel Arraes, 2000)

por Maira Angélica Pandolfi*

Resumo: Pretende-se estabelecer um paralelo entre a vertente folclórica da picaresca espanhola, que tem sua origem na figura do herói Pedro Urdemalas, protagonista dos contos orais vigentes na península desde o final da Idade Média. Esse personagem, que oferece o gérmen do pícaro literário, cujo gênero seria fundado pelo anônimo *Lazarillo de Tormes*, migra para a América na época das conquistas e se instala no folclore popular hispano-americano e na literatura de cordel brasileira. Essa análise busca reler a vertente folclórica da picaresca por meio da recriação dessa personagem no teatro popular brasileiro do século XX, na peça *Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna, e sua transposição ao cinema.

Palavras-chave: *Auto da Compadecida*; Ariano Suassuna; Pedro Urdemalas; literatura popular; picaresca folclórica

Abstract: We aim to establish a parallelism between the folkloric aspects of the picaresque Spanish novel, which has its origins in the hero Pedro Urdemalas, protagonist of the Peninsula's oral tales since the end of the Middle Age. This genre, founded by the anonymous *Lazarillo de Tormes*, first presents the figure of the literary knave, that in the era of the conquest will migrate to America and settle in popular Hispano-American folklore and in Brazilian Cordel Literature. This analysis seeks to re-read the folkloric aspects of picaresque through the recreation of this character in 20th century Brazilian popular theatre, in Ariano Suassuna's play *Auto da Compadecida* and in its transposition into film.

Key words: *Auto da Compadecida*; Ariano Suassuna; Pedro Urdemalas; popular literature; folkloric picaresque



A peça *Auto da Compadecida*, em três atos, foi escrita por Ariano Suassuna em 1955 e transformada em livro no ano seguinte. A estreia da representação da peça, um grande marco, foi em 1956, no Teatro Santa Isabel, pelo grupo de Teatro Adolescente do Recife, sob a direção de Clênio Wanderley. Em janeiro de 1957 o Grupo de Teatro Adolescente do Recife apresentou-se no Primeiro Festival de Amadores Nacionais, realizado no Rio de Janeiro. A peça venceu o festival e recebeu a medalha de ouro da Associação Brasileira de Críticos Teatrais.

Como peças de uma grande engrenagem, não podemos simplesmente focar o dialogismo entre a astúcia e as traquinagens de João Grilo com as do pícaro espanhol arquetípico, cuja origem literária deve-se ao anônimo *Lazarillo de*

Tormes (1554), apenas porque ambos se utilizam da *maña*¹ para tentar ascender socialmente em um meio hostil e marcado por uma rígida sociedade estamental como era a da personagem brasileira de Suassuna e a do pícaro espanhol, apesar da distância temporal e geográfica que as separam. Sobre os riscos dessa aproximação direta já nos alertou o grande mestre e crítico literário Antônio Cândido (1970: 67-89) em seu estudo “Dialética da malandragem”, onde refuta a tese de que o romance brasileiro *Memórias de um sargento de milícias*, de Manuel Antonio de Almeida, possa ser filiado diretamente à picaresca espanhola. Contudo, optamos, num primeiro momento, por seguir a senda aberta por Mario M. González (1994), que dedicou grande parte de sua carreira acadêmica no Brasil ao estudo das equivalências entre o gênero picaresco espanhol e suas vertentes revisitadas no romance latino-americano, sobretudo do século XX, para, posteriormente, buscar outros caminhos pelos quais a picaresca também se infiltrou e que ainda não foram devidamente estudados como, por exemplo, a presença de suas vertentes na literatura de cordel e no teatro. De acordo com este estudioso, a linhagem literária inaugurada por Manuel Antônio de Almeida seria a versão brasileira da retomada do mito do pícaro (ou anti-herói) enquanto Antônio Candido a define como o ponto de partida para a linhagem do que ele designou de “romance malandro”.

Como afirmou Mário M. González (1994: 14-15), no século XX os países hispano-americanos veem com absoluta naturalidade o aparecimento de numerosos romances reconhecidamente picarescos como, por exemplo, *El casamento de Laucha* (1906), de Roberto Payró ou *Canguros* (1983), de Jorge Asís. Segundo M. González (1994:15):

¹Lázaro define a força e a “maña” como armas válidas para a sua ascensão. A primeira ele identifica com o guerreiro (ainda que Lázaro aeja a paródia disso, pois foge de qualquer esforço). A segunda corresponde ao caminho da especulação burguesa, que aparece na narrativa degradada pela astúcia do pícaro. In: *Lazarillo de Tormes*, edição bilingue, 2005, p.25-27.

Seria muito arriscado dizer que algum dos autores dessa série de romances não teve consciência da sua filiação genética à picaresca clássica, em função da enorme difusão, entre o público hispano-americano, de modelos paradigmáticos da picaresca, como *Lazarillo de Tormes* ou *El Buscón*. Mas, sem dúvida, não é apenas a difusão do modelo o que leva a que se escrevam numerosos romances que, de nossa parte, rotulamos como neopicarescos. A explicação deve estar em outro campo. Será que existem entre a Espanha dos séculos XVI e XVII e a América Latina do Século XX “condições sócio-históricas comuns”? Não, sem dúvida, no estrito sentido da palavra. Mas eis que uma rápida análise permite vê-las, talvez, equivalentes.

A Espanha dos Áustrias teria sido o último capítulo da denominada “Reconquista”, empresa bélica que objetivava a eliminação dos elementos judeus, mouriscos, protestantes e erasmistas na península. A continuação dessa empresa expansionista teria como marco a colonização espanhola da América a partir de 1492. Na visão de M. González, a sociedade espanhola desses séculos tinha como modelo social o “cavaleiro conquistador” e como modelo econômico o seu modo de acumulação de riquezas pela “conquista”. Essa ideologia, portanto, teria retardado o avanço da burguesia na Espanha, uma classe emergente na Europa, sobretudo com a expulsão dos judeus. Da mesma forma, a cultura espanhola excluía, nesse momento, valores exaltados pela burguesia como mecanismo de ascensão social e que se pautavam no trabalho e na especulação. Contribuiu para o agravamento desse estado de coisas o estatuto de “limpeza de sangue”, instituído por Felipe II, que discriminava explicitamente, na vida pública, os descendentes de mouros conversos. A aparência ganha destaque nos centros urbanos espanhóis, sobretudo de dois tipos: a do homem rico, “*hombre de bien*”, e a do cristão velho, “*hombre de honra*”. A posição da Espanha diante da Europa teve rapidamente seu reflexo nas novas colônias americanas. Desse modo, as equivalências destacadas por M. González são as mesmas que Carlos Fuentes afirma em sua obra *El Espejo enterrado* (1992):

La España imperial tenía en las manos un ramillete de ironías. La más poderosa monarquía católica del mundo acabó por financiar, sin quererlo, a sus enemigos protestantes. España capitalizó a Europa mientras se descapitalizaba a sí misma. Luis XIV de Francia lo dijo de manera más sucinta: “Vendámosle bienes manufacturados a España, y cobrémosle con oro y plata”. España era pobre porque España era rica. ¿Qué significaba todo esto para nosotros en el Nuevo Mundo? En cierto modo, que España se convirtió en la colonia de la Europa capitalista y que nosotros, en la América española, también en cierto modo, nos convertimos en la colonia de una colonia. Desde nuestra fundación, fuimos dos entidades bien distintas: lo que aparentábamos ser y lo que realmente éramos. Compartimos esta dualidad entre la apariencia y el ser con España, la madre patria (FUENTES, 1992:167).

Partindo desse contexto em que a sociedade espanhola do Século de Ouro limitava os caminhos de ascensão social e concentrava a riqueza nas mãos de alguns grupos privilegiados, o romance picaresco surge para propor um modelo de ascensão social fundamentado na “aparência”. Pela primeira vez a voz narrativa de um protagonista marginalizado, pobre e de linhagem vil é colocada em primeiro plano por meio de um livrinho anônimo intitulado *La vida de Lazarillo de Tormes, y de sus fortunas y adversidades*, que começou a circular pela península ibérica em torno de 1554; data das quatro edições mais antigas da obra. Esta, que permanece anônima até hoje, foi escrita provavelmente por algum erasmista, e traçava um retrato social de denúncia que a levou ao Índice de livros proibidos, em 1579. Sua versão completa apenas voltaria a ser editada na Espanha em 1834, após o fim da Inquisição.

Lázaro narra sua vida em primeira pessoa, desde a infância, quando foi entregue por sua mãe a um cego, a quem Lázaro serviu como guia. A partir disso, o protagonista entra em uma fase de longo aprendizado, passando pelas mãos de vários amos como um clérigo, um escudeiro, um frade, um buldeiro e um capelão. Por último, Lázaro consegue comprar sua roupa de “*hombre de*

bien” e uma espada velha. É, sobretudo, por meio da aparência que ele consegue “*arrimarse a los buenos*” e alcança um ofício de pregador de vinhos para um arcepreste. Este, por sua vez, utiliza-se de Lázaro como “cortina de fumaça” para encobrir seu caso com uma criada. Lázaro aceita, assim, compor o triângulo amoroso e passa a viver um casamento de aparência chegando, por meio desses ardis, ao que ele chama ironicamente de “*la cumbre de toda buena fortuna*”.

A partir dessa obra inaugura-se todo um gênero literário que tem no pícaro o protótipo de um modelo oposto ao mito do cavaleiro andante, o ideal do conquistador. O pícaro, ausente do universo da especulação e do trabalho, rechaçado pelas cortes, consagra-se na literatura como verdadeira paródia do cavaleiro conquistador e como um desvio do protótipo de burguês.

A picaresca clássica costuma ser dividida em três fases: a primeira, do início da segunda metade do século XVI, é determinada pela publicação do *Lazarillo de Tormes*; a segunda abrange a Primeira parte de *Guzmán de Alfarache*, de Mateo Alemán (1599), assim como a redação inicial (1603-1604) de *El Buscón*, de Francisco de Quevedo. A segunda etapa abrange, ainda, o aparecimento da Segunda parte, apócrifa, de *Guzmán de Alfarache*, de Juan Martí (Mateo Luján de Sayavedra) e a Segunda Parte do próprio Mateo Alemán, em 1604, fechando-se em 1605, com a publicação de *La pícaro Justina*, de Francisco López de Úbeda. A terceira fase inclui aproximadamente doze obras e se estende de 1612 até 1646 (GONZÁLEZ, 1992:19-20).

O contexto de nascimento da picaresca clássica espanhola é o contexto das cortes, que abrange as três etapas assinaladas anteriormente. Porém, no final do século XVII e durante o século XVIII surge o que os críticos comumente designam de “picaresca europeia”, marcada pela publicação de uma série de textos na Alemanha, Inglaterra e França. Nesta, o pícaro já não se espelha

mais na aristocracia, mas tem como modelo a burguesia emergente. São esses diferentes contextos sociais e históricos pelos quais o gênero passeia que vão lhe atribuindo novas características, até chegarmos a um conjunto de textos denominados neopicarescos, que são aqueles produzidos nos países ibero-americanos e que podem ser lidos à luz da picaresca clássica. Dentre esses textos, consideramos aqui a inclusão da peça de Ariano Suassuna, *O Auto da Compadecida*. Há nessa peça a presença da personagem “malandro”, cuja figura consiste, na visão de M. González, na versão brasileira do neopícaro, inaugurada pelo romance de Manuel Antônio de Almeida, várias vezes aqui referido. No entanto, é necessário fazer uma ressalva, pois o “malandro” de Ariano Suassuna, ainda que apresente algumas características que nos permita aproximá-lo do prototípico pícaro clássico espanhol, o Lazarillo, está diretamente vinculado à outra vertente da picaresca denominada “picaresca popular” e que está

povoada de heróis como Pedro Urdemales, Pedro Malazartes e outros, que faz parte, na verdade, do precedente da picaresca culta; é aquela que sempre esteve no folclore, onde todos os autores eruditos encontraram mais de uma anedota incorporada posteriormente aos seus romances (GONZÁLEZ, 1994:262)

Em uma obra publicada em 1925 sob o título de *Cuentos de Pedro Urdemales* (Trabajo leído en la Sociedad de Folklore Chileno) por Ramón A. Naval, podemos encontrar algumas referências primordiais ao mapeamento do pícaro folclórico que transita não apenas pela literatura oral europeia e pelo drama de Cervantes, mas se enraíza também na cultura hispano-americana e, sobretudo, na literatura popular do cordel brasileiro que chega até as mãos de Ariano Suassuna e lhe serve de modelo para o picaresco João Grilo de *O Auto da Compadecida*. De acordo com o compilador e autor do texto introdutório, Ramón A. Naval, quem recolheu os contos da tradição oral, o herói é conhecido na literatura espanhola como Pedro de Urdemalas, na cultura chilena dos letrados de Pedro Urdemales, nas camadas mais populares e

iletradas de Pedro Urdimale, Ulimale ou Undimale; tal como é nomeado na *Lozana Andaluza*, um famoso livro espanhol publicado a princípios do século XVI. Outras obras de relevo para o conhecimento da difusão do herói são: a obra de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo, de meados do século XVI, intitulada *El sutil Cordovés Pedro de Urdemalas* e a comédia realizada por Cervantes, intitulada *Comedia famosa de Pedro de Urdemalas*, impressa pela primeira vez em Madrid, em 1615. Sobre a inteligência do protagonista e sua astúcia, este chega a ser comparado com o sábio rei Salomão.

Para Ramón A. Naval, uma passada de olhos pela primeira jornada da peça de Cervantes deixa evidente que se trata do mesmo trapaceiro dos contos chilenos, salvo a diferença de que o Urdemalas de Cervantes tem melhor fama do que o chileno e é um perfeito altruísta. Um breve passeio pelas referências espanholas mostra que as traquinagens do herói se tornaram tão famosas que ele passou a ser sinônimo de pícaro e até de personagem maldoso; mas o Dicionário da Real Academia Espanhola chega a exaltar tanto a sua astúcia que o eleva à categoria de gênio. Para Naval, contudo, os contos e a obra de Cervantes parecem assinalar mais para a inocência de suas vítimas do que para a sua condição de gênio. Salvo a comédia de Cervantes, o compilador dos contos chilenos afirma que embora seja o protagonista, de fato, de origem espanhola, não se encontram na Espanha registros escritos de suas diabruras, exceto seu nome e fama na memória popular. Por isso, pauta-se no testemunho de Correas que assinala que as histórias de Pedro de Urdemalas chegaram à América por meio dos conquistadores. Contudo, sua pesquisa aponta que essas histórias podem ter se perdido na memória popular espanhola por ausência de registro, preservando-se mais na América, por meio da tradição oral, do que em seu lugar de origem. Dos contos reunidos por Naval, destacamos dois em razão de sua quase completa semelhança com os episódios retratados por Ariano Suassuna em *O Auto da Compadecida*; os quais o autor afirma ter recolhido da literatura de cordel nordestina.

O enredo da peça de Suassuna nasceu da fusão de três folhetos de cordel: “O Enterro do Cachorro”, “O Cavalo que Defecava Dinheiro” e “O Castigo da Soberba”. Assim como costuma ocorrer no gênero picaresco romanceado, a trama é centrada na biografia; neste caso, a de João Grilo, um humilde sertanejo que se vale de sua astúcia e inteligência para sobreviver em um mundo desordenado, corrupto e hostil. A obra está dividida em três atos. O primeiro baseia-se no folheto intitulado “O enterro do cachorro”, escrito por Leandro Gomes de Barros. Trata-se de uma história do século V, encontrada no norte da África. Essa mesma história também havia sido aproveitada por um escritor francês do século XVIII, Alain-René Lesage, em um romance picaresco chamado *Gil Blas de Santillana*. O segundo ato está fundamentado em outro folheto, este de autoria desconhecida, intitulado “História do cavalo que defecava dinheiro”. O terceiro ato, onde quase todos estão mortos e se deparam com o julgamento divino, foi baseado em “O castigo da soberba”, um auto popular anônimo que Ariano Suassuna conhecia desde a infância.

O segundo ato, fundamentado na “História do cavalo que defecava dinheiro”, é o que mantém uma intertextualidade direta com um dos contos sobre Pedro Urdemales, recolhido por Naval em sua antologia e que recebe o título de “El burro que cagaba plata” (NAVAL, 1925:25-27). Conta-se que Pedro Urdemales, montado em um burro, tomou como seu amo um cavaleiro muito rico que lhe pagava uma moeda de ouro ao mês. Durante um ano Urdemales e seu burro passaram muito bem e engordaram bastante. Como economizou todas as moedas de ouro que recebeu ele as trocou, posteriormente, por muitas outras de prata e decidiu guardá-las no ânus do burro. Ao passar diante do rei e ter seu burro elogiado por este, Urdemales decide fazer uma demonstração ao soberano de que seu animal não era apenas bonito, mas também extraordinário. Após golpeá-lo com força, o cavalo defecou algumas moedas de prata que Pedro havia escondido nele. Diante disso, Urdemales, de forma astuta, inventou que seu cavalo comia pasto e o transformava em dinheiro.

Convencido da história que lhe contara Pedro, o rei decide comprar o cavalo por duas mil moedas de ouro. Como o vendedor ainda não parecia satisfeito com a oferta, o rei disse-lhe que pagaria dois mil e quinhentos ducados e que ainda lhe daria um de seus melhores cavalos. Na corte, o rei mandou chamar a rainha, os príncipes e todos os seus súditos para que vissem as proezas que realizava o cavalo que tinha acabado de comprar. O próprio rei montou no burro e lhe deu umas esporas. O animal, por sua vez, defecou algumas moedas e, maravilhadas, algumas damas chegaram a comentar que isso era sinal de “fim do mundo”. Após defecar todas as moedas, o rei descobriu a mentira de Pedro e ordenou que seus generais mandassem tropas para persegui-lo, mas este já havia empreendido sua fuga das terras do rei.

Na apropriação que Ariano Suassuna faz desse episódio para a sua peça, que lhe chega por meio da versão de cordel de Leandro Gomes de Barros (1865-1918), já havia algumas mudanças em relação ao conto chileno aqui relatado, mas a transformação de um cavalo que defecava dinheiro para um gato que descome dinheiro é totalmente original e configura uma recriação de Suassuna em sua peça. No Auto da Compadecida essa história tem início com um plano de João Grilo para ganhar dinheiro. Como a mulher do padeiro está triste com a perda de sua cadelinha ele inventa que pode lhe vender um gato que defeca dinheiro. A mulher é enganada, compra o gato, assim como o rei na história de Urdemales. João Grilo, contudo, não age sozinho, a trapaça toda havia sido montada com a ajuda de seu fiel amigo Chicó. Ambos fogem, assim como Urdemales na peça, mas quando são encontrados, uma nova mentira de João Grilo consegue salvá-los.

Sobre o episódio que antecede o final da peça de Suassuna, marcada pela violência do cangaceiro e pela morte temporária de João Grilo, encontramos muitos aspectos semelhantes a outro conto presente na antologia picaresca folclórica chilena sobre Urdemales, recolhido por Naval. Trata-se do conto “La flauta que resucitaba muertos” (NAVAL, 1925:21-22). Nessa narrativa,

Urdemales simula a morte de um companheiro manchando-o com o sangue de um cordeiro que havia acabado de matar. Com isso, ele arma uma encenação para livrar-se de uma vingança. Quando se depara com o vingador, Urdemales mostra o falso morto estendido no chão e manchado de sangue. Depois, diz que tem uma flauta capaz de ressuscitar os mortos e ao toque desta o companheiro, que se fingia de morto, começa a se mover. O vingador, convencido do objeto mágico, decide comprá-lo de Pedro por dois mil pesos. Ao chegar a casa, o comprador da flauta decide matar sua mulher com um punhal para depois ressuscitá-la com o objeto mágico. Como resultado, a mulher continua morta e o cavalheiro é condenado à morte pela justiça.

No auto de Ariano Suassuna, esse episódio é recriado de forma bastante original, mas consegue manter, ao mesmo tempo, muitos aspectos semelhantes ao do conto picaresco. Na obra brasileira, o cangaceiro Severino invade a cidade, rouba e prende todos os personagens da peça no interior de uma igreja e depois começa a executar um por um. Na hora de matar Chicó e Grilo, estes se valem da farsa da gaita mágica que faz ressuscitar. Grilo usa como exemplo a simulação da morte de Chicó, que tinha uma bexiga de sangue escondida na barriga. Quando Grilo esfaqueia a bexiga Chicó se finge de morto e ao toque da gaita Chicó vai recobrando os sentidos. Para convencer ainda mais o cangaceiro, este inventa que se encontrou com o venerado Padre Cícero, um santo dos cangaceiros. Convencido de que vai morrer e se encontrar com padre Cícero para, na sequência, ser ressuscitado pela gaita, o cangaceiro Severino pede ao seu capanga que o mate e que depois toque a gaita. Uma vez descoberta a farsa, o capanga de Severino decide atirar em João Grilo e este morre. A partir daqui, a importância de Chicó como único sobrevivente é decisiva, pois somente ele é capaz de servir de mediador para negociar com a Compadecida e fazer João Grilo voltar a viver.

O episódio final retrata magistralmente, no âmbito do teatro, a mesma constatação do estudioso M. González (1994:294) ao analisar os neopícaros

dos romances brasileiros: o fato de que eles rompem com o sistema maniqueísta da picaresca. As personagens mortas participam de um julgamento na corte celeste e tem que se justificar perante o Diabo, conhecido na cultura popular nordestina como Encourado, que também entra como personagem na peça. Com a intervenção de Nossa Senhora todos conseguem penas menores e vão parar no purgatório. Apenas o herói João Grilo retorna ao mundo dos vivos. A quebra do maniqueísmo torna-se mais evidente com o discurso da *Compadecida*, que coroa o final da peça, e que versa sobre as virtudes e defeitos de cada uma das personagens para mostrar que não há mocinhos e nem vilões, mas seres humanos complexos movidos por suas paixões humanas e mundanas e por suas reais necessidades de subsistência em uma sociedade completamente desigual e dominada pela luta de classes.

Dentre as manifestações artísticas de raiz europeia com as quais a peça brasileira dialoga não podemos ignorar a importância da “Dança da Morte”, que constitui um gênero artístico do fim da Idade Média e princípio do Renascimento. Esse gênero está presente na pintura, na escultura, no teatro, na dança e na música. São formas contemporâneas à literatura picaresca, aos romances de cavalaria, aos poemas épicos e à lírica mística e religiosa. Na “Dança da Morte” merecem destaque o tema da fugacidade da vida e o advento inevitável e democrático da morte, que iguala a todos, carregando sempre uma mensagem moral e de denúncia social. Assim como ocorre no gênero “Dança da Morte”, a peça *O Auto da Compadecida* envolve personagens representativas de diferentes classes sociais. Esse aspecto presente na Dança da Morte é muito enfatizado no gênero picaresco, uma vez que a sátira ao clero e às injustiças sociais configuram a tônica do discurso do pícaro em *Lazarillo de Tormes* e também contamina a peça teatral de Ariano Suassuna.

Se pensarmos no tópico calderoniano do “grande teatro mundo”, observaremos que acertadamente o ensaio sociológico de DaMatta (1997) nos sugere refletir

sobre a nossa sociedade como determinante não apenas dos atores, mas também do enredo a ser representado, criando seus próprios mitos. Desse modo, afirma DaMatta que no Brasil, como em outras sociedades hierarquizantes, o personagem nunca é o homem comum e sua rotina desinteressante, mas, ao contrário, deve chamar a atenção por sua tragédia, por seus caminhos tortuosos, cheios de peripécias e desmascaramentos. Aproximando nossos personagens do paradigmático Conde de Montecristo, o pesquisador observa que temos comumente o desejo de ver realizada a ascensão social do herói que vive em um meio hostil e sonha em chegar às camadas mais altas da sociedade. Assim também ocorre com o Conde de Montecristo, que ao ascender socialmente consegue realizar a sua vingança, resgatar a sua honra e se libertar das injustiças das quais foi vítima em seu passado.

Num perfeito paralelo entre a literatura e a televisão observa-se que os nossos heróis tem o mesmo componente das histórias contadas ao pé do fogão. As duas marcas características de nossos heróis são, para DaMata, o renunciador e o vingador. Nesse conjunto heroico confere destaque a Pedro Malasartes, padrão de todas as espertezas de que um homem é capaz, e também ao que ele denominou de “triângulo de dramatizações” que caracteriza a sociedade brasileira, visto que podemos ser, ao mesmo tempo, o branco colonizador e civilizador, o preto escravo que corporifica a forma mais vil de exploração do trabalho, e o índio, cuja marca é seu amor à liberdade e à natureza. Os santos, os malandros e as autoridades constituem o mosaico *continuum* de nossa organização, que vai da ordem à desordem. Todos esses tipos confluem para uma única categoria social, o malandro, definido como um deslocado das regras formais, avesso ao trabalho e individualizado pelo modo de andar, falar e vestir-se.

Ao menos três tipos de personagens se revezam em nossa ambientação segundo DaMatta: o “caxias”, que representa a ordem, as leis e os decretos; o “malandro”, que representa a desordem, o canto e a dança, e o “renunciador”, aquele que fica entre o caxias e o malandro, e que é capaz de procurar a

realização dos ideais de justiça e paz social. É este último, ou seja, o mediador, que vemos refletido na personagem da *Compadecida* na obra de Suassuna, aquela capaz de juntar o malandro com o caxias e criar um novo alternativo. Esse terceiro elemento, mediador, reflete-se também em personagens como Antonio Conselheiro e os cangaceiros ou bandidos sociais.

Assim, afirma DaMatta que o renunciador “é o verdadeiro revolucionário num universo social e hierarquizante, como é o caso do sistema brasileiro” (1992:266). Essas personagens, portanto, não são estáticas e um exemplo disso funciona como uma luz que incide sobre a compreensão das personagens analisadas no marco social da peça de Suassuna. Assim, se tomarmos a personagem cangaceira como representação do tipo “caxias” verificamos que ela passa de um rígido justiceiro e fazedor das próprias leis para a condição de otário e palhaço na peça, uma vez que cai ingenuamente nas artimanhas de João Grilo, o malandro, e é manipulado por este. É o caso, também, da atuação das personagens que compõem a “Corte Celestial” no *Auto da Compadecida*, composta por Nossa Senhora, Manuel (na função de Jesus), e o Encourado (representando o diabo do folclore nordestino). Este último ocupa a função de “caxias”, que prevê penas rígidas a todos os culpados para levá-los diretamente ao inferno.

Já Manuel ou Jesus, assim como a *Compadecida*, representam os “renunciadores”, aqueles que ficam entre o caxias e o malandro, pois ao mesmo tempo que devem se portar como os porta-vozes da justiça, aplicando as penas aos infratores, tentam relativizar e suavizar as mesmas por meio de um discurso humanizador e que leva em conta a hostilidade do meio e as estratégias de sobrevivência usadas por cada um dos acusados nesse meio, mas, ao mesmo tempo, também se comportam como “malandros” concedendo as indulgências em troca do pagamento em dinheiro que Chicó, na terra, havia feito em forma de promessa à Nossa Senhora, ironicamente apelidada de “advogada” por João Grilo. Este, que é o grande malandro da peça, mas não o

único, também atua como mediador (ou renunciador) das demais personagens, deixando escapar aquela centelha altruísta de todo herói ao interceder por elas junto à Corte Celestial a fim de que não fossem levadas diretamente ao inferno, como pretendia o Encourado, mas ao purgatório.

Nesse sentido, enquanto a Compadecida atua como “advogada” de João Grilo, situando-se entre Jesus e o Encourado, João Grilo também atua como “advogado” das demais personagens prestes a ir para o inferno ao propor a redução dessa pena pelo purgatório, lugar de expiação e não de condenação perpétua.

Manuel (ou Jesus) deixa explícito o caráter teatralizante do juízo final, ou seja, do teatro dentro do teatro, ao revelar ao leitor astuto que ambos, mãe e filho, também podem ser interpretados como uma dupla picaresca. Assim, diante da absolvição de João Grilo, Manuel diz a este: “Eu sei, mas para que você não fique cheio de si, vou lhe confessar que já sabia que você ia se sair bem. Minha mãe já tinha combinado tudo comigo, mas você estava precisando de levar uns apertos” (SUASSUNA, 2001:188) revelando, por fim, a face “malandra” da corte celestial que já havia vendido o perdão de João Grilo a Chicó, como atesta o fim da peça. Contudo, assim como na picaresca, nas Cortes brasileiras onde circula o pícaro o maior valor vigente são as “aparências” e era preciso mantê-las, pois se o “caxias” relativizasse demasiadamente as regras poderia terminar ocupando a posição do malandro. Contra esse extremo manifesta-se Manuel na peça do escritor paraibano ao advertir a Compadecida: “Se a senhora continuar a interceder desse jeito por todos, o inferno vai terminar como disse Murilo: feito repartição pública, que existe mas não funciona” (SUASSUNA, 2001: 190).

As personagens que habitam o universo teatral de Suassuna não são boas nem más e escapam do maniqueísmo vigente na literatura picaresca espanhola clássica, mas, assim como em *Lazarillo de Tormes*, há uma forte conotação crítica ao clero. Semelhante ao que ocorreu com a obra espanhola que dá origem ao arquétipo literário do pícaro, censurada pela Inquisição em

1559, mutilada e transformada em “*Lazarillo castigado*”, em 1573, a primeira versão do *Auto da Compadecida* ao cinema, em 1969, também foi censurada e acusada de obra anticlerical. A edição sem cortes de *Lazarillo de Tormes* apenas voltaria a circular na Espanha em 1834, com a abolição do Santo Ofício. Na peça brasileira, portanto, as personagens são sempre complexas e híbridas representantes de nossos dramas sociais, portanto, passíveis de transformações e jamais estáticas.

A adaptação da peça ao seriado de televisão e ao cinema

A primeira transposição da peça teatral de Ariano Suassuna ao cinema data de 1969, sob a direção de George Jonas e com a colaboração do próprio autor da obra literária no roteiro do filme. O elenco teve, dentre outros atores e atrizes, a presença de Armando Bógus no papel de João Grilo; Antonio Fagundes representando Chicó e Regina Duarte como Compadecida.



Após essa adaptação, a peça ganhou uma nova versão fílmica em 1987, intitulada “Os trapalhões no Auto da Compadecida”, sob a direção de Roberto Farias. Essa contou, em seu elenco, com a trupe de comediantes mais famosa do momento na televisão brasileira. Renato Aragão (conhecido como “Didi”) interpretou João Grilo; Dedé Santana vestiu-se de Chicó, Zacarias de padeiro e Mussum de Jesus Cristo.

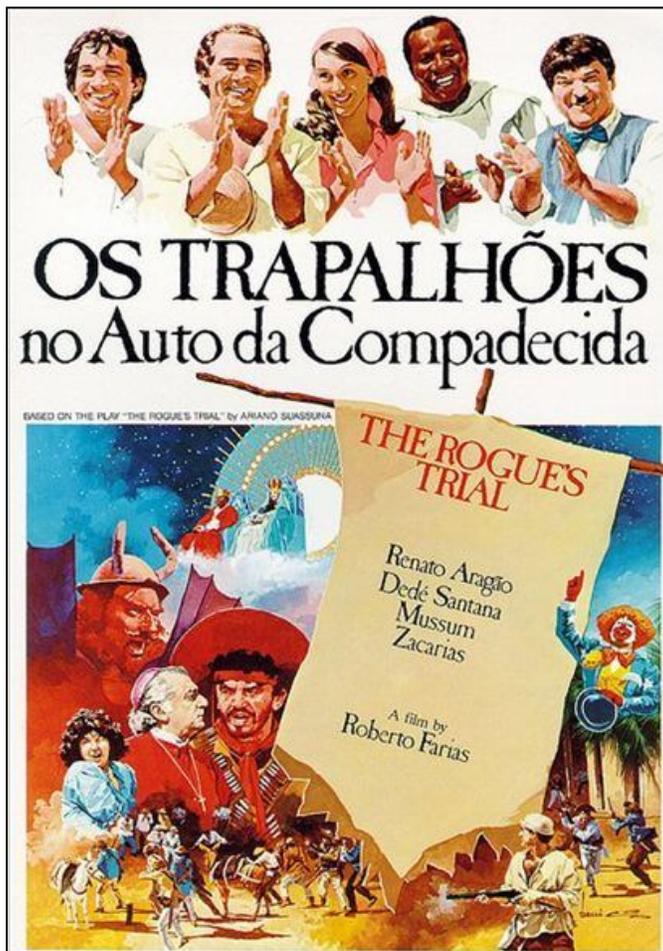
Em 1998, o Auto da Compadecida foi transformado em microssérie de

televisão em quatro capítulos, exibida em 1999, e em 2000, passou às telas do cinema, sob a direção de Guel Arraes e roteiro de Guel Arraes, Adriana Falcão e João Falcão, com o título de *O Auto da Compadecida*.

Ao analisarmos a tipologia das adaptações teatrais proposta por Sánchez Noriega (2000) a partir dos estudos de Virginia Guarinos, podemos visualizar ao menos três classificações que parecem designar fielmente as etapas de transposição ao cinema e à televisão pelas quais passou o drama de Ariano Suassuna. São elas o “teatro filmado”; o “teatro televisionado” e o “cine teatralizado”. A primeira versão do Auto de Suassuna ao cinema apresenta as mesmas características enumeradas no “teatro filmado”, cuja ênfase recai no cenário e em todos os elementos que remetem a um acontecimento teatral. No tocante ao protagonista, foco dessa análise, poderíamos afirmar que ao compararmos, hoje, todas as interpretações de João Grilo enumeradas aqui torna-se evidente que a personagem passa de uma versão mais folclórica, na filmografia de 1969, para uma versão mais cômica na interpretação de Renato Aragão, em 1987, até ganhar um matiz mais burlesco na atuação dirigida por Guel Arraes, em 1998 e 1999.

A personagem João Grilo, interpretada por Armando Bógus, alude em vários momentos ao folclórico Dr. Fausto da literatura de cordel alemã, conhecida como *Faustbuch*. Assim como o nigromântico Dr. Fausto, João Grilo circula por um cenário que reforça a aura de genialidade que o acompanha desde as versões folclóricas de Pedro de Urdemales. Além disso, ambos desafiam o diabo, mas ao contrário do nigromântico do folclore e da literatura alemã, João Grilo não vende sua alma ao demônio, mas a negocia com Jesus e Nossa Senhora. Diferentemente das adaptações posteriores à de 1969, ao fabricar a bexiga do cachorro, que serve para simular a morte de Chicó, o protagonista João Grilo surge em um cenário de laboratório, manuseando tubos de ensaio. Além disso, atua como um verdadeiro porta-voz do romanceiro católico nordestino, cantando como um romeiro em uma procissão. O caráter ritualístico

do homem sertanejo é muito valorizado nessa recriação na qual o espectador, muitas vezes, parece presenciar uma “folia de reis”: manifestação religiosa festiva de simpatizantes do catolicismo, de forte tradição rural ainda hoje no Brasil, e que também congrega palhaços, coro, mestre ou embaixador (aquele que improvisa versos cantados), bandeireiro e festeiro. Entendemos, assim, que essa primeira versão pode ser considerada, portanto, uma adaptação, principalmente pelo sentido dado à recriação folclórica e a ênfase nesses elementos, embora preserve todos os componentes de um teatro filmado, com muita fidelidade às falas do texto escrito.



Já o filme dos Trapalhões se afasta um pouco mais dos moldes teatrais aos quais estava presa a versão de 1969 para aproximar-se mais do realismo cinematográfico. Mesmo assim, todas as cenas são filmadas obedecendo a ordem de representação imposta pela peça original. Contudo, o que se tem é a fusão de personagens cômicos, ou melhor, de um seriado tradicionalmente cômico como o dos Trapalhões dentro da representação séria do Auto. A recriação

cômica dos trapalhões já dialoga por si só com a peça original, visto que ambas estão ancoradas na tradição circense. Portanto, o que sobressai é a figura do

palhaço e a atuação de João Grilo se mantém fiel à da peça de Suassuna, sem grandes modificações, apesar dos originais trejeitos cômicos que a interpretação de Renato Aragão imprime ao herói.

Na adaptação de Guel Arraes estamos diante do que Sanchez Noriega (2000) assinala como adaptação integral, na qual se destaca o realismo fílmico e o distanciamento da representação de um teatro filmado, como costumava ocorrer nas versões anteriores. Pode acontecer, segundo Sánchez Noriega (2000), que nessas adaptações integrais ocorra um processo de desteatralização do texto que lhe deu origem, mas, ao contrário disso, a solução aqui apresentada procura conciliar o realismo espacial cinematográfico, com foco na monotonia da paisagem sertaneja, e o caráter “*trotamundos*” da personagem picaresca, ancorado nas constantes fugas que necessita empreender. O realismo espacial dialoga com a poesia do teatro. Não podemos deixar de considerar que embora haja uma adaptação integral do texto de Suassuna essa é também uma versão livre na medida em que foram inseridas outras cenas e episódios que não estão na peça original, mas foram retiradas de outras obras do autor. Apesar de todas essas modificações, a adaptação consegue fazer com que o espectador reconheça a obra que lhe deu origem no filme. Ocorre, porém, algo bastante original em relação às versões fílmicas anteriores, pois Chicó, geralmente ensimesmado e à sombra do pícaro João Grilo, se agiganta aqui não apenas pela interpretação genial de Selton Melo no papel, mas, sobretudo, pela recriação e inserção de uma cena a mais em que Chicó ganha o status de herói. Em conclusão, não teremos mais a figura análoga à do gracioso do teatro barroco espanhol que servia para estabelecer o contraste e iluminar as ações heroicas do protagonista, mas um co-protagonista, um co-herói com traços românticos ao lado do picaresco e pragmático neopícaro João Grilo.

Para Pérez Bowie (2004), embora o cinema tenha se distanciado rapidamente do teatro para poder encontrar uma linguagem sustentada exclusivamente na

imagem, isso não implicou uma ruptura total com a arte cênica. O crítico assinala, a partir de vários exemplos, o diálogo profícuo entre essas duas formas artísticas. Dentre eles, lembra que a falta de palavra falada do cinema silencioso, e ainda nos primeiros tempos do cinema sonoro, foi compensada por um grande exagero da gestualidade procedente do melodrama e da pantomima. Outros exemplos enumerados por Bowie no cinema espanhol nos ajudam a compreender o que ocorre nesta última adaptação do *Auto da Compadecida*, onde apesar da inserção de novas cenas não eclipsou o enredo da peça original, graças a um terceiro elemento que, segundo o mesmo crítico, ampliou significativamente o diálogo entre o teatro e o cinema: a televisão. A adaptação para a televisão foi roteirizada por Guel Arraes, Adriana Falcão e João Falcão e foi dividida em quatro capítulos. Segundo Orofino (2006:117), o roteiro para a televisão foi pensado a partir da articulação de alguns textos de Suassuna com outras fontes literárias do gênero picaresco do teatro medieval; fato que acabou modificando o texto original da peça. Ariano Suassuna conta, em entrevistas, que em 1998 foi procurado por Guel Arraes, que lhe pediu para acrescentar à microssérie cenas e histórias de outras peças dele como *Torturas de um Coração* (1951) e *O Santo e a Porca* (1957). Orofino aponta, ainda, que a adaptação coordenada por Guel Arraes, grande leitor e admirador da cultura popular, foi muito além da obra de Ariano Suassuna, fornecendo à sua equipe de roteiristas elementos de outros autores da literatura medieval como *Lazarillo de Tormes*, Bocaccio, Cervantes, e conclui:

Em O Auto da Compadecida, a dialética entre forma cultural e formação social, locus da mediação videotecnológica revela que o predomínio é de uma forma convergente/híbrida: filme, teatro de rua, mamulengo, história em quadrinhos nas mentiras de Chicó, a história medieval narrada de modo quase clipado, tamanha a agilidade de Guel Arraes na decupagem dos diálogos e no ritmo veloz imposto à narrativa. O Auto da

Compadecida é um videoclipe medieval! A linguagem fala de um novo tempo: de rapidez, agilidade no modo de narrar e de convergência e mescla no uso dos suportes. Essa mistura toda (de gêneros e formas culturais) dialoga com o que se gesta na vida social contemporânea, e que muitos estudiosos se referem como sendo a “idade global”, a idade planetária que une na medida mesma em que exclui, que descortina o diferente, que conjuga os avessos e em que as margens estão no centro, e o centro nas margens, o tempo todo (OROFINO, 2001:189-190).

Na adaptação em questão, surge um novo capítulo que não se encontra na versão original de Suassuna. Trata-se da peleja de Chicó contra os Dois Ferrabrás. Este vai tratar da paixão de Chicó, um pobretão, por Rosinha, filha do major Antônio Moraes, o homem mais rico da cidade. Rosinha e Chicó se apaixonam à primeira vista, mas outros dois homens, o Cabo Setenta e o valentão Vicentão, também caem de amores por ela. Nesse episódio, João Grilo e Chicó se unem para um golpe de casamento, a fim de se livrarem dos outros dois concorrentes, fazendo com que eles se pareçam covardes aos olhos de Rosinha. Esse episódio está ancorado em outras obras de Suassuna.

Nas constantes entrevistas que costumava conceder, Ariano Suassuna muito se orgulha de uma referência do escritor espanhol Pedro Laín Entralgo que comenta, pela primeira vez, sobre o cervantismo na obra do escritor paraibano. O episódio das bodas de Camacho, em *Dom Quixote*, de Cervantes, contém um episódio muito parecido ao da borrachinha do cachorro no *Auto da Compadecida*. As bodas de Camacho abrangem três capítulos da Segunda parte do Quixote, XIX, XX e XXI. Um deles narra os preparativos das bodas de Camacho e Quitéria, por quem Basílio nutre uma paixão proibida, mas o pai da jovem não queria vê-la casada com um pobretão.

Não nos restam dúvidas de que o protagonista João Grilo é uma revisitação brasileira do folclórico Pedro Urdemalas, conhecido na cultura brasileira como Pedro Malazartes. Essa personagem foi retratada por Cervantes em sua comédia Pedro de Urdemalas, escrita entre 1610-1615. Dividida em três jornadas, com um total de 3180 versos, apresenta trinta e dois personagens, além de alguns músicos. *Pedro de Urdemalas* é considerada por alguns estudiosos do drama cervantino como uma das peças mais metateatrais do escritor alcalino. Nesta, um tipo malandro muito conhecido na cultura popular europeia desde o século XII ocupa o posto de protagonista. Maldonado, o conde dos ciganos, oferece a Pedro o casamento com a cigana Belica, mas o protagonista desiste do matrimônio para favorecer a aproximação entre Belica e o rei; fato que beneficiaria a ascensão social da cigana à nobreza. Esse fato é tratado quase como uma comédia dentro da outra, paralelo a outros que tem o picaresco Pedro Urdemalas como centro. Cervantes coloca em evidência os anseios picarescos de Pedro, que deseja mudar de condição em uma sociedade opressora e marcada pela imobilidade estamental. Esse projeto de mudança, tanto de identidade como de posição social, é uma característica marcante do protagonista e do gênero picaresco. No drama cervantino, o protagonista surge na primeira jornada em traje de lavrador, na segunda de cigano, ermitão e eclesiástico; na terceira, de estudante e, finalmente, de Pedro Urdemalas. Assim como reza o gênero picaresco, Pedro Urdemalas é a transgressão por excelência quando comparada às comédias de seu tempo. Nesse sentido, González Maestro (2013:101) afirma que a personagem Pedro Urdemalas é o paradigma da mudança funcional e circunstancial que podia experimentar o ser humano em uma das épocas mais inflexíveis e moralmente mais resistentes a qualquer transformação que o mundo referencial e axiológico da arte e da literatura europeias conheceu. Dentro de um marco histórico e de uma ordem que se pretendiam imutáveis a personagem cervantina encarna uma figura proteica ao adotar diferentes aparências.



Um dos elementos que caracteriza ou que contribui para identificar uma personagem de linhagem picaresca são os recursos dos quais esta se utiliza para driblar os obstáculos impostos ao seu projeto de ascensão social na sociedade que ela denuncia. João Grillo enfrenta esses obstáculos por meio de sua astúcia e, sobretudo, de seu braço direito, Chicó; algo que o diferencia do Lazarillo, pois este atua completamente sozinho, fazendo aumentar ainda mais no leitor a sensação de marginalidade e desamparo ao qual o pícaro

espanhol está relegado. Assim como ocorre com o Leonardo, protagonista de *Memórias de um sargento de milícias*, João Grillo também rejeita o trabalho, pois não enxerga nele sequer um meio digno de subsistência, apenas de exploração. A diferença, porém, é que João Grillo é um trabalhador explorado que se cansa dessa condição e, à semelhança de Lazarillo e diferentemente do malandro Leonardo, João Grillo possui um projeto de ascensão social. Assim, tomado por um idealismo quixotesco, passa a almejar uma condição melhor nesse lodaçal em que está imerso, procurando, ao contrário da personagem cervantina, fomentar “entueiros” a partir das trapaças realizadas com seu comparsa Chicó, ao modo de um Dom Quixote e Sancho às avessas.

O malandro, assim como o pícaro clássico espanhol, não realiza apenas a sátira social, mas deseja integrar-se ou manter-se integrado, a qualquer custo,

a essa sociedade hipócrita e corrupta que denuncia, utilizando-se da esperteza para isso.

Tratar da relação entre o teatro e o cinema no que se refere a uma produção latino-americana é falar também, segundo Maria Isabel Orofino (2006), da análise midiática a partir das contribuições da teoria da mediação, sobretudo a partir da obra de Jesús Martín-Barbero. Este propõe pensarmos sempre o conceito de modo plural, ou seja, “mediações”, uma vez que abrange a comunicação como um processo de interação entre o espaço da produção e o espaço do consumo. Visto por essa perspectiva, o estudioso conclui que as indústrias culturais não produzem apenas em função das expectativas mercadológicas, mas também das demandas que emergem do tecido cultural e dos novos modos de percepção e de uso (Martín-Barbero, 1997 apud Orofino, 2006, p.55). Considera-se primordial o fato de que a comunicação de massa possui relações intrínsecas com a história da cultura. Desse modo, compreender a ação humana no jogo da ambiguidade, da ambivalência e da negociação parece ser a tônica dos estudos de mediações. Em termos práticos, Maria Isabel Orofino apresenta exemplos muito significativos e precisos do uso metafórico da mediação na peça em análise. Dentre eles, destaca Nossa Senhora não apenas como mediadora em sentido religioso, mas também nos termos empregados por João Grilo: “obrigado, grande advogada”. A Compadecida atua como mediadora na negociação e não atua de forma neutra. O final da peça surpreende o espectador, visto que o pragmatismo do pícaro João Grilo também é compartilhado pela Compadecida na negociação do “jogo de viver”. O discurso das personagens revela a reprodução de práticas sociais institucionalizadas na sociedade brasileira e uma forma peculiar de lidar com certas regras sociais e protocolos. No mundo ficcional, as personagens da trama teatral de Suassuna estão constantemente reagindo às circunstâncias sociais que consideram opressoras.

Bibliografia:

- A. Laval, Ramón (Comp.) (1925). *Cuentos de Pedro Urdemales*. Chile: Cervantes.
- Anônimo (2005). La vida de Lazarillo de Tormes, y de sus fortunas y adversidades. Tradução de Heloísa Costa Milton e Antonio Roberto Esteves. Organização, edição e notas de Mario M. González. São Paulo: Editora.
- Candido, Antonio (1970). Dialética da malandragem ("Caracterização das Memórias de um sargento de milícias"). *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. N. 8. Universidade de São Paulo, p. 67-89.
- DaMatta, Roberto (1997). *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. 6ªed. Rio de Janeiro: Rocco.
- Fuentes, Carlos (1992). *El espejo enterrado*. México: Fondo de Cultura Económica..
- González, Mario Miguel (1994). *A saga do anti-herói: estudo sobre o romance picaresco espanhol e algumas de suas correspondências na literatura brasileira*. São Paulo: Nova Alexandria, 1994.
- Maestro, Jesús G. (2013). *Calipso Eclipsada. El teatro de Cervantes más allá del siglo de oro*. Madrid: Verbum.
- Orofino, Maria Isabel (2006). *Mediações na produção de TV: um estudo sobre O Auto da Compadecida*. Porto Alegre: EDIPUCRS.
- Pérez Bowie, José Antonio (Marzo-abril 2004). Teatro y cine: um permanente diálogo intermedial. *Arbor* CLXXVII, 699-700. 573-594pp. España: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Sánchez Noriega, José Luis (2000). *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*. Barcelona: Paidó..
- Suassuna, Ariano (2001). *Auto da Compadecida*. Rio de Janeiro: Agir.

* Maira Pandolfi é doutora em Literatura e Vida Social (UNESP) e docente da disciplina sobre os "Mitos literários do Individualismo moderno na literatura de ontem e de hoje", no Curso de Pós-Graduação em Letras (UNESP/Assis-SP) e de Literaturas de Língua Espanhola na Licenciatura em Letras- Port./Esp. Já realizou estágio de pesquisa e cursos de atualização em Universidades estrangeiras e possui artigos diversos sobre releituras de mitos literários (Fausto, Dom Quixote, Don Juan) em livros e revistas. Participou de vários Congressos Internacionais e, atualmente, é membro da Associação Internacional de Cervantistas e da Associação Brasileira de Hispanistas, além de grupos de pesquisa sobre Narrativas Estrangeiras Modernas, Literatura Fantástica e Teorias do Insólito Ficcional. E-mail: mairapan@gmail.com