

**VINTE ANOS DE *OS TRAPALHÕES NO AUTO DA COMPADECIDA*:  
MENOS TRAPALHÕES, MAIS SUASSUNA**

**José Eduardo Botelho de Sena\***

**RESUMO**

O tema do presente artigo é a relação Literatura-Cinema a partir da análise do filme *Os Trapalhões no Auto da Compadecida*, de Roberto Farias, baseado na peça *Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna. Abordar-se-ão os possíveis aspectos facilitadores na transposição do teatro para o cinema, bem como semelhanças e diferenças entre uma obra e outra.

**PALAVRAS-CHAVE**

Cinema. Literatura. *Os Trapalhões no Auto da Compadecida*.

Adaptar uma obra literária para o cinema requer cuidados que não são poucos, seja qual for a acepção adotada para a palavra adaptar. Afinal, são linguagens diferentes a da chamada sétima arte e a da literatura, embora ambas trabalhem com a construção do imaginário.

Até hoje, foram poucas as obras literárias brasileiras adaptadas para o cinema mais de uma vez. Um número mais reduzido ainda é o daquelas obras que foram parar na telas de todo o país em três diferentes trabalhos de transposição. Este é o caso do *Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna. O autor, que está completando 80 anos de vida agora em 2007, pôde ver em um período de 30 anos três diferentes versões cinematográficas para a sua mais famosa peça de teatro.

A última adaptação da comédia de Suassuna data de 1999, quando Guel Arraes dirigiu a minissérie da Rede Globo de Televisão que também seria lançada como filme. A primeira chegou aos cinemas em 1969 sob o título *A Compadecida* e direção de George Jonas, e, nesse ínterim, os espectadores conheceram a segunda adaptação, *Os Trapalhões no Auto da Compadecida*, em 1987.

---

\* Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Presbiteriana Mackenzie

Aqueles que torcem, ou melhor, “torciam o nariz” para o quarteto, podem, num primeiro momento, colocar em dúvida a qualidade de tal versão. No entanto, ao optar *a priori* por esta atitude, esses mesmos espectadores poderão incorrer num pré-conceito que não se justifica. É uma pena, aliás, que, exatos 20 anos depois de seu lançamento, este filme – assim como todo o restante da obra de Os Trapalhões – não tenha ultrapassado os limites do VHS e ainda não mereça seu devido lugar nas coleções de DVDs.

*Os Trapalhões no Auto da Compadecida* é muito fiel ao original de Suassuna. Talvez parte de sua fidelidade se deva ao fato de que o filme teve como roteirista o próprio Suassuna, em um trabalho a quatro mãos com Roberto Farias, a quem coube a direção das filmagens.

Levantamento feito pela *Revista de Cinema*, em 2001, mostrava *Os Trapalhões no Auto da Compadecida* na posição de número 40 entre as maiores bilheterias do cinema nacional. Quando de seu lançamento, levou 2.610.371 pessoas às salas de exibição. Um ou outro espectador desavisado deve, no entanto, ter-se frustrado aos apagar das luzes de cada sessão. É que nos 96 minutos da obra, pouco se observa, por exemplo, dos bordões do quarteto como o “Ô Psit!”, de Renato Aragão, o Didi, ou o modo todo especial de Antônio Carlos Bernardes, o Mussum, falar, finalizando as palavras com "zis" e "is" como em "forévis".

Na adaptação trapalhada, os quatro comediantes são menos Trapalhões e mais Suassuna. Didi é João Grilo; Chicó é interpretado por Manfred Santana, o Dedé; Mussum é Manuel, o Jesus Cristo; e Mauro Gonçalves, o Zacarias, assume o papel do padeiro.

## **No papel**

O *Auto da Compadecida* conta as aventuras de João Grilo, um nordestino astuto que luta por sua sobrevivência. Em suas aventuras, ele conta com o amigo Chicó, um “cabra muito do medroso” e contador de anedotas mentirosas.

A história tem início com a tentativa dos dois amigos de convencer o padre da cidade a benzer o cachorro doente do padeiro. O padre, no entanto, está irredutível: diz que não benze o cachorro. Na tentativa de persuadi-lo, João Grilo acaba por colocar o padre em conflito com o major Antônio Morais, homem rico e poderoso da cidade de Taperoá.

O cachorro morre, e a mulher do padeiro quer o enterro do animal com as devidas bênçãos da Igreja Católica e até missa em latim. A astúcia de Chicó e João Grilo para tirar vantagem financeira do episódio cria mais confusões. Entre as proezas em que se envolve

para resolver a questão, João Grilo diz que o animal deixara um testamento com dinheiro para a Igreja e seus representantes. Então, tudo se ajeita.

Nesse meio tempo, João Grilo se vê diante de mais uma possibilidade de ganhar dinheiro. É que a mulher do padeiro – Dora – está triste pela morte do cachorro. João decide vender para ela um gato que, supostamente, “descome” dinheiro. Dora, agora ainda mais interessada no animal em virtude do aspecto financeiro, compra o bicho.

A história ganha novos rumos com a chegada à cidade de um grupo de cangaceiros, liderados por Severino do Aracaju, que saqueia a cidade e mata moradores. São assassinados o padeiro, a esposa dele, os representantes da Igreja. Para evitar a morte, João faz mais uma das suas e oferece ao cangaceiro uma gaita benta por Padre Cícero que teria o poder de ressuscitar os mortos. Com o objetivo de comprovar a eficácia de tal objeto mágico, Severino é morto. Um comparsa do cangaceiro, por sua vez, mata João Grilo, e Chico se desespera com a morte do amigo.

Todos os mortos vão a julgamento. O Encourado (Diabo) parece implacável, mas João Grilo apela para Manuel (Jesus Cristo), esperando que este o salve. O Cristo – negro – surge. Ainda sob o risco de não ser salvo, João, mais uma vez, apela: desta vez, chama Nossa Senhora, a Compadecida.

Severino é absolvido, bem como seu comparsa. Os representantes da Igreja, o padeiro e a esposa dele são mandados ao purgatório. Por último, Nossa Senhora pede uma chance para João. Jesus consente, e o “amarelo” volta da morte. Ressuscita, assustando Chicó. Pergunta do dinheiro e o amigo responde que prometeu-o a Nossa Senhora, caso João Grilo se salvasse. Embora contrariado, Grilo concorda em pagar a promessa.

## **No palco**

Alguns dos principais episódios do *Auto da Compadecida* baseiam-se em textos de tradição popular nordestina. São eles: o enterro do cachorro, a gaita ressuscitadora, o gato que “descome” dinheiro e o julgamento com a intervenção de Nossa Senhora, além de João Grilo, herói de um romance de cordel. A este tipo de fonte, somou-se outra: os autos de origem medieval. A Suassuna coube, portanto, alinhar as histórias em peça de teatro de modo a formar um texto único e coeso, que, aliás, há exatamente 70 anos era publicado pela primeira vez no formato livro pela Editora Agir. O fato de ter como fontes folhetos de cordel trabalhou a favor de Suassuna, como observa Braulio Tavares:

Um folheto de cordel e uma peça de teatro têm (...) um elemento em comum: são obras de Literatura Oral que só se transformam em livro por questões de ordem prática: preservação e transporte do texto. (...) O gesto de Ariano Suassuna ao teatralizar um texto em verso equivale ao gesto do cordelista ao versar uma história em prosa. (...) O cordelista (...) faz uma distinção intuitiva entre as *peripécias* que são narradas e as *palavras* escolhidas para a narração. Recontar uma história alheia, para o poeta e o dramaturgo popular, é torná-la sua, porque parece existir na cultura popular a noção de que a história, uma vez contada, torna-se patrimônio universal e transfere-se para o domínio público. Autoral, apenas, é a forma textual dada à história por cada um que a reescreveu e reescreverá (TAVARES, 2006:09).

Neste caso, um paralelo pode ser traçado. O próprio Suassuna e Roberto Farias como roteiristas do filme *Os Trapalhões no Auto da Compadecida* também tiveram a favor o fato de transporem um texto dramático para roteiro de cinema. Afinal, ambos são textos que só se concluem num estágio posterior: um quando é encenado, o outro ao ser gravado e exibido. Além disso, um e outro, em tese, dispensam a presença de um narrador e têm entre seus recursos a palavra falada. Assim, até certa medida, os diálogos já estavam prontos. Mas, a exemplo do que ocorre na tradição popular, era preciso recontar a história “alheia” em uma nova linguagem que não se limitava à palavra; pelo contrário, tinha na imagem o seu traço mais característico.

### **Nas telas**

Da peça, o filme preserva a idéia de uma representação dentro de outra representação. Isto é, a apresentação do *Auto da Compadecida* é parte de um espetáculo circense, como informa o dramaturgo numa espécie de longa rubrica logo no início da obra:

“[...] o autor gostaria de deixar claro que seu teatro é mais aproximado dos espetáculos de circo e da tradição popular do que do teatro moderno. Ao abrir o pano, entram todos os atores (...) como se se tratasse de uma tropa de saltimbancos, correndo com gestos largos, exibindo-se ao público. (...) Há de ser uma entrada festiva (...). Imediatamente após o toque de clarim, o Palhaço anuncia o espetáculo.” (SUASSUNA, 2004: 22).

Talvez fosse de se esperar que um Trapalhão interpretasse o Palhaço, mas não é o que ocorre. Possivelmente porque o Palhaço da peça funcione apenas como um elemento de ligação e uma espécie de apresentador. No entanto, as personagens de pelo menos dois Trapalhões se aproximam do circo, já que, como foi citado, Didi é João Grilo; e Dedé, Chicó.

Juntos, João Grilo e Chico reproduzem a tradição circense de mostrar um palhaço espertalhão, cheio de recursos, que gosta de se meter em situações arriscadas, e outro palhaço ingênuo, meio covarde, que se deixa influenciar pelo outro (...). Os dois tipos, observa Suassuna, são exemplos batizados pelo povo com as denominações de O Palhaço e o Besta. (TAVARES, 2006:14).

É interessante notar o fato que, nos filmes e no programa de televisão, Dedé era sempre o “escada” de Didi, isto é, o personagem que servia de apoio para outro elevar-se em cena.

A peça de teatro de Suassuna é dividida em três atos, mas o autor dá liberdade ao encenador para definir-se pela divisão ou não:

“Aqui o espetáculo pode ser interrompido a critério do ensaiador, marcando-se o fim do primeiro ato.” (SUASSUNA, 2004: 71).

“Se se montar a peça em três atos ou houver mudança de cenário, começará aqui a cena de julgamento, com o pano abrindo e os mortos despertando.” (SUASSUNA, 2004: 137).

É exatamente neste terceiro ato – “a hora da verdade”, segundo a fala das próprias personagens – que nos concentraremos agora. Nele, a peça muda radicalmente, assim como o filme, pois, com a entrada de novas personagens – o Encourado, Manuel e a Compadecida, ideologicamente passam a valer os valores da Justiça Divina por meio de seus representantes e não mais as leis da terra.

“A partir desse momento entra o personagem que, não por acaso, dá o nome ao auto: Nossa Senhora. Entre o bem (Jesus) e o mal (o Encourado), entre o divino (Jesus) e o humano (os mortos à espera do julgamento), está Nossa Senhora Compadecida. Ela é a grande mediadora, a grande intercessora dentro do universo da religião católica. É dentro dessa concepção religiosa que o terceiro ato passa para que os representantes do céu julguem os representantes da terra.” (BALOGH, 2002: 206)

### **Filme x peça de teatro**

A passagem daquele que seria o segundo para o terceiro ato é identificado na peça pela morte de João Grilo. No filme, quando da morte, o diretor-encenador optou por apresentar as imagens em sépia para marcar a dramaticidade da cena. Na seqüência, voltam as cores, ou melhor, o azul com o intuito de registrar a elevação de João Grilo para o espaço em que será julgado. Os aspectos circenses, neste momento, são acentuados pelo fato de que João paira no ar e, então, cai numa rede. Da rede, pula e está em frente a um circo, repleto de crianças e, em cujo palco, ele e os demais serão confrontados com seu destino.

Assim como na peça, o Palhaço anuncia o início do julgamento. As crianças saem de cena, os mortos se levantam e há a entrada de dois demônios, que antecedem a chegada do Encourado ao palco-picadeiro.

A seqüência é fiel ao texto de Ariano Suassuna. Não ocorre a redução de personagens ou o processo de *raccourcis*/resumos, isto é, a transformação de dois ou três personagens em um único. Também não há diminuição de ações ou inversões de posição entre as cenas. Ocorre, no entanto, o corte de diálogos e a redução de trechos por demais discursivos ou que reiteram a mesma idéia.

MANUEL

Sim, é Manuel, o Leão de Judá, o Filho de Davi. Levantem-se todos, pois vão ser julgados.

JOÃO GRILO

**Apesar de ser um sertanejo pobre e amarelo, sinto perfeitamente que estou diante de um grande figura.** Não quero faltar com o respeito a uma pessoa tão importante, mas se não me engano aquele sujeito acaba de chamar o senhor de Manuel.

MANUEL

**Foi isso mesmo, João.** Esse é um dos meus nomes, mas você pode me chamar também de **Jesus**, de Senhor, de Deus... **Ele gosta de me chamar Manuel ou Emanuel, porque pensa que assim pode se persuadir de que sou somente homem.** Mas você, se quiser, pode me chamar de Jesus.

JOÃO GRILO

Jesus?

MANUEL

Sim.

JOÃO GRILO

**Mas, espere,** o senhor é que é Jesus?

MANUEL

Sou.

JOÃO GRILO

Aquele Jesus a quem chamavam Cristo?

JESUS

**A quem chamavam, não, que era Cristo. Sou, por quê?**

JOÃO GRILO

**Porque... não é lhe faltando com o respeito não, mas eu pensava que o senhor era muito menos queimado.**

BISPO

Cale-se, atrevido.

MANUEL

Cale-se você. Com que autoridade está repreendendo os outros? Você foi um bispo indigno de minha Igreja, mundano, autoritário, soberbo. **Seu tempo já passou. Muita oportunidade teve de exercer sua autoridade, santificando-se através dela. Sua obrigação era ser humilde, porque quanto mais alta é a função, mais generosidade e virtude requer. Que direito você tem de repreender João porque falou comigo com certa intimidade? João foi um pobre em vida e provou sua sinceridade exibindo seu pensamento.** Você estava mais espantado que ele e escondeu essa admiração por prudência mundana. O tempo da mentira já passou.

Os trechos em negrito acima foram retirados no roteiro do filme. Os demais ou foram preservados na íntegra ou sofreram mudanças, que, entretanto, não alteraram o sentido. Aparentemente, as mudanças tiveram por objetivo tornar os diálogos ainda mais coloquiais.

**Texto original da peça:**

JOÃO GRILO

**Mas, espere,** o senhor é que é Jesus?

MANUEL

Sou.

JOÃO GRILO

Aquele Jesus a quem chamavam Cristo?

JESUS

**A quem** chamavam, não, que era Cristo. **Sou, por quê?**

JOÃO GRILO

**Porque... não é lhe faltando com o respeito não, mas** eu pensava que o senhor era **muito** menos queimado.

**Trecho decupado do filme:**

JOÃO GRILO

O senhor é que é Jesus?

MANUEL

Sou.

JOÃO GRILO

Aquele que os pessoal chamava Cristo?

JESUS

Chamava não, que era Cristo.

JOÃO GRILO

Sabe o que é? É que... eu tinha a impressão de que o senhor era menos queimado.

Quase não há alterações que provocam mudança de sentido na unidade narrativa em análise. A mais significativa é que o texto troca o termo preto por negro. Isto porque na época de lançamento do filme, 1987, não era politicamente correto utilizar o termo preto, problema que não ocorreu na peça, que data de 1956. Aqui, no entanto, cabe um adendo. A alteração ocorre no trecho em que se aborda o preconceito racial, mas o filme preserva frases do tipo “a coisa está preta pra vocês”, o que, possivelmente, não seria bem visto numa análise mais apurada da linguagem.

Fora essa mudança, há apenas uma fala a mais para a mulher do padeiro, que, ao ser acusada pelo Encourado, retruca: “E o que tu tem com isso? Por acaso, tu era casado comigo?”, o que não fere o texto original. Mas o filme apresenta um diálogo que, este sim, chama a atenção por tratar-se de um acréscimo e fazer alusão a outra religião. Quando a Compadecida sugere que João Grilo volte à Terra, Manuel diz: “Vão pensar que é espiritismo”. A Compadecida responde: “Por uma ressurreição? Você não ressuscitou Lázaro?”. Era o argumento o que faltava para garantir o retorno de João Grilo ao sertão e o fim da seqüência do julgamento.

Se não há mudanças significativas no que se refere ao número de personagens e quanto aos diálogos, o mesmo não se pode dizer dos cenários e figurinos. O motivo é claro. A peça de teatro se aproxima do filme porque ambos são apresentados por meio de falas. Contudo, o cinema exige muito mais da imagem em relação ao teatro. Ocorre que, neste ponto, o diretor Roberto Farias foi arguto, já que, ao mesmo tempo, em que preservou uma certa simplicidade dos autos e da tradição nordestina, acrescentou detalhes que acentuaram a presença do circo, o que servia tanto ao caráter da peça quanto aos Trapalhões.

Dos autos e do Nordeste em si, há, por exemplo, a simplicidade das roupas das personagens mais representativas e também a dos secundários. Na hora em que a Compadecida entra em cena, ela está em cima de um jegue e acompanhada de homens com chapéus típicos nordestinos, que, por sua vez, estão sobre equinos estilizados, que lembram, guardadas as devidas proporções, o Boi-bumbá.

No que se refere ao cenário, já foi citado que o julgamento ocorre num palcopicadeiro. Este palco tem três aberturas laterais: uma destinada para a maioria das personagens; outra para o purgatório; e uma terceira para o inferno, sendo que a entrada dos personagens celestiais e daqueles provenientes do inferno se dá em lados opostos do palco



e, portanto, da tela. Além disso, o picadeiro apresenta dois níveis: o do próprio palco e um nível mais alto, reservado à Compadecida e a Manuel. O aspecto circense do cenário se acentua quando a Compadecida, por exemplo, após entrar, precisa dirigir-se ao nível mais alto e o faz usando um balanço.

No filme, a música também auxilia na composição dramática. A quebra do tom de seriedade desta espécie de terceiro ato só ocorre quando João Grilo tem confirmada a volta ao sertão. Nesse instante, uma música mais alegre substitui a anterior, e homens de circo e crianças, que estavam junto ao palco-picadeiro quando João Grilo chegara no início dessa unidade narrativa, voltam, para marcar a nova mudança da peça.

Na adaptação trapalhada, como já afirmamos, os quatro comediantes são menos Trapalhões e mais Suassuna. Estão, até certo, comedidos. Renato Aragão incorpora bem João Grilo, talvez por falar em alto a ele as raízes nordestinas. Há poucas cenas no filme em que seu personagem Didi parece emergir, como num momento em que olha para com a câmera com sua característica cara “sem-vergonha” de quem conseguirá alguma vantagem. Antônio Carlos Bernardes como o frade e, depois, Manuel, nem lembra Mussum. Há apenas um leve resquício quando, em determinado ponto da peça, ele chama aqueles que estão em julgamento de “patifes”. O interessante é que o termo é do original da peça e não própria do falar de Mussum que finalizava as palavras com “zis” e “is”.

Ainda sobre o quarteto, Mauro Gonçalves, o Zacarias, bem assume o papel do padeiro. Talvez a interpretação menos interessante seja a de Chico, feita por Manfred Santana, o Dedé. Trata-se de uma interpretação um tanto quanto exagerada, menos natural, embora não comprometa o resultado.

Por fim, os convidados são atores de extrema qualidade, como Renato Consorte, José Dumont, Luiz Armando Queiroz, Betty Goffman, Cláudia Gimenez e, com destaque especial, Raul Cortez. Raul foi feliz ao assumir as duas personagens: o poderoso Antônio Moraes e o Encourado. Aliás, estaria aí uma crítica do filme ao usar o mesmo ator para ambas as composições e, assim, aproximar o poderoso na Terra do Encourado?

Alain Garcia diz que “a adaptação muito submissa ao texto trai o cinema, a adaptação muito livre trai a literatura; somente a ‘transposição’ não trai nem um, nem outra, situando-se na interface dessas duas formas de expressão artística”. Em qual situação estaria *Os Trapalhões no Auto da Compadecida*?

Sem dúvida, o filme, se nos limitarmos à afirmativa de Garcia, enquadrar-se-ia no termo transposição. A película não tem o tom de comédia “pastelão” dos programas televisivos de *Os Trapalhões* e de boa parte da cinematografia do quarteto. Pelo contrário, o texto de Ariano Suassuna ganha força e uma interpretação que faz jus à origem nordestina, popular e circense da obra quando transposta para as telas.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BALOGH, Anna Maria. *O discurso ficcional na TV*. São Paulo: Edusp, 2002.
- BRITO, João Batista de. *Literatura no cinema*. São Paulo: Unimarco, 2006.
- CAETANO, Maria do Rosário. As maiores bilheterias do cinema nacional. In: *Revista de Cinema – número 26*. São Paulo: Única, 2001.
- SUASSUNA, Ariano. *Auto da Compadecida*. 34ª edição, Rio de Janeiro: Agir, 2004.
- TAVARES, Braulio. Tradição popular e recriação no “Auto da Compadecida”. In: *Auto da Compadecida – 50 anos* (folheto promocional). Rio de Janeiro: Agir, 2006.