

CENTRO DE ENSINO SUPERIOR DE JUIZ DE FORA  
**ADRIANA KELLY FURTADO LISBOA**

**DE ARIANO SUASSUNA A GUEL ARRAES:  
INTERTEXTUALIDADE E  
TRANSPOSIÇÃO DO LITERÁRIO AO FÍLMICO**

Juiz de Fora

2013

**ADRIANA KELLY FURTADO LISBOA**

**DE ARIANO SUASSUNA A GUEL ARRAES:  
INTERTEXTUALIDADE E  
TRANSPOSIÇÃO DO LITERÁRIO AO FÍLMICO**

Dissertação apresentada ao Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora, como requisito parcial para a conclusão do Curso de Mestrado em Letras, área de concentração: Literatura Brasileira.  
Linha de Pesquisa: Literatura Brasileira: tradição e ruptura.

Orientador(a): Profa. Dra. Maria de Lourdes Abreu de Oliveira

Juiz de Fora

2013

## FOLHA DE APROVAÇÃO

LISBOA, Adriana Kelly Furtado. **De Ariano Suassuna a Guel Arraes**: intertextualidade e transposição do literário ao fílmico. Dissertação, apresentada como requisito parcial para a conclusão do Curso de Mestrado em Letras do Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora, realizada no 2º semestre de 2013.

### BANCA EXAMINADORA

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Maria de Lourdes Abreu de Oliveira (Orientadora)

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Maria Andréia de Paula Silva (CES/JF / SMC)

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup> Nícea Helena de Almeida Nogueira (UFJF)

Examinado em: 23/09/2013

Dedico este trabalho à minha filha Luísa, por  
ser herança e iridescência de Deus em  
minha vida.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus, provedor da vida, e autor primeiro de toda a história.

A Jesus Cristo, por ser meu Salvador e Senhor, alvo único nesta caminhada.

À minha mãe, Margarida, mulher forte e digna, que, com sua coragem e exemplo, foi mãe e pai ao mesmo tempo e me possibilitou chegar até aqui.

Ao meu amado esposo Eder, companheiro de caminhada, pilar dos momentos cinzas e azuis.

À Luísa, por ser a razão de todo o empenho dedicado a esta pesquisa.

Às minhas irmãs Adaliza e Andréia, por serem amigas e companheiras sinceras.

À minha segunda mãe e à minha terceira irmã, Maria de Lourdes e Sandrelena, por me acolherem com amor e pelo auxílio constante.

À Professora Maria de Lourdes Abreu de Oliveira, pela orientação atenciosa e pela confiança em mim depositada.

Por fim, às professoras Nícea Helena de Almeida Nogueira e Maria Andréia de Paula Silva, por aceitarem participar da banca de avaliação deste trabalho, para o qual ofereceram grandes contribuições.

(...) o discurso literário não pode ser verdadeiro ou falso, só pode ser válido com relação às suas próprias premissas.  
Tzvetan Todorov

## RESUMO

LISBOA, Adriana Kelly Furtado. **De Ariano Suassuna a Guel Arraes**: intertextualidade e transposição do literário ao fílmico. 2013. 92 f. Dissertação (Mestrado em Letras)- Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2013.

Baseando-se nos estudos da intertextualidade a partir da concepção de Julia Kristeva, bem como nos conceitos de práticas intertextuais propostos por Afonso Romano de Sant'Anna e Gérard Genette, e, considerando, ainda, a pesquisa de Yannick Mouren sobre a tipologia das transposições de um livro ao filme, a presente pesquisa lança um olhar sobre a peça **Auto da Compadecida** de Ariano Suassuna, escrita em 1955 e publicada em 1957, com o objetivo de entender os processos de recriação ou releitura utilizados pelo autor na construção do texto escrito. Essa análise prolonga-se, sobretudo, em relação ao enredo e à criação das personagens. Também procura-se perfazer os caminhos que culminaram nas três montagens fílmicas do **Auto**. A primeira versão, intitulada **A Compadecida**, é datada de 1969, sob a direção de George Jonas. A segunda é de 1987 e recebeu o título de **Os Trapalhões no Auto da Compadecida** com a direção de Roberto Farias. A última versão chegou ao cinema em 2000 sob o título de **O Auto da Compadecida**, dirigida por Guel Arraes. Tomando-se como ponto de partida o hipotexto literário de Suassuna, far-se-á uma análise dos hipertextos cinematográficos no tocante às diferenças e semelhanças apresentadas. Propõe-se, ainda, um olhar sobre a cena final da peça, e em sua releitura apresentada pelo último filme, dirigido por Guel Arraes e lançado em 2000, em que o maravilhoso evidencia-se através do confronto entre celestes e demônios no julgamento dos humanos no desfecho da história escrita e evolui para o fantástico-maravilhoso no contexto do filme.

**Palavras-Chave:** Auto da Compadecida. Ariano Suassuna. Guel Arraes. Intertextualidade. Transposição.

## RÉSUMÉ

Basé sur des études de l'intertextualité, de la conception de Julia Kristeva, ainsi que les concepts de pratiques intertextuelles proposées par Afonso Romano de Sant'Anna et Gérard Genette, et compte tenu également de la recherche Yannick Mouren sur la typologie des transpositions d'un livre au cinéma, cette recherche jette un regard sur la pièce **Auto da Compadecida** Ariano Suassuna, écrit en 1955 et publié en 1957, afin de comprendre les processus de réinterprétation de loisirs ou utilisés par l'auteur dans la construction d'un texte écrit. Cette analyse s'étend principalement en rapport avec l'intrigue et la création de personnages. Nous essayons aussi de rattraper les voies qui a culminé dans les trois ensembles filmique **Auto**. La première version, appelée **A Compadecida**, est daté de 1969 réalisé par George Jonas. La seconde est de 1987 et a reçu le titre de la **Os Trapalhões no Auto da Compadecida** avec la direction de Roberto Farias. La dernière version est arrivée au cinéma en 2000 sous le titre **O Auto da Compadecida** dirigé par Guel Arraes. Prenant comme point de départ le Suassuna littéraire hypotexte jusqu'où ira l'analyse d'un film hypertextes sur les différences et les similitudes présentées Il est proposé également un coup d'œil à la scène finale de la pièce, et en relisant présenté par le dernier film réalisé par Guel Arraes et libéré en 2000, où le merveilleux est mise en évidence par la confrontation entre le ciel et l'enfer dans le jugement de l'issue de l'histoire humaine et de progrès pour le fantastique-merveilleux film.

**Mots-clés:** Auto da Compadecida. Ariano Suassuna. Guel Arraes. Intertextualité. Transposition.



## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

<b>Figura 1</b> - Demonstração da fé de Severino do Aracaju na infância.....	<b>59</b>
<b>Figura 2</b> - O encontro de Rosinha e Chicó – amor a primeira vista.....	<b>64</b>
<b>Figura 3</b> - A sensualidade de Dora – striptease com o uso do chalé.....	<b>65</b>
<b>Figura 4</b> - O Diabo na visão de Guel Arraes – fisionomia humana com chifres	<b>66</b>
<b>Figura 5</b> - A revelação da face oculta do Diabo na visão de Guel Arraes.....	<b>67</b>
<b>Figura 6</b> - Severino do Aracaju disfarçado de mendigo na porta da igreja ....	<b>68</b>
<b>Figura 7</b> - Ilustração do caso do papagaio – um acréscimo de Arraes.....	<b>69</b>
<b>Figura 8</b> - Dom Pancrácio – o narrador de <b>A Compadecida</b> .....	<b>73</b>
<b>Figura 9</b> - O Palhaço narrador de <b>Os Trapalhões no Auto da Compadecida</b>	<b>74</b>
<b>Figura 10</b> - O Circo da Onça Malhada de <b>A Compadecida</b> .....	<b>75</b>
<b>Figura 11</b> - A chegada da trupe na abertura do filme de Roberto Farias.....	<b>76</b>
<b>Figura 12</b> - Circo Sansão – de <b>Os Trapalhões no Auto da Compadecida</b> .....	<b>76</b>
<b>Figura 13</b> - A entrada triunfal da Compadecida ofuscando Manuel.....	<b>83</b>
<b>Figura 14</b> - O fogo do Inferno na aparição do Diabo.....	<b>84</b>
<b>Figura 15</b> - A visão extra corpórea de João Grilo do próprio corpo.....	<b>85</b>
<b>Figura 16</b> - Encontro do trio com o Cristo disfarçado de mendigo.....	<b>86</b>

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>10</b>
<b>2</b>	<b>INTERTEXTUALIDADE: UMA POSSIBILIDADE DE (RE)CRIAÇÃO.....</b>	<b>13</b>
2.1	CONCEITO DE INTERTEXTUALIDADE.....	16
2.2	TIPOLOGIA DAS PRÁTICAS INTERTEXTUAIS.....	22
<b>3</b>	<b>A (RE)CRIAÇÃO ESTILIZADA DE ARIANO SUASSUNA.....</b>	<b>29</b>
3.1	O ENTERRO DO CACHORRO OU PRIMEIRO ATO.....	37
3.2	O GATO QUE “DESCOME” DINHEIRO OU SEGUNDO ATO.....	43
3.3	O JULGAMENTO OU TERCEIRO ATO.....	50
<b>4</b>	<b>AS TRANSPOSIÇÕES DO LITERÁRIO AO FÍLMICO.....</b>	<b>57</b>
4.1	AS POSSIBILIDADES DE TRANSPOSIÇÃO DO TEXTO AO FILME.....	59
4.2	A (RE)CRIAÇÃO DO <b>AUTO</b> NA TELA DE GUEL ARRAES.....	61
4.3	AS VERSÕES FÍLMICAS DO <b>AUTO</b> EM 1969 E 1987: UM OLHAR.....	71
<b>5</b>	<b>O FANTÁSTICO NO PALCO E NO FILME.....</b>	<b>79</b>
5.1	UMA CONCEITUAÇÃO DO GÊNERO FANTÁSTICO.....	79
5.2	DO MARAVILHOSO AO FANTÁSTICO MARAVILHOSO.....	81
<b>6</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>87</b>
	<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>89</b>

## 1 INTRODUÇÃO

Através das técnicas de transposição de um texto literário para um contexto fílmico, plateias do mundo inteiro têm apreciado diversas obras da Literatura nacional e internacional que antes se restringiam a uns poucos privilegiados. Se as transposições para o cinema são de qualidade, ou se apresentam fidelidade à Literatura, isso é discutível. Mas não se pode negar que, através da película, o texto literário tem sido amplamente divulgado juntamente com seus respectivos autores. Em alguns casos, como o desta pesquisa, o produto da transposição também contribui para a perpetuação de elementos culturais do povo em que tal obra encontra-se inserida .

Nesse contexto, destaca-se Ariano Suassuna e sua peça **Auto da Compadecida** que, por apresentar um tema atemporal e dentro do universo popular, já possui três versões para o cinema, e, por isso, tornou-se a peça mais famosa deste dramaturgo. A primeira versão fílmica do **Auto** foi intitulada **A Compadecida** e é datada de 1969, teve a direção de George Jonas. A segunda é de 1987 e recebeu o título de **Os Trapalhões no Auto da Compadecida** com a direção de Roberto Farias. A última versão chegou ao cinema em 2000, sob o título de **O Auto da Compadecida**, dirigida por Guel Arraes.

Considerando o texto literário **Auto da Compadecida**, escrito por Ariano Suassuna em 1955, como a fonte primária da qual partiram os referidos cineastas para a composição de seus filmes, a presente pesquisa lança um olhar sobre esta dramaturgia escrita, buscando reconhecer as influências que serviram de base ao autor para a concepção da peça teatral. A partir do texto literário de Suassuna, a pesquisa envereda-se pela análise dos textos populares que foram utilizados na escritura do **Auto** e chega à montagem fílmica de Guel Arraes com o mesmo interesse: perfazer os caminhos que culminaram na última transposição cinematográfica da peça de Suassuna. O objetivo desse estudo, além de rever as fontes nas quais beberam o dramaturgo e o cineasta para a criação de seus textos, é mostrar que, na verdade, a fonte primeira que regou a peça e, posteriormente, o filme, é a inesgotável cultura popular.

Apesar de partir de um mesmo texto original, cada uma das versões fílmicas do **Auto** é única e traz elementos novos que podem ser vistos como contribuições

do diretor e ou roteirista(s) para uma (re)leitura da obra de Ariano Suassuna e que, conseqüentemente, atualizam a imorredoura fonte popular da qual partiram.

Os três folhetos da literatura de cordel que aparecem citados, em pequenos fragmentos, no início do texto escrito de Suassuna foram os motivadores iniciais deste estudo pois, a partir deles, procurou-se compreender as modificações e contribuições ocasionadas pela transposição destes textos, originalmente escritos em versos, para o contexto do **Auto**, escrito em prosa. Da mesma forma, após a leitura da peça e sua confrontação com o contexto fílmico, pode-se observar, principalmente, acréscimos em relação ao texto de partida e também supressões, quando se observa com maior atenção. Assim, buscou-se, através da teoria da intertextualidade entender os mecanismos utilizados para ampliar/reduzir, confirmar/negar, manter/modificar os textos originais para a feitura dos novos textos.

Dessa forma, para uma explanação mais didática, optou-se pela abordagem teórica da intertextualidade figurar antes das análises dos textos literário e cinematográfico escolhidos como corpus da pesquisa. Tal atitude justifica-se por entender que uma análise do conceito de intertextualidade dará o suporte teórico mínimo para uma compreensão dos processos de retomada de um discurso em outro, como os utilizados pelo dramaturgo Ariano Suassuna e o cineasta Guel Arraes na construção de suas obras **Auto da Compadecida** e **O Auto da Compadecida**, respectivamente. Para tanto, a pesquisa serviu-se dos estudos feitos por Julia Kristeva sobre as relações que se estabelecem entre textos as quais ela denominou de intertextualidade, tendo sido influenciada pela teoria dialógica de Mikhail Bakhtin. Aproveitaram-se, também, os conceitos propostos por Gérard Genette em pesquisa sobre o assunto. Os conceitos de paródia, paráfrase, estilização e outros, comuns à prática de retomada de um texto em outro, foram buscados em pesquisa de Afonso Romano de Sant'Anna sobre este tema.

Após a abordagem teórica, contemplar-se-á o estudo das referências textuais observadas na estrutura do texto de Suassuna, enfatizando-se as principais semelhanças e diferenças encontradas na feitura da peça a partir dos vários textos que a pesquisa suscitou, evidenciando a origem, principalmente, popular do texto analisado. Como o estudo das fontes que culminaram na escritura da peça apresentou-se muito amplo, a presente pesquisa restringiu-se à abordagem temática e a alguns caracteres considerados, pela pesquisa, fundamentais na criação das

personagens da peça escrita, sem um maior aprofundamento dos demais elementos da narrativa.

Em seguida, à luz dos estudos de Yannick Mouren sobre as transposições de uma obra escrita – texto de partida – para a obra fílmica – texto de chegada, far-se-á uma breve análise das três versões cinematográficas baseadas no **Auto da Compadecida**, para elucidar o que se acrescentou e o que permaneceu do texto original de Suassuna em cada uma dessas montagens para o cinema. Ressalta-se, porém, que uma abordagem mais ampla permeou os estudos do filme de Guel Arraes, por se entender que tal hipertexto foi o que mais se afastou do texto de Suassuna, ou hipotexto.

Por último, analisar-se-á a cena do julgamento tanto no hipotexto **Auto da Compadecida** quanto no hipertexto **O Auto da Compadecida**, de Guel Arraes, em que as diferenças das linguagens teatral e cinematográfica tornam-se mais claras, possibilitando a variação das interpretações do leitor quanto à existência do sobrenatural. Os conceitos de Tzvetan Todorov acerca do estranho puro, fantástico-estranho, fantástico, fantástico-maravilhoso e maravilhoso puro, em sua obra intitulada **Introdução à literatura fantástica**, fundamentam a tese de que a cena final do filme de Guel Arraes evolui do maravilhoso, presente no hipotexto, ao fantástico-maravilhoso, auxiliada principalmente pelos recursos fílmicos, os quais não se verificam na peça, posto que cinema e teatro tratam de diferentes linguagens.

Em tempo, cabe salientar que esta dissertação insere-se na Linha de Pesquisa “Literatura Brasileira: tradição e ruptura”, área de concentração em Literatura Brasileira, oferecida pelo Programa de Mestrado em Letras do Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora. Nesse sentido a pesquisa procura analisar o diálogo entre a tradição e a ruptura apresentadas pelo texto **Auto da Compadecida** escrito por Suassuna e pelas versões fílmicas que o **Auto** propiciou enquanto texto fonte, todas vistas como contribuições para a identidade nacional.

## 2 INTERTEXTUALIDADE: UMA POSSIBILIDADE DE (RE)CRIAÇÃO

O texto literário possui um tipo específico de escritura e essa especificidade se deve a um conjunto de elementos relacionados a forma e conteúdo que o qualificam como tal. A presente pesquisa, ao propor uma análise do texto literário **Auto da Compadecida**, escrito por Ariano Suassuna em 1955, e da transposição desse texto para o cinema intitulada **O Auto da Compadecida**, filme lançado em 2000 sob a direção de Guel Arraes, correlaciona a forma e o conteúdo dos corpus selecionados.

Entendendo o conteúdo como sendo o tema, ou ideias transmitidas, e a forma, os meios utilizados para se transmitir tais ideias ou tema, percebe-se uma clara referência da obra fílmica de Guel Arraes em relação ao texto de Ariano Suassuna quanto ao conteúdo, apesar de a forma escolhida por cada autor, para transmitir suas ideias, ser diferente. Em uma análise mais atenta do filme, nota-se não só a repetição do discurso da peça escrita, mas também alguns acréscimos do diretor no roteiro cinematográfico. Além disso, ao pesquisar o texto base utilizado por Guel Arraes na transposição fílmica, observa-se a presença, ainda que diluída, de outros três textos populares aos quais Suassuna faz referência clara, em forma de epígrafe, antes de iniciar a escrita da peça em cujo enredo tais ideias aparecem, posteriormente, modificadas, ou melhor dizendo, recriadas.

Segundo Geraldo da Costa Matos (1988, p. 104), em arguta pesquisa sobre o teatro de Ariano Suassuna, intitulada **O Palco Popular e o Texto Palimpséstico de Ariano Suassuna**:

Um livro, afinal, é feito de muitos livros. Não há, pois, selecionar textos para comprovar a intertextualidade de que fala J. Kristeva. Ela existe em todos eles [...]. Um texto é um diálogo intertextual. Vale ressaltar que o fenômeno sobe à superfície com maior nitidez em alguns. O novo aparece na consciência e nas demonstrações, pois, em si, cada composição vem sendo mesmo *redação*.

Nessa obra, o autor enfoca seus estudos nas origens populares do espetáculo teatral em si, presente nas seis maiores peças de Ariano Suassuna, e, quanto ao texto literário, aborda o processo de reescritura das peças por parte do dramaturgo Suassuna que, num processo de reelaboração do próprio texto, faz uma raspagem em suas escrituras para compor novos textos, e dessa raspagem podem-

se observar os resquícios proeminentes do texto anterior (MATOS, 1988, p.105). A pesquisa se ocupa, ainda, em recuperar as raízes ibéricas do teatro de Suassuna, mas deixa de fora o estudo das fontes populares temáticas das quais se serviu tal autor para compor seus textos escritos.

Para a presente pesquisa, apesar de considerar cada composição como uma nova redação, consoante a afirmação anterior de Geraldo da Costa Matos, faz-se relevante, no entanto, o levantamento das fontes às quais recorreu Suassuna na feitura de seus textos dramáticos, principalmente as que serviram de base à composição do **Auto da Compadecida**, seu objeto de estudo, pois ao percorrer o caminho trilhado por esse dramaturgo, consegue-se vislumbrar a marca deixada por ele na imorredoura fonte da cultura popular. Aliás, o escritor Suassuna sempre fez questão de atribuir ao folheto nordestino as influências de seu teatro, tal como se verifica em **A Compadecida e o Romanceiro Nordestino**:

Creio, mesmo, que conheço poucas pessoas tão dispostas a confessar suas dívidas quanto eu. É verdade que devo muito ao Teatro grego (e a Homero e a Aristóteles), ao latino, ao italiano renascentista, ao elisabetano, ao francês barroco e sobretudo ao ibérico. É verdade que devo, ainda mais, aos ensaístas brasileiros que pesquisaram e publicaram as obras, assim como salientaram a importância do Romanceiro Popular do Nordeste – principalmente a José de Alencar, Sílvio Romero, Leonardo Mota, Rodrigues de Carvalho, Euclides da Cunha, Gustavo Barroso e, mais modernamente, Luís da Câmara Cascudo e Téo Brandão. Mas a influência decisiva, mesmo, em mim, é a do próprio Romanceiro Popular do Nordeste, com o qual tive estreito contacto desde a minha infância de menino criado no sertão do Cariri da Paraíba (SUASSUNA, 1986, p. 185).

Através das trilhas deixadas pelo autor, compreende-se que seu teatro é coletivo e tradicional. Coletivo porque dele participam discursos alheios, que de tão usuais já fazem parte do domínio público. A tradição se deve à permanência das fontes que, neste caso, é a literatura popular. Não se vê aí, uma apropriação indevida ou desonesta, muito menos um simples discurso repetido por Suassuna. Ao contrário, o que se vê é a originalidade oriunda da tradição, a qual torna-se fonte inesgotável para quem a busca.

Da mesma forma que o teatro suassuniano, sobressai-se o **Auto** a partir da visão de Guel Arraes. O cineasta, como já é de se esperar em transposição fílmica a partir de um texto literário, reelaborou a dramaturgia cômica de Ariano Suassuna, deu-lhe sangue novo com a introdução de um núcleo romântico e maior exploração de alguns quadros que na peça eram apenas sugeridos. No final do espetáculo

cinematográfico, o espectador, assim como o autor do texto de partida<sup>1</sup>, saiu satisfeito pois além de ver a peça homônima deste autor dentro de uma nova perspectiva, também deleitou-se com as novas situações arranjadas por Guel Arraes que, de forma tão harmônica se desenrolaram no filme, até pareciam oriundas de um mesmo texto.

Ora, se Guel Arraes partiu da obra de Suassuna para construir o filme **O Auto da Compadecida**, e se o autor do texto de partida também recorreu a outras fontes para escrever a peça **Auto da Compadecida**, torna-se necessário conhecer tais fontes nas quais se basearam esses autores para a concepção de suas obras, assim como o modo pelo qual cada autor se valeu para transmitir suas ideias, pois ambas contribuições ressaltam a cultura popular. Nesse sentido, abordar-se-á a questão da repetição das ideias do texto escrito de Suassuna em sua transposição para o contexto fílmico de Guel Arraes, bem como as demais referências utilizadas pelo cineasta na sua versão do **Auto**, e também as referências utilizadas por Ariano na concepção do texto escrito. Essa repetição de ideias de um texto em outro é bastante recorrente em textos literários e formalmente tem sido denominada por intertextualidade.

Intertextualidade é o nome pelo qual ficou popularizada a ideia de retomada de um discurso em outro. Por ter sido tão divulgado e, na verdade, possuir um significado amplo, tal termo acabou por abarcar diversas facetas, sendo necessário um breve panorama dos estudos elaborados acerca deste conceito para uma elucidação do termo. Por ser o objeto de estudo dessa pesquisa um texto escrito para o teatro e sua posterior transposição para o cinema, as análises de reiteração das ideias em cada obra serão observadas em separado, a começar pelas referências que embasaram a peça escrita e, posteriormente, as do filme. A priori, abordar-se-á o aspecto teórico acerca da intertextualidade e, em seguida, os dois corpus selecionados.

---

<sup>1</sup> AGÊNCIA ESTADO (2000). **Suassuna aprova “O Auto” de Guel Arraes: autor elogia os atores e até as inovações incluídas no filme pelo diretor**. Disponível em: <http://www.terra.com.br/cinema/noticias/2000/09/15/005.htm> . Acesso em: 10 out. 2012.



## 2.1 CONCEITO DE INTERTEXTUALIDADE

Entender os processos de repetição de uma ideia presente em um texto em outro implica conhecer a relação que um dado texto estabelece com o outro ao qual faz referência. Nessa relação, denominada intertextualidade, há sempre uma retomada de ideias anteriormente concebidas, ainda que tal retomada não seja feita de forma consciente pela pessoa que a utiliza ou que o leitor não a identifique de imediato. Como atualmente o conceito de intertextualidade tem sido divulgado de forma bastante superficial, torna-se necessária uma pesquisa um pouco mais aprofundada do fenômeno, para dar conta da análise a que se propõe este trabalho.

Como o próprio nome indica, a intertextualidade diz respeito à relação que se estabelece entre textos. Foi Julia Kristeva quem cunhou esse vocábulo pela primeira vez, tendo sido fortemente influenciada pelos estudos de Mikhail Bakhtin quanto ao que ele denominava *dialogismo*.

Na obra **Sèméiotikè**, ela apresenta a ideia de que “todo texto se constrói como um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, instala-se a de intertextualidade” (KRISTEVA, 1969, p. 85).

A autora fala da intersubjetividade referindo-se à relação entre autor e leitor, a qual forma um eixo horizontal que se junta a um eixo vertical, onde, por sua vez, está a intertextualidade, isto é, a relação de diálogo entre um texto e os demais.

Para ela, os textos são compostos a partir da feitura de outros textos, o que forma uma tessitura complexa, num grande diálogo intertextual.

Conforme dito, o postulado do dialogismo bakhtiniano de que todo discurso é essencialmente dialógico foi retomado por Kristeva na construção do conceito de intertextualidade. Para elucidar o dialogismo, deve-se partir da premissa de que todo enunciador, na confecção de seu discurso, considera o discurso de outrem, ou seja, todo discurso seria influenciado pelo discurso alheio. Assim, todo discurso não está voltado para si, mas para outros discursos que falem de uma mesma coisa ou de um mesmo objeto; portanto, nele atuam, ao menos, duas vozes.

Diana Luz Pessoa de Barros e José Luiz Fiorin (1999, p. 29) afirmam que:

Bakhtin, durante toda sua vida, foi fiel ao desenvolvimento de um conceito: o de dialogismo. Sua preocupação básica foi a de que o discurso não se constrói sobre o mesmo, mas se elabora em vista do outro. Em outras

palavras, o outro perpassa, atravessa, condiciona o discurso do eu. Bakhtin aprofundou esse conceito, mostrou suas várias faces: a concepção carnavalesca do mundo, a palavra bivocal, o romance polifônico etc.

O autor de **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance** e de **Problemas da poética de Dostoiévski** não se utilizava do termo intertextualidade. Porém, seus estudos acerca do romance introduziram a ideia da multiplicidade do discurso trazida pelas palavras. Para ele, a linguagem do romance era um sistema de linguagens que se iluminavam mutuamente, dialogando entre si.

Bakhtin em sua obra **A poética de Dostoiévski** fala de uma polifonia<sup>2</sup> em que todas as vozes ressoam de um modo igual, implicando um dialogismo: os enunciados das personagens dialogam com os do autor e ouve-se constantemente esse diálogo nas palavras, lugares dinâmicos onde se efetuam as trocas. Assim esclarece Bakhtin:

Nosso ponto de vista não vem absolutamente afirmar uma espécie de passividade do autor que faria apenas uma montagem dos pontos de vista dos outros, das verdades dos outros, que renuncia inteiramente ao seu ponto de vista, à sua verdade. Não se trata absolutamente disso, mas de uma inter-relação inteiramente nova e particular entre sua verdade e a verdade de outrem. O autor é profundamente ativo, mas sua situação tem um caráter dialógico particular [...]. Dostoiévski interrompe frequentemente a voz do outro, mas não a cobre nunca, não a termina nunca a partir de <<si>>, isto é, de uma consciência estrangeira (a sua) (BAKHTIN apud TODOROV, 1979, p. 509).

Kristeva retoma essa ideia do dialogismo ao afirmar que o discurso literário é um cruzamento de superfícies textuais, um diálogo de várias escrituras, um cruzamento de citações. O que ela chama de *texto*, Bakhtin chama de *enunciado*.

---

<sup>2</sup> Conforme lembra Maria Letícia de Almeida Rechdan (2003), em seu artigo **Dialogismo ou Polifonia?**, urge registrar que não se deve confundir dialogismo e polifonia, vez que aquele é o princípio dialógico constitutivo da linguagem e esta se caracteriza por vozes polifônicas num discurso. Existem gêneros dialógicos monofônicos (uma voz que domina as outras vozes) e gêneros dialógicos polifônicos (vozes polêmicas). Para Bakhtin, o gênero romance é polifônico em essência, pois nele temos diversos pontos de vista manifestando-se sobre um dado objeto. E ainda segundo o autor, Dostoiévski é o criador do romance polifônico por excelência: sua narrativa apresenta contradições que não se resolvem, não havendo uma superação dialética dos conflitos. “A multiplicidade de vozes e consciências independentes e imiscíveis e a autêntica polifonia de vozes plivalentes constituem, de fato, a peculiaridade fundamental dos romances de Dostoiévski”. (BAKHTIN, 2002 apud RECHDAN, 2003).

A noção de dialogismo - escrita em que se lê o outro, o discurso do outro - remete a outra, explicitada por Kristeva (1969) ao sugerir que Bakhtin, ao falar de duas vozes coexistindo num texto, isto é, de um texto como atração e rejeição, resgate e repelência de outros textos, teria apresentado a ideia de intertextualidade (BARROS; FIORIN, 1999, p. 50).

Kristeva considera que qualquer texto é um conjunto de outros textos, muitas vezes inconscientes. Assim, o intertexto (o produto da relação entre vários textos) pode ser facilmente identificável ou estar disperso/diluído ao longo de todo texto, dificultando, assim, sua percepção.

Numa abordagem mais restritiva do fenômeno da intertextualidade, um texto se remete a outros textos efetivamente produzidos, sendo imprescindível a existência de um intertexto já dito, que faz parte da memória de leitores e ouvintes. A intertextualidade é um processo, no qual se faz um diálogo entre textos. O intertexto, ao contrário, já existe, independentemente desse processo, e ele ocorre quando um texto lembra o outro.

A Literatura exprime aquilo que vem na memória e a inscreve nos textos mediante procedimentos de retomadas, lembranças, reescrituras, cujo trabalho faz surgir o intertexto.

Uma análise intertextual mais restritiva é proposta por Gérard Genette em sua obra **Palimpsestes**. Para ele, a intertextualidade é definida como “relação de copresença entre dois ou vários textos [...], pela presença efetiva de um texto no outro”. (GENETTE, 1982, p. 8).

Genette chama *transtextualidade* o conjunto das categorias gerais de que cada texto procede, elencando em cinco tipos as relações transtextuais:

- a. Intertextualidade, que é a relação de copresença entre dois ou vários textos (citação, plágio, alusão);
- b. Paratexto, que é a relação que o texto mantém com o que se denomina de paratexto, isto é, prefácio, ilustrações, título, subtítulo e outras coisas;
- c. Metatextualidade, que se configura quando um texto comenta o outro numa relação crítica;
- d. Hipertextualidade<sup>3</sup>, em que ocorre a derivação de um texto originário como no caso da paródia e do pastiche;

---

<sup>3</sup> “Chamo, pois, hipertexto todo texto derivado de um texto anterior por simples transformação (diremos doravante simplesmente transformação) ou por transformação indireta: diremos imitação”. (GENETTE, 1982, p. 14).

e. Arquitextualidade, que é quando um texto se adéqua a um determinado gênero.

Consoante lembram os Professores Júlio César Araújo e Ana Cristina Lobo-Sousa (2009), na prática, o fenômeno da intertextualidade é analisado em sentido restrito, isto é, imprescindível se faz a existência de um intertexto. E essa definição menos abrangente permite depreender de um texto a referência a diversas marcas linguísticas - lexicais, fonológicas, sintáticas, de gênero, estilo – de outros textos. O que importa é que o receptor consiga visualizar a intersecção de textos ou o intertexto.

Roland Barthes, com o artigo **Teoria do Texto**, retoma a ideia de intertextualidade relacionando-a com a citação. Para ele, todos os livros contêm a fusão de alguma citação esperada:

[O Texto é] tecido, inteiramente, com citações, referências, ecos, linguagens culturais (qual linguagem não o é?), anteriores ou contemporâneas, que o atravessam em uma vasta estereofonia. A intertextualidade em que cada texto é organizado, sendo, ele mesmo, o entre-texto de outro texto, não deve ser confundida com alguma origem do texto: tentar encontrar as fontes', as 'influências' de uma obra, é cair no mito da filiação; as citações que organizam o texto são anônimas, não podem ser seguidas, e, ainda assim, são já lidas: são citações sem aspas (BARTHES, 1977 apud SILVA, 2003, p. 20).

Em **O Prazer do Texto**, Barthes afirma que o processo intertextual é, justamente, “a inversão das origens, a desenvoltura que faz com que o texto anterior provenha do texto ulterior”, dando vazão a uma *lembrança circular*. “E é bem isto o intertexto: a impossibilidade de viver fora do texto infinito – quer esse texto seja Proust, ou o jornal diário, ou a tela de televisão: o livro faz o sentido, o sentido faz a vida”. (BARTHES, 2002, p. 45). *Texto infinito*, pois o texto seria formado pelo cruzamento de diversos outros textos, imprimindo e disseminando sentidos e significações, não se reduzindo à *mimesis*.

Barthes constrói sua pesquisa, recusando-se ao estudo sobre a origem arqueológica de um texto, isto é, de designar a fonte intertextual de um dado texto. Ao contrário, conforme afirma Marcio Renato Pinheiro da Silva, ele trabalha dentro daquilo que chama de produtividade textual:

As propriedades dessa atividade podem ser compreendidas se se pensar que o texto “pratica o infinito adiamento do significado, é negligente; seu campo é o do significante, e o significante não deve ser concebido como ‘o primeiro estágio do sentido’, seu vestibulo material, mas, em total oposição a isso, como sua *ação adiada*” (Barthes, 1977: 158, grifo do autor), ação cuja “*infinidade* de significantes refere-se não à inefabilidade (o significado inominável), mas ao *jogo*” (Barthes, 1977: 158, grifo do autor) (SILVA, 2003, p. 19).

Em 1974, Kristeva, numa posição semelhante à de Barthes, cogitou substituir o termo intertextualidade por *transposição*, visto que o primeiro termo estava sendo vinculado à “crítica das fontes”, para determinar as influências e as origens do texto. Para Kristeva, esse vínculo é impertinente, pois o enunciado e o seu derivado intertextual não são idênticos, mas sempre plurais<sup>4</sup>.

O termo intertextualidade designa esta transposição de um ou de vários sistemas de signos num outro, mas já que este termo foi frequentemente entendido no sentido banal de ‘crítica das fontes’ de um texto, preferimos o de “transposição” que tem a vantagem de precisar que a passagem de um sistema significante a um outro exige uma nova articulação [...] (KRISTEVA apud NITRINI, 1997, p.163).

Esse posicionamento está profundamente ligado a uma mudança de cunho epistemológico-conceitual. Enquanto os estudos de literatura comparada mais tradicionais buscavam as *fontes* que serviram como *influência* para os escritores, centrando-se assim nos sujeitos produtores dos textos, outros, mais sintonizados com as novas perspectivas estruturalistas e pós-modernas, procuraram deter-se exatamente no texto, no produto acabado e produzido pelos sujeitos.

Jorge Luís Borges (1999), por exemplo, rompe com o sistema hierárquico apoiado na cronologia, revertendo o entendimento sobre a interação intertextual, partindo da premissa de que o trabalho modifica nossa concepção de passado como há de modificar o futuro.

Na presente pesquisa, far-se-á uma análise tanto dos textos fontes, para um aprofundamento do texto escrito de Ariano Suassuna, centrando-se no fazer do autor, como no produto dessa ação que é a peça **Auto da Compadecida** em si, enfocando-se na nova estrutura criada, considerada neste trabalho como transposição estilizada.

---

<sup>4</sup> Consoante nota de Marcio Renato Pinheiro da Silva em seu artigo **Ambivalências textuais de Roland Barthes**, 2003, p. 20.

Como a intertextualidade pode fazer-se presente entre artes distintas, haja vista que um texto pode ser tanto visual (como um quadro, um filme ou uma fotografia) quanto linguístico (como é o caso da literatura), a análise referente à transposição da peça escrita de Suassuna para o contexto cinematográfico abarcará a mesma perspectiva de abordagem do texto teatral, em que se buscará percorrer o caminho trilhado pelo cineasta Guel Arraes para a montagem fílmica do **Auto** e enfocar-se-á essa transposição como produto de uma estilização feita pelo cineasta.

Nesse caso, estamos lidando com as manifestações semióticas da arte: a semiótica é a disciplina que estuda os signos, tentando entender suas articulações e seus possíveis significados. Uma abordagem intersemiótica dos estudos literários diz respeito a uma análise e a uma interpretação de uma determinada obra literária inter-relacionando-a com as artes visuais (cinema, fotografias, gravuras, anúncios comerciais, televisão, vídeo etc.). Uma vez que esta pesquisa pretende analisar a transposição de uma peça escrita para um meio audiovisual, os estudos sobre as técnicas de transposição de um livro ao filme serão objeto de análise posteriormente, cabendo a este capítulo apenas um panorama dos conceitos de intertextualidade.

A percepção das relações intertextuais, das referências de um texto a outro, depende do repertório do leitor, do seu acervo de conhecimentos literários e de outras manifestações culturais. Affonso Romano de Sant'Anna, em **Paródia, Paráfrase & Cia**, assevera que “É preciso um repertório ou memória cultural e literária para decodificar os textos superpostos”. (SANT'ANNA, 2003, p. 26). Considerando o texto **Auto da Compadecida**, escrito por Suassuna, por exemplo, é preciso conhecer um pouco da literatura de cordel nordestina e ou até mesmo alguma coisa da literatura ibérica medieval para se perceber com maior nitidez as referências populares utilizadas pelo autor. O mesmo pode-se dizer do filme **O Auto da Compadecida**, de Guel Arraes, pois se não se conhece a peça homônima de Suassuna, bem como outros textos desse autor, um leitor desatento pode entender que todas as personagens e situações arranjadas no contexto fílmico são derivadas do mesmo texto dramático escrito por Suassuna. Na verdade, como será abordado posteriormente, o filme de Guel Arraes transborda o texto escrito por Suassuna,

abrangendo outras fontes, as quais vão desde peças e entremez<sup>5</sup>, deste dramaturgo paraibano, passando pelo cordel nordestino e referências ao teatro de Shakespeare.

Por fim, há que se lembrar de que um texto cita outro com, basicamente, duas finalidades distintas: para reafirmar alguns dos sentidos do texto citado ou para inverter, contestar e deformar alguns dos sentidos do texto citado, polemizando com ele. Colaciona-se o ensinamento de José Luiz Fiorin:

A intertextualidade é o processo de incorporação de um texto em outro, seja para reproduzir o sentido incorporado, seja para transformá-lo. Há de haver três processos de intertextualidade: a citação, a alusão e a estilização (FIORIN, 1999, p. 30).

Da citação supracitada, depreende-se que Fiorin procura definir intertextualidade e limitá-la, indicando-lhe a forma, que se distingue por incorporar, e a finalidade, que implica em recuperar, repetindo ou alterando. Todos esses processos podem ser observados na peça escrita abordada por esta pesquisa, e em sua posterior transposição para o cinema. Por isso, faz-se necessário repassar, ainda que ligeiramente, as práticas intertextuais mais utilizadas.

## 2.2 TIPOLOGIA DAS PRÁTICAS INTERTEXTUAIS

O hábito de se distinguir em dois tipos as práticas intertextuais partiu de Genette. A primeira delas refere-se à presença de um texto em outro e a segunda diz respeito a uma relação de derivação, ou seja, um texto A é retomado e transformado em um texto B. Essa derivação é concernente à noção de hipertextualidade apresentada por Genette em sua obra **Palimpsestes**.

Far-se-á a apresentação das formas mais comumente utilizadas de práticas intertextuais.

A primeira delas, naturalmente, será a *citação*, que se constitui na retomada literal de um texto e é imediatamente identificável graças ao uso de marcas tipográficas específicas – aspas, itálico, separação do texto citado, etc. - que a

---

<sup>5</sup> De acordo com verbete de **Dicionário de Termos Literários** de Massaud de Moisés (2004, p. 148), o entremez consistia, durante a Idade Média em Portugal, em breves encenações de jograis ou bufões realizadas entre um prato e outro dos banquetes fidalgos. Na Espanha, o termo passou a designar toda peça curta, em um ato, representada ao fim do primeiro e segundo ato de peças maiores. Nesse caso o entremez servia como distração e, ao mesmo tempo, descanso para os espectadores. Mais tarde, vinculando-se à literatura de cordel, o entremez aos poucos ganhou autonomia de gênero, aproximando-se da comédia de costumes.

destacam dentro de dado texto. Portanto, fica evidente a heterogeneidade entre o texto citado e o texto que cita. Uma das principais funções da citação é da autoridade, pois a citação reforça a verdade do discurso transmitida no texto citante.

Antoine Compagnon, em 1979, propôs uma análise sobre essa prática intertextual. Para o autor, esse processo de reinserção de um enunciado (texto citado), extraído de um texto de origem, em um texto de acolhida, gera um novo valor: “O trabalho da escritura é uma reescritura, visto que se trata de converter elementos separados e descontínuos num todo contínuo e coerente”. (COMPAGNON, 1979, p. 32).

No caso da obra **Auto da Compadecida**, há, neste texto escrito, três citações claras utilizadas como epígrafes para a peça, separadas do corpo do texto (SUASSUNA, 2005, p. 11-13). Trata-se de trechos de obras recolhidas de fonte popular e posteriormente registradas no que Ariano convencionou chamar de Romanceiro Popular do Nordeste. No filme de Guel Arraes, **O Auto da Compadecida**, há citação clara do texto de Ariano Suassuna já mesmo no título, apesar de o artigo definido “o” aparecer no título do filme e não existir no título original da peça escrita. No entanto, como se verá mais adiante, outros textos também entraram nessa composição fílmica de Arraes, mas só o **Auto** é citado claramente.

Um outro tipo de intertextualidade denomina-se *referência*. Esta, assim como a citação, remete o leitor a outro texto, sem necessariamente expor literalmente o texto citado. Nela, podem ser evocados personagens, título, lugares, elementos de outro texto.

Esse tipo de intertextualidade também aparece na peça escrita por Suassuna, uma vez que são recuperadas, na cena do julgamento, personagens demoníacas e celestes presentes no contexto bíblico. E mesmo o nome João Grilo, dado ao protagonista da peça de Ariano, fora retirado do título de um folheto de cordel de João Martins de Athayde chamado **As proezas de João Grilo**. Quanto ao filme de Guel, as demais referências literárias, presentes na montagem fílmica, remetem o leitor a outros textos sem citar de forma clara o texto de partida. Nesses casos, é preciso que o leitor tenha uma bagagem literária ampla para inferir todas as referências de Guel Arraes, já que o cineasta, conforme dito anteriormente, transborda o texto fonte de Suassuna, aproveitando personagens e situações presentes em outras obras deste dramaturgo como **O santo e a porca** e **Torturas**



**de Um coração** e explora, ainda, outras situações presentes nos folhetos de cordel nordestino e até no teatro de Shakespeare, como será visto mais adiante.

Voltando ao estudo da intertextualidade, outra prática comum é a que se denomina *plágio* que é uma forma de citação, porém não marcada por códigos tipográficos. Assim, plagiar um texto é citá-lo sem informar quem é o autor. Depreende-se, portanto, que citação e plágio estão estreitamente relacionados, posto que o que os diferencia é a indicação do empréstimo de texto alheio.

Essa apropriação total do texto sem indicação de autoria suscita questões de cunho moral e jurídico, vez que é considerada atentado à propriedade literária.

Entretanto, para teóricos como Jorge Luís Borges (apud SCHMITT, 2011, p. 8), o plágio não existe, uma vez que todas as obras pertencem a um autor que é atemporal e anônimo; os textos tornam-se fragmentos de um grande conjunto coletivo chamado literatura e formam um patrimônio que pertencerá a todos.

Há, ainda, a *alusão* que é a forma mais sutil de intertextualidade, pois não aparece de forma explícita ou literal. O texto citado não é retomado literalmente; através dela, remete-se a um texto anterior, sendo muitas vezes semântica sem ser intertextual propriamente. O que há é uma sugestão, na qual o receptor mobiliza sua memória, o seu aparato cultural para que possa recuperar o texto aludido. A alusão é subjetiva e sua percepção raramente é necessária para a compreensão do texto.

Para a apresentação dos conceitos de paródia, paráfrase, estilização e apropriação, interessante frisar as análises desenvolvidas por Affonso Romano de Sant'Anna em seu livro **Paródia, Paráfrase e Cia**. O caráter ensaístico desse livro nos sugere uma abordagem mais aberta ou, como o próprio autor defende, alguns pontos a serem repensados.

Sant'Anna inicia seu livro anunciando que fará um estudo da paródia ao lado da paráfrase e da apropriação, no intuito de repensar, inclusive, o estudo convencional da paródia, o qual, quando muito, comparava-a com a estilização, tornando-a um efeito solto entre os demais. A proposta de Sant'Anna é mostrar como a paráfrase e a apropriação permitem melhor explicar os conceitos de paródia e estilização.

O autor enfatiza os estudos dos russos Tynianov e Bakhtin, os quais sofisticaram o conceito de paródia, pois antecessores deles definiam-na tão somente como “trabalho de juntar pedaços de diferentes partes de uma obra ou de vários artistas”. (SANT'ANNA, 2003, p. 13).

Tynianov e Bakhtin formaram um conceito de paródia partindo do conceito de estilização. Tynianov (apud SANT'ANNA, 2003, p. 13) ensinava que, “[...] além da obra, há um plano estilizado ou parodiado”. Na paródia, esses dois planos são necessariamente incongruentes; portanto, a paródia de uma comédia seria a tragédia e vice-versa. No que concerne à estilização, esses dois planos são necessariamente convergentes.

Bakhtin, por sua vez, acentuava que, enquanto na estilização o autor emprega a fala de outro, na paródia, o emprego se dá com a intenção de desdizer o que a fala original coloca:

A segunda voz, depois de ter se alojado na outra fala, entra em antagonismo com a voz original que a recebeu, forçando-a a servir a fins diretamente opostos. [...] É possível parodiar o estilo de um outro em direções diversas, aí introduzindo acentos novos, embora só se possa estilizá-lo, de fato, em uma única direção – a que ele próprio se propusera (BAKHTIN apud SANT'ANNA, 2003, p. 14).

Tratando da polarização existente entre paródia e paráfrase, o autor acentua o aspecto inovador daquela em contraste com o aspecto estático desta. A paródia, ao apresentar um olhar diverso daquele presente na obra original, inaugura um novo paradigma; a paráfrase, por se assentar na identidade e semelhança com o texto original, não provoca, não origina um novo padrão. “E a maturidade de um discurso se revela quando o autor, atingindo a paródia, liberta-se do código e do sistema, estabelecendo novos padrões de relação das unidades”. (SANT'ANNA, 2003, p. 28).

Em contrapartida, o autor também se ocupa de demonstrar o ponto de contato entre os conceitos acima referidos. Tal reside na intertextualidade, uma vez que “Falar de paródia é falar de intertextualidade das diferenças. Falar de paráfrase é falar de intertextualidade das semelhanças”. (SANT'ANNA, 2003, p.28).

No que tange às vozes presentes no discurso, a paródia, ao fugir do chamado jogo de espelhos (figura usada pelo autor em estudo), apresenta a duplicidade, a ambiguidade e a contradição; a paráfrase, por ser o espelho da obra original, por apenas falar o que o outro falou, é um discurso sem voz.

Já a paráfrase é um discurso sem voz, pois quem está falando está falando o que o outro já disse. É uma máscara que se identifica totalmente com a voz que fala atrás de si. Nesse sentido, ela difere da paródia, pois, nesta, a máscara denuncia a duplicidade, a ambiguidade e a contradição. Por isso é que, usando um paralelo numa linguagem mística, se pode dizer: a paráfrase faz o jogo do celestial, e a paródia faz o jogo do demoníaco (SANT'ANNA, 2003, p. 29).

Para o autor, o texto parodístico faz exatamente uma reapresentação daquilo que havia sido deixado em segundo plano por um discurso, provocando, assim, outra forma de ver o convencional: “É um processo de liberação do discurso. É uma tomada de consciência crítica”. (SANT'ANNA, 2003, p. 31).

No decorrer de sua obra, Sant'Anna estabelece críticas ao modelo de Tynianov e Bakhtin de definição da paródia em confrontação com o conceito de estilização. Inicialmente, assevera que permanecer nessa dicotomia entre os conceitos gera um “vício maniqueísta de pensamento”, podendo o dualismo entre eles ser trabalhado em consonância com as nuances intermediárias. Outra crítica levantada é que ambos os autores trabalharam com tais conceitos somente na área do romance, privilegiando os autores Dostoiévski e Gogol, não trabalhando com outros fenômenos extraliterários e extralinguísticos.

Assim, o autor nos propõe nova abordagem: não encarar a estilização como simplesmente um oposto à paródia, mas, antes estudá-la como efeito, que, por sua vez, pode ocorrer tanto na paródia quanto na paráfrase.

Nesse sentido, ele chama a paráfrase de um efeito pró-estilo e a paródia de um efeito contra-estilo. Assim, quando a estilização vai ao encontro da ideologia do texto original, temos a paráfrase; ao passo que se vai de encontro a ela, constitui-se numa paródia. Sendo assim, trabalha-se com a noção do desvio nas relações intra e intertextuais: “a paráfrase surge como um desvio mínimo, a estilização como um desvio tolerável, e a paródia como um desvio total”. (SANT'ANNA, 2003, p. 38).

Definindo o chamado “desvio tolerável”, o autor esclarece que seria aquele no qual o sentido do texto não é maculado. Então, o escritor trabalharia numa margem muito próxima ao texto original, de forma a não infringir o paradigma inicial.

Na paródia, por outro lado, temos o ápice do desvio, pervertendo o sentido original e corrompendo a organização ideológica da obra inicial.

No que tange a apropriação, Sant'Anna afirma que ela se configura em tomar um material já produzido e utilizá-lo num contexto diverso, modificando-lhe o significado. Assim como a paródia, a apropriação é marcada pela dessacralização,

pelo desrespeito à obra do outro. Exemplificando, o autor nos remete à obra de Salvador Dali que “toma a famosa Mona Lisa de Leonardo da Vinci e pinta-lhe uns bigodes, [...] apropriando de um signo cultural e invertendo-lhe satiricamente o significado”. (SANT’ANNA, 2003, p. 47).

Abordando a diferença entre a paráfrase e a apropriação, o teórico afirma que aquela se opera mediante uma apropriação, porém fraca, uma vez que é o texto original que deixa sua marca no segundo texto, sendo este uma quase não autoria; a apropriação, diferentemente, possui uma força crítica com relação à obra original, sendo uma variante da paródia.

Por derradeiro, registre-se uma forma de apropriação textual cujo conceito é bastante controverso: o *pastiche*. Historicamente, foi atribuído um teor pejorativo a essa forma intertextual. Não há um acervo vasto relacionado à investigação exclusiva do *pastiche*. Seus conceitos estão relacionados à problemática da intertextualidade, e, portanto, enquadram-se dentro da seara das apropriações. E, desse modo, suas primeiras delimitações, provenientes de dicionários, enciclopédias e afins, foram concebidas através de noções como cópia, plágio e imitação servil.

Jean Milly propôs a seguinte definição de *pastiche*:

O autor de *pastiche* interpreta como uma estrutura fatos redundantes de modelo e [...] graças ao artifício de um novo referente, reconstrói esta estrutura mais ou menos fielmente, segundo o efeito que quer produzir sobre o leitor (MILLY, 1967, p. 37).

O *pastiche* é a imitação do estilo de um dado texto, sendo que o tema não precisa ser copiado/respeitado. O *pastiche* não ocorre sobre um texto em si, mas sobre uma particularidade/um modo textual que representam um conjunto de textos ou obras de um dado autor; portanto, o *pastiche* é formal, já que não há a retomada literal de um texto.

Assim como a paródia, o *pastiche* também deforma o hipotexto (texto de origem), mas imitando-o, enquanto que a paródia o transforma. Saliente-se, por sua vez, que a paráfrase é mais fiel ao hipotexto que o *pastiche*, posto que não o deforma: ela é uma reescritura exata do discurso anterior, porém com outras palavras.

Neste ponto, cabe ressaltar que atualmente, em oposição a essas definições pejorativas ao *pastiche*, pode-se perceber uma valorização desse procedimento

intertextual devido, principalmente, ao crítico e escritor Silviano Santiago que dinamizou a forma de se definir o pastiche a partir do uso desse procedimento em sua obra intitulada **Em Liberdade**, escrita em 1981, em que procurou fazer reverência e, ao mesmo tempo, preencher as lacunas deixadas pelos autores modernistas os quais sempre admirou. Ao utilizar o pastiche e não a paródia para referir-se ao contexto modernista, o autor conseguiu acrescentar ao discurso modernista e não destruí-lo<sup>6</sup>, conforme o próprio autor observa:

Era preciso buscar uma maneira de trabalhar as brechas do modernismo. Suas lacunas. Certos tabus. E de trabalhar os medos e, até mesmo, as insuficiências modernistas. Uma das maneiras de entrar nessas brechas (...) sem querer destruir ou ser iconoclasta, é através do pastiche. (...) É ao mesmo tempo uma reverência e um gesto suplementar (SANTIAGO, 1991, p. 2-4).

Ao utilizar a forma intertextual do pastiche na concepção do romance **Em Liberdade**, Silviano Santiago procurou dizer aquilo que não fora dito pelos modernistas, e acabou por atribuir um novo sentido a essa forma de intertextualidade. Apesar desse novo conceito atribuído ao termo, a ideia de pastiche ainda abarca a carga semântica negativa que lhe tem sido imputada pela crítica.

Na peça **Auto da Compadecida**, percebe-se uma permanência das ideias dos textos que lhe serviram de fonte. Seu autor, Ariano Suassuna, habilmente imprimiu algumas modificações de ordem prática, mas que em nada pervertem o sentido original dos textos nos quais se baseou. O mesmo observa-se no filme de Guel, baseado na peça de Suassuna, em que os acréscimos e subtrações não comprometem o texto de partida. Assim, seguir-se-á o estudo do hipotexto **Auto da Compadecida** e, logo após, o de seu hipertexto **O Auto da Compadecida**, enfocando-se em suas origens, os quais, nesta pesquisa, são considerados recriações personalizadas ou, para se servir do anterior aporte teórico, paráfrases estilizadas.

---

<sup>6</sup> SANTIAGO, Silviano. Entrevista. **Minas Gerais**, Belo Horizonte, 3 ago. 1991. Supl. Lit., p. 2-4. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/websuplit/exbGer/exbSup.asp?Cod=24116808199102-24116808199103-24116808199104>. Acessado em: 05. set. 2013.

### 3 A (RE)CRIAÇÃO ESTILIZADA DE ARIANO SUASSUNA

**Auto da Compadecida** é uma peça teatral escrita em 1955 pelo paraibano Ariano Suassuna, e encenada pela primeira vez em 11 de setembro de 1956. A publicação do texto escrito ocorreu apenas em 1957, após o sucesso da encenação no Rio de Janeiro durante o I Festival de Amadores Nacionais, ocasião em que seu autor foi premiado com a medalha de ouro da Associação Brasileira de Críticos Teatrais. Utilizando elementos de tradição da cultura popular nordestina, como a literatura de cordel, misturando a cultura popular e a tradição religiosa brasileira com ecos da tradição e cultura europeias, o autor conseguiu criar um diálogo eminentemente teatral, vivo e saboroso, colorido e descritivo, popular sem ser vulgar, reafirmando o caráter religioso da peça.

Na verdade, a construção do **Auto** obedece a uma ideologia antiga do autor de unir o nacional ao popular. Para ele, “[...] a arte que realmente expressa o país e o povo brasileiro é popular ou baseada no popular, uma arte erudita baseada no popular” (SUASSUNA, 2001, p. 04) e, em tal concepção de arte, estaria a gênese de seu teatro, no qual desejava expressar suas raízes e seu povo, negando, assim, os modelos de teatro europeu, como se percebe em sua seguinte fala:

Queria fazer um teatro que expressasse meu país e meu povo. Aí me vi, muito naturalmente, diante do folheto de cordel, essa expressão extraordinária que o povo brasileiro criou e que é o único espaço cultural onde o povo brasileiro se expressou sem intervenções nem deformações que lhe viessem de cima ou de fora. O folheto de cordel é um universo extraordinário (SUASSUNA, 2001, p. 04).

De fato, desde a escritura da primeira peça em 1947, **Uma Mulher Vestida de Sol**, que se pode observar a inspiração na literatura de cordel na feitura do teatro de Suassuna, em particular o **Auto da Compadecida**, pois vieram do cordel nordestino as sementes prolíferas que originaram a construção de cada ato da peça escrita.

Ao falar sobre a criação de sua mais famosa peça, o autor mostrou-se irreverente ao reproduzir o diálogo travado com um crítico de teatro:

Uma vez, um crítico de teatro no Rio de Janeiro disse: o primeiro ato da sua peça é baseado num folheto popular chamado *O enterro do cachorro*. Eu disse: é. Ele disse: o segundo, noutro folheto popular chamado *A estória do cavalo que defecava dinheiro*. Eu disse: é. Aí, antes que ele acrescentasse, eu disse: o terceiro ato também é baseado noutro chamado *O castigo da soberba*. Estão lá citados no começo. Ele disse: o arcabouço é mais ou menos o do teatro de Gil Vicente. Eu disse: é. A linguagem é a do povo do nordeste. Aí eu disse: é. E ele disse: o que é que é seu? E eu disse: a peça é minha (SUASSUNA, 2001, p. 05).

Se a conversa aconteceu exatamente desta maneira não importa para esta pesquisa. Relevante se faz o seu teor, o autor falando de suas próprias fontes, indicando o caminho pelo qual percorreu ao elaborar seus textos, e deixando claro para seus leitores que, ao recriar textos populares, aproveitou o que era do povo dando-lhe um novo olhar e o devolveu ao povo sob nova roupagem, com intenção de valorizar o popular.

Dessa feita, observa-se, na construção do **Auto**, a origem popular da peça que, baseada em três folhetos da literatura de cordel nordestina e nos moldes teatrais de Gil Vicente, juntamente com a linguagem e crença religiosa predominantes nesta região peculiar do Brasil, saindo desses limites regionais do país, atravessou o mar e chegou aos palcos europeus e descobriu-se tematicamente universal e atemporal, como o próprio autor constatou ao falar sobre o romanceiro popular e literatura erudita em um evento ocorrido em 2000 na cidade de Belo Horizonte:

Quando escrevi o *Auto da Compadecida*, fiquei convencido de que essa peça não saía nem do Recife porque é uma estória local. Mas a peça saiu e foi encenada na Europa e eu tive uma surpresa dupla: a primeira foi descobrir que uma versão do enterro do cachorro, daquele folheto que eu tinha usado, já tinha sido usada por um grande escritor francês numa novela pitoresca que foi traduzida por Bocage para o português. Quando a peça foi encenada na Espanha, um crítico espanhol escreveu um artigo dizendo que uma estória semelhante tinha sido usada por Cervantes no capítulo do *Dom Quixote*, chamado “As bodas de Camacho”. Então, essas estórias, que eu pensava que eram locais, eram histórias universais (SUASSUNA, 2001, p. 05).

Como se pode deduzir, uma vez que Suassuna recolheu da literatura de cordel nordestina as ideias principais que permeiam o seu texto, em uma análise mais minuciosa, até o folheto nordestino mostra-se influenciado pelos seus

antepassados europeus. Essa origem ibérica do cordel corrobora a gênese popular do teatro de Suassuna que, num processo constante de reescritura, atualiza a cultura do nordeste brasileiro. Nesse sentido, destaca-se o **Auto** pois, apesar das tentativas anteriores de Suassuna de recriar através de seu teatro a rica literatura popular do Romancero Nordestino, para o autor:

[...] foi somente em 1955, com o **Auto da Compadecida**, que realizei pela primeira vez uma experiência satisfatória de transpor para o Teatro os mitos, o espírito e os personagens dos folhetos e romances, aos quais se devem sempre associar seus irmãos gêmeos, os espetáculos teatrais nordestinos, principalmente o Bumba-meu-boi e o Mamulengo (SUASSUNA, 1986, p. 183).

Assim, observando a estrutura da peça de Suassuna, percebe-se que ela se divide, ou melhor, pode ser dividida em três atos, apresentando quinze personagens de cena e uma personagem de ligação que, neste caso, é o Palhaço, o qual conduz o espetáculo. João Grilo é a personagem principal. Outras personagens são também muito importantes como: Chicó, Padre João, Sacristão, Padeiro, Mulher do Padeiro, Bispo, Cangaceiro, o Encourado, Manuel, A Compadecida, Antônio Morais, Frade, Severino do Aracaju e o Demônio.

Segundo palavras do próprio autor Suassuna (2005, p.13) no início da peça, “seu teatro é mais aproximado dos espetáculos de circo e da tradição popular do que do teatro moderno”. Dessa forma, inicia a peça com a apresentação das personagens que entram em cena simulando um espetáculo circense. Logo de início o palhaço, ou narrador, justifica tratar-se de uma peça com caráter moralizante e em seguida dá espaço para a entrada do personagem principal e seu companheiro de trapanças: João Grilo e Chicó, dois típicos nordestinos explorados, em torno dos quais se desenvolve toda a trama. O primeiro demonstra esperteza, malandragem, pois tenta se dar bem o tempo todo, enganando até mesmo os membros do Clero e da elite nordestina (representada pelo Major). É o responsável, ajudado por Chicó, por todo o encadeamento das ações. O segundo evidencia a covardia, pois apesar de também ser explorado, tal qual João Grilo, Chicó não toma nenhuma atitude para tentar mudar essa situação, apenas “pega carona” nas trapanças de João Grilo. Além disso, ao longo do texto nos deparamos com histórias, ou melhor dizendo, “causos” que ele conta a João Grilo que, do ponto de vista da verossimilhança, são absurdos, mas que contribuem para reforçar o caráter cômico da peça.



Ambos trabalham na padaria de um vilarejo chamado Taperoá, no Sertão Nordeste, e entram em cena discutindo a respeito dos motivos que levariam o Padeiro a visitar o Padre João, pároco da igreja local, naquele dia: o cachorro que a Mulher do padeiro possuía estava doente, quase morrendo, então João Grilo e Chicó foram incumbidos de avisar ao Padre que o Padeiro levaria o animal para ser benzido.

Os dois entram na igreja e perguntam se o Padre benzeria um cachorro, mas, com a recusa do pároco, João Grilo diz que o animal pertencia ao Major Antônio Moraes, homem poderoso, dono de diversas minas das redondezas, de quem Padre João já benzera um motor anteriormente. A partir dessa mentira, sucedem-se diversos quiproquós e muita confusão, já que o filho do Major também estava doente e queria receber a benção do Padre.

O dono da padaria, isto é, o Padeiro e sua Mulher representam a burguesia rica e exploradora. O primeiro é um homem avarento e a outra é uma mulher adúltera. Mas apesar de toda sua avareza, acaba cedendo às investidas de João Grilo e libera uma quantia em dinheiro para este conseguir um enterro em latim para o cachorro que morrera antes que seus donos conseguissem a benção do Padre. Ao inventar que o cachorro tinha um testamento e deixara dinheiro para a paróquia e para o Sacristão, João convence os eclesiásticos a enterrar o animal morto e até o Bispo, que chegara nervoso para tirar satisfação com Padre João a respeito das queixas que ouvira do Major Antônio Moraes, acaba entrando no testamento do cachorro inventado por João.

Em seguida, com ajuda de Chicó, o protagonista cria outra trapaça para se dar bem: vende um gato “que descome dinheiro” para a Mulher do Padeiro. Não demora muito e os donos da padaria descobrem a nova trapaça de João e o Padeiro vai atrás dele para tirar satisfação. Ao entrar na Igreja atrás do trapaceiro, o Padeiro encontra também Chicó, o Frade e os outros três eclesiásticos (Padre João, Bispo e Sacristão) que acabavam de receber o pagamento pelo enterro do cachorro. Os dois, Padeiro e João começam a discutir e de repente ouvem tiros do lado de fora da igreja. A Mulher do Padeiro entra nervosa na igreja explicando que os tiros são do cangaceiro Severino do Aracaju e seu cabra que invadiram a cidade e avisa que os dois estão seguindo para a igreja para assaltá-la também. Todos se desesperam mas é tarde, pois Severino entra e, depois de pegar o dinheiro daqueles que o possuíam, acaba matando a todos, exceto o Frade a quem Severino absolvera. Mas

na hora de matar os dois últimos, João Grilo e Chicó, Severino cai em uma trapaça de João e acaba morrendo. Em seguida, o cabra de Severino, que estava ferido por uma facada dada por João, acaba por atirar no responsável pelo assassinato de seu "capitão" e morre em seguida. João Grilo também morre em decorrência do tiro que levava do Cangaceiro, para desconsolo de Chicó, o único que permanece vivo.

Na última parte da peça todos os mortos – João Grilo, Severino do Aracaju, o Cangaceiro, o Bispo, o Padre João, o Sacristão, o Padeiro e a Mulher do Padeiro – "acordam" para serem acusados e julgados diante do Encourado, que representa Satanás, e de Manuel, isto é, Jesus Cristo. Após as acusações feitas pelo Encourado todos se desesperam com a iminência de irem para o inferno, mas João novamente usa de esperteza e consegue evocar a Compadecida para advogar em favor de todos. Com a ajuda dessa "grande advogada" os eclesiásticos juntamente com o Padeiro e sua Mulher conseguem ir para o purgatório. Severino do Aracaju e seu cabra são absolvidos por Manuel e vão direto para o paraíso. João é julgado por último e acaba conseguindo voltar à terra. Ao retornar, ele reencontra o companheiro Chicó e os dois acabam entregando todo o dinheiro que Severino roubara para a igreja, já que Chicó fizera uma promessa à Nossa Senhora em troca da vida de João. Tal dinheiro com que pagaram a promessa de Chicó era, na verdade, proveniente dos roubos que Severino fizera quando invadiu a cidade de Taperoá e de quem João, antes de ser baleado, pegara toda a quantia depois que aquele morrera. João primeiro reluta em entregar o dinheiro para pagar a promessa, mas acaba entregando-o, dizendo:

[...] Se fosse a outro santo, ainda ia ver se dava um jeito, mas você achou de prometer logo a Nossa Senhora! Quem sabe se eu não escapei por causa disso? O dinheiro fica como se fossem os honorários da advogada. Nunca pensei que essa também aceitasse pagamento!(SUASSUNA, 2005, p. 172).

Os dois trocam mais algumas palavras e o Palhaço entra em cena encerrando o espetáculo e pedindo o aplauso da plateia.

Por possuir um enredo que proporciona ao leitor/espectador riso e dor, **Auto da Compadecida** é uma mistura de tragédia e comédia. Para Geraldo da Costa Matos, em **O palco popular e o texto palimpséstico de Ariano Suassuna**:

*Auto da Compadecida* é tragicômica pois participa da estrutura trágica pela oposição muito radical dos personagens a ponto de não haver acordo entre eles e, da cômica, pelos incidentes e desenlace com a salvação de todos graças à intervenção da Compadecida, permanecendo no inferno apenas os demônios cuja situação já se encontra definida ao aparecerem ao palco (1988, p.82)

Apesar de estarem diluídos em toda a peça, os elementos trágicos e cômicos se intercalam com predominância ora de um, ora de outro. Na estrutura tragicômica da peça observa-se primeiro a comicidade, posteriormente, a tragédia.

O cômico tem presença mais marcante em torno dos núcleos do primeiro e segundo atos, em que o protagonista João Grilo, ajudado por Chicó, engana os eclesiásticos, o Major Antônio Moraes, o Padeiro e a Mulher através das mentiras que cria com o objetivo de ganhar algum trocado ou simplesmente para vingar-se de seus exploradores. Também fica claro no desfecho da história, já que todos escapam da condenação eterna devido à intercessão da Compadecida.

As marcas do trágico se tornam mais salientes a partir da metade do segundo ato com a entrada de Severino do Aracaju e do Cangaceiro. Estes dois se opõem aos demais personagens uma vez que entram em cena para roubar e acabam provocando a morte de todos que estão na igreja, com exceção do Frade e de Chicó. Na cena do julgamento, a oposição entre as personagens torna-se ainda mais brusca pois veem-se de um lado as figuras celestiais e de outro as figuras demoníacas, não havendo acordo entre elas.

Dessa forma, pode-se observar que cada ato da peça possui uma história núcleo, em torno da qual as personagens se envolvem formando o enredo do texto. Na verdade, a divisão da encenação em três atos constitui apenas uma proposta do autor, o qual deixa livre ao encenador e ao cenógrafo a montagem da peça em dois ou três cenários, ou simplesmente o uso de cortinas e outros acessórios pertinentes ao enredo e à montagem cênica para separar a cena do julgamento das cenas anteriores.

Como o próprio autor Ariano Suassuna afirma no início da peça, "**O Auto da Compadecida** foi escrito com base em romances e histórias populares do Nordeste. Sua encenação deve, portanto, seguir a maior linha de simplicidade, dentro do espírito em que foi concebido e realizado" (2005, p. 13), importando, então, a pertinência da não sofisticação da montagem, o que reforçaria o teor popular do texto escrito pelo autor.

Para a montagem cênica do **Auto da Compadecida**, Suassuna (2005, p. 15) confere às personagens características e aspectos circenses, aproximando-as de uma tropa de saltimbancos. A apresentação dos atores ao público acontece de forma alegre e exibida, com artistas caminhando sobre as mãos, correndo, apresentando gesticulações largas. A entrada do grupo no palco é anunciada, por um dos atores, com o toque suave de uma corneta. O autor vislumbrou uma entrada festiva, barulhenta, própria de espetáculos circenses. Sugere, ainda, que a entrada da atriz que for representar o papel da Compadecida seja feita em trajes comuns, sem caracterização, com a finalidade de mostrar ao público que, naquele momento, ela é apenas uma atriz e, dessa forma, desvincula-se por completo do ícone religioso. Percebe-se aí uma preocupação do dramaturgo em resguardar a grandeza da figura de Maria, como a mãe do Filho de Deus e ícone sagrado do Catolicismo. O único ator que não deve se apresentar ao público é o que representará Manuel, uma vez que sua entrada constitui um elemento surpresa do espetáculo, devido à cor de sua pele ser negra.

Após um toque de clarim, o Palhaço, figura típica das apresentações circenses, entra e, como ocorre nesses espetáculos, conduz a encenação, desempenhando a função de narrador, conforme dito no início deste capítulo. Cabe a ele anunciar aos espectadores, no lugar do autor, o caráter moralizador e religioso da peça, na qual há um combate ao mundanismo, visto pelo autor como uma praga de sua igreja. Suassuna (2005, p. 16), por considerar-se indigno de falar sobre tal tema, desejou “ser representado por um palhaço para indicar que sabe, mais do que ninguém, que sua alma é um velho catre, cheio de insensatez e de solércia” e apenas “ousou fazê-lo”, baseando-se “no espírito popular de sua gente”, por acreditar “que esse povo sofre e tem direito a certas intimidades”.

O Palhaço, então, dirige-se ao público anunciando o apelo que a peça faz à misericórdia e situa os espaços em que a encenação ocorrerá, neste caso, uma igreja e seu pátio (SUASSUNA, 2005, p. 17). Em seguida sai dançando do palco ao som de uma música para dar lugar à entrada das personagens e poder iniciar-se, assim, os conflitos humanos e terrenos para, no final, haver o triunfo da misericórdia, conforme a pretensão do autor ao escrever a peça.

Com a entrada das personagens, há uma pausa na narração e inicia-se a ação, propriamente dita, mas o Palhaço reaparece no início de cada cena fazendo a ligação entre elas e também ao fim da encenação, para encerrá-la. Como se

observa, ele é uma personagem de ligação, aparecendo quando convém à narrativa, para ocupar os buracos deixados pela ausência de um narrador, uma vez que no espetáculo teatral não há um narrador propriamente dito.

Neste momento separa-se de vez o teatro escrito do espetáculo.

Na peça **Auto da Compadecida** a figura feminina da Compadecida, a mãe de Jesus, é sem dúvida fundamental não só porque dá nome à peça mas principalmente devido à intervenção que tal personagem faz a favor das demais personagens humanas. Ela atua como advogada de defesa para os mortos João Grilo, Padeiro, Mulher do Padeiro, Bispo, Padre João, Sacristão, Severino do Aracaju e Cangaceiro diante do acusador Encourado e do juiz Emanuel.

Em entrevista aos editores de **Cadernos de Literatura Brasileira**, do Instituto Moreira Salles, em 30 de setembro de 2000, Ariano Suassuna é questionado sobre a presença da figura feminina em sua obra ser menos forte que a figura masculina, principalmente em sua obra **Romance d'A Pedra do Reino**, considerada pela crítica a mais importante, em que não há protagonistas femininas, o escritor responde:

Eu não acho que a presença feminina seja menos marcante na minha obra do que a masculina. Talvez – voltando a Freud – a forte presença masculina tenha a ver com a maneira como o meu pai morreu. Só isso. Mas a presença feminina também é forte. (...) Eu não sei se vocês repararam, mas eu acho que o Deus dos calvinistas é excessivamente parecido com o Deus dos judeus, quer dizer, é um Deus muito masculino e paterno. E eu sentia falta da presença feminina e materna, da virgindade, está certo? Foi isso que eu procurei na Igreja Católica através da figura de Nossa Senhora – e é aí que eu digo a vocês que, numa peça como **Auto da Compadecida**, a presença feminina é fundamental. Ela está lá, bastante marcada, para dar o equilíbrio, entende? (2000 p. 26-27).

A presença feminina pode não ser marcante em outras obras do escritor, mas na peça em questão é importantíssima. Assume papel de protagonista no terceiro ato do **Auto**, perdendo apenas para a personagem de João Grilo que, como já se viu, é o responsável pela complicação da narrativa nos três atos da peça.

A partir dessa análise, percebe-se que a peça faz rir e refletir sobre a condição humana em diversos aspectos tais como a exploração do homem pelo homem, a ambição cega, a efemeridade da vida terrena, valores éticos e morais, dentre outros, o que acaba por torná-la atual, do ponto de vista da temática. Constitui, ainda, um excelente instrumento de crítica social bem ao gosto popular, já

que obedece à expressão latina *ridendo castigat mores* que traduzida diz “rindo se castigam os costumes”, despertando o interesse dos dramaturgos em geral.

O estudo da origem popular do **Auto da Compadecida** será feito através do desmembramento da peça em três partes, coincidindo cada parte com cada ato do texto escrito, as quais aparecem analisadas na mesma ordem em que foram concebidas no texto de Suassuna. A nomenclatura utilizada para designar cada parte foi retirada dos textos de literatura de cordel nos quais o autor se baseou para compor cada uma das cenas.

Se a intertextualidade do **Auto** com a literatura popular do nordeste é latente e facilmente identificável por um leitor que conheça um pouco dos folhetos de cordel nordestino, o mesmo se pode dizer de um leitor que tenha uma intimidade com a dramaturgia de seu autor, pois tal obra de Suassuna apresenta, ainda, uma característica singular, bem como a maioria de suas peças, que é o processo de reescritura dos próprios textos. Esse escritor, além de partir de discursos alheios para formar o seu texto, faz ainda uma reelaboração dos próprios textos, num processo conhecido como palimpsesto, no qual é possível identificar elementos remanescentes de outros textos anteriormente escritos.

### 3.1 O ENTERRO DO CACHORRO OU PRIMEIRO ATO

Consoante afirmação anterior, a peça **Auto da Compadecida** apresenta uma divisão em três atos, para cuja representação o autor dá autonomia ao encenador de escolher entre três, dois e até um único cenário. Através do narrador, neste caso representado pelo Palhaço, e das didascálias, que são referências próprias da linguagem teatral escrita, o autor nos apresenta as personagens, o(s) cenário(s) e torna claros o tom e a intenção das falas. Assim, após anunciar o espetáculo, o Palhaço sai e entram em cena Chicó e João Grilo para dar início ao primeiro ato que, conforme já mencionado, desenvolve-se em torno do enterro do cachorro.

De acordo com o autor Ariano Suassuna, quando foi escrever o **Auto da Compadecida**, ele já conhecia desde menino o folheto chamado **O enterro do cachorro**, no qual se baseou para fazer o primeiro ato da peça (SUASSUNA, 2001, p. 4). Esse folheto fora retirado de um texto maior intitulado **O dinheiro**, que é um folheto de Leandro Gomes de Barros. Tal episódio é conhecido como **O enterro do Cachorro**, do qual ele cita um trecho antes de iniciar a peça, juntamente com dois

outros trechos, constituindo, assim, os três fragmentos juntos em uma espécie de epígrafe do texto dramático escrito. A passagem retirada de **O enterro do cachorro** é:

Mandou Chamar o vigário:  
 \_ Pronto! \_ o vigário 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!  
 (SUASSUNA, 2005, p.10).

Essa passagem é, na verdade, a citação das três últimas estrofes do folheto em questão, o qual fora escrito em sextilhas e que, de acordo com Suassuna (2012, p. 257), aparece no exemplar da primeira edição do livro **Violeiros do Norte** de Leonardo Mota que pertencera a seu pai, João Suassuna. Como Leonardo Mota, em seu livro, não identificava a autoria de tal folheto, Ariano Suassuna (2012, p. 257) diz que a citou no início de sua peça, quando a publicou em 1957, como sendo anônima. Somente anos mais tarde, por volta de 1968, descobriu que o episódio do enterro do cachorro tratava-se de um fragmento do folheto **O dinheiro** de Leandro Gomes de Barros e, por isso, nas edições mais recentes, a referência à autoria aparece de forma correta.

Nesse fragmento, no qual Suassuna se baseou, aparece a narração de uma personagem, um narrador testemunha, que conta a estória que ouvira de um sertanejo sobre um tal inglês que, no século anterior, possuía um cachorro de estimação. Com a morte do animal, o seu dono resolve enterrá-lo com honrarias. De acordo com Suassuna (2012, p. 258) tal narrativa inicia-se assim:

Eu vi narrar um fato  
 que fiquei admirado:  
 um sertanejo me disse  
 que, no século passado,

viu se enterrar um cachorro  
 com honras de potentado.  
 Um inglês tinha um cachorro  
 de uma grande estimação.  
 Morreu o dito cachorro  
 e o inglês disse, então:  
 \_ Mim enterra este cachorro  
 inda que gaste um milhão.

Em tal versão do livro do pai de Ariano Suassuna (2012, p. 258-259), o Padre, ao ser comunicado pelo inglês sobre a morte do animal, nem faz cerimônia e logo pergunta “cachorro deixou dinheiro?” e, como o dono do animal não responde prontamente a pergunta, o pároco ainda diz “Ô inglês, você pensa que isto aqui é o país de vocês?”. Então, o inglês diz que o cachorro providenciara um testamento antes de morrer, no qual deixou quatro contos de réis para o Vigário. O eclesiástico não deixa o inglês terminar a fala e suspira:

\_ Coitado! \_ disse o Vigário.  
 \_ De que morreu esse pobre?  
 Que animal inteligente  
 e que sentimento nobre!  
 Antes de partir do mundo  
 fez-me presente do cobre!

Leve-o para o cemitério  
 que eu vou o encomendar!  
 Isto é, traga o dinheiro  
 Antes dele se enterrar,  
 que estes sufrágios fiado  
 é fatível não salvar!

O narrador testemunha continua a estória, afirmando que o dinheiro e o animal chegaram ao cemitério. O dinheiro primeiro, depois o cachorro. E este fora enterrado com missa de corpo presente, ladainha e etc., “melhor do que certa gente!” (SUASSUNA, 2012, p. 259). Como mandaram denunciar ao Bispo o que havia ocorrido “o Bispo reclamou muito, mostrou-se mal satisfeito.”. Em seguida, encerra-se o texto com as três estrofes citadas por Suassuna no início do **Auto**, nas quais evidencia-se o Bispo questionando ao Vigário sobre qual cachorro que ele enterrara e o clérigo, usando de esperteza, responde que se tratava de um animal importante e inteligente e “deixou a Vossa Excelência dois contos de réis em ouro: se eu errei, tenha paciência!” (SUASSUNA, 2012, p. 260). Diante da resposta do Vigário, o Bispo muda radicalmente de atitude e até elogia o pároco dizendo que



“Você é um bom pastor! Desculpe eu incomodá-lo: a culpa é do portador! Um cachorro como esse, se vê que é merecedor!”.

Dessa feita, fica registrado no folheto nordestino o comportamento deturpado de religiosos da época que, em vez de ocuparem-se em pregar o Evangelho de Jesus Cristo e preocuparem-se com a vida e valores espirituais, preocupam-se com bens materiais, evidenciando o distanciamento de alguns membros da Igreja da verdadeira origem do Cristianismo, que, segundo a visão de Ariano Suassuna, deveria pautar-se pelo amor ao próximo, numa postura semelhante à de Cristo. Em sua concepção religiosa, não há espaço para interesses meramente pessoais, em detrimento dos demais semelhantes. O bem coletivo é o que deve sempre imperar sobre todas as demais coisas. Isso fica evidente em uma entrevista desse dramaturgo, em que revela:

[...] um personagem de Dostoiévski, Ivan, diz que “se Deus não existe, tudo é permitido” (é uma frase terrível). E Sartre, fazendo reflexão a partir dela, disse: “Deus não existe, então tudo é permitido”. Ivan colocava em dúvida, Sartre afirmava e dizia tudo ser permitido. Os dois têm razão. Agora, a minha visão: se Deus existe, todos os homens são filhos Dele. Então: ninguém tem o direito de matar um semelhante, de abandonar a mulher (que também é irmã) e por aí... Uma parte da sociedade não tem direito de colocar a outra em condições sub-humanas de vida. Eu tenho que me colocar ao lado dos que estão sofrendo, dos pobres e oprimidos, fracos e doentes, como Cristo disse (SUASSUNA, 1987, p. 4).

Sendo assim, para ele, a verdadeira postura de um cristão é viver como Francisco de Assis ou Gandhi a quem considera ser o maior exemplo de postura cristã no século XX, mesmo sendo hinduísta de religião, pois, a exemplo de Jesus Cristo, vivia a fraternidade. Sem demagogias assume, ele próprio, estar longe desse ideal cristão, mas admite que é onde gostaria de estar.

Ariano Suassuna cresceu dentro de um lar recém protestante por influência de sua mãe, Rita de Cássia Dantas Villar, e até estudou em um colégio interno Batista, mas acabou rompendo com o protestantismo na adolescência e, posteriormente, ao conhecer a obra de Miguel de Unamuno que era católico e também por influência de um amigo de faculdade, converteu-se ao Catolicismo. Sua postura religiosa, apesar de católica praticante, nunca o impediu de observar e, até mesmo, denunciar o mau comportamento religioso e também social de indivíduos, ligados ou não à Igreja.

Tal atitude fica clara em **Auto da Compadecida** em que, a partir do folheto de Leandro Gomes de Barros, o escritor encontrou inspiração para elaborar o primeiro ato de sua peça, no qual denuncia essa deturpação de comportamento por parte de alguns eclesiásticos e, esse tom de denúncia, Suassuna fez questão de deixar claro através do narrador no início da peça:

Ao escrever essa peça, onde combate o mundanismo, praga de sua igreja, o autor quis ser representado por um palhaço, para indicar que sabe, mais do que ninguém, que sua alma é um velho catre, cheio de insensatez e de solércia. Ele não tinha o direito de tocar nesse tema, mas ousou fazê-lo, baseado no espírito popular de sua gente, porque acredita que esse povo sofre e tem direito a certas intimidades (SUASSUNA, 2005, p. 16).

O autor compreende que a corrupção humana está além da religião. Não é a Igreja ou qualquer prática religiosa que é corrupta, mas o gênero humano que nela se estabelece. Também não se pode dizer que todo ser humano é corrupto, mas a corrupção é inerente ao gênero. Tanto que na peça o autor traz um exemplo ideal de postura religiosa através da personagem do Frade. E também deixa claro nas entrelinhas de uma conversa entre o Sacristão, Padre João e João Grilo que o Bispo responsável pela paróquia de Taperoá é um homem corruptível mas nem todos são assim:

Padre: É, você não vê mal nenhum, mas quem garante que o bispo também não vê?

Sacristão: O bispo?

Padre: Sim, o bispo. É um grande administrador, uma águia a quem nada escapa.

João Grilo: Ah, é um grande administrador? Então pode deixar tudo por minha conta, que eu garanto.

Padre: Você garante?

João Grilo: Garanto. Eu teria medo se fosse o anterior, que era um santo homem. Só o jeito que ele tinha de olhar para a gente me fazia tirar o chapéu. Mas com esses grandes administradores eu me entendo que é uma beleza (SUASSUNA, 2005, p. 53).

Como pode ser observado no decorrer da peça, após a concretização do enterro do cachorro, o qual é feito pelo Sacristão com o consentimento do Padre, ambos, e até mesmo o Bispo, já no segundo ato, recebem uma quantia em dinheiro como forma de pagamento pelo referido sepultamento. Através desse episódio, recupera-se, de alguma maneira, o mito de Fausto, como o próprio Suassuna concluiu em uma entrevista:

Quando o Padre do *Auto da Compadecida* se deixa subornar para fazer o enterro do cachorro em latim, o que é isso? É o velho mito de Fausto, não? Ele está vendendo a alma ao diabo. E esse não é um problema nordestino nem local – é humano (SUASSUNA, 2000, p. 25).

Assim, o velho mito europeu aparece, ainda que de forma sutil, no texto suassuniano com uma nova roupagem, neste caso, misturado ao cordel nordestino.

Dessa análise, depreende-se que houve pequenas adequações do texto de partida, no caso o folheto, para o contexto (texto) de chegada, neste caso a peça teatral. Essas adequações são notadas sobremaneira no acréscimo da personagem do Sacristão ao corpo eclesiástico, na substituição do inglês pelo Padeiro, e, ainda, na teatralização dos versos redondilhos rimados.

Quanto às alterações referentes às personagens, o autor dá a seguinte explicação:

O Sacristão que acrescentei na peça é apenas um desdobramento, inferior pela hierarquia, dos outros dois, de modo que se pode dizer, perfeitamente, que os três personagens – Bispo, Padre e Sacristão – são todos originados do folheto popular citado por Leonardo Mota. Aliás, no *Bumba-meu-boi*, o Padre é também um personagem indispensável, dada sua importância na pequena e fechada sociedade sertaneja. Foi por motivo semelhante que, na peça, substituí o inglês – que não teria sentido numa cidadezinha sertaneja – pelo Padeiro e sua Mulher. Foi um processo de substituição e desdobramento, o que propiciava a aparição de dois personagens ligados à Burguesia urbana das pequenas cidades do Sertão, e ao mesmo tempo uma aproximação com dois personagens do *Bumba-meu-boi*, o “Doutor” e a “Catarina” (SUASSUNA, 1986, p. 185).

Depois que Suassuna publicou o **Auto da Compadecida** e a peça chegou na Europa ficou sabendo que essa história do enterro do cachorro, a qual ele acreditava ser anônima e de origem nordestina, era muito mais antiga do que ele imaginava pois vinha “do norte da África, tendo passado à Península Ibérica com os árabes e sendo muito comum nos fabulários e novelas picarescas ibéricas, assim como, na França” (2012, p. 261). O folheto de cordel em sextilhas, no qual o autor se baseou, é, por sua vez, oriundo das composições europeias populares muito utilizados na literatura trovadoresca e renascentista, como se observa nas chamadas cantigas medievais e medida velha camoniana. Assim como nos textos de Suassuna, observa-se em tais folhetos a influência de outros textos, principalmente quanto à forma e até quanto ao conteúdo temático. Sua origem,

portanto, é a literatura popular europeia, passando pela Península Ibérica até chegar ao Brasil através da literatura popular portuguesa.

### 3.2 O GATO QUE “DESCOME” DINHEIRO OU SEGUNDO ATO

A cena do enterro do cachorro, utilizada para compor o primeiro ato, é a responsável pela quebra do *status quo* da narração, sendo, assim, o fator inicial da complicação do enredo presente na peça escrita. Essa cena influencia, ainda, o início do segundo ato, uma vez que é nessa parte que o leitor/espectador fica sabendo da referida discussão entre o Padre e o Bispo, a respeito do sepultamento do cachorro, bem como a efetivação do pagamento aos três eclesiásticos pelos serviços prestados ao animal. Contudo, ratificando o que já fora dito, nesse segundo ato, surge, ainda, um novo núcleo dramático: a história do gato que “descome dinheiro”, baseado em outro texto da literatura de cordel.

O primeiro ato termina com o Padeiro, a mulher, Chicó e João Grilo acompanhando, em procissão, a cerimônia fúnebre do enterro do cachorro presidida, em latim, pelo Sacristão. A segunda cena inicia-se, tal como a primeira, com a entrada do palhaço em cena, o qual dirige-se diretamente ao público, conforme sua postura de narrador, para revelar algo que não acontece no palco mas que é imprescindível ao público saber para entender a encenação: a conferência entre o Major e o Bispo, em que aquele pede providências a este em relação à atitude de Padre João.

Conforme dito anteriormente, na abertura deste capítulo, após a confusão ocasionada pelas mentiras de João Grilo ditas tanto ao pároco quanto ao Major para conseguir um enterro de cristão ao bicho de estimação da mulher do Padeiro, Antônio Moraes sente-se extremamente ofendido pelo Padre e vai se queixar ao Bispo. Diante da cobrança do Major, o Bispo dirige-se à igreja para exigir uma explicação de Padre João. A entrada do Bispo em cena encerra a narração do Palhaço. Durante a conversa com o Padre, o Bispo fica sabendo, por João Grilo, do dinheiro deixado pelo animal à diocese, em testamento. Então, vislumbrando a quantia que receberia, o Bispo desiste de repreender o seu subordinado e acaba aprovando sua atitude, bem como a do Sacristão.

Como a morte e o sepultamento do cachorro renderiam dinheiro para os eclesiásticos mas não para João Grilo, este arma outra trapaça com a intenção de

“entrar também no testamento do cachorro” (SUASSUNA, 2005, p. 71). Para isso, e tendo conhecimento de que bicho e dinheiro eram as únicas coisas que agradavam a mulher do padeiro, arranja-lhe um gato que “descome dinheiro”, isto é, um gato que defeca dinheiro para substituir o animal morto. Na verdade, o público que acompanha o espetáculo teatral, bem como o leitor da peça escrita, sabem que se trata de um gato comum, no qual Chicó foi incumbido, por João, de inserir algumas moedas, como é revelado na seguinte passagem:

João Grilo: Eu não lhe disse que a fraqueza da mulher do patrão era bicho e dinheiro?

Chicó: Disse.

João Grilo: Pois vou vender a ela, para tomar o lugar do cachorro, um gato maravilhoso, que descome dinheiro! [...]

Chicó: João, não é duvidando não, mas como é que esse gato descome dinheiro?

João 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: Entendi demais. [...] (SUASSUNA, 2005, p. 71-73).

Assim, João combina com Chicó a maneira com que enganariam a ambiciosa mulher do Padeiro, vendendo-lhe um suposto gato que defeca dinheiro. Trapaça combinada, trapaça feita. Após entregar o dinheiro para cumprir o falso testamento do cachorro a João Grilo, para que esse realizasse os devidos pagamentos ao Padre e Sacristão, a mulher do Padeiro fica sabendo que o Bispo também entraria na divisão do dinheiro e reclama:

Mulher: Que complicação! E se ao menos eu lucrasse alguma coisa... Mas perdi foi meu cachorro.

João Grilo: Quem não tem cão caça com gato.

Mulher: Como é?

João 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 (SUASSUNA, 2005, p. 75-76).

O diálogo continua, e como a mulher, pensando em seu cachorro que morrera, ameaça desistir do gato, João a convence novamente com a história do dinheiro que *sai* do animal. Para entregar o gato à mulher, João exige entrar também no testamento do cachorro e, assim, consegue ganhar um dinheiro e, ainda, sente-se vingado pelos maus tratos recebidos pela mulher do Padeiro quando esteve doente.

Não satisfeito com essa nova embrulhada para enganar a mulher do Padeiro, João Grilo, antes mesmo de colocá-la em prática, já tramava outra pior: retira a bexiga do cachorro morto e diz para Chicó enchê-la de sangue e pendurá-la no peito sob a camisa. Quando a mulher do Padeiro descobrisse que foi enganada com a compra do gato, a história da bexiga serviria para enganá-la outra vez. No entanto, como nos mostra o texto, João não a utiliza com a mulher, mas sim com Severino do Aracaju, pois esse cangaceiro e seu cabra invadem a cidade no momento em que João discutia, dentro da igreja, com o Padeiro que viera tirar satisfação a respeito do gato vendido para sua mulher. Quando Severino vai matá-lo e também a Chicó, assim como matara os três eclesiásticos mais o Padeiro e sua mulher, João o engana inventando que queria dar-lhe uma gaita benzida por Padre Cícero, a qual o curaria dos ferimentos à bala que recebesse. Como Severino diz que só acreditaria que a gaita era milagrosa vendo a dita cura acontecer, João pede o punhal do cangaceiro emprestado e acerta na bexiga cheia de sangue que estava por debaixo da camisa de Chicó. Este, após hesitação e, por fim, entendendo a trama arquitetada pelo companheiro, finge estar morto no chão. Quando o amigo trapaceiro começa a tocar a gaita, o falso morto começa a se movimentar devagar, fingindo ressuscitar. Severino acredita na encenação dos dois e, ainda, concorda com a ideia de João de que seu cabra deveria dar-lhe um tiro para que pudesse ver e falar um pouco com Padre Cícero e depois poderia ser ressuscitado quando o cabra tocasse a gaita. Dessa maneira, Severino morre enganado por outro plano tramado por João.

As mentiras sobre o gato que defeca dinheiro e sobre a gaita milagrosa, ambas histórias tramadas por João para se dar bem às custas do Padeiro e sua mulher, assim como a história do testamento do cachorro, servem para mostrar a astúcia do protagonista que, valendo-se das fraquezas alheias, consegue enganar e ou convencer a todos de acordo com seu interesse, o qual pode estar fundamentado simplesmente em lucrar algum trocado, ridicularizar os que o exploram e maltratam, ou até em escapar da morte, como acontece com a história da gaita para enganar Severino.

De acordo com Ariano Suassuna (2012, p. 261), a ideia para criar este segundo ato veio de um outro folheto da literatura popular nordestina, intitulado **História do cavalo que defecava dinheiro**, que também aparece no livro **Violeiros do Norte** de Leonardo Mota. Este folheto, tal como o que serviu de base ao primeiro

ato, é escrito em sextilhas e narra a história de um velho Duque invejoso e seu compadre que era um homem muito pobre, mas esperto. O texto, de acordo com Suassuna (2012, p. 261-262), inicia-se, assim:

Numa cidade distante,  
antigamente, existia  
um Duque velho invejoso  
que nada o satisfazia,  
pois desejava possuir  
todo objeto que via.  
Esse Duque era compadre  
de um pobre, muito atrasado,  
que morava em sua terra  
num rancho todo estragado  
e sustentava seus filhos,  
tendo vida de alugado.  
Se vendo o compadre pobre  
naquela vida apertada,  
foi trabalhar num Engenho,  
longe da sua morada.  
Na volta, trouxe um cavalo  
que não servia pra nada.  
O pobre disse à mulher:  
\_ Como é que se há de passar?  
O cavalo é magro e velho,  
Não pode mais trabalhar!  
Vamos inventar um plano  
Pra ver se o querem comprar.

Em seguida, aparece a primeira estrofe utilizada como epígrafe por Suassuna na confecção do **Auto**, na qual é revelada a façanha do compadre pobre de introduzir três moedas de cruzado no ânus do cavalo. Como o pobre sai dizendo a todos que agora se tornaria um homem rico graças ao seu cavalo que defecava dinheiro, o velho Duque, ao ficar sabendo da história e movido pela inveja, resolve ir ter com o compadre para tentar tirar-lhe este animal “tão valioso”. O plano do compadre pobre acaba, então, dando certo, pois o velho compra-lhe o cavalo por seis contos de réis.

A narrativa continua e, através de seu narrador-onisciente, fica-se sabendo que “o compadre pobre, bicho de *quengo* passado, fez depressa, um outro plano inda mais bem arranjado, esperando o velho Duque, quando viesse zangado”, conforme Suassuna (2012, p. 266). Para colocar em prática esse novo plano, o pobre contaria com a participação de sua mulher, com quem combina toda a trama antes do velho aparecer para tirar satisfação sobre a história do cavalo. Então, vai até a farmácia e compra uma borrachinha a qual enche com o sangue de uma

galinha e a dá a sua mulher para que esta pendure-a no peito, camufladamente, e aguarda a chegada do velho, vigiando a estrada. Quando o Duque aparece na estrada, o pobre coloca o novo plano em prática: simula uma briga com a mulher e, em seguida, dá-lhe uma facada que atinge a borrachinha cheia de sangue. Conforme o combinado, a mulher cai no chão como morta e, para fingir ressuscitá-la, o pobre pega uma rabeça e a toca diante do velho que, a esta altura, quer prendê-lo por matar a própria mulher. Com a sugestão da música, a mulher endireita-se e levanta e o Duque fica maravilhado. Apesar da desconfiança devido ao excesso de sangue, ainda apalpa a mulher para ver se há algum ferimento mas não encontra nada. Dessa forma, passa a desejar a tal rabeça e é enganado mais uma vez, pois compra o dito objeto do pobre por outros seis contos de réis e acaba por matar a própria esposa. Ao se dar conta do novo engodo, o velho Duque prepara uma vingança contra o compadre pobre. A ideia era prendê-lo em um surrão e depois jogá-lo de cima de um rochedo dentro do mar. Porém, assim como nas armações anteriores, o compadre mostra-se muito esperto e acaba livrando-se do tal surrão e, em seu lugar, põe um boiadeiro ambicioso que acaba todo quebrado. Como o pobre reaparece com os poucos pertences do dito boiadeiro, novamente ilude o velho ambicioso que, por sua vez, acaba pedindo para ser colocado dentro de um surrão e, mesmo, desejando ser lançado serra abaixo para conseguir possuir o dinheiro que acreditava que o pobre conseguira ao ser arremessado pelos dois capangas que foram contratados para matá-lo. O folheto termina assim:

\_ Compadre, sua riqueza  
diga que fui eu quem dei!  
Mas, para recompensar-me  
tudo quanto lhe arrumei,  
é preciso que me bote  
no lugar que eu lhe botei.  
Disse-lhe o pobre: \_ Pois não!  
Estou pronto pra lhe mostrar!  
E é mesmo com seus capangas:  
Nós mesmos vamos levar  
e o surrão de serra abaixo  
sou eu que quero empurrar!  
O Duque, no mesmo dia,  
Mandou fazer um surrão.  
Depressa, meteu-se nele,  
já cego pela ambição.  
E disse: \_ Compadre, estou  
à sua disposição! [...]  
O Duque ia pensando  
De encontrar muito dinheiro.  
Porém sucedeu com ele



do jeito do boiadeiro  
 que, quando chegou embaixo,  
 não tinha um só osso inteiro.  
 Aprenda, lá, quem quiser,  
 neste mundo, viver bem:  
 a desmedida ambição  
 decerto que não convém!  
 Em cima do que possui,  
 Ninguém arrisca o que tem!

Dessa história, Suassuna aproveitou as presepadas e a esperteza do compadre pobre para reforçar as características de herói malandro de seu protagonista João Grilo fazendo as devidas adequações do enredo. Tais adequações são percebidas de forma mais clara na substituição do cavalo, presente no folheto, pelo gato que aparece na peça e o velho Duque, representante da nobreza, é substituído pelo Padeiro e sua mulher, os quais representam a burguesia ambiciosa e exploradora. Ainda, percebe-se a borrachinha do folheto sendo substituída pela bexiga do cachorro e a gaita, presente na peça, tomando o lugar da rabeca. Esses acréscimos são determinantes para a montagem cênica da peça, pois um cavalo, por exemplo, seria mais dispendioso e de difícil transporte para um grupo teatral de rua. Também a gaita, por ser pequena e mais leve que uma rabeca, adequou-se bem aos improvisos da personagem João Grilo, não restringindo a sua movimentação durante a encenação da peça.

A esta altura cabe ressaltar a criação das personagens de João Grilo e Chicó, pois apesar de não aparecerem, necessariamente, nos folhetos que deram origem aos dois primeiros atos, nem mesmo no folheto que inspirou a criação da cena do julgamento, conforme será abordado, ambos aparecem atuantes nessas duas primeiras cenas. Como se pode observar, João Grilo parece mesmo ser o compadre pobre do folheto em estudo, devido à sua esperteza e agilidade. O autor soube aproveitar as características da personagem do folheto para dar vida ao seu protagonista malandro e, apesar de ter tirado dele a esposa presente no folheto, compensou-lhe com um companheiro à altura de seus trambiques. Se a estirpe desse protagonista veio da literatura popular, também o nome veio de outro folheto, como já foi dito anteriormente. No entanto, há um pormenor em sua criação que vale a pena ser transcrito aqui:

O personagem “João Grilo”, do *Auto da Compadecida*, foi criado e recriado portanto, a partir desse mundo estranho e poderoso do Romanceiro. Existem nele, ainda, é verdade, reminiscências de duas pessoas que conheci na realidade, um sujeito chamado pela alcunha de “Piolho” e que morava em Taperoá, e outro, também esperto, astuto e meio mau-caráter, que vivia no Recife – um gazeteiro por sinal chamado João, que mora hoje no Rio de Janeiro e que tinha o apelido de “João Grilo”, colocado nele por causa de suas espertezas e trapaças, das “quengadas” que lembravam o tipo picaresco do “João Grilo” do Romanceiro, irmão gêmeo de Pedro Malasarte, do Mateus, de Bastião, de Pedro Quengo e de outros graciosos do mundo real, poético e popular do Nordeste (SUASSUNA, 1986, p. 187).

João Grilo tem parte no Romanceiro e também na realidade de vida de seu autor assim como Chicó. De acordo com Suassuna (1986, p. 187), além das estirpes de mentirosos que figuram na literatura do Nordeste que contribuíram para a elaboração desse personagem, o autor também conheceu um sujeito de nome Chicó de Berto. Também a criação das personagens de Major Antônio Moraes, Severino do Aracaju e seu fiel Cangaceiro surgiram da mistura entre a ficção e a realidade. Essa origem o autor explica da seguinte maneira:

O Major Antônio Moraes também partiu de pedaços de pessoas reais e do Duque invejoso e mau da *História do Cavalo que Defecava Dinheiro*, assim como também, um pouco, do “Capitão” do Bumba-meu-boi. Severino do Aracaju é reminiscência de um Cangaceiro real, ligado à minha família e que, na vida, foi morto pela Polícia. Mas ele e o cabra se originam também é da figura legendária do Cangaceiro dos folhetos, herói às vezes épico, às vezes cômico, mas sempre justificado em sua vida de crimes pela morte cruel do Pai – como, de fato, aconteceu, na vida, com Antônio Silvino e Lampião (SUASSUNA, 1986, p. 188).

Como se vê, a criação das personagens da peça de Suassuna são todas baseadas no cordel nordestino, apesar de algumas terem motivações na realidade experimentada pelo autor. No caso do protagonista e seu companheiro, a aproximação com outras personagens literárias é demasiado nítida. Em alguns casos, como se viu no segundo capítulo desta pesquisa, o próprio autor não percebe a referência que faz a um determinado texto que pode ser reconhecido por outrem.

Corroborando tal ideia e conforme Suassuna (1986, p. 186-187; 2012, p. 276-277), quando sua peça foi encenada na Espanha, foi surpreendido por um artigo de um escritor espanhol, chamado Pedro Laín Entralgo, que aproximou o seu **Auto** da obra Dom Quixote, de Miguel de Cervantes. A princípio, Suassuna não entendeu a origem dessa aproximação encontrada pelo escritor espanhol. Orgulhoso e intrigado então, releu a obra de Cervantes, e percebeu algumas semelhanças que poderiam estar em seu subconsciente quando escreveu o **Auto**. Uma das aproximações encontradas pelo dramaturgo, a partir da releitura de Dom Quixote,

além da origem da literatura oral popular, foi justamente a presença da dupla formada por João Grilo e Chicó à semelhança, ainda que pequena e com a devida inversão de caracteres de cada um, de Dom Quixote e Sancho Pança. Outra semelhança observada pelo autor foi entre a história da borrachinha, substituída na peça pela bexiga do cachorro, e uma passagem do episódio das bodas de Camacho, capítulo de Cervantes presente na citada novela picaresca. Após outras leituras, o escritor concluiu que tal história já aparecera em um texto mais antigo chamado **O asno de ouro**, que tem suas origens fincadas na literatura popular oral do norte da África e da península mediterrânea, as quais serviram de base a Cervantes na construção de sua novela. Essa descoberta de Ariano Suassuna (1986, p. 187), fê-lo confirmar no ensaio intitulado **A Compadecida e o Romanceiro Nordestino** o que ele próprio já dizia de sua literatura ainda no início de sua caminhada como escritor que sua “Literatura era filha da Literatura popular nordestina e neta da ibérica”.

### 3.3 O JULGAMENTO OU TERCEIRO ATO

No segundo ato, consoante dito no item anterior, João Grilo, com a ajuda de Chicó, engana Severino do Aracaju com a história da gaita milagrosa e, em consequência disso, o cangaceiro morre após pedir ao cabra que o acompanhava para que este o matasse com a arma de fogo que carregava. Severino cria mesmo na possibilidade de poder encontrar-se com Padre Cícero e depois poder retornar à vida quando o seu comparsa tocasse a gaita. À credulidade do cangaceiro opõe-se a astúcia e agilidade de João Grilo que, em seguida, percebendo a descoberta de sua trapaça pelo cabra de Severino, e ajudado por Chicó, avança sobre o comparsa do cangaceiro, o qual cai ferido no chão devido a uma facada dada por João. Antes de morrer, o cangaceiro atira em João no exato momento em que este comemorava por ter conseguido ficar com todo o dinheiro que retirara dos bolsos de Severino. Com o tiro que recebera, João Grilo também morre e encerra-se o ato com a entrada do Palhaço pedindo aos atores para prepararem a cena do julgamento.

No terceiro ato, por sua vez, acontece o julgamento das personagens que morreram no final da segunda cena, neste caso, os três eclesiásticos, o Padeiro e sua Mulher, os dois cangaceiros e João Grilo. Nesta cena, pode-se perceber a forte

influência do Catolicismo presente na cultura nordestina e na vida do autor Ariano Suassuna.

Para a construção da cena do julgamento, o dramaturgo valeu-se basicamente de dois textos: **O castigo da soberba** e a **Bíblia Sagrada**. O primeiro texto é um entremez, peça de um único ato, recriado pelo autor Suassuna, em 1953, a partir de dois textos da literatura popular nordestina. Novamente a literatura de cordel deu a ele as trilhas para seguir. Neste caso, pode-se afirmar que o dramaturgo apropriou-se dos textos **O castigo da soberba**, obra recolhida por Leonardo Mota junto ao cantador Anselmo Vieira de Sousa, e **A Peleja da Alma**, do cantador paraibano Silvino Pirauá Lima, e recolhida ao Romanceiro Popular do Nordeste por Rodrigues Carvalho, para escrever a sua versão do entremez **O castigo da soberba**, e por fim, reelaborou o texto escrito para adequá-lo ao terceiro ato do **Auto da Compadecida**.

A versão do cantador Anselmo Vieira de Sousa (1867-1926) é a que aparece, juntamente com os folhetos **O enterro do cachorro** e **História do cavalo que defecava dinheiro**, no início da peça para servi-lhe de epígrafe. No fragmento selecionado por Suassuna (2005, p. 09), aparecem as falas de três personagens que figuram no folheto: a do Diabo, a de Maria e a de Jesus. Neste caso, o Diabo anuncia “Lá vem a compadecida! Mulher em tudo se mete!” e Maria aparece intercedendo pela alma pecadora e, junto ao Filho de Deus, diz “Meu filho, perdoe esta alma, tenha dela compaixão! Não se perdoando esta alma, faz-se é dar mais gosto ao cão: por isto absolve ela, lançai a vossa benção”. Frente ao apelo da Mãe, Jesus absolve a alma dizendo “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 salvação”. A mesma estrutura utilizada pelo folheto é mantida no **Auto**, uma vez que Suassuna também se serve de tais personagens, apesar de utilizar na peça nomes distintos para designá-las. O núcleo temático em torno da existência de um *tribunal das almas* é mantido e nele o Cristo aparece como juiz, Maria como advogada e o Diabo é o acusador, tal como no folheto nordestino.

A segunda obra, no caso a **Bíblia Sagrada**, apesar de não ser citada no corpo da peça, é, na verdade, que serviu de base para a confecção de todos esses textos, pois provém dela a inspiração para a construção das personagens de Jesus (ou Manuel), da Compadecida (ou Virgem) e do Diabo (ou Encourado) que aparecem nos referidos folhetos nordestinos, no entremez e na peça de Ariano

Suassuna. O conflito que se estabelece entre os seres celestes, representados por Manuel (Jesus) e a Compadecida (ou a Virgem Maria), e os seres infernais, representados pelo Demônio (também denominado nas obras por Lúcifer, Encourado e Diabo) também se encontra nas Sagradas Escrituras. Mas a concepção de um julgamento em que a figura de Maria aparece como intercessora dos humanos, junto ao Filho de Deus, vem dos folhetos e da tradição da cultura popular arraigada no Nordeste brasileiro, não tem respaldo bíblico. Tal ideia ancora-se na tradição católica de devoção a Nossa Senhora e, portanto, faz parte da cultura popular nordestina.

Essa devoção a Maria e a crença em sua intercessão junto a Deus Filho, presente na religiosidade nordestina, justificam o título da peça de Suassuna e, dessa forma, encontra-se o respaldo do autor para a construção do terceiro ato.

Nessa cena observa-se, diferentemente das que a antecedem, o labor do dramaturgo em reaproveitar os próprios textos, o que é bastante comum no conjunto de sua obra. Como dito anteriormente, a intertextualidade na obra suassuniana é muito peculiar pois, além de valer-se de textos de outrem, também reelabora os próprios textos para a confecção de novas obras.

Para Lígia Vassalo (2000, p.153, 157), em ensaio encomendado sobre a dramaturgia de Suassuna para **Cadernos de Literatura Brasileira**, a obra deste autor é nitidamente marcada pela intertextualidade e também pela intratextualidade, termos que ela esclarece da seguinte maneira:

Consideramos um dos procedimentos mais frequentes em Suassuna o uso da intertextualidade, isto é, a retomada de um enunciado ou texto, deixando-o visível, reconhecível e demarcável sob outro sem desligar-se do sistema e sem perder a ambiguidade própria da literatura. As operações intertextuais em Suassuna se apresentam sob duas facetas: reelaboração do próprio texto ou intratextualidade e retomada do texto alheio ou intertextualidade propriamente dita. O último caso incide tanto em textos da cultura popular quanto da erudita.

Essa ensaísta afirma que o dramaturgo multiplica seus textos, reescrevendo-os e, no caso da intratextualidade presente no **Auto da Compadecida**, houve uma integração do texto **O castigo da soberba** na peça em estudo. Essa, por ser mais longa, “enriquece certas situações, pois multiplica o número de personagens mortos e, portanto, de salvaçãoes”.

De fato, a peça, por apresentar um número maior de almas para serem julgadas, explora mais a ação/intercessão da *Compadecida* que o *entremez*, pois nela a intercessão se dá a favor dos oito mortos, sendo imprescindível seu apelo de misericórdia junto a Manuel em favor das personagens ligadas à igreja, o Padeiro e a Mulher que são mandados para o purgatório e o retorno de João Grilo à vida. Em relação aos dois cangaceiros, a *Compadecida* nem chega a justificá-los, uma vez que são absolvidos incondicionalmente por Manuel e, por isso, vão direto para o céu.

É importante ressaltar, ainda, que de acordo com Vassalo (2000, p. 157) o *entremez* de Suassuna, utilizado para a construção da última cena do **Auto**, apresenta duas versões: “a primeira aparece na Revista *DECA* (Departamento de Extensão Cultural e Artística, Recife 2(2): 39-50, 1962) e a segunda em *Seleção em prosa e verso*, organizada por Silviano Santiago”. Para a autora, essa última versão aparentemente é mais elaborada e compacta que a primeira, reforçando o já mencionado caráter palimpséstico presente na dramaturgia de Ariano Suassuna, conforme estudo de Geraldo da Costa Matos citado anteriormente.

Nessa última versão do *entremez* **O castigo da soberba**, a intercessão da Mãe do Filho de Deus é, por sua vez, em favor de uma única alma que, conforme o folheto, tratava-se de “um homem muito rico” que “tinha honras de Barão”, mas “se era grande em Nobreza, era grande em soberbia”, pois “criou-se sem ir à missa e nunca se confessou”, “negócio de penitência, ele nunca procurou” e “esmola, por caridade, isso nunca que ele deu” (SUASSUNA, 2012, p. 59-60). Contudo, para uma Alma com tão poucos qualificantes, como se vê neste *entremez*, o apelo da Virgem, como aí é chamada a versão popular de Maria, acaba sendo a única saída. Mas diferentemente da peça, no *entremez* a intercessora não aceita de imediato advogar pela Alma. Nem mesmo Jesus, como é aclamado aí o Filho de Deus, aceita a apelação sem contra argumentá-la. Assim aparecem no *entremez* essas recusas:

A Virgem  
Alma, o que você pediu  
eu não posso prometer!  
Se existisse algum motivo,  
algum bem eu ia ver!  
É bem difícil, porém,  
salvá-lo sem merecer! [...]

Jesus  
Minha Mãe, largue essa Alma!

Foi muito ruim criatura!  
 Se eu consentir em salvá-la  
 as ruínas se sentem seguras!  
 Nós só devemos salvar  
 aquele que nos procura!  
 (SUASSUNA, 2012, p.67, 70).

Apesar disso, a Alma é absolvida e é encaminhada diretamente ao Céu, nem mesmo passa pelo Purgatório, devido à intervenção da Virgem. Como se vê, de acordo com o entremez, a ação da Mãe do Filho de Deus é fundamental para a salvação da Alma e é essa a ideia central que o autor reelabora para a construção da última cena do **Auto da Compadecida**. Inclusive o termo Compadecida, com o qual Maria é designada na peça, provém desse entremez, aparecendo na seguinte fala do Diabo:

Chamaram Nossa Senhora:  
 vai ser dura, esta partida!  
 Mulher em tudo se mete:  
 lá vem a Compadecida!  
 Pelo caminho que vai,  
 a sentença está perdida!

Ai que eu estou ficando cego,  
 e a cara ficando torta!  
 Pelo jeito que estou vendo  
 a sentença vai ser torta!  
 Lá vem a Compadecida!  
 Mulher, com tudo se importa!  
 (SUASSUNA, 2012, p.66).

Conforme dito, a concepção de Maria como intercessora dos homens é bastante arraigada na cultura popular do Nordeste e, é a partir dessa cultura, na qual estava inserido, que o dramaturgo inspira-se para a construção da cena do julgamento. Na Igreja Católica, o escritor encontrou a figura feminina de Maria, o que não existe em denominações protestantes. Para ele, essa figura feminina é fundamental, conforme deixa claro em entrevista para **Cadernos de Literatura Brasileira** (2000, p. 27), já citada no início deste capítulo, mas que vale a pena ser repetida aqui:

Eu não sei se vocês repararam, mas eu acho que o Deus dos calvinistas é excessivamente parecido com o Deus do judeus, quer dizer, é um Deus muito masculino e paterno. E eu sentia falta da presença feminina e materna, da virgindade, está certo? Foi isso que eu procurei na Igreja Católica através da figura de Nossa Senhora.

Também o nome Manuel que aparece no **Auto**, usado pelo Encourado para designar Jesus Cristo, é retirado do entremez **O castigo da Soberba**, onde é usado pelo Diabo para referir-se ao Filho de Deus. Segundo o autor, a construção do terceiro ato de sua peça está diretamente ligada ao entremez escrito em 1953, conforme a seguinte afirmação:

De qualquer modo, é de *O Castigo da Soberba* que se origina diretamente o terceiro ato do *Auto da Compadecida*. Até o nome Manuel, atribuído ao Cristo, é de lá: achei que a forma castiça portuguesa, Manuel, em vez de Emanuel, seria mais expressiva, para indicar que o que estava ali era uma versão popular nordestina do Cristo, e não o Cristo mesmo. Aliás, de propósito, eu procurei deixar rastros de todas essas influências, na peça, tanto na escolha dos nomes dos personagens, como, às vezes, em frases que se repetem e que vêm dos versos populares do Romanceliro Nordestino (SUASSUNA, 1986, P. 189).

Quanto a criação do Encourado e de seu “secretário”, o Demônio, são exemplos de “recriações teatrais dos diabos do Romanceliro”, nas palavras do próprio autor. Já o nome Encourado é fruto da imaginação criadora de Suassuna, mas até mesmo esse elemento original deriva-se da “crença sertaneja de que o Diabo costuma vestir-se de Vaqueiro em suas andanças pelas estradas e encruzilhadas sertanejas” (SUASSUNA, 1986, p. 188).

Dessa análise, observa-se o labor constante de Suassuna, o qual partiu de folhetos do Cordel nordestino para criar o entremez intitulado **O castigo da soberba**, reescreveu o próprio texto apresentando duas versões distintas para o mesmo entremez e, a partir de uma delas, reelaborou a sua escritura, tanto formalmente quanto tematicamente, para adequá-la ao contexto teatral presente no terceiro ato da obra **Auto da Compadecida**.

Por derradeiro, há que se observar nessa última cena da peça que, além de o termo Compadecida justificar o título, juntamente com seu conteúdo religioso, posto tratar-se de um auto, conforme análise das fontes intertextuais já apresentadas, existe uma aproximação da peça, em estudo, com o teatro do autor português Gil Vicente, não só pelo caráter religioso dos autos vicentinos como também pela índole



picaresca do protagonista João Grilo, a qual assemelha-o a personagens desse autor português. De acordo com Suassuna (1986, p.184, 189), não foram apenas as leituras de Gil Vicente que o influenciaram quando da concepção do **Auto**, mas, ainda, Plauto, Goldoni, Lope da Vega e Calderón de la Barca. Sobremaneira, este último, com a obra **O Grande Teatro do Mundo**. Mas, para ele, a influência ibérica foi menos decisiva que a do texto popular nordestino **O castigo da soberba**, o que esclarece da seguinte maneira:

O que pode acontecer é ser esta história, como as outras duas, também de origem moura ou ibérica, com as raízes fincadas nesse mundo mítico mediterrâneo que é tanto peninsular como árabe-negro, e, portanto, brasileiro e nordestino (SUASSUNA, 1986, P. 189).

Assim, depreende-se que a influência da literatura popular do nordeste na obra suassuniana é bastante forte, apresentando-se não só no **Auto da Compadecida** como em outros textos dramáticos deste autor e também em seus romances e poesias. Da mesma forma, a literatura popular ibérica que, por influenciar a literatura de cordel, acaba servindo também à obra deste escritor, em especial o **Auto da Compadecia**. A gênese desse texto do autor encontra sustentação em suas próprias palavras quando afirma que sua “imaginação criadora sente verdadeira necessidade de trabalhar com as raízes fincadas nessa inesgotável e rica fonte brasileira que é o Romanceiro Popular Nordestino” (SUASSUNA, 1986, p.190). Ele acredita, “tanto com a cabeça quanto com o sangue”, que, dessa forma, garante, para seus textos, a aprovação coletiva que o povo brasileiro atribui aos folhetos e, assim, também tem a segurança de estar ligado ao popular e a uma corrente literária com a qual se identifica e, ainda, vincula-se à tradição mediterrânea que forma, junto com o povo, a cultura brasileira.

#### 4 AS TRANSPOSIÇÕES DO LITERÁRIO AO FÍLMICO

Teatro e cinema são narrativas que se apoiam, sobretudo, na atuação de personagens e têm como finalidade o espetáculo da apresentação. No teatro, o espetáculo acontece a cada subida no palco e em cada vez de forma diferente, sendo a encenação única, apesar de, às vezes, os atores serem os mesmos. Em relação ao cinema, essa efemeridade da cena é relativa posto que a encenação, uma vez gravada, pode ser rerepresentada inúmeras vezes, independente das diferenças circunstâncias e objetivas, em que cada apresentação possa ocorrer. A cena é a mesma, estática, variando apenas de versão para versão fílmica. Contudo, essa estaticidade fílmica não tira do cinema a possibilidade de variação das personagens à semelhança do teatro. Considerando o texto **Auto da Compadecida**, de Ariano Suassuna, em seus três formatos, a saber literário, teatral e fílmico, pode-se afirmar que apenas o literário é estático. O espetáculo no palco ou no cinema é dinâmico, haja vista as incontáveis montagens teatrais e as três versões cinematográficas que a peça escrita possui. Os atores passam, mas as personagens de Suassuna ficam.

O espetáculo teatral vislumbra a ação e não simplesmente leitura. Uma peça teatral escrita pode apenas ser lida, mas sua plenitude de interpretação está no palco, na encenação das palavras escritas através das personagens. Romance e teatro divergem-se aí, posto que aquele proporciona fruição através da leitura e este, através do movimento da personagem sobre o palco. Ambos podem narrar uma história que aconteceu em algum lugar, em um determinado tempo com determinadas pessoas, “mas o teatro o faz através do próprio homem, da presença viva e carnal do ator” (PRADO, 2005, p. 84).

A personagem, consoante estudo de Décio de Almeida Prado (2005, p. 84), permite uma distinção entre esses dois gêneros literários, uma vez que “no romance, a personagem é um elemento entre vários outros, ainda que seja o principal” mas no teatro ela constitui “praticamente a totalidade da obra”, não existindo nada a não ser através dela.

Décio de Almeida Prado, afirma que:

No teatro, todavia, torna-se necessário, não só traduzir em palavras, tornar consciente o que deveria permanecer em semiconsciência, mas ainda comunicá-lo de algum modo através do diálogo, já que o espectador, ao contrário do leitor do romance, não tem acesso direto à consciência moral ou psicológica da personagem (PRADO, 2005, p. 88).

Para este autor a personagem teatral dispensa a figura do narrador, uma vez que ela dirige-se diretamente ao público sem a necessidade da intermediação feita pelo narrador, conforme acontece no romance. As personagens não contam a história, elas vivem-na como se fosse a própria realidade. Tal característica faz com que o teatro seja singular em persuasão, afastando-o do romance, pois frente a encenação o espectador pode ser convencido pela atuação da personagem sem precisar nem mesmo de imaginar a ação descrita como acontece no romance. Diante do palco e “em confronto direto com a personagem”, o espectador é levado a crer no que ouve e vê (PRADO, 2005, p. 85).

Tal poder persuasivo do teatro também pode ser observado no cinema, uma vez que, como no espetáculo dramático, a personagem ganha dinamismo ao ser encarnada por um ator. O cinema também aproxima-se do romance na medida em que apresenta recursos narrativos próprios, que não existem no teatro, para dar maior mobilidade espacial e temporal às personagens à semelhança do romance que apresenta recursos voltados para a escrita.

Para exemplificar tais recursos fílmicos, considere-se o texto literário escrito por Ariano Suassuna **Auto da Compadecida** e sua última montagem cinematográfica **O Auto da Compadecida**. Em particular, observe-se a cena do Julgamento na passagem em que Manuel, ao justificar as atitudes atroz de Severino do Aracaju e do Cangaceiro, com intuito de mandá-los direto para o Céu, atribui a violência dos dois à loucura que lhes acometeu depois da morte de seus familiares pela polícia. No texto escrito isso é apenas sugerido através da fala de Manuel e da mesma maneira se passa no espetáculo teatral, enquanto que no filme a passagem ganha imagens, possibilitando até mesmo a visualização de Severino do Aracaju quando criança, conforme mostra a seguinte imagem:

**Figura 1 – Demonstração da fé de Severino do Aracaju na infância**



Fonte: O Auto da Compadecida (2000)

Dessa forma, para se compreender melhor essas diferenças de linguagem presentes nas recriações cinematográficas a partir de textos escritos, necessário se faz entender as possibilidades de transposição que um cineasta ou um roteirista pode lançar mão quando recriam, ou intertextualizam uma obra literária. Para tanto, seguir-se-á uma breve análise de técnicas de transposição de um livro (ou hipotexto) ao filme (ou hipertexto), baseada nos estudos de Yannick Mouren.

#### 4.1 AS POSSIBILIDADES DE TRANSPOSIÇÃO DO TEXTO AO FILME

Em *Tipologia das transposições do livro ao filme*, texto traduzido por Maria de Lourdes Abreu de Oliveira, o francês Yannick Mouren destaca o fato de ocorrer nesse processo de transposição uma inexatidão terminológica, em decorrência do fato de o cinema estar ainda no seu nascedouro. Assim, quando um filme não se apoia em um roteiro original, pode-se ler nos letreiros fórmulas *como adaptação de...*, *inspirado em...* etc.. Contudo, o termo mais empregado que qualquer outro é: *adaptação*. Desta forma o autor ressalta que há casos em que os autores dos roteiros têm consciência de que o trabalho feito por eles para *transpor à tela* tal texto ou tal livro é diferente daquele a que, geralmente, o termo *adaptação* se aplica.

Assim, para dar conta dos processos de transposição de um texto escrito para o cinema, Mouren propõe três tipos de transposição do livro ao filme: (1) no caso mais simples, que se chama *adaptação*, o cineasta ou os roteiristas partem de *um único* romance escrito (ou de uma novela escrita) e fazem dele também *um único* filme de ficção; (2) mais raramente, o autor ou os autores do roteiro fílmico partem de *muitos* (mais frequentemente dois) romances escritos e ou novelas e fazem deles *um único* filme de ficção, que é definido como *contaminação*, contando uma história *única*. Aqui é importante salientar que o filme em esquetes não faz, portanto, parte dessa categoria; e, (3) às vezes, os autores do roteiro partem de *uma* ou de *várias* obras *não narrativas* (e não ficcionais), tais como memória, relato, diário, minuta de processo (todo texto não ficcional que não conta uma história começando por uma situação inicial estável e terminada por um retorno a uma situação estável) e fazem delas *um* filme de ficção, contando uma história única. Este terceiro tipo de transposição recebe o nome de *narrativização*.

Como se pode observar, *adaptação*, *contaminação* e *narrativização* são designações distintas para processos também distintos como será exemplificado mais adiante através da análise dos três filmes abordados nesta pesquisa.

Para estudar uma transposição, Yannick Mouren utiliza as definições de Genette contidas em obra intitulada *Palimpsestes* tais como *hipotexto* (texto de partida, ou literário), *hipertexto* (texto de chegada, ou filme) e abordagens teóricas chamadas *transposição*. De acordo com aquele autor, para transformar um hipotexto escrito em um hipertexto fílmico o cineasta ou roteirista é obrigado a fazer determinadas escolhas, às vezes inconscientes, no seio da narrativa, a qual ela divide em três níveis: a diegese (universo de onde vem a história); a história (sucessão de acontecimentos); e as personagens (enquanto seres de ficção).

A diegese ou “transposição diegética” pode ser entendida como as modificações espaciais, temporais e sociais que o hipertexto pode apresentar em relação ao hipotexto.

A história ou “transformação pragmática” diz respeito às modificações das ações, do conteúdo e ou encadeamento da história propriamente dita. Constitui o trabalho maior e mais árduo na transposição do hipotexto ao hipertexto, pois, normalmente, obedece a critérios de economia, viabilidade e tempo.

Quanto às personagens, as mudanças do texto de partida para o texto de chegada podem variar de acordo, principalmente, com o número, idade e sexo.

Em relação à contaminação, Yannick Mouren a define como uma prática hipertextual que se caracteriza por partir de dois textos (ou mais) de ficção e fazer deles um filme único de ficção. Deixa bem entendido que partir de vários textos escritos como novelas/contos, peças de teatro, narrativas, etc. com o intuito de transformá-los em um filme em esquetes não constitui uma contaminação. Isso é justificado pelo fato de que cada esquete é narratologicamente autônomo. O autor completa afirmando que a contaminação vem do teatro e que é no teatro que se encontra a maioria dos exemplos de contaminação. Em contrapartida, no cinema é muito pouco encontrada.

#### 4.2 A (RE)CRIAÇÃO DO **AUTO** NA TELA DE GUEL ARRAES

A peça **Auto da Compadecida**, de Ariano Suassuna, conforme dito na introdução, já recebeu pelo menos três versões para o cinema, o que demonstra e ajuda a divulgar a popularidade desse texto escrito. Considerando cada versão fílmica uma recriação, esta análise deter-se-á na última montagem cinematográfica intitulada **O Auto da Compadecida**, proposta por Guel Arraes e levada aos cinemas no ano de 2000, deixando para o item 4.3, do presente capítulo, uma breve análise das versões fílmicas precedentes, a saber: **A Compadecida**, filme dirigido por George Jonas em 1969 e **Os Trapalhões no Auto da Compadecida**, dirigido por Roberto Farias e lançado em 1987.

Um filme e uma peça teatral possuem linguagens bastante distintas e isso não é devido simplesmente ao meio em que cada uma dessas produções se veicula. Palco e cinema são espaços diferentes e pedem montagens diferenciadas, através de recursos também diferenciados. Com linguagem e recursos distintos, teatro e cinema produzem produtos bastante díspares, mesmo quando um serve de base para o outro, como acontece com os dois corpus abordados por esta pesquisa. A peça escrita **Auto da Compadecida**, de Ariano Suassuna, foi o produto escolhido que serviu de ponto de partida para o diretor e cineasta Guel Arraes criar o seu próprio **Auto**. Como não poderia deixar de ser, o produto fílmico de Arraes, intitulado **O Auto da Compadecida**, apresenta muitas diferenças em relação ao texto no qual fora baseado. Essas diferenças, contudo, não contradizem o texto suassuniano, ao contrário, reafirmam-no através de uma recriação carregada de estilo.

O filme de Guel Arraes apresenta, em relação ao texto de Suassuna, linguagem própria, o que já o distancia naturalmente de seu texto fonte. Entretanto, o que apreende a atenção deste trabalho são as diferenças temáticas apresentadas pelo produto fílmico, sem perder de vista a referida distinção de linguagem que paira sobre uma transposição cinematográfica a partir de um texto literário.

Para a transposição fílmica do **Auto**, em 2000, Guel Arraes contou com a parceria de Adriana Falcão e João Falcão na adequação do roteiro. Em princípio, deve-se esclarecer que o cineasta vislumbrou primeiro uma montagem para a televisão, mas logo no início, durante a escolha do elenco, já pretendia lançar a filmagem da peça também no cinema. Para tanto, o diretor e sua equipe fizeram as filmagens já em película. Isso já explicaria as supressões e acréscimos percebidos nesta última versão do **Auto da Compadecida**. Marly Camargo de Barros Vidal esclarece assim a versão televisiva de Guel Arraes baseada no **Auto**<sup>7</sup>:

O que visualizamos em *O Auto da Compadecida* é um jogo de aproximações ao texto de ancoragem, sempre marcadas e assumidas pela autoria. Concomitantemente ocorrem afastamentos, a medida em que há intromissões na trama, no enredo. Tendo como ponto de partida um texto dramatúrgico, a autoria vai, através de operações de linguagem, construir um outro discurso, inserido em um outro suporte: a TV. O que temos agora é um discurso teledramatúrgico, com características peculiares, um outro e novo produto cultural (VIDAL, 2006, p. 145).

Como uma microssérie televisiva, dividida em quatro capítulos, exigia um enredo mais longo que o da peça original, e Guel Arraes não abria mão de um par romântico na montagem, os três roteiristas trataram de buscar novos elementos em outros textos, preferencialmente em fontes do próprio Suassuna, pois assim não desagradariam o autor. No entanto, os roteiristas também fizeram acréscimos de outras fontes, conforme se observa no filme.

Dessa forma, acrescentou-se a personagem Rosinha, para ser a filha do Major Antônio Moraes, modificando o texto original, uma vez que, neste, a personagem do Major possuía um filho (homem) a quem apenas faz referência em uma conversa com João Grilo, e também o Bispo refere-se a este filho em outra conversa com Padre João. A primeira referência acontece ainda no primeiro ato

<sup>7</sup> VIDAL, Marly Camargo de Barros. Do passado arcaico ao presente global na microssérie *O Auto da Compadecida*. Apropriação e recriação: do teatro de Suassuna à televisão de Guel Arraes. 2006, 302f. Tese (Doutorado em Comunicações e Artes) – Universidade de São Paulo, 2006. Disponível

quando o Major entra em cena, a caminho da igreja, e é abordado por João Grilo. A segunda referência se dá no início do segundo ato, no momento em que o Bispo repreende Padre João devido a queixas do Major. Esse diálogo aparece assim no texto:

Bispo: Então não é verdade que ele veio pedir que o senhor lhe abençoasse o filho e que você chamou a mulher dele de cachorra?

Padre: O filho?

Bispo: Sim, o filho dele que está doente!

Padre: É o filho dele que está doente?

Bispo: Claro que é, não é o que estou dizendo? (SUASSUNA, 2005, p. 63).

É através desse diálogo que o Padre percebe que fora enganado por João Grilo a respeito da história do cachorro. Essas mentiras de João é que foram as responsáveis pelo quiproquó entre o eclesiástico e o Major tanto na peça quanto no filme de Arraes. Consequentemente, para o quiproquó do filme dar certo, na versão cinematográfica Rosinha é a filha beata, com mania de igreja, que substitui o filho doente e, o cachorro Xaréu, presente na peça, é substituído pela cadela Bolinha.

A entrada de Rosinha no enredo do filme proporciona uma série de inclusões, que alteram o texto de origem, mas atendem a exigência do formato de uma microssérie, conforme foi concebido tal enredo, e também ao formato do filme. O par formado por Chicó e Rosinha resolve a questão do núcleo romântico desejado pelo diretor e pelos roteiristas e, como se pode perceber ao longo do filme, os encontros e desencontros do casal, recheados de humor, passam a dividir, juntamente com as trapaças de João Grilo, a atenção do público desde a primeira cena em que se encontram, revelando amor à primeira vista, conforme mostra a imagem abaixo:



Figura 2 – O encontro de Rosinha e Chicó – amor à primeira vista



Fonte: O Auto da Compadecida (2000)

Junto com a filha do Major, surgem também Cabo Setenta e Vicentão, personagens retirados da peça **Torturas de um coração**, escrita em 1951 por Ariano Suassuna, em que ambos disputam o amor da protagonista Marieta. Na montagem de Guel permanece a rivalidade das duas personagens, só que, neste novo contexto, o conflito entre eles é pelo amor de Rosinha e nessa disputa acrescenta-se, ainda, a personagem de Chicó, que também deseja o coração da filha do Major. Marieta, do original de Suassuna, é substituída por Rosinha não só no nome, mas também porque na verdade, a personagem que mais influencia sua criação é Margarida de **O santo e a porca**, outra peça de Suassuna escrita em 1957. Nessa referida peça, Margarida é uma jovem casta que deseja casar-se e é filha de um homem avaro chamado Euricão Árabe, também conhecido como Euricão Engole-Cobra, que possui uma porca cheia de dinheiro mas que, ao final, descobre tratar-se de uma moeda que já não valia mais nada pois fora recolhida. Na versão de Arraes, Rosinha é quem possui uma porca, herdada da avó, recheada de dinheiro que lhe serviria de dote quando casasse. Essa porca passa a ser a expectativa de dias melhores para a dupla João Grilo e Chicó, que esperam e tramam juntos o casamento deste com a filha do Major pois, apesar do sentimento que aproxima Chicó de Rosinha desde o primeiro encontro, os dois comparsas veem

no enlace matrimonial a chance de mudarem de vida. Assim como na peça que deu origem à estória da porca, a dupla de pícaros e Rosinha frustram-se no final já que o conteúdo do mealheiro também perdera o valor devido à troca de moeda por que passou o país.

De **O santo e a porca** aproveitou-se, ainda, o nome de Eurico Engole-Cobra para nomear o Padeiro, personagem avarento semelhante ao outro que lhe emprestara o nome. Dora, sua mulher, apresenta maior sensualidade que na peça escrita e o seu adultério, que é apenas sugerido na versão teatral, ganha concretização no filme. Em uma das cenas, a sensualidade de Dora é explorada através do strip-tease, quando a personagem fica exposta usando roupas íntimas e um chale, conforme se pode observar a partir da figura 3, abaixo:

**Figura 3 – A sensualidade de Dora – strip-tease com o uso do chale**



Fonte: O Auto da Compadecida (2000)

Nessa cena, apesar de haver uma carga de sensualidade, o que se destaca é a comicidade, pois a mulher do padeiro tira a roupa duas vezes quase que seguidamente, sendo cada vez para um homem distinto. Além disso, a personagem não fica totalmente nua diante das câmeras e seus modos com o uso do chale são bastante cômicos.

A mulher do padeiro Eurico tem, no filme, um desdobramento de seus casos amorosos com Chicó e Vicentão. Seus atos libidinosos produzem cenas hilárias que intensificam a comicidade do filme.

Ainda em relação às personagens do filme, destaca-se a exclusão do Sacristão, Frade, Palhaço e Encourado, todos presentes no texto escrito de Suassuna e ausentes na transposição fílmica. Importante esclarecer que o Encourado acaba fundido na personagem do Demônio, pois sua personagem é fundamental para compor a cena do julgamento. No entanto, tal personagem perde, em relação à peça original, a caracterização de vaqueiro, ganhando traços mais humanizados apesar de os chifres ainda aparecerem, conforme revela a seguinte imagem:

**Figura 4 – O Diabo na visão de Guel Arraes – fisionomia humana com chifres**



Fonte: O Auto da Compadecida (2000)

Apresentando uma fisionomia aparentemente aceitável, do ponto de vista da estética, surge com um penteado que simula ou encobre os chifres. No entanto, não consegue enganar os mortos pois, segundo o roteiro fílmico, exala um odor desagradável, percebido por todos. Na peça também há menção a este mau cheiro que lhe parece natural. Sua verdadeira face, medonha e escurecida, é revelada

primeiro ao espectador, pois ele mantém-na escondida das demais personagens como estratégia para iludi-las. Quando fica furioso, mostra a verdadeira face a todos, como se vê através da figura 5:

**Figura 5 – A revelação da face oculta do Diabo na visão de Guel Arraes**



Fonte: O Auto da Compadecida (2000)

Quanto ao Sacristão e o Frade, suas exclusões deram mais ênfase às personagens do Bispo e de Padre João. Provavelmente essas exclusões devem ter sido motivadas por critérios de economia, os quais fogem à análise deste trabalho.

Com a retirada do Palhaço, observa-se a ausência da caracterização circense presente no texto escrito e também nos filmes precedentes baseados no **Auto**, mas a atmosfera do circo mantém-se através dos gestos das personagens. A exclusão do narrador é bastante comum em transposições de textos literários para contextos fílmicos, uma vez que neste tipo de espetáculo a narração é, na maior parte das vezes, substituída pela ação e diálogo das personagens.

Nessa versão dirigida por Guel Arraes observa-se, ainda, uma antecipação da entrada do cangaceiro Severino do Aracaju em cena, se comparada ao contexto teatral, uma vez que tal personagem aparece disfarçada de mendigo, pedindo

esmola e observando as demais personagens antes da cena prevista pela peça. Isso pode ser comprovado através da seguinte imagem:

**Figura 6 – Severino do Aracaju disfarçado de mendigo na porta da igreja**



Fonte: O Auto da Compadecida (2000)

Outra diferença percebida no filme de Arraes, é a exclusão do episódio do gato que “descome dinheiro”. Seu corte deve ter se originado da necessidade de adequação do tempo para a versão fílmica, posto que tal episódio aparece na microssérie. Em compensação, o filme aumenta o número de causos relatados por Chicó e, ainda, ilustra-os a partir de recursos marcadamente televisivos, aproveitando-se, em alguns, da xilogravura que ilustra os cordéis nordestinos. Esse recurso televisivo pode ser observado através da figura 7, que segue.

Figura 7 – Ilustração do caso do papagaio – um acréscimo de Arraes



Fonte: O Auto da Compadecida (2000)

A imagem anterior registra, ainda, um acréscimo da versão cinematográfica de Guel Arraes, já que tal cena serve para ilustrar um caso de Chicó que não existe no texto de Suassuna.

Tais exclusões e acréscimos feitos por Guel Arraes e demais roteiristas em **O Auto da Compadecida** (2000) são as principais diferenças dessa recriação fílmica em relação ao **Auto** de Suassuna. Apesar de essas modificações não caracterizarem pouca coisa, o texto primitivo de Ariano se mantém presente em toda a montagem, acrescido de personagens e ações presentes em outras duas peças do autor: **O santo e a porca** e **Torturas de um coração**. E também situações de outras obras literárias foram utilizadas como, por exemplo, a forma com que João Grilo consegue arranjar o dinheiro para a festa do casamento de Rosinha e Chicó com Antônio Moraes, prometendo uma tira do couro de Chicó se este não pagasse o empréstimo devidamente. Uma versão dessa situação aparece na peça **O mercador de Veneza**, de Shakespeare. As perguntas que o Major Antônio Moraes faz a João Grilo quando este vai procurá-lo em sua fazenda, são baseadas em textos da literatura de cordel, o que mostra que também Arraes busca nas fontes populares e eruditas, tal qual Suassuna, a inspiração para a construção de seu texto.

Valendo-se do discurso alheio, o cineasta conseguiu produzir o próprio texto, o qual mostra-se estilizado, pois possui características singulares que revelam o discurso do autor Guel Arraes.

Assim, o cineasta conseguiu em 1998 seu objetivo de filmar o **Auto da Compadecida** de Ariano Suassuna para uma versão mais extensa, como pede uma microssérie televisiva, apresentando um casal romântico bem ao gosto do público, Rosinha e Chicó que, após tantas aventuras e desventuras, conseguem fechar essa montagem tragicômica com uma pitada de romance.

Após a exibição em 1999 da microssérie em TV aberta, pela Globo, devido ao seu grande sucesso e também porque já era uma pretensão do diretor desde as filmagens, Arraes decidiu lançar a montagem do **Auto** também no cinema. Para isso, teve apenas que “cortar” algumas cenas da microssérie, pois já fizera a montagem pensando na versão cinematográfica, e de cerca de 200 minutos de filmagem para a televisão alcançou-se aproximados 104 minutos para a exibição da montagem em telas de cinema. O texto apresentado pelo filme, como se vê, é outro, mas mantém com o texto matriz de Suassuna uma relação direta de identidade em que é possível perceber as linhas mestras do texto literário de partida na reescritura estilizada do texto fílmico.

Como pôde ser observado anteriormente, no filme abordado por esta pesquisa, **O Auto da Compadecida**, há uma condensação de três peças de Ariano Suassuna, a saber **Auto da Compadecida**, **O Santo e a Porca** e **Torturas de um coração**, apesar de aparecer no título da filmagem apenas o nome do **Auto**. Tal condensação pode ser mais facilmente notada do ponto de vista do acréscimo de personagens que conseqüentemente alterou o enredo do filme em relação à peça inicialmente escolhida para ser adaptada.

Em uma análise deste hipertexto fílmico, de acordo com os pressupostos de Yannick Mouren, sobre as técnicas de transposição de um texto escrito para um contexto cinematográfico, pode-se observar que a montagem de Guel Arraes intitulada **O Auto da Compadecida** é, na verdade, um exemplo de contaminação e não de adaptação, pois apresenta elementos de três hipotextos distintos em sua concepção. Entretanto, o termo adaptação, por ser o mais usado para definir as transposições literárias para o cinema, é utilizado até pelos roteiristas da montagem aqui abordada.

Contudo, guardadas as diferenças entre os conceitos de adaptação e contaminação, observa-se que este último guarda, em sua abordagem, uma definição mais clara do processo de transposição ocorrido no filme **O Auto da Compadecida** de Guel Arraes, prevenindo a um receptor do filme, que não tenha lido a peça de Ariano, pensar que tal versão fílmica corresponde literalmente ao texto escrito.

#### 4.3 AS VERSÕES FÍLMICAS DO **AUTO** EM 1969 E 1987: UM OLHAR

Conforme dito no item anterior, a microssérie **O Auto da Compadecida**, foi gravada durante os anos de 1998 e 1999 para ser exibida em quatro capítulos em rede de televisão aberta. Como a gravação da mesma ocorreu em película, uma vez que seu diretor, Guel Arraes, vislumbrava sua veiculação também no cinema, sua edição para um formato menor, no caso o filme, não foi trabalhosa. O cineasta levou apenas cerca de quatro horas para fazer os cortes necessários e deixá-la em formato de um filme, o qual foi lançado em 2000. Se o trabalho para fazer da microssérie um filme foi pouco, o mesmo não se pode dizer do sucesso que a versão fílmica alcançou, surpreendendo até o próprio cineasta que se animou em levar a montagem do **Auto** para o cinema devido a ótima audiência e crítica recebidas pela minissérie, mas não imaginou que tantos telespectadores da microssérie seriam também espectadores do filme. Através da película de Arraes, a premiada peça homônima de Ariano Suassuna ganhou o público e a crítica e tornou-se exemplo de sucesso nacional. Como acontece normalmente com filmes que são baseados em obras literárias, as pessoas passaram a conhecer a obra de Suassuna a partir do filme de Guel Arraes. Poucas pessoas conhecem a peça **Auto da Compadecida**, escrita por Suassuna em 1955, assim como poucos sabem que ela já foi transposta para o cinema três vezes.

As versões fílmicas de textos literários (ou hipertextos) têm proporcionado, principalmente no campo da crítica literária, variadas análises a respeito das contribuições que tais produções têm propiciado ao texto primitivo (texto de origem ou hipotexto) e à literatura em geral. Parte dessas análises críticas considera as adaptações fílmicas baseadas em textos literários uma perda substancial para o fazer ficcional, uma vez que essas novas leituras não se preocupam em ser fiéis aos seus hipotextos. Outra parte considera as (re) leituras cinematográficas como novas



possibilidades de divulgar o texto literário, dentre outras contribuições positivas. Esta ideia de que o hipertexto (ou texto de chegada) funciona como uma (re) leitura de seu hipotexto norteia a presente pesquisa, que vê nas criações de **A Compadecida** e **Os trapalhões no Auto da Compadecida** uma pertinente contribuição ao fazer literário de Suassuna e à divulgação de seu hipotexto intitulado **Auto da Compadecida**.

Ao apreciar tais versões fílmicas, pode-se observar algumas ou, dependendo da versão, muitas diferenças em relação ao texto de Suassuna. Além das já esperadas diferenças de época e de elenco, uma vez que a primeira versão foi montada em 1969, a segunda em 1987 e a terceira em 1998/1999, também se faz notória a atuação dos roteiristas que são os responsáveis principais na escolha do que permanece, acrescenta ou exclui do texto original nos hipertextos cinematográficos.

Em relação ao espaço cênico, há que se comentar sobre as diferenças lógicas, ou melhor dizendo, pertinentes a cada contexto. Em uma peça teatral o espaço é obviamente o palco que, com os componentes necessários, transforma-se no cenário idealizado. Já no cinema, o espaço (cidade, casa, igreja, etc.) onde se desenvolve a ação pode ser (re)criado virtual ou cenograficamente, ou mesmo ser um espaço real. No caso dos hipertextos fílmicos de **Auto da Compadecida**, pode-se observar a manutenção do espaço maior – Taperoá – e dos demais espaços cênicos sugeridos no hipotexto, tais como a igreja e seu pátio. Mas há uma exploração também de outros espaços como o interior da padaria, da casa do Padeiro e da casa do Major Antônio Moraes. A fachada da fazenda deste último é também explorada na transposição de Guel Arraes.

Em uma breve análise dos três filmes, percebe-se uma aproximação, em relação à sequência das ações e equivalência de personagens, da versão de 1969 com a de 1987. Essa semelhança talvez se deva principalmente ao fato de Ariano Suassuna ser, também, roteirista de tais montagens juntamente com seus respectivos diretores: George Jonas e Roberto Farias. Nos dois filmes há a permanência das mesmas personagens da peça de Ariano que são: João Grilo, Chicó, Padre João, Sacristão, Padeiro, Mulher do Padeiro, Bispo, Frade, Major Antônio Moraes, Severino do Aracaju, Cangaceiro, Demônio, Encourado, Manuel, A Compadecida e o Palhaço. Este último é o elemento de ligação, como já fora dito, entre as partes ou atos da peça, pois atua como narrador preenchendo as lacunas

que muitas vezes ficam em uma montagem teatral. Portanto, normalmente, tal personagem seria dispensável em um filme, uma vez que o cinema procura, quase sempre, outros meios para suprir a presença de um narrador, mas, nessas montagens, o narrador fica. Observe, nas figuras abaixo, a apresentação dos espetáculos fílmicos sendo feita pelos narradores, ou seja, pelos Palhaços:

**Figura 8 – Dom Pancrácio – o narrador de *A Compadecida***



Fonte: A Compadecida ([20--?])

Figura 9 – O Palhaço narrador de *Os Trapalhões no Auto da Compadecida*



Fonte: Os Trapalhões... (2008)

Tanto a figura 8, quanto a figura 9 ilustram imagens retiradas da parte inicial dos filmes analisados. Nos dois casos, percebe-se a permanência, no hipertexto, da figura do narrador presente no texto original de Suassuna.

Outro elemento que chama a atenção em relação às personagens é o fato de se aproveitar o mesmo ator para desempenhar o papel de duas personagens distintas: nos dois filmes, os atores que desempenham o papel do Major Antônio Moraes são os mesmos que representam o Encourado. Isso também acontece com os atores que representam o Frade e Manuel. Obviamente essa economia de personagens se deve principalmente a fatores econômicos que fogem a esta análise. As demais personagens, guardadas as devidas diferenças de elenco, desempenham mais ou menos igual os papéis que lhes cabem. Vale ressaltar que na montagem de Roberto Farias, **Os trapalhões no Auto da Compadecida**, o desempenho de Renato Aragão como João Grilo é bem interessante, talvez ajudado pela aproximação que o espectador faz do sertanejo trapaceiro João Grilo com o cearense atrapalhado já tão conhecido dos programas de comédia televisiva.

As duas primeiras versões cinematográficas do **Auto** exploram bastante a atmosfera e elementos circenses propostas pelo autor Ariano Suassuna na peça

escrita. Sobretudo nas aberturas dos dois filmes, e também nos desfechos, destacam-se as caracterizações próprias de um espetáculo circense com a presença de palhaços, picadeiro, mágicas, acrobacias, entre outros elementos.

Em tais filmes, observa-se a estrutura de um circo com todo seu aparato. Inclusive as lonas que lhes formam a tenda possuem nomes: Circo da Onça Malhada, no filme de George Jonas em 1969 e Circo Sansão, no filme de Roberto Farias em 1987. As imagens seguintes evidenciam as estruturas montadas para a caracterização do circo:

**Figura 10 – O Circo da Onça Malhada de *A Compadecida***



Fonte: *A Compadecida* ([20--?])

Figura 11 – A chegada da trupe na abertura do filme de Roberto Farias



Fonte: Os Trapalhões... (2008)

Figura 12 – Circo Sansão – em *Os Trapalhões no Auto da Compadecida*



Fonte: Os Trapalhões... (2008)

Além da permanência da caracterização circense, da sucessão de ações e das personagens, os dois filmes ainda guardam em comum o fato de adiantarem ao espectador, neste caso distanciando-se um pouco da peça, a aparição dos cangaceiros. No texto suassuniano, Severino do Aracaju e seu cabra só são apresentados ao leitor/espectador na cena da igreja, em que todos irão morrer em seguida, menos Chicó. Nas versões fílmicas de 1969 e de 1987, tais personagens aparecem praticamente desde o início, pois estão vigiando o comportamento das demais pessoas (personagens) da cidade para atacarem no momento certo.

Como pôde ser visto, na montagem dirigida por Guel Arraes, **O Auto da Compadecida** (2000), cujo roteiro é feito em parceria com Adriana Falcão e João Falcão, podemos notar diferenças mais bruscas que as dos dois filmes precedentes em comparação ao hipotexto de Ariano.

Analisando as versões fílmicas que se basearam no texto literário original de **Auto da Compadecida**, do escritor Ariano Suassuna, à luz da teoria do francês Yannick Mouren, observa-se claramente que as duas primeiras versões, **A Compadecida** (1969), de George Jonas, e **Os trapalhões no Auto da Compadecida** (1987), de Roberto Farias, constituem exemplos de adaptação, uma vez que tais filmes de ficção partem de um único texto original e guardam, em relação ao hipotexto, grande fidelidade.

Por sua vez, a última transposição do texto literário de Ariano para o cinema, ao apresentar acréscimo de personagens e, conseqüentemente, acréscimo de ações ao enredo com o objetivo de “esticar” a duração da montagem para a televisão/cinema, o hipertexto **O Auto da Compadecida** (2000), de Guel Arraes, acabou por fazer uma leitura diferenciada da peça de Suassuna, se comparado aos hipertextos de 1969 e 1987, mas conseguiu manter a essência da obra original. Dessa forma, ao considerarmos a teoria de Yannick Mouren, essa última versão caracteriza-se com uma contaminação, pois partiu de três textos originais (**Auto da Compadecida**, **O santo e a porca** e **Torturas de um coração**, todos três do autor Ariano Suassuna) para formar um único hipertexto cinematográfico.

Como pôde ser observado, cada montagem para o cinema é única, apesar de o texto original em que se basearam ser o mesmo. Assim, pode-se considerar cada uma das três transposições da peça escrita ao filme como uma (re)leitura ou re(escritura) da obra literária original, em que tais versões só contribuíram (e contribuem) para a disseminação da peça de Ariano Suassuna que, como se viu,

apresenta uma temática viva, atemporal, recheada de elementos populares, apesar de ter sido escrita há quase sessenta anos.

## 5 O FANTÁSTICO NO PALCO E NO FILME

Na cena final da peça **Auto da Compadecida** de Ariano Suassuna há uma demonstração da visão religiosa do autor em relação ao que pode acontecer aos humanos no pós-morte. As personagens que morrem no final do segundo ato são submetidas a um Julgamento diante do Filho de Deus, para que lhes sejam avaliados os pecados cometidos em vida. A cena imaginada pelo dramaturgo é composta, principalmente, pelos seres transcendentais representados por Manuel, a Compadecida e o Encourado e pode levar a um espectador ideal ou não da peça a refletir sobre as próprias atitudes. Tal encenação sugere ao espectador uma postura de aceitação sem questionamentos para compreender os fatos arrolados. No entanto, na transposição desse hipotexto escrito para o cinema, de acordo com a versão de Guel Arraes, **O Auto da Compadecida**, apesar de a cena também apresentar as mesmas personagens, por possuir recursos distintos do teatro, possibilita um maior questionamento da possibilidade de verossimilhança dos fatos, já que pode despertar no espectador a dúvida comum típica de textos que narram fatos fantásticos.

Para se entender essa dúbia interpretação diante da insólita cena do Julgamento, faz-se necessário uma breve conceituação do gênero fantástico e seus desdobramentos, conforme estudo de Tzvetan Todorov.

Em seguida, far-se-á uma breve análise da cena do Julgamento em relação aos elementos insólitos apresentados tanto no hipotexto literário quanto no hipertexto fílmico.

### 5.1 UMA CONCEITUAÇÃO DO GÊNERO FANTÁSTICO

Como consequência da alienação dos valores de uma sociedade humanizada e solidária, a literatura atravessa na atualidade, assim como todas as artes de uma maneira geral, uma espécie de crise de identidade por ser representativa de uma sociedade manipulada pelo consumo e atormentada pelo mito da tecnologia. Em parte, esta mesma tecnologia retirou, ainda, das artes, a função de entreter, agora assumida sobremaneira pelos meios de comunicação de massa. Assim, o papel que restou à arte, neste contexto, foi o de crítica da cultura social na qual está inserida.



Utilizar os valores de uma sociedade para colocá-los em xeque, recriando-os e devolvendo-os a esta sociedade sob um ponto de vista crítico, parece mesmo ser a nova função assumida pela arte atual. Esta nova condição, na qual a literatura inclui-se, não a diminuiu, pelo contrário, acabou por valorizá-la ainda mais, pois através dela a sociedade pode repensar seus princípios e até mesmo contribuir para uma readequação social. De acordo com Jozef:

Tomar os elementos da cultura que a sociedade instituiu, reorganizá-los e invertê-los (ou trair) foi um dos processos mais característicos de uma literatura que não se identifica com o que ela é, mas considera seu dever denunciar a alienação que deforma e inibe no ser humano sua verdadeira essência, seus impulsos mais vitais. É esta inversão que chamamos traição benéfica. Inversão que consiste principalmente em usar contra uma ideologia elementos que ela mesma criou. Finalmente, parece-nos que a arte não perdeu sua função, ela se transformou e se tornou mais consciente e, por isto mesmo, mais necessária (JOZEF, 1986, p. 185).

Seguindo esta perspectiva, a criação literária contemporânea não se utiliza mais da visão realista e da descrição direta do mundo para representá-lo como, na maioria das vezes, ocorria com a ficção até o início do século XX. De lá para cá, tem-se observado um distanciamento das artes de tal aproximação do real através da representação de um universo mais ligado à subjetividade, imaginação, e transfiguração do real para posteriormente confrontá-los: realidade e fantasia. É o espaço da fantasia, dos mitos, conhecido como literatura fantástica.

O conceito de fantástico, para Todorov, define-se em relação aos de real e imaginário, ocupando o tempo da incerteza. A narrativa fantástica é, assim, alcançada através da ambiguidade e o leitor é obrigado a considerar o mundo das personagens como o mundo das pessoas, identificando-se, na maioria das vezes, com o caráter hesitante de uma das personagens. Esta condição de identificação nem sempre é preenchida, pois de acordo com o autor:

A *hesitação do leitor* é pois a primeira condição do fantástico. Mas será necessário que o leitor se identifique com uma personagem particular, como em "Le Diable amoureux" e no "Manuscrit"? ou seja, será necessário que a hesitação seja *representada* no interior da obra? A maior parte das obras que preenchem a primeira condição satisfazem igualmente a segunda; existem todavia exceções: assim em "Véra", de Villiers de l'Isle-Adam. O leitor neste caso se interroga sobre a ressurreição da mulher do conde, fenômeno que contradiz as leis da natureza, mas parece confirmado por uma série de indícios secundários. Ora, nenhuma personagem compartilha esta hesitação: nem o conde d'Athol, que crê firmemente na segunda vida de Véra, nem mesmo o velho servidor Reymond. O leitor não se identifica pois com qualquer personagem, e a hesitação não está representada no

texto. Diremos que se trata, com esta regra de identificação, de uma condição facultativa do fantástico: este pode existir sem satisfazê-la; mas a maior parte das obras fantásticas submete-se a ela (TODOROV, 2010 p. 37).

Todorov define, ainda, alguns gêneros próximos ao fantástico: o estranho (acontecimentos explicados por leis da realidade), o maravilhoso (onde o sobrenatural é aceito). Destes dois gêneros surgem, ainda, os subgêneros fantástico-estranho (mantém por longo tempo a hesitação mas dá aos acontecimentos, por fim, uma explicação racional) e o fantástico-maravilhoso (novas leis surgem para explicar o fenômeno).

Para a presente análise, bastam os conceitos do gênero maravilhoso e do fantástico-maravilhoso para dar conta das manifestação dos elementos fantásticos na peça **Auto da Compadecida**, de Ariano Suassuna, e no filme **O Auto da Compadecida**, de Guel Arraes.

## 5.2 DO MARAVILHOSO AO FANTÁSTICO MARAVILHOSO

No texto de partida, ou hipotexto, de Ariano Suassuna há uma manifestação do maravilhoso na cena do julgamento e também no desfecho da história. Como pode ser visto, a peça inicialmente transcorre de maneira verossímil, ou seja, os fatos pertinentes às cenas do primeiro e segundo atos são todos passíveis de explicação mediante as leis naturais. O episódio do enterro do cachorro e o do gato que “descome” dinheiro são situações cômicas e esdrúxulas, mas completamente possíveis de acontecer. Já no terceiro ato ocorre o insólito: o julgamento das personagens que morreram, em que o Encourado faz a acusação das personagens, a Compadecida faz a defesa e o Manuel fica com a função de juiz. Neste julgamento são analisadas as atitudes das personagens humanas pelos personagens transcendentais que representam Jesus, Nossa Senhora e Satanás. Os três pertencentes à ideologia religiosa cristã, pautada no Novo Testamento. Jesus e Satanás pertencem à ideologia do Cristianismo em geral e a figura de Maria, ou Nossa Senhora, como intercessora, pertencente à ideologia especificamente católica.

Ora, a existência de tais entidades religiosas, explicitadas na Bíblia Sagrada, só pode ser aceita mediante a fé de cada indivíduo. Não é compartilhada por todos os leitores possíveis da peça de Ariano. Então, o julgamento das personagens

Bispo, Sacristão, Padre João, Padeiro, Mulher do Padeiro, Severino do Aracaju, Cangaceiro e João Grilo só pode ser visto como algo sobrenatural, isto é, sem explicações naturais, já que a crença em tais entidades depende de cada um e, provavelmente, a obra é lida de formas diferentes por cada leitor.

Para um leitor católico, por exemplo, a peça fala da transcendência na qual ele acredita. Para um leitor cristão fora do Catolicismo, o julgamento dos humanos diante de um tribunal composto por entidades celestes e infernais poderia até existir, mas não seria aceita, por exemplo, a intervenção da Compadecida. Já para um leitor laico, a peça poderá ser aceita do ponto de vista da alegoria, ou seja, tudo o que se faz tem um preço a ser pago.

No desfecho da peça há, ainda, outro acontecimento insólito: a ressurreição de João Grilo. Acontecimento este que também depende de o leitor crer ou não na vida após a morte. No entanto, por se tratar do gênero dramático em que as personagens estão bem próximas ao público e por aparecer na peça escrita de Suassuna as didascálias (instruções típicas da linguagem teatral) e a figura do narrador que vai dando ordens aos atores para viabilizar a encenação, mesmo diante do público, a hesitação perante os fatos narrados se torna praticamente nula. Na verdade, tal hesitação aparece até identificada na fala do personagem Chicó, mas não encontra identificação com o público. Observe a transcrição de um trecho da peça:

João Grilo: Levante, Chicó. Não está vendo que sou eu? Estou vivo rapaz!  
 Chicó: É possível?  
 João Grilo: Tanto é possível que estou aqui.  
 Chicó: Eu só acredito vendo.  
 João Grilo (aproximando-se): Pois então veja.  
 Chicó: Ai!  
 João Grilo: Que é isso homem? Você não disse que só acreditava vendo?  
 Chicó: Disse, mas não pedi que mostrasse não!  
 João Grilo: E como é que vai ser agora, Chicó?  
 Chicó: Assim mesmo, eu sem acreditar e você sem se mostrar.  
 João Grilo: E nossa sociedade, nossa velha amizade, vão se acabar?  
 Chicó: Já estão acabadas. É contra meus princípios fazer sociedade com defunto!  
 João Grilo: Mas estou vivo rapaz! Veja, pegue aqui no meu braço! (...)  
 Chicó: Meu Deus, é mesmo! João! (Abraça-o.) Como foi isso, João?  
 João Grilo: Sei não, Chicó, acho que a bala pegou de raspão. Fiquei com a vista escura e, quando acordei, estava na rede e vocês iam me enterrar.(...)(SUASSUNA, 2005, p. 165-166).

Como pode ser observado, apesar de Chicó duvidar que fosse possível a ressurreição de João Grilo, acaba aceitando o sobrenatural sem maiores

questionamentos, assim como o público que nem mesmo chega a hesitar, apenas aceita o sobrenatural dentro do universo da obra, caracterizando, desta forma, a presença do maravilhoso na peça.

No caso do hipertexto fílmico, **O Auto da Compadecida** de Guel Arraes, a hesitação do leitor diante da cena do julgamento e da ressurreição de João Grilo pode tornar-se mais nítida, uma vez que o leitor não tem a possibilidade de ver as personagens diante de si e também não aparecem didascálias e outras instruções dadas pelo narrador como acontece na peça escrita. O texto cinematográfico contou, ainda, com técnicas próprias, que contribuem para a dúvida do público, tais como: efeitos especiais, maquiagem, sonoplastia, dentre outras.

Observe, nas imagens abaixo, alguns efeitos especiais presentes na entrada da Compadecida e na do Diabo:

**Figura 13 – A entrada triunfal da Compadecida ofuscando Manuel**



Fonte: O Auto da Compadecida (2000)

**Figura 14 – O fogo do Inferno na aparição do Diabo**



Fonte: O Auto da Compadecida (2000)

Tais técnicas são bem mais ricas e aprimoradas se comparadas ao teatro, principalmente se considerarmos o teatro de rua proposto por Ariano Suassuna na composição do **Auto da Compadecida**.

No cenário do Tribunal das Almas, os efeitos de iluminação ora clareiam, ora escurecem o céu que fica por detrás do altar onde se encontra Manuel, de acordo com o conteúdo e a personagem que fala.

Nesse sentido, o cinema conta, ainda, com as diversas possibilidades de posicionamento das câmeras para alcançar o efeito narrativo almejado. Assim, o retorno da alma de João Grilo ao próprio corpo, após passar pelo Tribunal das Almas e ganhar o direito de retornar à vida através da ressurreição, é bastante sugestivo no filme, uma vez que a partir do ângulo da câmera a personagem parece ver o próprio corpo de cima, ou seja, do céu. Veja a imagem:

**Figura 15 – A visão extra corpórea de João Grilo do próprio corpo**



Fonte: O Auto da Compadecida (2000)

Quando João Grilo “acorda” no próprio corpo não se lembra de nada do que lhe aconteceu enquanto esteve “desacordado”. Isso também contribui para gerar dúvidas no espectador, uma vez que para a grande maioria das pessoas, particularmente os cristãos, não é possível ter uma experiência clara de morte e depois voltar à vida, muito menos se lembrar dos fatos ligados à essa experiência.

Além disso, após a ressurreição de João Grilo, os roteiristas inseriram algumas outras situações que podem induzir o público a questionar ainda mais se o que veem pode de fato ocorrer, como, por exemplo, a possibilidade de Jesus se disfarçar de mendigo para testar ou provar o caráter ou a misericórdia do ser humano. Esse disfarce aparece nas cenas finais do filme:

Figura 16 – Encontro do trio com o Cristo disfarçado de mendigo



Fonte: O Auto da Compadecida (2000)

Nessa cena, Rosinha dá ao Cristo disfarçado de mendigo um pedaço do bolo que carregava mesmo sob os protestos de João Grilo. Quando ela justifica sua atitude aos demais, por acreditar que Jesus se disfarça para testar a bondade dos homens, João mais uma vez demonstra seu preconceito ao revelar que aquele mendigo jamais poderia ser o Cristo, pois era “pretinho” demais para tal.

Dessa forma, pode-se observar que, diante de um público cristão, em especial o católico, a montagem fílmica proporciona uma certa hesitação diante dos fatos narrados na cena do julgamento e posterior desfecho da história, pois tal público acaba por aceitar o sobrenatural como única explicação plausível para compreender a narrativa. O fantástico-maravilhoso, assim, passa a ser aceito sem questionamentos por parte de um leitor ideal do filme.

## 6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Buscando perfazer os caminhos que levaram à escritura da peça **Auto da Compadecida**, de Ariano Suassuna, bem como as referências que culminaram nas três versões fílmicas baseadas no **Auto**, a presente pesquisa enveredou-se por uma investigação intertextual para dar conta dos diversos textos que este estudo encontrou ao longo de sua análise.

Inicialmente, apresentou-se um apanhado dos principais conceitos em torno da intertextualidade, visto que esse vocábulo passou a ser estudado ou definido conforme diferentes enfoques. Assim, apresentou-se o conceito de Julia Kristeva em contraponto a outras abordagens mais restritivas quanto à amplitude abarcada pelo fenômeno intertextual. Nesse sentido, salientou-se o estudo de Gérard Genette para quem a intertextualidade exige a copresença entre dois ou vários textos.

Em seguida, foram tecidos comentários acerca das principais práticas intertextuais, ressaltando a pesquisa de Affonso Romano de Sant'Anna em seu livro **Paródia, Paráfrase e Cia**, uma vez que, nessa obra, o autor não apenas apresenta definições como questiona os estudos tradicionais acerca da paródia, paráfrase, estilização e apropriação.

Após a conceituação teórica, fez-se uma análise da escritura do texto de Ariano Suassuna, o qual se mostrou intimamente ligado à literatura popular nordestina, uma vez que o dramaturgo partiu de folhetos da literatura de cordel para a feitura desse texto. Nessa investigação procurou-se avaliar a proximidade e o afastamento que a peça de Suassuna manteve em relação aos textos que lhe serviram como base.

As análises dos filmes baseados na peça de Suassuna seguiram-se após uma breve explanação em torno dos estudos da transposição de um texto literário para o contexto fílmico proposto por Yannick Mouren. Em tais análises, enfocou-se de maneira mais ampla na última versão fílmica do **Auto**, por entender que esse hipertexto de Guel Arraes foi o que mais se distanciou do texto de partida. Também nas análises fílmicas observou-se a permanência e a recorrência à cultura popular na recriação dos textos cinematográficos.

Ao final, de forma sucinta e a fim de elucidar as diferenças de linguagem apresentadas por um filme em relação ao texto escrito do qual partiu, enfatizou-se a questão do insólito presente na última cena da peça escrita por Suassuna e em sua



transposição para o contexto cinematográfico de Guel Arraes. Para tanto foi feito um breve comentário em torno do gênero fantástico de acordo com os conceitos de Tzvetan Todorov.

A partir do estudo da intertextualidade presente nesta pesquisa, ficou claro que uma obra de arte não se encontra isolada do contexto sócio cultural em que foi concebida, muito menos é fruto do gênio de um autor que teria feito algo absolutamente original. Toda obra nasce a partir do conhecimento que se tem de outras obras. Um artista constrói seu estilo pessoal por meio, paradoxalmente, do estilo de outros artistas, seja negando, contestando, afirmando, refazendo, relendo os outros estilos/obras. Os escritores, em suas obras, dialogam em maior ou menor escala com obras de outros escritores, fazendo referências a temas, personagens, ambiente ou linguagens contidas nas obras alheias. Essas referências podem se dar de diversas formas: conscientes e propositais, como citações, paráfrases, paródias, ou até mesmo inconscientemente, quando o autor incorpora conhecimentos adquiridos ao seu texto sem saber que o está fazendo.

Por causa da intertextualidade, a Literatura pôde alargar suas fronteiras na medida em que uma mesma obra literária pode se apresentar através de linguagens distintas, adequando-se à linguagem de outras artes, tais como a pintura, a música e, principalmente, o cinema. A intertextualidade se transforma, portanto, em campo fecundo para investigação e comparação entre diferentes obras.

Nesse estudo, buscou-se compreender e elucidar as recorrências intertextuais de Ariano Suassuna na composição do **Auto da Compadecida**, bem como analisar e compreender as contribuições advindas dos textos fílmicos em relação ao texto suassuniano, a fim de que portas sejam abertas para posteriores pesquisas sobre o estudo das fontes.

## REFERÊNCIAS

AGÊNCIA ESTADO (2000). **Suassuna aprova “O Auto” de Guel Arraes: autor elogia os atores e até as inovações incluídas no filme pelo diretor**. Disponível em: <http://www.terra.com.br/cinema/noticias/2000/09/15/005.htm>. Acesso em: 10 out. 2012.

ARAÚJO, J. C.; LOBO-SOUSA, A. C. Considerações sobre a intertextualidade no hipertexto. **Linguagem em (Dis)curso**, Palhoça, v. 9, n. 3, p. 565-583, set./dez. 2009. Disponível em: [www3.unisul.br/paginas/ensino/pos/linguagem/0903/090306.pdf](http://www3.unisul.br/paginas/ensino/pos/linguagem/0903/090306.pdf). Acesso em 15 jul. 2011.

O AUTO da Compadecida. Direção: Guel Arraes. Produção: Daniel Filho. Intérpretes: Matheus Nachtergaele; Selton Mello; Fernanda Montenegro; Rogério Cardoso; Denise Fraga; Diogo Vilela; Virgínia Cavendish. Roteiro: Adriana Falcão, Guel Arraes, João Falcão. [S. l.]: 01 Filme; Globofilmes, 2000. 1 DVD (104 min), son., color.; DVD.

BAKHTIN, M. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. São Paulo: Hucitec, 1987.

\_\_\_\_\_. **Problemas da poética de Dostoievski**. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981.

BARROS, Diana Luz Pessoa de; FIORIN, José Luiz. (Org.). **Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade**: em torno de Bakhtin. São Paulo: Edusp, 1999.

BARTHES, R. **O prazer do texto**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

**BÍBLIA Sagrada**. Traduzida em português por João Ferreira de Almeida. Revista e atualizada. Niterói: Liga Bíblica Brasileira, 1997.

BORGES, Jorge Luis. Kafka e seus precursores. Trad. Sérgio Molina. In: \_\_\_\_\_. **Obras completas**. Vol. 2. São Paulo: Globo, 1999. p. 96-98.

CANDIDO, Antônio et al. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

A COMPADECIDA. Direção: George Jonas. Produção: Jorge Jonas e Norcine/Unifilm. Intérpretes: Regina Duarte; Armando Bogus; Antonio Fagundes; Ari

Toledo; Felipe Carone; Agnaldo Batista; Paulo Ribeiro; Neide Monteiro. Roteiro: George Jonas. [S.l.] 01 Filme; Alpha Filmes, [20--?]. 1 DVD (90 min), son., color.; DVD.

COMPAGNON, A. **La seconde main ou Le travail de citation**. Paris: Seuil, 1979.

FERREIRA, Hilma Ribeiro de Mendonça. **A intertextualidade e seus desdobramentos em alguns gêneros textuais**. Disponível em:

<[www.filologia.org.br/iiijnflp/textos\\_completos/pdf/A%20intertextualidade%20e%20seus%20desdobramentos%20em%20alguns%20g%C3%AAneros%20textuais%20-%20HILMA.pdf](http://www.filologia.org.br/iiijnflp/textos_completos/pdf/A%20intertextualidade%20e%20seus%20desdobramentos%20em%20alguns%20g%C3%AAneros%20textuais%20-%20HILMA.pdf)>. Acesso em: 15 jul. 2011.

GENETTE, G. **Palimpsestes**. La littérature au second degré. Paris: Seuil, 1982.

JOZEF, Bella. **A máscara e o enigma**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1986.

KRISTEVA, J. **Sèméiotikè**: recherches pour une sémanalyse. Paris: Seuil, 1969.

LITERATURA POPULAR em verso: estudos. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Ed. USP, 1986.

MAGALDI, Sábato. **Panorama do teatro brasileiro**. 6. ed. São Paulo: Global, 2004.

MATOS, Geraldo da Costa. **O palco popular e o texto palimpséstico de Ariano Suassuna**. 1988. Macro-área de Literatura Brasileira. Faculdade de Filosofia de Itaperuna - RJ. Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Carangola, MG, 257 p.

MILLY, J. Les pastiches de Proust, structure et correspondances. **Le français moderne**, Paris, nº 35, p. 33-52, 1967.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. 12. ed. rev. ampl. São Paulo: Cutrix, 2004.

MOUREN, Yannick. **Tipologia das transposições do livro ao filme**. Tradução de Maria de Lourdes Abreu de Oliveira. Juiz de Fora: 2006. Mimeo.

NITRINI, Sandra. **Literatura Comparada: história, teoria e crítica**. São Paulo: Edusp, 1997.

RECHDAN, Maria Letícia de Almeida. Dialogismo ou Polifonia?. **Revista Ciências Humanas – UNITAU**. Taubaté, v. 9, n. 1, jan./jun. 2003. Disponível em: <[www.unitau.br/scripts/prppg/humanas/download/dialogismo-N1-2003.pdf](http://www.unitau.br/scripts/prppg/humanas/download/dialogismo-N1-2003.pdf)>. Acesso em: 15 jul. 2011.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. **Paródia, Paráfrase & Cia**. 7. ed. São Paulo: Editora Ática, 2003.

SANTIAGO, Silviano. Entrevista. **Minas Gerais**, Belo Horizonte, 3 ago. 1991. Supl. Lit., p. 2-4. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/websuplit/exbGer/exbSup.asp?Cod=24116808199102-24116808199103-24116808199104>. Acesso em: 05 set. 2013.

SILVA, Mário Renato Pinheiro da. As ambivalências textuais de Roland Barthes. **Acta Scientiarum** (UEM), Maringá, v. 25, n. 1, p. 17-26, 2003. Disponível em: [www.periodicos.uem.br/ojs/index.php/ActaSciHumanSocSci/article/viewFile/2194/1371](http://www.periodicos.uem.br/ojs/index.php/ActaSciHumanSocSci/article/viewFile/2194/1371). Acesso em: 15 jul. 2011.

SUASSUNA, Ariano. **Auto da Compadecia**. 35. ed. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

\_\_\_\_\_. **O santo e a porca**. 23. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2010.

\_\_\_\_\_. **A Compadecida e o Romanceiro Nordestino**. In: LITERATURA POPULAR em verso: estudos. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Ed. USP, 1986. p.181-190.

\_\_\_\_\_. **Seleta em prosa e verso**. 6. ed. Organização Silviano Santiago. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

\_\_\_\_\_. Romanceiro popular & literatura erudita. **Estado de Minas**, Belo Horizonte, maio 2001. Suplemento literário, p. 3-6. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/websuplit/exbGer/exbSup.asp?Cod=00000005200103-00000005200104-00000005200105-00000005200106>. Acesso em: 02 jul. 2013.

\_\_\_\_\_. Ao sol da prosa brasileira. Entrevista. **Cadernos de Literatura Brasileira**, Rio de Janeiro, n.10, p. 21-51, 2000.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. Tradução Maria Clara Correa Castello. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.

\_\_\_\_\_. Bakhtin et l'altérité. **Poétique**, Paris, n. 40, p. 502-513, 1979.

OS TRAPALHÕES no auto da compadecida. Direção: Roberto Farias. Produção: Renato Aragão e Roberto Farias. Intérpretes: Renato Aragão; Dedé Santana; Mussum; Zacarias; José Dumont; Renato Consorte; Luiz Armando Queiroz; Betty Gofman; Claudia Gimenez. Roteiro: Roberto Farias. Barueri: 01 Filme; Europa Filmes, 2008. 1 DVD (95 min), son., color.; DVD.

ZANI, Ricardo. Intertextualidade: considerações em torno do dialogismo. **Em Questão**, Porto Alegre, v. 9, n. 1, p. 121-132, jan./jun. 2003. Disponível em: <[www.revistas.univerciencia.org/index.php/revistaemquestao/article/viewFile/3629/3418](http://www.revistas.univerciencia.org/index.php/revistaemquestao/article/viewFile/3629/3418)>. Acesso em: 15 jul. 2011.