

TRES VEZES COMPADECIDA

POR GILBERTO SILVA JR.

CINEMA E
TEATRO

NOTAS CRÍTICAS SOBRE UM CASO EXEMPLAR DA RELAÇÃO TEATRO X CINEMA NO BRASIL

Desde os primeiros momentos em que o cinema narrativo se estruturou como uma forma de “contar histórias”, o teatro se firmou como uma fonte inesgotável dessas histórias. Em suas origens, quando ainda não era considerado uma arte em si, o cinema se estabeleceu como uma modalidade de entretenimento popular, atraindo as massas em praças, feiras e aglomerações, da mesma forma que as mais diversas modalidades teatrais o vieram fazendo ao longo dos séculos. Antes de Griffith e outros pioneiros organizarem os princípios de como contar uma história usando os instrumentos característicos de uma linguagem cinematográfica, era muito comum que os filmes se caracterizassem como a mera fotografia em movimento de um cenário e marcações teatrais. Com o tempo, e principalmente através da utilização dos recursos de enquadramento e montagem, o cinema foi se estabelecendo como uma forma de expressão com suas características individuais, apesar de a linha de interseção entre ele e o teatro nunca haver desaparecido por completo.

Os Trabalhões no auto da Compadecida





Os Trapalhões no auto da Compadecida

No cinema brasileiro não podia ser diferente. Se muitos de nossos pioneiros, como Humberto Mauro e Mário Peixoto, já dominavam de forma invejável os recursos visuais, a linguagem teatral se fazia mais presente num cinema popular. Mesmo cronologicamente situado em um momento posterior, pensemos no caso das chanchadas, grande chamariz de bilheteria nas décadas de 40 e 50, herdeiras diretas do teatro de revista. Com o estabelecimento de uma temática e dramaturgia essencialmente brasileiras, nossos principais autores teatrais passaram a ter suas peças sucessivamente adaptadas para o cinema. Um de nossos maiores êxitos no mercado internacional, *O pagador de promessas* (1962), vem de consagrado texto teatral de Dias Gomes. O mesmo Anselmo Duarte adaptou em seguida *Vereda da salvação* (1965), de Jorge Andrade. Dois dramaturgos igualmente importantes, Nelson Rodrigues e Plínio Marcos, tiveram textos transpostos, muitas vezes em mais de uma versão. Foram, no caso do primeiro, duas versões para *Boca de Ouro* – Nelson Pereira dos Santos (1963) e Walter Avancini (1990) – e três versões – J. P. de Carvalho/Billy Davis (1963), Braz Chediak (1980) e uma ainda inédita por Moacyr Góes – para *Bonitinha, mas ordinária*. De Plínio, foram duas adaptações para *Navalha na carne* – Chediak (1969) e Neville D’Almeida (1997) – e *Dois perdidos numa noite suja* – Chediak (1970) e José Joffily (2002).

Assistindo a esse grupo de filmes, não fica difícil constatar que as adaptações em momentos cronológicos diversos acabam sempre por retratar, além das características de estilo pessoal de cada diretor, reflexos de modalidades de cinema em pauta na época de suas realizações. O *Boca de Ouro* de Nelson Pereira tem um pé no neorealismo italiano e outro no então nascente Cinema Novo; já o de Avancini antecipa um cinema de base essencialmente televisiva, que entraria em voga na década seguinte. Os filmes de Chediak são pincelados de elementos *exploitation*, absorvendo, no caso de *Bonitinha*, características da pornochanchada. A anarquia de Neville, que também trabalhou Nelson Rodrigues em *Os sete gatinhos* (1980), contamina, aqui de forma bastante negativa, diga-se de passagem, sua versão para o texto de Plínio, feita num momento em que o cinema brasileiro se encontrava bastante perdido em seus rumos. Já a adaptação de Joffily para *Dois perdidos* reflete tempos de globalização e anseio pela conquista de um mercado externo, com a transposição da ação para Nova York.

Um interessante caso de múltiplas adaptações a ser estudado é o de *Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna. Escrita em 1955, amalgamando históricos de dramaturgia circense, tradição popular nordestina, teatro medieval e autos de temática religiosa, a peça concretiza nessa mistura de elementos as bases que seriam consagradas em toda a obra posterior de Suassuna. Desde sua primeira encenação em Recife, em 1956, o texto foi recebendo versões por diversos palcos brasileiros, atingindo em poucos anos um *status* de clássico. Era natural que o cinema não demorasse a beber na fonte dessa história, que começa centrada nas peripécias do humilde e esperto João Grilo, sempre acompanhado de seu amigo Chicó. João manipula a seu bel-prazer os integrantes da elite econômica e religiosa de uma pequena



À esquerda *A Compadecida*,
à direita, *O auto da Compadecida*

cidade nordestina até ser esta invadida por um bando de cangaceiros. A morte de todos os personagens, exceto Chicó, deságua no julgamento de suas almas, num embate entre Jesus e o Diabo, no qual João volta a exercer seu virtuosismo nas artes da manipulação, como uma espécie de advogado, que roga pela intercessão da Virgem Maria (a Compadecida). Esta percebe todos como figuras cujas falhas, delitos e pecados seriam consequências diretas da natureza humana, absolvendo-os do inferno e dando a João Grilo uma chance de recomeço, devolvendo-lhe a vida. À sua maneira, todas as três versões cinematográficas são bastante fiéis ao texto original, guardando, como nos casos das peças citadas nos parágrafos anteriores, particularidades inerentes a seus autores e aos períodos nos quais foram realizadas.

A primeira dessas versões foi lançada em 1969 com o título de *A Compadecida*. Mesmo contando com uma colaboração do autor Suassuna, que aparece nos créditos como um dos responsáveis pela adaptação, a verdade é que *A Compadecida* é um filme que deixa bastante a desejar, e uma das grandes justificativas para suas deficiências parece estar na própria escalação do diretor George Jonas. Nada, exceto aquilo a que Nelson Rodrigues se referia como “complexo de viralata”, justifica que o filme tenha sido comandado por um húngaro, que jamais voltaria a assinar um longa-metragem e cuja maior contribuição ao cinema teria sido escrever o livro que serviu de base a *Muníque* (2005), de Steven Spielberg. Se alguns momentos tentam introduzir elementos caros ao espírito criador de Suassuna, como o fato de a ação se iniciar com uma representação circense, reproduzindo marcações do texto original, essas referências ao autor vão se tornando esparsas ou gratuitas ao longo da projeção de um filme que carece de ritmo ou de uma unidade estilístico-visual. O uso recorrente de planos gerais distanciados ao excesso, por exemplo, prejudica claramente a apreensão de espaço e a compreensão da ação que se vê na tela.

Estávamos em 1969, e a bagagem trazida pelo Cinema Novo, com sua mistura de elementos eruditos e populares, além de seu forte discurso político, já havia estabelecido sua força em nosso cenário cinematográfico. *A Compadecida* tenta apropriar-se dessa bagagem, mas o máximo que consegue fazer é um grosseiro pastiche da linguagem “cinemanovística”. A participação de artistas consagrados em suas áreas na equipe técnica (música de Sérgio Ricardo, cenários de Lina Bo Bardi, figurinos de Brennand) expressa uma clara vontade de trabalhar a inserção do erudito no popular, mas, exceto pela contribuição musical, os demais valores de produção atestam, ao menos pelo que se vê na tela, uma visão caricatural de coisas que uma elite “intelectualizada” consideraria popular. Mesmo que não se cobre do filme uma encenação naturalística, nada justifica cangaceiros vestidos de rosa, as camisas listadas de Grilo e Chicó ou as inserções descabidas de um grupo de bumba meu boi ao longo da narrativa.

A Compadecida é também um filme bastante falho no que se refere à caracterização de ambientes e personagens. Como em todas as versões, a primeira parte se passa na praça central do que seria uma típica cidadezinha nordestina. Só que, apesar das locações pernambucanas, as imagens não

transmitem uma sensação de Nordeste. O casarão e a praça, que parecem ter sido retocados para as filmagens, estão mais para interior de Minas Gerais. Da mesma forma, os atores interpretam seus personagens de uma forma sulista demais, sem qualquer tentativa de reprodução da prosódia nordestina. O João Grilo de Armando Bogus está mais para malandro desonesto do que o pobre que faz da manipulação alheia seu principal recurso de sobrevivência. Chicó é uma figura completamente apática, e suas falas da peça praticamente desaparecem na pele do jovem Antônio Fagundes. Os demais atores atuam quase sempre de forma empolada. Um dos pouquíssimos acertos se dá na forma pela qual os personagens são inseridos na trama, a partir da visão de um capanga de cangaceiro (Ary Toledo), que vai observar a cidade e preparar sua invasão pelo bando, elemento ausente na peça. Porém, daí para a frente, temos uma sucessão de equívocos que se potencializam em especial na cena do julgamento. Essa, por quebrar o ritmo cômico e passível de uma encenação realista, torna-se o maior desafio para as transposições do *Auto* ao cinema. No caso do filme de Jonas, as inserções de elementos medievais, numa referência às inspirações da peça e ao universo “armorial” de Suassuna, acabam por se perder completamente devido à falta de afinidade entre o diretor e o objeto que pretende retratar.

Nas décadas de 1970 e 80, apesar da consolidação do poder comercial do cinema americano, os filmes de *Os Trapalhões* se configuravam como grandes *blockbusters* de férias. Sempre imersos em uma fórmula, os filmes foram se tornando repetitivos com o passar do tempo. O desejo de injetar alguma inovação fez com que, em 1987, Renato Aragão e companhia protagonizassem a sua versão para a peça de Suassuna. Surgiu, então, *Os Trapalhões no auto da Compadecida*. O desejo de sangue novo se fundiu à proposta de um produto mais bem-acabado sob o ponto de vista cinematográfico, com um olho mirando a conquista de um público adulto. Daí a aquisição de um cineasta consagrado, Roberto Farias, para a condução dos trabalhos, numa época em que a maioria dos filmes do grupo era assinada por Dedé Santana. Essa foi a versão mais literalmente fiel ao texto de Suassuna, e seu principal mérito vem do fato de que ninguém melhor que Renato Aragão jamais poderia interpretar a figura de João Grilo. Didi Mocó, o eterno *alter ego* de Renato, é o nordestino pobre eternamente discriminado que faz da esperteza sua principal forma de sobrevivência. Didi, João Grilo e Pedro Malasartes são manifestações brasileiras de uma figura arquetípica que remonta às narrativas picarescas medievais e ao arlequim da *commedia dell'arte*. Chicó é também retratado de forma eficaz por Dedé Santana, aqui como sempre em sua figura clássica de “escada” para o protagonista, num conceito muito próximo da concepção original de Suassuna para o personagem. Mussum e Zacarias são igualmente bem utilizados, respectivamente, como frade/Jesus e como o padeiro.

A competência e a experiência de Roberto Farias fazem de *Os Trapalhões no auto da Compadecida* um filme bastante equilibrado e superior ao que *Os Trapalhões* lançavam na época, conquistando todo um ritmo do qual a versão de 1969 carecia. O filme aproveita perfeitamente todo o potencial cômico do grupo na primeira parte e resolve de forma visualmente satisfatória a aparentemente problemática sequência do julgamento. Mas todo esse equilíbrio não resistiu ao fato de que os filmes de *Os Trapalhões* eram produtos de apelo especial para um público infantil, que não assimilou a inserção da presença da morte e de questões envolvendo religião e natureza humana em seu entretenimento de férias. Mesmo a volta de João Grilo ao fim do filme não chega perto da empatia emocional causada pela

ressurreição do cachorro em *O Trapalhão nas minas do rei Salomão* (1977), o maior sucesso e possivelmente o melhor filme do grupo. Somando-se a tudo o fato de o filme ter falhado em atrair o público adulto, tivemos aí, apesar de números absolutos bastante expressivos, uma arrecadação inferior à média de Os Trapalhões na época. Com isso, o grupo abandonou a ideia de filmes um pouco mais ousados e retornou à mesmice consagrada.

A afinidade definitiva entre o público dos cinemas e a peça de Ariano Suassuna veio somente em 2000, com o lançamento da versão de Guel Arraes intitulada *O auto da Compadecida*. Concebida como um produto híbrido em dois formatos, uma minissérie para TV e um longa-metragem para os cinemas, foi um sucesso surpreendente, principalmente considerando-se o fato de a versão televisiva ter sido exibida primeiro. Não assisti à minissérie completa, mas é fato que a versão para cinemas é completamente contaminada por uma linguagem televisiva, característica que viria a marcar toda uma vertente de cinema comercial no Brasil ao longo dos anos que se seguiram. Com isso, a maioria dos enquadramentos limita-se aos planos médios e próximos, e o ritmo se faz muitas vezes demasiadamente acelerado, numa consequência direta da necessidade da remoção de elementos da trama para uma metragem reduzida.

Auto que a versão para cinemas é completamente contaminada por uma linguagem televisiva, característica que viria a marcar toda uma vertente de cinema comercial no Brasil ao longo dos anos que se seguiram.

Mas não há como negar que Guel Arraes impõe diversos acertos, como a inserção de elementos não presentes no original de Suassuna, momentos de comédia de *boulevard* nas maquinações adúlteras da mulher do padeiro ou remetendo a *O mercador de Veneza* de Shakespeare no acordo feito entre Grilo e o Major para viabilizar o casamento de Chicó. Este, por sinal, foi o personagem mais privilegiado pela ampliação da trama determinada pela concepção de minissérie. Chicó passa de escada a coprotagonista, ganhando um envolvimento amoroso e um retrato mais intenso de seu temperamento aluado e mitômano. Matheus Nachtergaele cria um João Grilo empático, mas que por vezes tangencia a caricatura, assim como todos os demais elementos do elenco. Se a caricatura continua imperando no julgamento, em especial na concepção do diabo, não há como negar que é Guel Arraes quem melhor resolve, levando em conta as três versões, esse momento sobre o ponto de vista visual. A concepção do purgatório como uma eterna procissão de romeiros impressiona bastante, e vale destacar a opção aqui por uma *Compadecida* imponente e madura, com toda a autoridade de uma Fernanda Montenegro, em oposição à doçura juvenil de Regina Duarte e Betty Goffman nas versões anteriores.

Finalizando, vale concluir com uma reflexão sobre a questão do mercado, partindo do fato de que, apesar dos números absolutos superiores da versão de Roberto Farias, esta ter sido considerada um fracasso relativo, enquanto o filme de Arraes foi um marcante êxito para sua época. Essa busca por um mercado faz das três versões cinematográficas para *Auto da Compadecida* um caso emblemático, que caracteriza o fato de tempos diferentes gerarem concepções cinematográficas diversas, igualmente direcionadas a públicos diferenciados.

Gilberto Silva Jr. é crítico de cinema e colaborador da revista Interlúdio (<http://revistainterludio.com.br>).