

A dessacralização no *Auto da Compadecida*: uma análise do teatro suassuniano e do filme de Guel Arraes

Alysson Jorge Alves de Andrade (UNIMONTES)ⁱ

Andrea Cristina Martins Pereira (UNIMONTES)ⁱⁱ

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo analisar a dessacralização no *Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna, e no filme homônimo de Guel Arraes, bem como discorrer brevemente a respeito de originalidade e adaptação, temas importantes na construção do auto. A metodologia utilizada é de natureza bibliográfica crítico-teórica e videográfica, e os principais fundamentos se baseiam em estudos de Mircea Eliade (2001), Margot Berthold (2004), José Carlos Avellar (2007) e Ariano Suassuna (2008). As análises constataram que o Palhaço é muito relevante para a realização do processo de dessacralização no auto. No entanto, por escolha do diretor Guel Arraes, tal figura não está presente na representação fílmica, de modo que, no filme, o personagem João Grilo tem o papel de dessacralizar por meio de piadas com as figuras místicas e sagradas.

Palavras-chave: Ariano Suassuna; *Auto da Compadecida*; dessacralização; Guel Arraes.

ABSTRACT

This work aims to analyze the desacralization in the *Auto da Compadecida*, by Ariano Suassuna, and in the namesake movie by Guel Arraes, as well to discuss briefly about originality and adaptation, important subjects in the construction of the play. The methodology used was bibliographic critical-theoretical and videographic, and the main foundations are based on the studies from Mircea Eliade (2001), Margot Berthold (2004), José Carlos Avellar (2007) and Ariano Suassuna (2008). The analyzes established that the clown is very important for carrying out the process of desacralization in the play. However, by the director's choice, Guel Arraes, such figure is not present in the filmic

ⁱ Graduado em Letras Português pela Universidade Estadual de Montes Claros – UNIMONTES. Mestrando em Letras/Estudos Literários pelo Programa de Pós-Graduação em Letras/Estudos Literários – PPGL, da Universidade Estadual de Montes Claros – UNIMONTES. É pesquisador na área da Educação e da Literatura. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6965-9538> | E-mail: alysson-1997@hotmail.com.

ⁱⁱ Mestre em Literatura Brasileira pela Universidade Federal Fluminense (UFF) e doutora em Estudos de Linguagem, também pela UFF. Membro do corpo docente da Universidade Estadual de Montes Claros (UNIMONTES) desde 2004, e do Programa de Mestrado em Letras/Estudos Literários dessa Universidade, a partir de 2014. E-mail: andrea.martins@unimontes.br.

representation, in a way that, in the movie, the character João Grilo have a role to desecrate the mystics and sacred figures through jokes.

Keywords: Ariano Suassuna; Auto da Compadecida; desacralization; Guel Arraes.

INTRODUÇÃO

O *Auto da Compadecida* foi publicado em 1955 e, segundo o prefácio escrito por Henrique Oscar (2018), foi encenado pela primeira vez no dia 11 de setembro de 1956, no Teatro Santa Isabel, sob direção de Clênio Wanderley. O auto gira em torno de peripécias que, de acordo com a *Poética* de Aristóteles (2008), são “mudanças dos acontecimentos para o seu reverso, mas isto, como costumamos dizer, de acordo com o princípio da verossimilhança e da necessidade (ARISTÓTELES, 2008, p. 56).

Nesse sentido, a primeira peripécia na dramatização é o enterro do cachorro, visto que o animal supostamente deixou em testamento uma soma em dinheiro para o corpo clérigo da igreja, com a condição de ser enterrado e ter seu funeral celebrado em latim. Já as duas próximas peripécias são encontradas na segunda parte da peça, quando é apresentado um gato que teoricamente descome dinheiro e um instrumento musical capaz de reviver os mortos. Na última parte do auto, há o julgamento dos personagens mortos.

Conforme a introdução da *Antologia Cordel da Compadecida*: Os poemas que deram origem ao *Auto da Compadecida*, escrita por Eduardo Miranda (2015), cada peripécia contida no auto suassuniano se aproxima de uma literatura de cordel diferente. Tal fato também é apontado por Henrique Oscar no prefácio já referido. A primeira peripécia apresenta afinidades com o cordel “O Dinheiro ou O Testamento do Cachorro”, de Leandro Gomes de Barros (2015); a segunda se relaciona à obra “O Cavallo que Defecava Dinheiro” (2015), também de Leandro Gomes de Barros; e a terceira, com os cordéis “O Castigo da Soberba” (2015), de Anselmo Vieira de Souza (2015), e “Peleja da Alma”, de Silvino Pirauá de Lima (2015)¹.

Devido às grandes aproximações com outro gênero textual, Ariano Suassuna fora bastante criticado pelo aspecto da originalidade. Essa questão, embora não seja o foco deste trabalho, é importante porque o *Auto da Compadecida* foi adaptado tanto para a televisão quanto para o cinema². Braulio Tavares (2018), em “Tradição Popular e Recriação no *Auto da Compadecida*”, conta que, certa vez, um crítico teatral abordou

Ariano Suassuna e lhe perguntou sobre o surgimento de cada ideia para as peripécias do auto. O escritor respondeu que as ideias vieram de literaturas de cordel distintas, e então o crítico questionou: “Então, o que foi que o senhor escreveu?” (SUASSUNA *apud* TAVARES, 2018, p. 193). Suassuna respondeu: “Eu escrevi foi a peça” (SUASSUNA *apud* TAVARES, 2018, p. 193).

A resposta de Suassuna é notável porque, em muitos casos, há subjetividade no conceito do que é original. Afinal, tanto a peça quanto as adaptações apresentam algo “novo”, ou, no mínimo, diferente, seja por estarem em espaços de divulgação distintos, seja pela visão dos autores e diretores; ou até mesmo pelo modo como o público irá receber aquela ideia/obra. Em consonância a esse pensamento, Hélio Guimarães (2003), em “O romance do século XX na televisão: observações sobre a adaptação de *Os Maias*”, afirma que “os limites entre cultura de massa e erudita, o original e a cópia são sempre redefinidos porque as adaptações estabelecem uma zona de conflito entre formas culturais diferentes voltadas para públicos diferentes e heterogêneos” (GUIMARÃES, 2003, p. 111).

Assim, a originalidade de Suassuna, conforme afirma Braulio Tavares (2018), tem como ponto principal a fidelidade de uma tradição, uma vez que “a fidelidade de uma tradição é tão importante quanto a originalidade individual – ou mais até – e onde o autor não julga que escreve por si só, mas com a colaboração implícita de uma comunidade inteira” (TAVARES, 2018, p. 195). Para Suassuna, o original não era, necessariamente, o novo, visto que toda a sua obra poética é permeada de histórias, vivências, pessoas, contos e “causos” com os quais ele teve contato durante a vida. Além disso, ele tinha o intuito de criar um imaginário com base na cultura brasileira, especialmente a nordestina.

A fidelidade também é relevante para o cinema. De acordo com Randal Johnson (2003), em *Literatura e cinema, diálogo e recriação: o caso de Vidas Secas*, a “insistência à ‘fidelidade’ é um falso problema, porque ignora a dinâmica do campo de produção em que os meios estão inseridos” (JOHNSON, 2003, p. 42). Desse modo, conforme afirmamos anteriormente, a adaptação sempre será uma nova obra, porque precisa de um elemento substancialmente novo para efetivar seu lançamento, mas não necessita ser criada totalmente do zero, ou seja, uma ideia que nunca fora abordada antes.

Sobre essa questão, o crítico José Avellar (2007), em *O chão da palavra: cinema e literatura no Brasil*, declara que:

O que tem levado o cinema à literatura não é a impressão de que é possível apanhar uma certa coisa que está num livro – uma história, um diálogo, uma cena – e inseri-la num filme, mas, ao contrário, uma quase certeza de que tal operação é impossível. A relação se dá através de um *desafio* como os dos cantadores do Nordeste, onde cada poeta estimula o outro a inventar-se livremente, a improvisar, a fazer exatamente o que acha que deve fazer. (AVELLAR, 1994, p. 174)

Assim, a relação de adaptação perpassa por construções que vão além da simples inserção de diálogos e estruturas dramáticas na narrativa fílmica. É necessário que o diretor se sinta desafiado e/ou incomodado com o literário para adaptar uma obra. O incômodo é importante porque determinará os caminhos que a adaptação irá seguir: se tentará ser “fiel” (no que se refere ao conteúdo) ao texto-fonte ou se (re)criará livremente personagens e ações.

A comparação de Avellar (1994) à adaptação da literatura ao cinema é basicamente o que Ariano Suassuna fez ao escrever o *Auto da Compadecida* (2018), conforme citado anteriormente, pois o próprio Ariano Suassuna (2008), no livro *Almanaque Armorial*, afirma que o narrador do auto, o Palhaço, é uma espécie de Cantador de versos: “Mas, ao mesmo tempo que, na peça, representa o Autor, o Palhaço é, também, um Cantador” (SUASSUNA, 2008, p. 185).

O desafio citado por Avellar (1994) é uma ação comum entre cantadores de cordéis, bem como a prática de *notes*, que consiste em usar versos de outros cantadores para escrever cordel. Suassuna se utilizou desses métodos diversas vezes para a composição de sua obra poética. Por isso, no *Auto da Compadecida*, o Palhaço de Suassuna atua como um cantador de cordel e faz propaganda moralizadora da peça, como poetas e cantadores populares nordestinos costumam fazer em seus folhetos (SUASSUNA, 2008).

Dessa maneira, o presente artigo visa analisar, sob a perspectiva da dessacralização, a peça de Ariano Suassuna e o filme homônimo dirigido por Guel Arraes. A subversão do sagrado é um aspecto capital para a construção da dramatização e da narrativa cinematográfica, e gera, por exemplo, o cômico, fator imprescindível na criação do auto suassuniano e na adaptação de Guel Arraes.

O GÊNERO AUTO E O SAGRADO

O gênero auto, de acordo com Rosângela Divina Santos Moraes da Silva (2009), em “*Auto: Comunhão do Sagrado e do Profano*, conhecido pelo nome de *Jeu*”, é uma denominação genérica das primeiras peças que surgiram na França, no século XII, tornando-se uma das principais modalidades dramáticas no teatro religioso medieval, e que, a partir da Guerra dos Cem Anos, se diversificou e multiplicou. O mais antigo auto conhecido é o francês *Jeu D’Adam*, publicado e encenado em meados do século XII.

O teatro religioso medieval, à época, focava as moralidades e era chamado de autos alegóricos, que, devido à ascensão urbana europeia e à quebra do monopólio das celebrações religiosas, passaram a ter figurinos e acessórios financiados pela burguesia e pelos artesãos (SILVA, 2009). Para Margot Berthold (2004), em *História Mundial do Teatro*, os textos dos Evangelhos foram importantes para a criação das dramatizações religiosas; no entanto, não foram a única fonte de material. De acordo com a autora:

A ‘irrupção do mundo’ manifestou-se não apenas num estilo mais realista de representação, mas nos figurinos e no surgimento de elementos farsescos e grotescos dentro da dramatização na igreja, revelando-se também em referências tópicas e na crítica de acontecimentos contemporâneos, que se tornaram um elemento do teatro europeu no século XII. (BERTHOLD, 2004, p. 203)

Assim, não apenas existiram representações de passagem dos Evangelhos, mas também outras representações ligadas à religiosidade de modo geral. Naquele momento, a principal preocupação eram as Cruzadas, que visavam reforçar o dogmatismo cristão.

A exemplo disso, segundo Berthold (2004), surgiu um dos mais magníficos textos dramáticos do século XII, o *Antichristo de Tegernsee*, de autoria desconhecida. Representado por clérigos e presumivelmente em espaço aberto, o texto foi escrito em latim e, apesar de suas preocupações políticas, o caráter oratório da representação eclesiástica era preservado (BERTHOLD, 2004).

Acerca da relação do gênero auto com o sagrado, utilizando o texto do *Antichristo de Tegernsee* como referência, Berthold (2004) explica do que se tratava o enredo:

À primeira parte do texto, altamente patriótica e tópica, segue-se o verdadeiro auto do Anticristo. Logo que o imperador germânico deposita sua coroa e cetro, o falso Messias aparece. Apoiado pela Hipocrisia e pela Heresia, toma o

poder, em parte por meio do terror e em parte por meio de subornos. O *Rex Teutonicus* resiste, mas até mesmo ele é finalmente convencido por falsas curas milagrosas. A *Synagoga* também se submete ao Anticristo. Quando o Anticristo, porém, torna-se suficientemente audacioso, no auge de seu poder, para se atrever a anunciar “*pax et securitas*”, Deus o fulmina com um raio. A *Ecclesia* recupera as honras que lhe são devidas. À frente de todos os participantes, que incluem até mesmo os Profetas, ela entra pelas portas abertas da igreja ao som dos sinos e do canto comunitário do *Te Deum*. (BERTHOLD, 2004, p. 203)

A partir do resumo realizado por Berthold (2004), pode-se perceber que o texto tratava inteiramente de tópicos relacionados à política e, principalmente, à religião dominante na época. A relação do Anticristo com Deus dava o tom para as representações teatrais dessa época, mesmo não representando uma passagem do Evangelho. Portanto, a dualidade sacra e profana foi o ponto central das modalidades teatrais (os autos) da Idade Média.

Com a introdução do vernáculo no lugar do latim, além das representações serem feitas de dentro para fora da igreja, de acordo com Silva (2009), o caminho foi aberto para o desenvolvimento do teatro nacional de cada país, visto que, desde o estabelecimento da língua vulgar, houve um rompimento do auto pascal com a liturgia. Assim, ao abrir as portas da igreja, a instituição contribuiu significativamente para a ampliação do espaço cênico e as representações, porque permitiu que o povo apresentasse livremente suas versões de acordo com as próprias interpretações, o que fez surgir os autos e as encenações profanas.

Mircea Eliade (2001), em *Sagrado e Profano*: a essência das religiões, afirma que a primeira definição possível de sagrado é que ele irá se opor ao profano, motivo pelo qual surge o termo *hierofania*, que, segundo Eliade (2001, p. 17), será “algo de sagrado se nos revela”. Essa definição da manifestação de sagrado é bastante importante, pois, ainda de acordo com Eliade (2001), “a hierofania suprema, que é, para um cristão, a encarnação de Deus em Jesus Cristo” (ELIADE, 2001, p. 17). Com isso, compreendemos que a manifestação de um Anticristo significaria, na dualidade sacra e profana, uma personagem tipicamente profana que irá se opor a Deus, como ocorreu no auto *Antichristo de Tegernsee*.

Entretanto, há a consideração de que o sagrado não faz parte do mundo natural e, então, as manifestações sacras, bem como suas representações, seriam de uma ordem diferente, de uma realidade que não pertence ao mundo natural e profano. Desse modo,

“o sagrado manifesta-se sempre como uma realidade inteiramente diferente das realidades ‘naturais’” (ELIADE, 2001, p. 16), ou seja, a manifestação do sacro se dará em uma realidade que não pode ser a do “cotidiano”, ela acontecerá em outra realidade.

Outro fator marcante do sagrado é sua manifestação ligada ao poder. Segundo Eliade (2001), “para os primitivos, como para o homem de todas as sociedades pré-modernas, o sagrado equivale ao poder e, em última análise, à realidade por excelência. [...] Potência sagrada quer dizer ao mesmo tempo realidade, perenidade e eficácia” (ELIADE, 2001, p. 18). Assim, o sagrado está intrinsecamente relacionado ao poder, principalmente ao de “ser”, à realidade transmutada pela sua manifestação, de modo que a dualidade do sagrado e do profano terá como bases o real e o irreal, o místico e o natural.

Essa oposição gera a oportunidade de uma dessacralização, uma vez que um elemento está sempre associado ao outro. O sacro existe apenas porque há o profano. Em outras palavras, se houver a manifestação do sagrado, haverá também a possibilidade de sua dessacralização. Dessa forma, entendemos a dessacralização como a inserção do sagrado no profano, e vice-versa, além da influência e da intimidade do natural/profano sobre a hierofania.

O CINEMA E O SAGRADO

No artigo “O corpo, a origem e o sagrado no cinema: uma introdução”, Inês Gil afirma que “o cinema sempre teve uma relação particular com o sagrado, por ser uma arte que parte da imagem do real para o desconstruir, e que recriá-lo com a sua própria ordem, lhe dá um novo sentido” (GIL, 2012, p. 197), ou seja, a relação do cinema com sagrado ocorre, principalmente, por suas funções estilísticas e temáticas, especialmente na relação da desconstrução e/ou da dessacralização.

O cinema é considerado uma arte espiritual justamente pelo desenvolvimento de uma espécie de natureza sagrada em suas composições e tiragens. Para entender a abordagem do sagrado no cinema, é necessário observar a evolução da forma como a representação do corpo foi apresentada nas narrativas cinematográficas, visto que é por meio dessas representações que o sagrado se manifestará.

Baseando-nos ainda no conceito de sagrado de Eliade (2001), o sacro ocorrerá em contraposição ao profano. Tem, portanto, uma composição dicotômica e paradoxal, e

pode ser aspecto tanto de construção como de desconstrução. Para Marie-José Mondzain (2010), o sagrado é “uma energia e nada mais, mas uma energia específica porque é paradoxal: é uma força sísmica, um embate da natureza que tanto pode ser destrutivo como construtivo. [...] É a manifestação de intensidades contraditórias” (MONDZAIN, 2010, p. 157-158).

Assim, no cinema, o sagrado se tornará, sobretudo, motivo de conflitos internos humanos, representados na narrativa fílmica por causa do seu poder construtivo e destrutivo, porque ele se manifestará em um mundo profano e acrescentará à narrativa batalhas, problemas e situações antes não conhecidos pelas personagens. Ao lidarem com a manifestação do sagrado, as narrativas fílmicas entram, como no gênero auto, nas perspectivas de dualidades: homem e Deus; céu e inferno; vida e morte.

Para Inês Gil (2012), a origem do sagrado fílmico se deu em *A Paixão de Joana d’Arc* (1926), em que, segundo a autora, o tema religioso não é o ponto principal que irá tocar o espectador, mas a expressão transcendente que está presente em todos os grandes planos do filme, dado que nada escapará do olhar da câmera. Dessa forma, o olhar da câmera é o meio pelo qual o sagrado se apresentará e irá se contrapor com o profano já existente nas narrativas, por meio das personagens e do próprio mundo real representado. Por isso, em *A Paixão de Joana d’Arc* (1926), “a origem do sagrado está na procura de Deus, mas é sobretudo a partir dos afetos e das emoções expressos pelo grande plano que o espectador faz a experiência do sagrado” (GIL, 2012, p. 201).

Nas narrativas cinematográficas em que está presente, o sagrado poderá se manifestar conforme o diretor escolher representá-lo: é a visão do diretor que ditará o caminho de sua manifestação. Na maioria dos casos, o sacro causará conflitos internos e, muitas vezes, externos aos personagens da narrativa, sendo pela busca de poder, pela sobrevivência e, até mesmo, pela tentativa de dessacralização.

A DESSACRALIZAÇÃO NO AUTO DA COMPADECIDA: TEXTO DRAMÁTICO E FILME

Conforme antecipamos no início deste artigo, a figura do Palhaço, para Ariano Suassuna, é bastante significativa em toda a construção do auto, visto que o Palhaço é o narrador/cantador da história desde a apresentação:

Palhaço: Auto da Compadecida! O julgamento de alguns canalhas, entre os quais um sacristão, um padre e um bispo, para exercício da moralidade. Toque de clarim.

Palhaço: A intervenção de Nossa Senhora no momento propício, para triunfo da misericórdia. Auto da Compadecida! (SUASSUNA, 2018, p. 23)

Após abrir o auto, o Palhaço aparecerá como um representante do autor, como mostra o fragmento a seguir:

Palhaço: Ao escrever esta 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, 2018, p. 24)

Percebemos que, para Ariano Suassuna, o Palhaço é um instrumento para abordar um tema sagrado, como é a *Compadecida*, de forma leve e coerente com o povo nordestino, pois se trata de uma figura popular relacionada à blague, elemento comum na cultura popular da região.

Segundo Jean Chevalier, no *Dicionário de símbolos* (2001), a figura do Palhaço “simboliza a inversão da compostura régia nos seus atavios, palavras e atitudes. [...] à soberania, a ausência de toda autoridade; ao temor, o riso. [...] às cerimônias as mais sagradas, o ridículo; à morte, a zombaria” (CHEVALIER, 2001, p. 680). O Palhaço remete à paródia encarnada, ou seja, à dessacralização.

Tal pensamento é concomitante ao de Ariano Suassuna, conforme afirmado por ele no documentário *O Sertão mundo de Suassuna*, lançado em 2003 e dirigido por Douglas Machado:

Em todos nós existem esses dois hemisférios: em um hemisfério está o poeta e o palhaço, no outro estão o profeta e o rei. [...] Quando vejo que estou me levando excessivamente a sério, o palhaço que eu tenho dentro de mim dá uma cambalhota e eu faço uma careta para o rei. (O SERTÃO MUNDO, 2003)

Para Suassuna, então, o Palhaço se contrapõe ao rei e ao profeta, e, uma vez que estes são considerados sacros, é a figura do Palhaço que irá dessacralizar essas posições. Por essa razão, os dois personagens que logo se exibem na apresentação do teatro são justamente o Palhaço e a Compadecida, o que denota, desde o início do auto, a dualidade que irá ser tema durante todo o texto dramático. A inserção da figura do Palhaço

(personagem que dessacraliza) em contraponto à Compadecida (figura sacra) mostra a presença da dessacralização como um aspecto que se repetirá várias vezes na dramatização.

A dicotomia sacra x profana está presente, inclusive, na fala da atriz que interpreta a Compadecida: “A mulher que vai desempenhar o papel desta excelsa Senhora declara-se indigna de tão alto mister” (SUASSUNA, 2018, p. 24). Ao reconhecer que não é digna de representar tal personagem, a dualidade mulher x figura sacra é inserida, o que evidencia a dessacralização e/ou a desconstrução do sagrado, uma vez que coloca o “humano indigno” como sacro.

Outra passagem importante com a presença do Palhaço é a preparação para a cena do julgamento do auto:

Palhaço: Muito bem, com toda essa gente morta, o espetáculo continua e terão oportunidade de assistir a seu julgamento. Espero que todos os presentes aproveitem os ensinamentos desta peça e reformem suas vidas, se bem que eu tenha certeza de que todos os que estão aqui são uns verdadeiros santos, praticantes da virtude, do amor a Deus e ao próximo, sem maldade, sem mesquinhez, incapazes de julgar e de falar mal dos outros, generosos, sem avareza, sóbrios, castos e pacientes. E basta, se bem que seja pouco, Música. Música de circo.
O Palhaço sai dançando. (SUASSUNA, 2018, p. 131)

A partir desse excerto, pode-se conceber que a figura do Palhaço, antes de mais nada, é irônica com a plateia ao se referir a todos como “santos”. Novamente, nesse momento, ocorre uma dessacralização, pois o Palhaço aborda o sagrado de uma forma irônica e sarcástica, ou seja, como se fosse uma manifestação natural e, conseqüentemente, profana.

Portanto, no auto suassuniano, o Palhaço é uma das formas de dessacralização, porque, por meio dessa figura, são abordados temas que normalmente são tratados com sobriedade por serem sagrados. O Palhaço de Suassuna, por sua condição, tem a liberdade de abordar esses assuntos de forma natural e, por vezes, profana.

Se, no auto, o julgamento é anunciado à plateia pelo Palhaço, no filme, após a morte de João Grilo, ele desperta na igreja com uma procissão de fiéis cantando músicas à Nossa Senhora (Compadecida). Após essa parte, o personagem do diabo aparece e envia todos os mortos para o inferno, até que se inicia o julgamento com a presença de Manuel (Jesus), do Diabo e dos personagens mortos durante a narrativa fílmica.

Assim, no auto, há uma dessacralização já inserida com a presença do Palhaço, ao passo que no filme essa dessacralização se dará, em muitos momentos, por meio do personagem João Grilo. Ao tratar de um tema sagrado, que envolve figuras da Bíblia cristã ou a manifestação mística de outro mundo, será João Grilo quem apresentará esse tema de maneira natural, profana e descuidada, como na aparição do Diabo no filme:

Diabo: Estão vendo? O diabo não é tão feio como parece.
João Grilo: Pode ser! Mas esse cheirinho de enxofre.
Diabo: Talvez o meu cheiro esteja incomodando vocês.
Vários personagens: Não, não.
Mulher do padeiro: Eu acho até bonzinho.
João Grilo: Pois eu estou à beira de ter uma piloura com esse fedor.
Diabo: Oi?! Respeito é bom e eu gosto. (O AUTO, 2000)

Percebe-se que João Grilo versa sobre a temática do sagrado e do místico do modo mais profano possível, relacionando a figura do Diabo com o mau cheiro. De certa forma, ele personifica o Diabo; em outras palavras, dessacraliza a figura. Já no texto de Suassuna, a primeira aparição do Encourado (diabo) e a sua primeira interação com João Grilo ocorre de um jeito diferente:

Encourado: Mas vamos aos fatos. Que vergonha! Todos tremendo! Tão corajosos antes, tão covardes agora! O senhor bispo, tão cheio de dignidade, o padre, o valente Severino... E você, o Grilo que enganava todo o mundo, tremendo como qualquer safado!
João Grilo: Que é que posso fazer? Já disse mais de cem vezes a mim que não tremesse e tremo. Desde que ouvi aquelas pancadas que comecei a sentir um calafrio danado. (SUASSUNA, 2018, p. 135)

Comparando os dois excertos, observamos que o personagem João Grilo sofre uma transformação no filme em relação ao texto literário, apresentando-se mais corajoso. Essa característica é necessária para que ele cumpra o seu papel e o que em Suassuna é atribuído ao Palhaço, ou seja, tratar personagens sagrados como iguais, sem deferência ou, nesse caso específico, sem medo.

Uma cena bastante parecida tanto na peça quanto no filme é a entrada de Manuel (Jesus), seguida de sua conversa com João Grilo. No filme, o diálogo acontece da seguinte forma:

João Grilo: Mas, espere. O senhor é quem, é Jesus?
Manuel: Sou, por quê?

João Grilo: Porque, não é lhe faltando com o respeito não, mas eu pensava que o senhor era muito menos queimado (risos). (O AUTO, 2000)

A relação de João Grilo com a figura sacra é cômica e intimista, como se fossem amigos de longa data. Ao fazer piada sobre a aparência de Manuel, João Grilo personifica e desconstrói a figura sacra, e ocorre o processo de dessacralização.

No texto dramático, por sua vez, o diálogo é semelhante:

João Grilo: Aquele Jesus a quem chamava de Cristo?

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

João Grilo: Porque... não é lhe faltando com o respeito não, mas eu pensava que o senhor era muito menos queimado. (SUASSUNA, 2018, p. 140)

Na narrativa fílmica, é válido salientar o plano de câmera em que se enquadra Manuel, interpretado por Maurício Gonçalves. A câmera, ou os olhos do diretor, mostra a figura sacra no altar (lugar alto que representa poder e superioridade) durante o diálogo, em contraposição a João Grilo, interpretado por Matheus Nachtergaele. Este, situado em posição inferior no cenário, nunca é mostrado sozinho pelo enquadramento da câmera, de modo que a ação do personagem não é destacada.

Em ambos os trechos, constatamos que João Grilo se relaciona com o sagrado sem cerimônia, sobretudo ao manifestar surpresa diante de um Jesus negro. Nesse momento, nos dois formatos, ocorre uma espécie de dessacralização, uma vez que o diálogo com a figura sagrada se dá de maneira bastante simples, natural e sincera.

Na maioria dos diálogos do filme, a maneira como João Grilo se relaciona com as figuras sacras é despojada e íntima, a ponto de considerar Cristo um homem, e a Compadecida, a “mulher que está mais próxima de nós” (O AUTO, 2000). Em todos esses casos, a dessacralização é evidente, já que se estabelece uma aproximação entre o profano (João Grilo) e o sagrado (Manuel e Compadecida).

O tratamento dado por João Grilo às figuras sacras mostra um comportamento que dessacraliza totalmente, em especial quando as aproxima de comportamentos naturais do homem profano, porque tanto Manuel quanto Compadecida foram humanos. No auto, há o seguinte diálogo:

João Grilo: (A Manuel). Olhe a besteira deles: Deus aqui e eles gritando por Deus!

Manuel: E por quem eles iriam gritar?

João Grilo: Por alguém que está mais perto de nós, por gente que é gente mesmo!

Manuel: E eu não sou gente, João? Sou homem, judeu, nascido em Belém, criado em Nazaré, fui ajudante de carpinteiro... Tudo isso vale alguma coisa.

João Grilo: O senhor quer saber de uma coisa? Eu vou lhe ser franco: o senhor é gente, mas não é muito não! É gente e ao mesmo tempo é Deus, é uma mistura muito grande. Meu negócio é com outro. (SUASSUNA, 2018, p. 155-156).

João Grilo tem a necessidade de buscar um alento de misericórdia em quem conhece suas dores humanas. Com isso, Manuel (figura sacra) se assume e se reconhece, novamente, como humano, o que evidencia a dessacralização por meio da fala de João Grilo. O paradoxo colocado por João Grilo mostra a natureza dual até mesmo das figuras sacras: embora represente o sagrado no julgamento, elas já integraram um mundo natural e profano, e é nessa conexão que João Grilo busca a misericórdia.

No filme, essa parte ocorre mais rapidamente, sem a inserção do diálogo. Após ter seus “crimes” enumerados pelo diabo, João Grilo diz que prefere se apegar “por alguém que está mais perto de nós, por gente que é gente mesmo” (O AUTO, 2000), que é a Compadecida. Nessa perspectiva, a dessacralização também acontece por meio da fala de João Grilo. Porém, no filme, ele não introduz o paradoxo da relação de dualidade que Manuel e a Compadecida têm, mas seu discurso sugere que, mesmo sagrada, a figura da Compadecida também é “gente”, desconstruindo a personagem sacra.

No caso da aproximação com a Compadecida, a dessacralização se realiza por meios distintos: no filme, não há a interrupção do versinho que João Grilo faz para chamar a Compadecida; já na peça, há a interrupção do Encourado ao citar uma possível falta de respeito. O próprio versinho que João Grilo faz é uma forma de dessacralização:

João Grilo: Valha-me Nossa Senhora,

Mãe de Deus de Nazaré!

A vaca mansa dá leite,

A braba dá quando quer.

A mansa dá sossegada,

A braba levanta o pé.

Já fui barco, fui navio,

Mas hoje sou escaler;

Já fui menino, fui homem,

Só me falta ser mulher.

Encourado: Vá vendo a falta de respeito, viu?!

João Grilo: Falta de respeito nada, rapaz! Isso é o versinho de Canário Pardo que minha mãe cantava pra eu dormir. Isso tem nada de falta de respeito!

Já fui barco, fui navio,

mas hoje sou escaler.

Já fui menino, fui homem,

só me falta ser mulher.
Valha-me Nossa Senhora,
Mãe de Deus de Nazaré. (SUASSUNA, 2018, p. 158-160)

No filme, os versos são os mesmos, excluída apenas a interrupção do Encourado e a consequente resposta de João Grilo a ele. Entretanto, é importante salientar a escolha de Guel Arraes na alternância entre um plano aberto e um plano médio no momento que o versinho é declamado no filme, visto que ambos os planos permitem que o espectador veja a coreografia de João Grilo enquanto ele canta. Assim, a coreografia contribui para o processo de dessacralização que o próprio versinho confere à narrativa fílmica.

A sequência da cena também é igual nos textos escrito e fílmico: João pergunta se a Compadecida está zangada com o versinho que ele declamou para chamá-la, e ela responde que não. Nesse processo de dessacralização, há novamente a inserção do profano e do natural em diálogo com o sagrado, já que o sagrado, aqui, não é inacessível.

No entanto, pelo versinho que a mãe lhe ensinou, o sagrado foi alcançado, e o apelo de João Grilo foi atendido por meio da aproximação com o profano e com o natural, ou seja, através da dessacralização. Durante a dramatização e a narrativa fílmica, a dessacralização irá atuar aproximando o sacro do profano, que é uma forma de desendeusar o sagrado e trazê-lo para mais perto do natural, bem como da realidade profana e mundana.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O auto está intrinsecamente ligado às manifestações do sagrado, o que possibilita, em obras desse gênero, o processo de dessacralização, como ocorre no auto suassuniano. Em uma narrativa fílmica, o sagrado é um recurso utilizado desde as produções de 1926 até as atuais. No cinema, o sagrado e a forma como se manifestará dependerão das opções do diretor, uma vez que cabe a ele decidir como o sacro será apresentado e confrontado, sempre em uma perspectiva permeada de dualidades: sagrado x profano; homem x Deus; céu x inferno; vida x morte.

No *Auto da Compadecida* de Ariano Suassuna, pode-se compreender que a escolha pela figura do Palhaço diz muito sobre a dessacralização, dado o pensamento que Suassuna tinha a respeito do narrador e cantador do seu auto. Além disso, vimos que, no

ato do julgamento, há a aproximação de João Grilo com os personagens e os temas sacros de forma irônica, humilde e intimista, transformando-os em “comuns” ao leitor e ao espectador.

Já no filme dirigido por Guel Arraes não há a inserção do Palhaço, bem como não há narrador em *off*. Sendo assim, o papel de dessacralizar do Palhaço é incorporado pelo personagem João Grilo, que realiza piadas e brincadeiras com as figuras místicas, principalmente com o Diabo, e também utiliza um discurso irônico, humilde e intimista com as figuras sacro-cristãs. Com isso, ele torna esses temas, que podem ser problemáticos de representar, leves ao espectador.

Portanto, tanto Suassuna, no auto, quanto Guel Arraes, no filme, usam da dessacralização como um elemento grandioso na construção de seus textos, pois, ao aproximarem o sagrado do profano, acabam por aproximar, também, o público das obras. A ironia e o humor em Suassuna são potencializados na adaptação de Arraes, graças à junção dos personagens João Grilo e Palhaço. A união da liberdade de fazer piada do Palhaço com a simplicidade de João Grilo aproxima diretamente o humano do sagrado, o que não apenas elimina a cerimônia esperada do primeiro em relação ao segundo, mas estabelece respeito recíproco, ainda que carregado de humor.

Referências

ARISTÓTELES. *Poética*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.

AVELLAR, José Carlos. *O chão da palavra: cinema e literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

BERTHOLD, Margot. *História Mundial do Teatro*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

CHEVALIER, Jean. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.

ELIADE, Mircea. *O Sagrado e o Profano: A essência das religiões*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

GIL, Inês. O corpo, a origem e o sagrado no cinema: uma introdução. *Didaskalia*, v. 42, n. 1. Lisboa, p. 197-210, 2012. DOI: <https://doi.org/10.34632/didaskalia.2012.2319>. Disponível em: <https://revistas.ucp.pt/index.php/didaskalia/article/view/2319>. Acesso em: 17 jan. 2023.

GUIMARÃES, Hélio. O romance do século XX na televisão: observações sobre a adaptação de *Os Maias*. In: PELLEGRINI, Tânia et al. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003. p. 91-114.

JOHNSON, Randal. Literatura e cinema, diálogo e recriação: o caso de *Vidas Secas*. In: PELLEGRINI, Tânia et al. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003. p. 37-60.

MONDZAIN, Marie-José. De la sacralité d'une oeuvre profane. Quelques remarques sur les films de Tarkovski. In: DEVICTOR, A.; FEIGELSON, K. (Org.). *Croyances et sacré au cinéma*. Paris: Charles Corlet, 2010. p. 156-159.

MIRANDA, Eduardo. Introdução: Os poemas da Compadecida. In: BARROS, Leandro Gomes de; SOUZA, Anselmo Vieira de; LIMA, Silvino Pirauá de. *Antologia Cordel da Compadecida: Os poemas que deram origem ao Auto da Compadecida*. São Paulo: Kairu, 2015. p. 4-5.

OSCAR, Henrique. Prefácio: *Auto da Compadecida*. In: SUASSUNA, Ariano. *Auto da Compadecida*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018. p. 9-19.

O AUTO DA COMPADECIDA. Direção: Guel Arraes. Brasil: [s. n.], 2000. 105 min. Disponível em: <https://globoplay.globo.com/o-auto-da-compadecida/t/TMFdjjCFHM/>. Acesso em: 25 jan. 2023.

O SERTÃO MUNDO DE SUASSUNA. Direção: Douglas Machado. Roteiro: Douglas Machado. [S. l.: s. n.], 2003. 80 min. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Xgfu4eDuzE0>. Acesso em: 4 fev. 2023.

SILVA, Rosângela Divina Santos Moraes da. AUTO: Comunhão do Sagrado e Profano. *SOLETRAS*, ano IX, n. 17, São Gonçalo, p. 35-41, 2009.

SUASSUNA, Ariano. *Almanaque Armorial*. Seleção, organização e prefácio de Carlos Newton Júnior. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

SUASSUNA, Ariano. *Auto da Compadecida*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.

TAVARES, Braulio. Tradição Popular e Recriação no *Auto da Compadecida*. In: SUASSUNA, Ariano. *Auto da Compadecida*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018. p. 193-201.

Recebido em: 15/05/2023

Aceito em: 26/07/2023

¹ Não foi possível identificar os respectivos anos de publicação dos cordéis citados, tendo em vista o caráter artesanal de produção desse tipo de poesia. Dessa forma, usamos como referência para todos eles a

Antologia Cordel da Compadecida: Os poemas que deram origem ao *Auto da Compadecida*, assinada por Eduardo Miranda (2015).

² A peça *Auto da Compadecida* foi adaptada pela primeira vez em 1969, no filme homônimo dirigido por George Jonas, com roteiro assinado por Ariano Suassuna e George Jonas. Em 1999, foi adaptada em formato de minissérie, a qual foi produzida pela TV Globo e escrita por Guel Arraes, Adriana Falcão e João Falcão. A minissérie, por sua vez, foi transformada em um filme dirigido por Guel Arraes, em 2000.