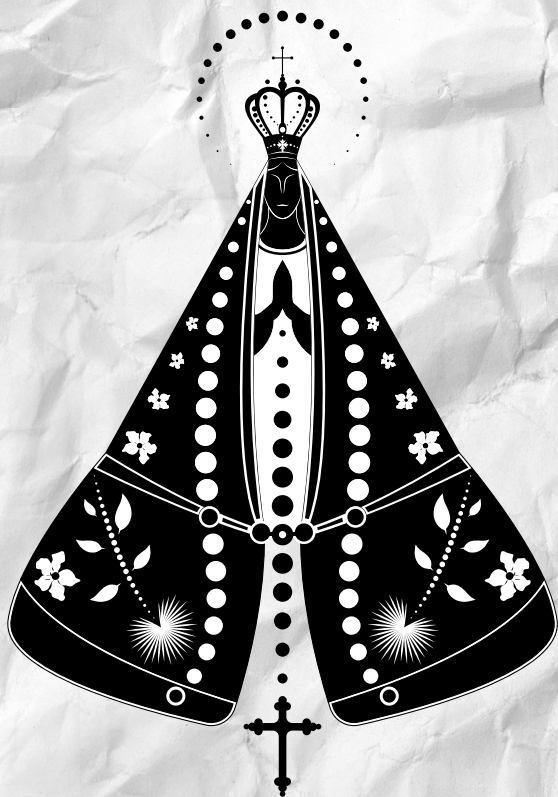


LA COMPADECIDA

REPRESENTAÇÃO E RECEPÇÃO DE ARIANO SUASSUNA NA ESPANHA FRANQUISTA

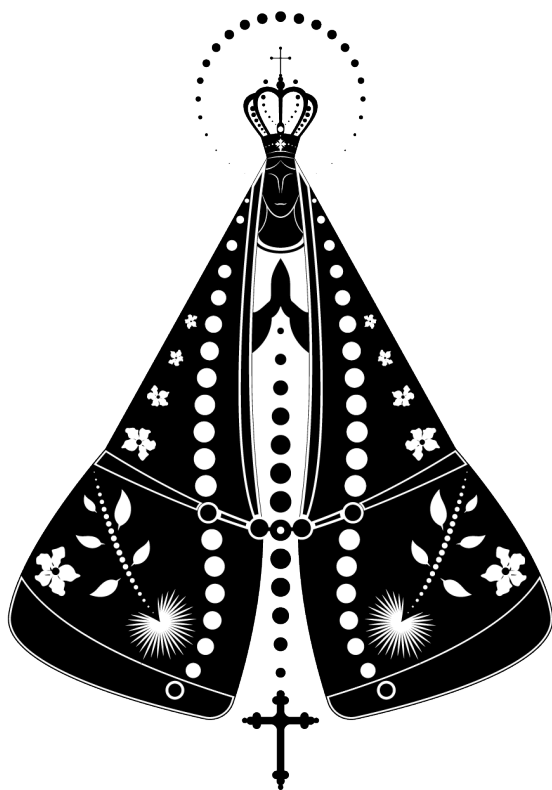


Leonardo Augusto de Jesus



LA COMPADECIDA

REPRESENTAÇÃO E RECEPÇÃO DE ARIANO SUASSUNA NA ESPANHA FRANQUISTA



Leonardo Augusto de Jesus



COLETIVO CINE-FÓRUM® EDITORA

ISBN: 978-65-83315-03-8

Um livro de

Leonardo de Augusto de Jesus

Chefe de Publicações e Revisão Final

Liaki Paha

Diagramação e Projeto Gráfico

Renan da Silva Dalago

Conselho Editorial

Coletivo Cine-Fórum®

Disponível em

www.coletivocineforum.com/comite

As opiniões expressas pelos autores pertencem a eles e não refletem necessariamente a opinião do Conselho Editorial ou da Editora.

Todos os direitos são reservados. Autorizamos a reprodução parcial desta obra, para fins acadêmicos, desde que citada a fonte.

Proibido qualquer uso para fins comerciais.

Direitos reservados a

COLETIVO CINE-FÓRUM®

Goiânia, Goiás

coletivocineforum@gmail.com

www.coletivocineforum.com/livros

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Jesus, Leonardo Augusto de

La Compadecida [livro eletrônico] :
representação e recepção de Ariano Suassuna na
Espanha franquista / Leonardo Augusto de Jesus. --
Goiânia, GO : Coletivo Cine-Fórum, 2025.

PDF

Bibliografia.

ISBN 978-65-83315-03-8

1. Artes cênicas 2. Cultura brasileira
3. Dramaturgia 4. Suassuna, Ariano, 1927-2014 -
Crítica e interpretação 5. Suassuna, Ariano,
1927-2014. Auto da compadecida 6. Teatro
brasileiro I. Título.

25-257274

CDD-792.015

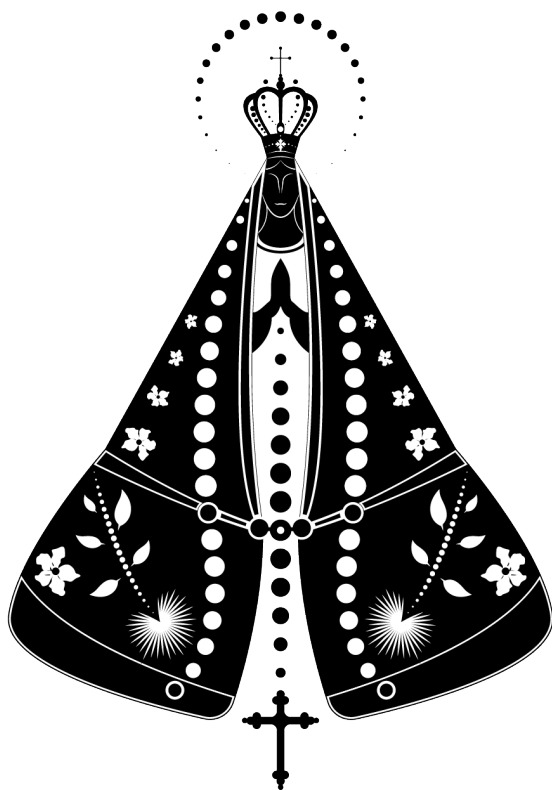
Índices para catálogo sistemático:

1. Teatro : Apreciação crítica 792.015

Aline Grazielle Benitez - Bibliotecária - CRB-1/3129

LA COMPADECIDA

REPRESENTAÇÃO E RECEPÇÃO DE ARIANO SUASSUNA NA ESPANHA FRANQUISTA



Leonardo Augusto de Jesus



COLETIVO CINE-FÓRUM® EDITORA

À minha madrinha Jurema,
primeira pessoa a reconhecer
a minha vocação
para as Artes Cênicas.

SUMÁRIO

Prefácio.....	11
Introdução.....	21
 1. <i>La Compadecida</i> de Modesto Higuera.....	 27
Ações e diálogos na <i>mise-en-scène</i> espanhola.....	31
O espaço dramático.....	40
Os figurinos das personagens.....	49
A recepção da obra na Espanha.....	60
A crítica especializada.....	62
O êxito entre os espectadores.....	72
 2. Apenas mais uma análise de <i>Auto da Compadecida</i>.....	 77
Do <i>oxente</i> ao <i>olé</i>	77
Aspectos textuais.....	83
A escritura dramática.....	83
A dicção dramática.....	90
Funções dos diálogos.....	91
Classificação dos diálogos quanto à forma.....	97
A ficção dramática.....	98
Graus de representação das ações.....	105
A <i>Compadecida</i> e o tempo.....	107
Graus de representação do tempo.....	108

Estrutura temporal.....	109
Ordem e duração.....	111
O espaço da fábula.....	114
Estrutura espacial diegética.....	114
Signos espaciais.....	119
Graus de representação do espaço diegético.....	121
Distância e Perspectiva Espacial.....	126
Valor do Espaço diegético.....	128
Personagens.....	129
Graus de representação das personagens.....	140
Caracterização das personagens.....	142
Funções das personagens.....	149
As personagens em ação.....	154
Personagens e distanciamento.....	155
Algumas diferenças substanciais entre o texto original e a adaptação.....	157
3. Os discursos ideológicos.....	161
O emprego de técnicas de distanciamento.....	162
O vai-e-vem ideológico de Suassuna a Pemán.....	166
Conclusão.....	191
Referências.....	201

PREFÁCIO

O que Shakespeare tem a ver com o “oxente” de Ariano Suassuna?

Por Valmir Moratelli¹

O primeiro registro de uma apresentação de *King Lear* (*Rei Lear*, em tradução para o português) data de dezembro de 1606. A peça do dramaturgo inglês William Shakespeare [1564-1616] era uma tragédia e, seguindo a lógica do gênero, capaz de provocar o terror e a piedade. Pelos registros que nos chegam aos tempos atuais, o texto hoje aclamado não alcançou tanto sucesso em suas primeiras décadas. Isso até chegar às mãos do poeta irlandês Nahum Tate [1652-1715] que, em 1681, fez uma considerável adaptação ao texto original. Tate alterou o desfecho da obra, com direito a um retumbante final feliz ao trágico monarca. Assim sendo, a partir daquele momento e durante os próximos 150 anos, a peça passaria a ser encenada em teatros de várias partes do mundo com esta sua versão; justamente a que se consagraria junto ao público. Isso quer dizer que algumas gerações aplaudiram *Rei Lear* longe de estarem diante de seu texto original até os idos de 1830. E mesmo após constatada a alteração, o desfecho dado por Tate ao protagonista shakespeariano permaneceu bastante popular em outras montagens que se seguiram.

Na versão original, o final de *Rei Lear* é trágico. O rei é traído pelas suas duas filhas mais velhas e seus respectivos cônjuges, para quem havia deixado seu reino, acreditando que elas gostavam mais dele que a caçula Cordelia, que muito o amava,

¹ Doutor em Comunicação pela PUC-Rio, jornalista e diretor de cinema.

mas não era dada a bajulações. Sabendo do trágico destino do pai, que perambula como um louco pela tempestade, Cordelia retoma da França com uma tropa para salvá-lo, mas ambos acabam presos. Cordelia morre nos braços do pai, que também é morto, assim como grande parte dos personagens. Na adaptação de Tate, Lear, após perceber seu engano e seus dias de sofrimento, consegue reestabelecer o trono e Cordelia sobrevive e se casa.

Este breve resgate, que recupera um episódio interessante da popularização do texto de um dos mais importantes dramaturgos da Era Moderna, nos ajuda a indagar até que ponto as adaptações estão fadadas a seguir o cerne de sua origem. Na imposição da pasteurização de sentidos tão fomentada pelo cinema hollywoodiano no século passado ou na mais recente onda de narrativas audiovisuais em plataformas de *streaming*, cabe a questão: a que serve uma adaptação?

“*La Compadecida: Representação e recepção de Ariano Suassuna na Espanha franquista*”, de Leonardo Augusto de Jesus, permite embasamentos necessários a uma discussão latente nos meios audiovisuais, teatrais, literários e artísticos, em geral. Ao jogar luz à adaptação espanhola realizada pelo dramaturgo José María Pemán da obra *Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna, incluindo uma análise rica de sua mise-en-scène e consequente recepção na Espanha de 1965, sob a censura imposta pela ditadura de Francisco Franco, Leonardo demonstra como a adaptação de uma obra obedece a lógicas que subvertem ao caráter repetitório ou mesmo de tradução “livre” que a mesma possa receber.

A palavra “adaptação”, seguindo a explicação de nossos dicionários, entrega sinônimos como acomodação, ajuste, adequação, amoldagem, apropriação, justura. Assim, adaptar é, em seu fundamento, uma maneira de se moldar a algo que não

é dado à forma inicial. Pemán passa longe de uma adaptação fidedigna da obra de Suassuna, como este livro vai demonstrar em exemplos pertinentes ao longo dos próximos capítulos. Nem podia ser diferente. Quaisquer representações e recepção fora do contexto sociocultural e político original já sofrem outros atravessamentos que merecem cuidadosas interpretações. Como toda obra artística é fruto de seu meio, ou do meio de seu criador-primeiro, *Auto da Compadecida* está para *La Compadecida*, tal como *Rei Lear* de William Shakespeare está para *Rei Lear* de Tate. Isso porque todo tipo de alteração obedece a um jogo social em curso no momento em que é realizado, seja ele individual (por pura vaidade de quem o faz) ou mercadológico (por pressão de quem contrata, publica, adapta, encena, patrocina etc).

Em 2024 foi noticiado que Nelson Rodrigues [1912-1980], um dos mais importantes teatrólogos brasileiros do século XX, está prestes a atravessar fronteiras e aportar em Hollywood. Sua icônica peça *O Beijo no Asfalto*, de 1960, deve ser adaptada para o cinema pelo diretor Karim Aïnouz, a partir do roteiro da irlandesa Kirsten Sheridan e produção da americana Viola Davis junto dos netos de Nelson. A escolha desta peça, em especial, se deve à “sua simplicidade e sofisticação ao abordar temas como homofobia e *fake news*” (termo, aliás, criado bem depois da morte do teatrólogo). Uma reportagem à época sobre a adaptação internacional do texto dizia que o projeto “não só apresentará a obra de Nelson Rodrigues a um público internacional, como também fortalecerá a presença da cultura brasileira no cenário global, utilizando o *soft power* como ferramenta de expansão cultural”. Nelson, tão observador das pequenas mazelas éticas da classe média carioca, deve ser passado a limpo, tão logo, aos olhos americanizados, a fim de chegar a outros tipos de público.

Conseguirá este novo Nelson se manter símile ao já tão badalado Nelson *habitué* das telas e palcos brasileiros?

Aqui cabe outra pergunta, sem medo de puritanismos: a que preço uma obra deve e merece ser adaptada para outra cultura, se uma de suas razões principais para existir é justamente a de carregar consigo elementos que a consagram como um pilar (ou um pensamento) artístico? Não pregamos, pois, a invalidade das adaptações, mas a fortificação do questionamento levantado pelas mesmas no seu ato de existir a partir de uma origem que não é aquela. Por isso este livro, que o leitor tem em mãos, se julga tão oportuno. Com vasta pesquisa desenvolvida ao longo de um mestrado acadêmico, o autor nos oferece pistas para entender os meandros que “contaminam” uma adaptação literária.

Um dos fundadores do Movimento Armorial, que buscava valorizar e difundir as manifestações culturais tradicionais do Nordeste brasileiro, Ariano Suassuna [1924-2014] tem, entre suas célebres e inesquecíveis frases, a que enalteceu o valor do que tanto produziu: “Arte para mim não é produto de mercado. Podem me chamar de romântico. Arte para mim é missão, vocação e festa”. Em tom menos professoral, mas igualmente provocativo, ele dizia, sempre com dedo em riste: “Não troco o meu ‘oxente’ pelo ‘ok’ de ninguém”.

Num mundo dito globalizado, ainda que fronteiras nacionais sejam repensadas a bel-prazer das forças político-militares que ditam as regras das relações universais, cujo processo o próprio Suassuna viu tomar curso, a relação obra original *versus* obra adaptada (para além da fronteira nacional) pode ser compreendida em diversos caminhos interpretativos – sendo utilizada como parcerias supranacionais, como mercadorias embaladas por fajutas modernidades, como produtos que não

se esgotam em um só meio e até como meios eficazes de se conquistar novos públicos e mercados.

Suassuna podia até tentar, mas dificilmente livraria suas artes das garras capitalistas. Tal como seus livros, as adaptações são produtos de mercado, visto que estão inseridas na indústria do consumo e do entretenimento. Na “sociedade do espetáculo”, termo cunhado pelo pensador francês Guy Debord, impera a interdependência entre o processo de acúmulo de capital e o processo de acúmulo de imagens. Em determinados casos, o processo de acúmulo de imagens também se refere a uma revisita a obras consagradas como forma de reativar memória e nostalgia recente no público (isso explica, por exemplo, a atual aposta de remakes em telenovelas na TV aberta brasileira, diante de sua notável crise de audiência – *Pantanal*, *Renascer*, *Vale Tudo* etc). Em outros casos, a revisita se dá pela certeza mercadológica de que uma determinada obra inserida num contexto sociopolítico pode ser interpretada, em parecido sucesso e receptividade, em outro contexto sociopolítico. Fazemos isso com o teatro grego desde sempre. O fator tempo-espço se torna, assim, menos relevante do que a grandeza da mensagem de certas criações artísticas. Se não fosse desse modo, *Antígona*, tragédia grega de Sófocles, composta por volta de 442 a.C., não seria sucesso até hoje em tão diferentes adaptações pelo mundo.

Até entre as traduções, escolhas são passíveis de questionamentos. Uma das mais difíceis obras da literatura de ficção em língua inglesa, *Finnicius Revém*, último romance do irlandês James Joyce, publicado em 1939, até hoje é alvo de diversos trabalhos acerca de sua tradução mais popular, realizada por Donald Schüler. Ao levar 17 anos para completar aquele que seria um marco da literatura experimental, Joyce funde

palavras do inglês e de outras línguas, criando linguagem única e de múltiplos sentidos. Igual trabalho teve Alison Entrekin, incumbido de traduzir para o inglês *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa. Levou dez anos na tarefa. Como arrumar em outro idioma, por exemplo, termo para “taurophthongo”, palavra inventada por Rosa para descrever o mugido do touro? Quanto mais original é um texto, decerto, mais delicada será sua adaptação ou tradução.

O problema aqui não é a chamada licença poética, argumento para o qual se perdoa quase todo tipo de mazela que se faz com o texto de origem – até incluir, por exemplo, um improvável *happy end* em *Rei Lear*. A atenção se redobra (e é o que faz com apuro o pesquisador deste livro com *La Compadecida*) para os intuitos adentrados nas escusas escolhas de quem passa a assumir a história na hercúlea tarefa da adaptação.

Seja qual for o objetivo final, as adaptações estão inseridas na lógica da indústria do consumo e do entretenimento, que valoriza este consumo a partir de um lucro. Se por um lado a indústria cultural é caracterizada por padrões repetitivos que visam a formar uma percepção comum voltada ao consumismo, definições essas dos filósofos e sociólogos alemães Theodor Adorno e Max Horkheimer; por outro lado, a mesma a indústria cultural permite acesso a bens que, vez ou outra, dialogam perfeitamente com importantes críticas aos arranjos sociais vigentes. Afinal, *Rei Lear*, *Auto da Compadecida* e *O Beijo no Asfalto*, entre outros, trazem consigo questionamentos sociais oriundos do seu povo, das suas regionalizações e de seus costumes, a partir da criação de uma estética ou percepção única. Tal como *Antígona*, se tornam atemporais.

A alma “suassuanesca”

Ao longo dos próximos capítulos, Leonardo Augusto de Jesus demonstra como *Auto da Compadecida* carrega críticas sociais, políticas, morais e religiosas, ao apresentar a obra de Suassuna mergulhada no tradicionalismo contestatório dos autos vicentinos. Mas também demonstra como a obra adaptada ao teatro espanhol se distancia da original na estrutura de suas representações.

Suassuna abraça em sua criação os marginalizados, os párias, os exilados, os proscritos, os excluídos, os desclassificados; como forma de elucidar quem está, de fato, fora do jogo social. Não por acaso ele próprio dizia que tinha “tendência a simpatizar mais com os troianos derrotados do que com os gregos vitoriosos”. Quando dá à Virgem Maria um papel ativo no julgamento, Suassuna diz muito sobre o sexismo e o machismo que imperam no Nordeste, e em todo o país, enraizado numa sociedade de estrutura historicamente patriarcal.

É possível imaginar que, como pregam diversos autores, todo bom texto tem alma. Por isso mesmo, ainda que alterado, adaptado, revisitado em mil razões, um bom texto é aquele que mantém sua alma nas entrelinhas. Talvez também por isso, apesar da autocensura exercida por Pemán no discurso ideológico do texto original, João Grilo e Chicó possam ser tão nordestinos quanto espanhóis; como poderiam ser alemães, egípcios ou coreanos. Não que pouco importe se Rei Lear morre ou não no final. Mantida a “alma”, o caminho da narrativa é, deusas, mais instigante. Porque em seu desfecho, se nada fizer sentido, que se aja como Chicó que, numa forjada inocência, diz ao amigo João Grilo: “não sei, só sei que foi assim”.

Alguns trabalhos já se atentaram para a influência do romance picaresco, surgido na Espanha, em *Auto da Compadecida*, cujas relações textuais formam o cânone ocidental desde a Idade Média. As ascendências de matrizes medievais de Suassuna passam, desde o princípio, pela ambivalência de sentidos, no conflito moral entre o bem e o mal e no contraste do espiritual com o carnal, algo tão fortificado nos preceitos medievos. É desse modo que *Auto* não deixa de ser uma sátira social, entregando ao leitor uma rica denúncia moral. A novidade deste trabalho é exemplificar como o teatro alegórico de Suassuna, que dá vida a instituições de poder, ao ser adaptado para outra cultura, em outro contexto social, sofre interferências circunstanciais em cena.

A pertinente comparação do original de Suassuna com a adaptação de Pemán, muito mais preocupado em proteger a Igreja das críticas numa época de vigência ditatorial, é um deleite ao leitor que tem a chance de revisitar os rincões do Nordeste, tal como dar uma passada pela Espanha franquista. A presente pesquisa investiga a fundo a alma “suassuanesca” que teima em persistir em *La Compadecida*. Suassuna dissera que “os mentirosos são parecidos com os escritores que, inconformados com a realidade, inventam outras”. Assim sendo, que as próximas páginas nos levem a interpretar estas realidades possíveis a partir de tantos desdobramentos viáveis criados a partir do mestre Ariano Suassuna.

Por fim, muito além da discussão sobre as representações de uma adaptação literária e teatral, este livro é uma ode à obra de um dos mais paradigmáticos escritores brasileiros – tão adaptado no teatro, na TV, no cinema e até em desfile de escola de samba². No

² Em 2002, o Império Serrano apresentou o enredo *Aclamação e Coroação do Imperador da*

cruzamento de diferentes pensadores que analisam a trajetória narrativa como reflexo de seu contexto social, *La Compadecida: Representação e recepção de Ariano Suassuna na Espanha franquista* propõe um olhar atento à autoridade final de um clássico que atravessa tempos, fronteiras e tradições. É a defesa do “oxente” levada às últimas consequências.

Abram-se as cortinas. Boa leitura!

INTRODUÇÃO

Neste ano de 2025, em que se celebram 70 anos em que Ariano Suassuna escreveu o *Auto da Compadecida* e o 60º aniversário da estreia de sua adaptação na Espanha, pareceu-me oportuno atualizar e publicar o resultado da pesquisa que desenvolvi na Universidade de Alcalá de Henares entre os anos de 2011 e 2012³. Alguns recortes daquele estudo já foram publicados, mas ainda restava pendente a sua divulgação integral. Apresento, aqui, uma atualização da dissertação defendida naquela instituição, pois o distanciamento no tempo e no espaço me trouxe um novo olhar sobre o texto e sobre o material pesquisado, de modo que o leitor deste livro encontrará nuances distintas daquelas que vislumbrei pouco mais de uma década atrás. O objetivo da investigação, no entanto, se manteve: analisar a representação do auto de Suassuna e sua recepção na Espanha de 1965, com adaptação textual de José María Pemán e direção cênica de Modesto Higuera, sob a censura imposta pela ditadura de Francisco Franco.

Auto da Compadecida, de Ariano Suassuna, foi escrita em 1955, tendo estreado no ano seguinte em Recife. Em 1957, a obra obteve grande êxito no Primeiro Festival de Amadores Nacionais, no Rio de Janeiro, o que tornou o autor, até então um dramaturgo regional, reconhecido em todo o país. Foi premiada pela Associação Brasileira de Críticos Teatrais e publicada em livro no mesmo ano. Consagrou-se, então, como um clássico nacional e até hoje é considerada por muitos como a obra-prima de Ariano Suassuna. *Auto da Compadecida* é, de fato, uma das peças mais populares do teatro moderno brasileiro,

³ Vide JESUS, L. A. *Análisis dramtológico de Auto de la Compadecida*. Dissertação (Mestrado em *Historia del Drama*). Alcalá de Henares: *Universidad de Alcalá*, 2012.

já representada inúmeras vezes – sempre de acordo com o espírito de total liberdade cênica que sugere o autor. Dos palcos às telas, a *Compadecida* foi adaptada em quatro ocasiões para o cinema nacional (em 1968, em 1987, em 2000 e em 2024) e para uma série de televisão, exibida em 1999. Tais dados demonstram a atualidade do texto e de sua temática, ainda nos dias de hoje.

Agregando a cultura erudita à tradição popular (um milagre da Virgem, como nos autos medievais, mas apresentado com ares circenses) e sob um ponto de vista regional, a peça abarca uma temática universal, feito que a permitiu cruzar fronteiras e ser representada em muitos outros países. O texto de *Auto da Compadecida* foi traduzido para os seguintes idiomas: polonês, em 1959 (*Historia o milosiernej czyli testament psa*, com tradução de Witold Wojciechowski e Danuta Zmij); inglês, em 1963 (*The Rogue's Trial*, traduzido por Dillwyn F. Ratcliff); holandês, em 1966 (*Het testament van den hond*, de J.J. van den Besselaar); francês, em 1970 (*Le Jeu de la Miséricordieuse ou Le Testament du chien*, tradução de Michel Simon); alemão, em 1986 (*Das Testament de Hundes oder das Spiel von Unserer Lieben Frau der Mitleidvollen*, de Willy Keller); e italiano, em 1992 (*Auto da Compadecida*, traduzido por L. Lotti).

Optei por não incluir *La Compadecida* espanhola na lista acima, pois o trabalho exercido por José María Pemán não pode ser considerado como mera tradução do texto original ao espanhol. Com efeito, toda tradução já importa modificações, pois introduz o problema de como transpor signos verbais de uma comunidade a outra, segundo os recursos estéticos de cada língua, conforme ressalta Alonso de Santos (2008). No entanto, como se verá ao longo desta análise, *Auto de la Compadecida* é uma verdadeira adaptação.

Além da comemoração das sete décadas de criação do texto original e das seis décadas de estreia da obra na Espanha, a decisão de finalmente conferir publicidade a este estudo se justifica considerando, também, o êxito que a peça original e suas traduções ou adaptações tiveram em todos os países que a conheceram, mostrando-se relevante analisar sua representação e recepção fora do contexto sociocultural e político brasileiro. Neste sentido, Carlos Newton Júnior (2004) registra o sucesso do *Auto de Suassuna* em todos os países nos quais foi encenado: Argentina, Estados Unidos, México, Uruguai e outros países americanos; na Europa, além da Espanha, foi representado na Alemanha, Finlândia, França, Grécia, Holanda, Polônia, Portugal, Suíça, e na antiga Tchecoslováquia; também houve montagens em Israel. Na Venezuela, a obra serviu como hipotexto para *El testamento del perro*, de José Ignacio Cabrujas, em 1974.

Ademais, na investigação que realizei junto ao *Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música*, órgão do Ministério da Educação, Cultura e Esportes da Espanha não identifiquei registros de novas montagens de *Auto de la Compadecida* naquele país, ainda que outras plateias europeias tenham conhecido mais recentemente a peça original. A adaptação de Pemán, atualizada pela direção de Modesto Higuera merece, assim, ser resgatada e apresentada aos espectadores do teatro espanhol no século XXI. Por outro lado, a escolha desta análise se explica pelas peculiaridades que o texto de Pemán apresenta. De fato, o texto original e sua adaptação se assemelham bastante, mas se diferenciam consideravelmente em alguns pontos.

Pretendo, assim, enfrentar algumas questões relevantes na comparação entre o texto original e sua adaptação e representação na Espanha dos anos 1960. Em que medida ambos

se aproximam e se distanciam? Características essenciais do *Auto da Compadecida* foram modificadas pelo adaptador? As modificações introduzidas por Pemán teriam afetado o conteúdo da peça e a compreensão de sua temática? Suas visões políticas e ideológicas transparecem na obra espanhola? Teriam os profissionais responsáveis pela produção dos aspectos materiais da mise-en-scène – diretor, cenógrafo e figurinista – sido fiéis ao texto adaptado? A recepção foi eficaz no sentido de identificar o tom crítico de Ariano Suassuna apesar das restrições impostas pela censura na ditadura franquista?

Este estudo está dividido em três capítulos. A representação de *Auto de la Compadecida* na Espanha de 1965 será estudada no primeiro capítulo, considerando todos os seus aspectos verbais e materiais. A análise recairá sobre o conjunto de signos empregados no processo de comunicação teatral emitidos pelo diretor, pelo cenógrafo e pelo figurinista, para identificar como foi transmitida a mensagem ideológica da obra aos espectadores. O grau de acolhida da representação pelos espectadores a que foi destinada também será estudado neste capítulo. Todo processo de comunicação envolve os emissores e os receptores da mensagem. Assim, considerando que é apenas a mise-en-scène com todos os seus aspectos que conclui o processo de comunicação teatral e determina a visão do público sobre uma peça, será analisada a recepção da obra a partir das críticas publicadas na imprensa espanhola.

Ao leitor que esteja mais familiarizado com as mais recentes adaptações cinematográficas de *Auto da Compadecida* que com a peça teatral, sugiro que comece a leitura pelo capítulo seguinte. Nele, abordo, preliminarmente, a transtextualidade de *Auto de la Compadecida*. Apresento alguns breves comentários de seus

hipotextos, começando pela peça brasileira (o mais evidente e mais facilmente reconhecível), retrocedendo até os autos vicentinos e as histórias populares de origem ibérica. Em seguida, procedo à análise do texto original de Ariano Suassuna em comparação com a adaptação de José María Pemán. Este estudo não se apoiará nas regras da lingüística. Será uma análise técnica do texto segundo o método proposto por García Barrientos (2007), e abrangerá a escritura, a ficção, o tempo e o espaço dramáticos, além das personagens.

No terceiro capítulo, analiso ambos os textos quanto ao processo de comunicação e ao conteúdo ideológico. O que pretendiam dizer os emissores daqueles discursos teatrais? Serão identificados e analisados os recursos de distanciamento empregados nas duas peças. Também será observado como autor e adaptador apresentaram o discurso crítico ao público, buscando semelhanças e assinalando as diferenças entre os textos.

O texto original e sua adaptação espanhola foram as fontes primárias da pesquisa cujos resultados a seguir apresento. Quanto à peça de Suassuna, foi consultada principalmente a edição de 1959, publicada pela editora Agir. Em relação a *Auto de la Compadecida* foi consultada a edição publicada em 1965 pela Ediciones Alfíl. Já as análises da mise-en-scène e de sua recepção foram realizadas a partir de material obtido junto ao acervo do *Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música* da Espanha.

1. LA COMPADECIDA DE MODESTO HIGUERAS

A análise da representação de *Auto de la Compadecida* na Espanha em 1965 foi possível graças aos seguintes documentos e registros que compõem o acervo do *Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música*, órgão do Ministério da Educação, Cultura e Esporte daquele país: o libreto do diretor Modesto Higuera, fotografias do espetáculo, a gravação sonora da representação na noite de estreia⁴ e o arquivo de críticas publicadas na imprensa especializada.

A peça estreou no dia cinco de abril de 1965, por ocasião da inauguração do terceiro *Teatro Nacional de Cámara y Ensayo*, no edifício do Teatro Beatriz, em Madri. Como teatro de câmara, entende-se um modelo desenvolvido na Europa ao começo do século XX, destinado a um público reduzido. Na definição de Patrice Pavis, trata-se de uma forma de representação dramática limitada quanto ao uso dos meios de expressão cênicos, ao número de atores e de espectadores e à amplitude temática, que busca fazer “do palco um local de encontro e de confissão recíproca entre ator e espectador, por uma grande sensibilidade para as questões psicológicas” (2008, p. 381, 382). O que se pretendia nos teatros de câmara, desta forma, era criar uma ambientação mais intimista para convocar os espectadores à reflexão sobre determinados temas. Importante ressaltar a decisão da direção do *Teatro Nacional de Cámara y Ensayo* da Espanha no sentido de que, a princípio, as obras ali encenadas tivessem uma única apresentação.

⁴ Dois arquivos de áudio estão guardados no acervo do CDAEM: estão intitulados como 167-A e 167-B; o primeiro se estende até a penúltima cena do Ato I enquanto o segundo vai da última cena do Ato I até o encerramento da peça.

Sob o comando de Modesto Higuera, o teatro de câmara realizado no Beatriz tinha como objetivos: apresentar ao público obras de novos dramaturgos espanhóis e possibilitar a montagem de obras de autores estrangeiros pelos quais as companhias espanholas não se interessavam ou não tinham condições de representar.

No texto que escreveu para compor o programa da estreia de *Auto de la Compadecida*, Higuera afirmou que a eterna aspiração de sua vida foi conseguir um teatro em que atores, cenógrafos, figurinistas e diretores pudessem apresentar ao público novos dramaturgos ou obras difíceis de serem representadas pelas companhias profissionais espanholas naquele momento.

Em entrevista ao jornalista Manuel da las Rivas, publicada em 16 de abril de 1972 pelo periódico *Nueva Rioja*, Higuera considerou a participação no *Teatro Nacional de Cámara y Ensayo* como seu último esforço teatral importante. Ao ser perguntado de quais obras se lembrava com carinho daquela experiência teatral, cita *Camino real*, de Tennessee Williams, apresentada em 1959 e “*aquel Auto de la Compadecida, en versión de Pemán*”⁵.

Portanto, dois dias após completar 36 anos de carreira como diretor teatral⁶ e passados 7 anos da estreia na Espanha, *Auto de la Compadecida* ainda era lembrado por Modesto Higuera como uma das duas peças que mais lhe marcaram quando

⁵ “aquele *Auto da Compadecida*, em versão de Pemán” (tradução minha). A íntegra da entrevista está disponível em <https://www.modestohiguera.es/entrevistas/>. Acesso em 23/01/2025.

⁶ Modesto Higuera participou como ator entre 1931 e 1935 em *La Barraca del Teatro Universitario*, grupo fundado por Federico García Lorca. Em 14 de abril de 1936, após um período como assistente de direção, precisou substituir García Lorca na montagem de quatro entremeses de Miguel de Cervantes em Barcelona.

esteve à frente do *Teatro Nacional de Cámara y Ensayo*. E parece ter sido importante ao diretor destacar que não se tratava de um texto autoral de José María Pemán: mesmo não tendo citado nominalmente Ariano Suassuna, ressaltou tratar-se de versão elaborada pelo dramaturgo espanhol.

Neste ponto, vale destacar que, perguntado por Juan Perez-Creus quais seriam os problemas na atuação do diretor, Higuera respondeu sem titubear: os das obras adaptadas (*Semanario*, nº 80, 1953⁷). Portanto, 12 anos antes de dirigir *Auto de la Compadecida*, Higuera já conhecia as dificuldades na direção de obras adaptadas.

A ficha técnica da primeira apresentação de *Auto de la Compadecida* também fazia a mesma distinção e informava os dados completos do espetáculo: Ariano Suassuna e José María Pemán como autor e adaptador, respectivamente; direção de Modesto Higuera, com assistência de Francisco José Fernandez; cenografia de Wolfgang Burman; figurinos de Víctor María Cortezo; coreografias de Alberto Portillo; Puyol foi o cabelereiro.

O elenco era formado por José Sazatornil (*Juan Grillo*), Carlos Muñoz (*Chicó*), Félix Navarro (*Payaso*), Fernando de la Riva (*Padre*), Félix José Montoya (*Morais*), Miguel Armario (*Panadero*), Luis B. Arroyo (*Secretario*), Emilio Espinosa (*Fraile*), Rafael Cores (*Severino*), José Luis Blanco (*Salteador*), Miguel Vico (*Demonio*), Julio Arroyo (*Encourado*), María Luisa Ponte (*Mujer*), Javier de Campos (*Sacristán*), Marta Réves (*La Compadecida*) e Manuel Castillo (*Manuel*).

⁷ A íntegra da entrevista está disponível em <https://www.modestohiguera.es/entrevistas/>. Acesso em 23/01/2025.

Figura 1 - Dedicatória a Modesto Higuera, assinada pelo elenco de *Auto de la Compadecida*⁸

Teatro
Nacional
de Cámara y de Orquesta
Ensayo.
Abril - 1965

Teus dirigidos te desean
muchas felicidades en tu onomástica,
y veinticinco años más de reinado al
frente del Teatro Nacional

Lasa
Javier
Marta Rius
La Riva
Miguel
Feli
Julio
Rafael Core
Madrid 8/5/65.

Marta Rius
La Riva
Miguel
Feli
Julio
Rafael Core
Madrid 8/5/65.

⁸ Datada de 08 de abril de 1965: "Teus dirigidos te desean muitas felicidades em tua onomástica e vinte e cinco anos mais de reinado à frente do Teatro Nacional". A dedicatória foi feita no exemplar do programa de *Auto de la Compadecida* guardado no acervo do Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música do Ministerio de Cultura y Deporte da Espanha.

AÇÕES E DIÁLOGOS NA *MISE-EN-SCÈNE* ESPANHOLA

O libreto de direção (figura 2) se constituiu em um material extremamente relevante para este estudo, pois, como ensina Ubersfeld (2013), na representação se acrescenta o texto do diretor ao do autor. Segundo Modesto Higuera, no trabalho de direção de uma adaptação, o diretor precisa enfrentar sozinho e silenciosamente a obra, cara a cara em seu escritório, para extrair dela todas as suas possibilidades (*apud* Perez-Creus, 1953). Parece ter sido exatamente o que ocorreu quando lhe coube a tarefa de dirigir *Auto de la Compadecida*, diante da quantidade de anotações e observações feitas por ele ao criar a sua partitura pessoal da obra a ser representada.

Da análise conjunta da gravação sonora da apresentação na noite de estreia e do libreto de direção, observa-se que foi mantida a divisão sugerida pelo adaptador quanto à estrutura das sequências temporais: dois atos, cada um deles subdividido em dois quadros; manteve-se também a ordem dos acontecimentos na trama.

Em relação à primeira rubrica, que indica a presença de todo o elenco no prólogo, exceto o ator que interpretará *Manuel*, o diretor fez a seguinte observação: “*salvo Manuel, el Demonio y el Encourado*”⁹, (Higuera, 1965, p. 1). E ainda que não esteja anotado no libreto, ouve-se na réplica do *Payaso* que os intérpretes de *Manuel* e *Encourado* não estão no palco para não privar o público do efeito surpresa (*Auto de la Compadecida*, 1965b, 2’16”).

Desta forma, estendeu-se também às personagens infernais o efeito pretendido pelo autor e pelo adaptador em relação à aparição de *Manuel*. Tratava-se de uma estratégia para

⁹ “exceto *Manuel*, o *Demonio* e o *Encourado*” (tradução minha).

surpreender os espectadores, mas também para obter o efeito do distanciamento. Isto porque as indumentárias de *Demônio* e *Encourado* apresentavam referências à figura do cangaceiro nordestino. A ausência de ambas as personagens no prólogo deve ter sido capaz de aumentar o distanciamento do público quando entrassem em cena no julgamento, da mesma forma como ocorria com o Cristo preto idealizado por Suassuna.

Ademais, enquanto no texto da adaptação o prólogo apresentava apenas uma cena com quase todas as personagens, o diretor optou por dividi-lo em duas cenas na *mise-en-scène*¹⁰. Assim, o prólogo efetivamente encenado perante os espectadores apresentava a mesma divisão estrutural do prólogo no auto de Suassuna.

As anotações de Higuera no libreto indicam o silêncio dos atores após recitarem os versos em coro, que apresentava um tom religioso ao contrário do tom festivo sugerido pelo texto de José María Pemán: as personagens em cena recitam juntas os versos como se estivessem no coral de uma igreja, conforme se ouve no áudio gravado na estreia (*Auto de la Compadecida*, 1965b, 2'51").

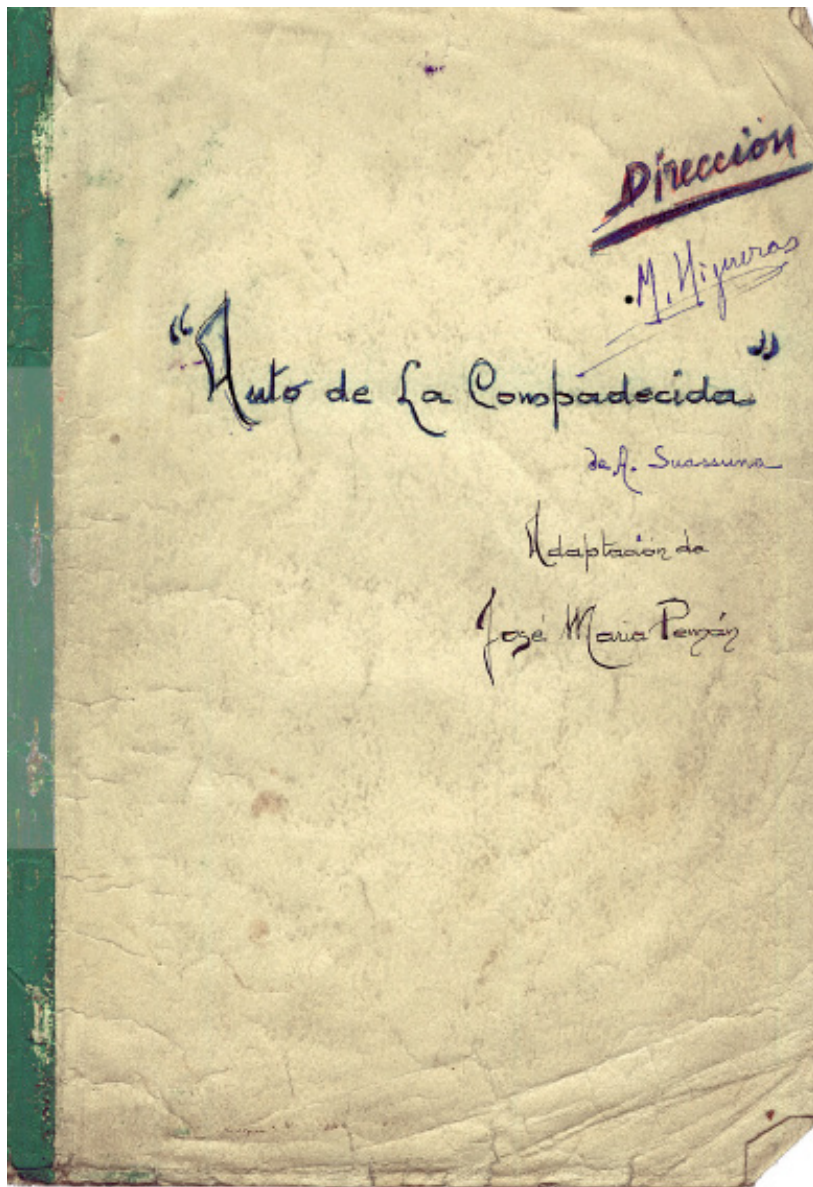
O libreto contém numerosas anotações do diretor indicando o posicionamento das personagens, complementando as rubricas e ajudando a definir o espaço cênico. Por exemplo, ao longo da cena em que *Chicó* conta a história de seu cavalo bento, escreveu Higuera: "*Juan se va a derecha*"¹¹; e um pouco adiante "*Chicó se acerca a Juan*"¹² (1965, p. 4-verso).

¹⁰ Considerando-se as entradas e saídas de personagens como marco inicial e final de uma cena.

¹¹ "*Juan vai à direita*" (tradução minha).

¹² "*Chicó se aproxima de Juan*" (tradução minha).

Figura 2 – Capa do libreto de direção de Modesto Higuera¹³.



¹³ Digitalização do original guardado no acervo do Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música do Ministerio de Cultura y Deporte da Espanha.

Merecem destaque a eloquência e expressividade cênica dos posicionamentos sugeridos por Higuera. Em determinadas cenas, o diretor situa uma determinada personagem no centro do palco, posicionando as demais ao seu redor, para evidenciar o seu protagonismo ou para aumentar o grau de tensão.

Nas cenas seguintes à sua chegada a Taperoá, na maior parte do tempo *Severino* está no meio do palco, segundo as anotações do diretor, que por vezes indica seu deslocamento conforme as necessidades da ação realizada, mas sempre retorna ao centro, de onde ordena o assassinato das demais personagens. Quando estas tentam convencê-lo que não mande matá-las, o diretor indica que cada uma se dirija ao centro e dialogue com *Severino*, reforçando a importância de cada dueto.

Também no segundo ato, antes da aparição de *La Compadecida*, as anotações do libreto sempre situam *Encourado* no centro da cena. Após a entrada em cena de *Manuel*, o diabo perde a exclusividade da posição central, mas dirige-se ao centro acompanhado da personagem a quem acusa. Neste momento, a acusação é a ação a ser destacada para o público, e por isso o diretor a situa no centro da cena.

O diabo ocupa definitivamente a posição central após concluir as acusações e ouvir de *Manuel* que os fatos são graves: “*Encourado en el centro y dueño de la situación*”¹⁴ (Higuera, 1965, p. 90-verso).

Em seguida, as personagens lamentam por suas situações no julgamento, e o diretor indica gestos e intenções que aportam significado à cena: “*Todos empiezan a lamentarse y olvidanse de*

¹⁴ “*Encourado no centro e dono da situação*” (tradução minha).

Manuel”¹⁵ (Higueras, 1965, p. 90-verso). O fato de *Manuel* ser deixado de lado pelos acusados não está indicado em nenhuma rubrica da adaptação ou do texto original, mas se transforma em uma intenção importante que o diretor acrescenta à representação para reforçar a crítica daquela sequência de cenas.

Em outro exemplo, na cena em que as personagens saem para o enterro do cachorro, Higueras as posiciona de acordo com sua importância: no meio situa *Sacristán*, à frente do qual vão o padeiro e sua mulher; ao final seguem *Juan Grillo* e *Chicó* (1965, p. 30-verso). Assim, se evidenciou a diferença social entre cada grupo de personagens.

Com suas orientações, portanto, o diretor conseguiu não somente determinar o modo de ocupação espacial da cena, mas principalmente semantizar o posicionamento das personagens na representação, e assim resolver a ausência de indicações diegéticas a esse respeito.

Por outro lado, o libreto de direção também contém indicações de movimentos, gestos, sentimentos que deveriam ser expressados pelos atores e principalmente de inúmeras pantomimas¹⁶ de *Juan Grillo* e *Chicó*. A adaptação sugere poucas, como, por exemplo, nacena do encontro metateatral entre *Payaso* e *Secretario* (figura 3).

Na representação, o diretor acrescentou diversas pantomimas em cenas importantes para o desenrolar da ação dramática, logrando aumentar o tom circense e a crítica burlesca.

¹⁵ “Todos começam a se lamentar e se esquecem de *Manuel*” (tradução minha).

¹⁶ Tipo de representação teatral desenvolvida exclusivamente por gestos, expressões e movimentos. Para um breve histórico da pantomima, vide o verbete homônimo de Pavis (2008, p. 274)

Figura 3 – *Secretario e Payaso*¹⁷



¹⁷ Todas as fotografias apresentadas neste livro são de autoria desconhecida e foram cedidas gentilmente pelo Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música do Ministerio de Cultura y Deporte da Espanha.

Vejamos alguns exemplos extraídos do libreto de Modesto Higuera. “*Chicó y Juan hacen su pantomima según la acción que se desarrolla entre el Padre y Morais*”.¹⁸(1965, p. 16-verso). Quando a mulher do padreiro se lamenta pela morte do seu cachorro: “*Pantomima en el lloro de Chicó y Grillo*”.¹⁹(1965, p. 28-verso). Enquanto as personagens eclesiásticas saem de cena para deliberar se o enterro do cão foi ou não um sacrilégio, “*les sigue en pantomima Grillo que luego se va a la derecha*”.²⁰ (1965, p. 42-verso). Na cena em que Grillo pede a Chicó que introduza moedas no gato: “*toda la pantomima de ida y vuelta de una manera similar al circo*”²¹ (1965, p. 46-verso). Enquanto retiram o dinheiro, “*la pantomima del gato se repite con grandes aspavientos de Chicó y Grillo*”²² (1965, p. 50-verso). Constata-se que as pantomimas inseridas pelo diretor foram fundamentais para aumentar o tom crítico na *mise-en-scène*, através da ironia de Juan Grillo e Chicó em relação à determinada ação que ocorrida no palco.

O texto de Pemán e o libreto de Higuera não fazem referência ao tom de voz dos atores na cena em que *Secretario* interroga o padre. No entanto, na gavação sonora da noite de estreia, é possível perceber o aumento da tensão conforme o primeiro repete a pergunta falando cada vez mais alto; também se destaca a formalidade e a seriedade com que o enviado do bispo pronuncia suas réplicas, apesar das piadas contidas no diálogo

¹⁸ “Chicó e Juan fazem sua pantomima segundo a ação que se desenrola entre o Padre e Morais” (tradução minha).

¹⁹ “Pantomima no choro de Chicó e Grillo” (tradução minha).

²⁰ “Grillo os segue em pantomima; depois vai à direita” (tradução minha).

²¹ “toda a pantomima de ida e volta de uma maneira similar ao circo” (tradução minha).

²² “a pantomima do gato se repete de forma espalhafatosa por Chicó e Grillo” (tradução minha).

(*Auto de la Compadecida*, 1965b, 32'05"). Reforçava-se, desta forma, o poder e a autoridade que o *Secretario* detinha e assinalava-se a obrigação do padre em submeter-se àquele interrogatório.

O diretor acrescentou algumas poucas linhas às réplicas do texto de Pemán. Estratégia que tornou o diálogo mais claro e compreensível ao seu público. Algumas vezes alterou uma palavra ou outra, provavelmente em busca de uma sonoridade que permitisse maior deleite aos espectadores. A eliminação dos diálogos compreendeu uma operação mais relevante que os poucos acréscimos realizados. Esta possibilidade já estava prevista e autorizada no texto original, mas em relação a algumas réplicas específicas. Nas cenas do julgamento, Higuera cortou algumas réplicas ou mesmo diálogos inteiros. Se por um lado conseguiu uma representação mais dinâmica e mais adequada a uma comédia de enganos, por outro havia o risco da perda de conteúdo diegético. Mas felizmente, o diretor conseguiu aproximar a mensagem da *mise-en-scène* ao discurso original do texto de Ariano Suassuna, principalmente na eliminação de alguns diálogos criados por José María Pemán para a sequência de cenas do julgamento.

Por exemplo, não foi encenada a sequência de réplicas em que *La Compadecida* defende as personagens *Secretario*, *Padre* e *Sacristán*. Na adaptação, ela afirma que o primeiro “*agravaba sus propias faltas... Pero las agravaba por eso, porque estaba de nuestra parte... Era trabajador. [...] No le vamos a agravar más porque era de nuestra gente*”²³; sobre os demais diz que “*no eran los mejores... Pero hay que tener en cuenta la pobre condición humana... La carne es*

²³ “agravava suas próprias faltas... Mas as agravava por isso, porque estava do nosso lado... Era trabalhador. [...] Não vamos lhe agravar mais porque era gente nossa” (tradução minha).

mezquina... Quiere poder, gozos, dinero..."²⁴ (Pemán, 1965, p. 71). No contexto da *mise-en-scène*, não pronunciar tais réplicas significava não defender as atitudes das personagens eclesiásticas. *La Compadecida* de Higuera apenas pede que não sejam condenadas, mas não justifica suas motivações. Assim, ainda que no texto de Suassuna existam réplicas em que se defende os religiosos, ao eliminá-las o diretor conseguiu aproximar a representação à mensagem ideológica do texto original. Ao longo das cenas do julgamento, outros diálogos também foram eliminados por Higuera, possibilitando maior dinamismo sem resultar em perda de conteúdo.

Por outro lado, há que ser ressaltado que as cenas do julgamento no texto de Pemán perderam muito da comicidade do original de Suassuna; existem menos piadas e o protagonista (responsável pela maioria das ações e diálogos cômicos) tem menos réplicas neste quadro. Desta forma, as alterações do diretor nas réplicas das personagens permitiram diálogos mais ágeis que, se não aumentaram a comicidade, pelo menos tornaram o julgamento mais rápido e menos monótono para os espectadores.

Também deve ser destacado que, além das músicas na aparição de *Manuel* e de *La Compadecida* (sugeridas nas rubricas pelo adaptador), o diretor escolheu um fundo musical para todo o julgamento. Neste quadro, a musicalidade atribui à representação um aspecto solene, com ares de religiosidade. Perde-se ainda mais, no entanto, o tom cômico.

Após a resurreição de *Chicó*, o libreto não apresenta mais anotações do diretor: as ações mais importantes já teriam sido

²⁴ "não eram os melhores... Mas há que levar em conta a pobre condição humana... A carne é mesquinha... Quer poder, gozos, dinheiro..." (tradução minha).

encenadas, o conteúdo moral e ideológico da peça já teria sido transmitido ao público. A partir de então, somente restaria pendente apresentar o final da trama; as últimas cenas não mereceram outras indicações do diretor além daquelas já inseridas pelo adaptador nas rubricas.

O ESPAÇO DRAMÁTICO

Ao observar as fotografias da *mise-en-scène*, pode-se perceber que foi utilizado um cenário único e estável ao longo de toda a apresentação para representar um espaço diegético múltiplo e sucessivo. Ademais, foi proposto um espaço cenográfico estilizado, com detalhes que orientavam os espectadores quanto à localização dos acontecimentos e que utilizava somente os elementos cênicos considerados necessários pelo diretor e pelo cenógrafo sem nenhuma intenção de mimetizar de forma realista ou naturalista o espaço da diegese.

O cenário criado por Wolfgang Burman possuía um conjunto simbólico e conotativo de fácil leitura visual, como se pode observar na figura 4. Na direita alta do palco está o átrio da igreja, cuja representação estilizada compreende um praticável com uma pequena escada de três degraus com duas tapadeiras ao fundo para sugerir as paredes do templo. Uma delas ostentava um sino e possuía uma porta que representava a entrada da igreja. Esta porta permitia provavelmente a entrada e saída das personagens, como sugere a seguinte anotação no libreto de Higuera: “*Padre aparece desde la iglesia, queda en el atrio*”²⁵ (1965, p. 7-verso). Por fim, dispôs-se uma torre no centro do praticável.

²⁵ “Padre surge da igreja, permanece no átrio” (tradução minha).

Figura 4 – O espaço dramático de *Auto de la Compadecida*



Assim, obtinha-se uma representação metonímica do espaço: a igreja (o todo) estava simbolizada por suas partes mais expressivas visualmente (escada/sino/torre). A torre era o signo cenográfico que mais se destacava: por sua cor branca, chamava mais a atenção dos espectadores que os demais elementos do cenário, em matizes mais escuros; quando iluminada, refletia provavelmente a luz e atraía o olhar do público.

Na esquerda alta do palco havia uma estrutura de bambus entrelaçados, na qual foram pendurados retalhos de tecidos estampados, característicos das roupas típicas de determinadas manifestações culturais do nordeste brasileiro. Provavelmente pretendiam ajudar a situar geograficamente o espaço dramático e evidenciar aos espectadores que os acontecimentos em cena se passavam no exterior.

Como se pode notar, o cenário utilizado não correspondia a uma representação por semelhança do espaço diegético, o que comprova a total liberdade de criação de que dispunham diretor e cenógrafo, autorizada tanto por Ariano Suassuna quanto pelo adaptador.

A escolha de um cenário não realista motivou, inclusive, a modificação em uma réplica do narrador da peça. Na gravação sonora da apresentação de estreia, percebe-se que, ao final do prólogo, *Payaso* não informa ao público as referências sobre a localização da igreja e a saída para a rua (*Auto de la Compadecida*, 1965b, 3'15"), conforme consta da sua réplica no texto de Pemán.

Neste aspecto, vale observar a proximidade do cenário criado para *Auto de la Compadecida* com as propostas cenográficas do Teatro Épico. Bertolt Brecht (2004) defendia a renúncia dos

cenários à representação de um espaço real por semelhança e reivindicava uma cenografia em que o todo estivesse representado por partes. García Barrientos (2003) lembra que os cenários metonímicos apresentam um maior grau de distanciamento, caracterizados por relações de causa/efeito, parte/todo, símbolo/simbolizado. Parece-me, assim, que a proposta cenográfica de Wolfgang Burman tenha sido capaz de alcançar um determinado grau de distanciamento no público espanhol.

O praticável que representava o átrio da igreja adquiria bastante relevância no cenário proposto. Tratava-se de elemento cenográfico sugerido por Ariano Suassuna nas rubricas de *Auto da Compadecida* e excluído do espaço diegético da adaptação espanhola.

Entretanto, várias anotações de Higuera apontavam a necessidade de um nível mais alto na cena para simbolizar a importância do edifício eclesiástico e onde se localizaria o trono de *Manuel* no julgamento. Observemos, a seguir, algumas das anotações extraídas do libreto de direção.

Em sua primeira aparição, *Padre* sai da igreja, desce os degraus e se recusa a benzer o cachorro, mas muda de ideia quando crê que se trata do cachorro do major *Morais*. Higuera (1965, p. 8v) anota que *Padre* deverá subir a escada antes de proferir a réplica e que aceita benzer o animal.

O fato de que a personagem fale do alto do praticável aporta um valor semântico à sua réplica. Quando aceita benzer o cão do major, o padre o faz desde o átrio da igreja. Assim, simbolicamente, o aceite não era apenas da personagem, mas da instituição que ela representa.

O mesmo ocorre na cena do diálogo entre *Morais* e *Padre*. Segundo o libreto de direção, o major sobe os degraus para chamar o sacerdote, que “*va corriendo a ver a Morales*”; em seguida, “*Morais baja al centro y le sigue el Padre*”²⁶, (Higueras, 1965, p. 15-verso). Assim, através do nível em que estava posicionado o padre e seu deslocamento para baixo, se representou a submissão da igreja ao poder político e econômico.

Assim, uma vez mais a *mise-en-scène* conseguiu se aproximar ao conteúdo crítico do texto original, ao escolher um nível cênico mais alto para representar a igreja e semantizar esta diferença, como já havia sido proposto por Suassuna. A diferença de níveis obtida pelo praticável permitiu também alcançar outros efeitos. O nível mais alto foi utilizado para destacar uma personagem conforme a importância da réplica ou seu protagonismo em determinada cena.

Por exemplo, após a morte do cachorro, quando *Panadero* e *Mujer* culpam o *Padre* por ter se recusado a benzê-lo, o diretor indica a posição do sacerdote sobre o praticável. Em seguida, o casal começa a exigir o enterro do cachorro em latim, o que é negado pelo *Padre*.

Conforme as anotações do libreto de direção, *Padre* desce um degrau cada vez que se recusa a realizar o enterro até chegar ao centro do palco, no mesmo nível das demais personagens. Ao final da cena, sobe ao átrio e anuncia sua decisão final de se trancar na igreja para não enterrar o cão (Higueras, 1965).

A descida dos degraus um a um enquanto *Padre* diz suas

²⁶ “vai correndo ver Morales”; e “Morais desce ao centro e lhe segue o Padre” (tradução minha).

réplicas aumenta a comicidade do diálogo. Por outro lado, a recusa definitiva a realizar o enterro, quando anunciada de um nível mais alto, reforça a autoridade de *Padre*, personagem que detem o poder de aceitar ou negar o desejo do padeiro e de sua mulher, que estavam posicionados ao nível do palco.

Para o primeiro quadro do segundo ato, o cenário sofria um deslocamento semântico: conforme sugerido tanto por Suassuna quanto por Pemán: mantiveram-se os mesmos elementos cenográficos para a sequência do julgamento, alterando-se apenas os seus significados cênicos.

O trono de *Manuel* foi introduzido em cena e situado sobre o praticável, elemento que, por si só, já criava um nível mais elevado que pressupunha um sentido de superioridade. Quando a ele se agregava um trono, acrescentava-se o poder real à semantização do espaço cenográfico para encenar a autoridade divina de *Manuel*. Tratava-se do tipo de elemento cênico que, para Ubersfeld (2013), tem papel metafórico ou simbólico baseado em uma estrutura codificada culturalmente.

Pode ser observado na imagem a seguir, a relação de autoridade sugerida pelo praticável nas cenas do julgamento. Na figura 5, vê-se *Manuel* sentado sobre seu trono; a seu lado está *La Compadecida*. Ambos situam-se sobre o praticável, abaixo do qual está *Juan Grillo*.

A aproximação do protagonista ao praticável demonstra intimidade com o juiz e com sua advogada, mas sua posição em um degrau abaixo e sua expressão corporal (ajoelhado) evidencia o respeito por ambos e a consciência de não pertencer ao nível das autoridades celestiais.

Figura 5 – Manuel em seu trono sobre o praticável.



Em cenas anteriores, o praticável já havia funcionado como nível capaz de reforçar o poder e o protagonismo de *Encourado* até a aparição de *Manuel*. As anotações de Higuera, como já mencionado, determinavam a posição do diabo sempre no meio do palco nas primeiras cenas do julgamento.

Ao analisar os registros no libreto em conjunto com as fotografias da apresentação, constata-se que *Encourado* não apenas estava no centro da cena, mas também subia o praticável para ocupar o nível pertencente a *Manuel*, a quem inveja, como se nota na figura 6.

Uma das rubricas da adaptação ratifica minha conclusão: “(...) *Téngase en cuenta, para representarlo, que su nota más destacada es el orgullo. Y trata de imitar a Dios*” (Pemán, 1965, p. 58)²⁷.

Agora cabe comparar as duas imagens anteriores. A expressão enfurecida de *Encourado* se opõe ao olhar compreensivo e piedoso de *Manuel* e ao sorriso de *La Compadecida*.

Por outro lado, *Demonio* está agachado sobre os degraus, mas ao contrário de *Juan Grillo*, sua postura denota medo e submissão a *Encourado*, que se apresenta sobre o praticável com uma postura corporal autoritária.

Vale enfatizar como, novamente, o diretor conseguiu semantizar os gestos, as expressões e os posicionamentos das personagens.

O *mal*, assim, era caracterizado em cena pela autoridade, pela força, pela tirania e pela opressão; já o *bem* se caracterizava pela simplicidade, pela simpatia, pela compaixão.

²⁷ “(...) Leve-se em consideração, para representá-lo, que sua característica mais destacada é o orgulho. E trata de imitar a Deus” (tradução minha).

Figura 6 – Demonio e Encourado.



Desejar ser temido seria uma característica diabólica, enquanto se aproximar das pessoas mais simples para compreendê-las e assim conseguir seu respeito seria uma prática divina. A metáfora estava clara em uma sociedade que vivia sob um regime ditatorial. Com isso, a representação obtinha um tom muito mais crítico que o pretendido pelo adaptador: a mensagem não verbal do cenário, associada à mensagem corporal dos atores, completava o discurso ideológico do texto; dizia aos espectadores o que não disse textualmente o adaptador.

Por fim, deve ser mencionada a existência na obra de um espaço cenográfico metateatral. Se o cenário sofria um deslocamento semântico para as cenas do primeiro quadro do segundo ato, as cenas metateatrais procediam a uma dessemantização, pois retirava-se totalmente a relação significado/significante. Naquelas cenas, o cenário era tão somente um cenário, não transmitia ao público nenhuma informação além de se tratar de um espaço teatral sem quaisquer outras referências espaciais.

OS FIGURINOS DAS PERSONAGENS

Como figurino compreende-se o vestuário que serve à personagem em cena; corresponde ao elemento visual da cena que opera como vetor imediato da caracterização e da corporificação das personagens. Segundo Maria Cristina Volpi (2012), a indumentária cênica se constitui em um sistema vestimentar cujo objeto é construído a partir de elementos da linguagem visual e destinado a representar as personagens e a expressar a natureza e as relações estruturais da obra dramática. Também Samuel Abrantes (2017) compreende o figurino como linguagem e prática social impregnada de especulações simbólicas. No mesmo sentido, Patrice Pavis destaca o figurino

teatral como sistema significante: todos os elementos que o compõem devem se constituir em signos oferecidos ao olhar do espectador para a compreensão adequada da fábula (2008). Desta forma, de modo geral, os figurinos situam as personagens no tempo e no espaço da diegese, refletem suas personalidades, status social, ocupações, e até mesmo seus estados emocionais e transformações ao longo da *mise-en-scène*.

Ainda que o diretor não tenha feito em seu libreto qualquer apontamento relacionado aos figurinos, parece-me pouco provável que o conceito aplicado à encenação por Modesto Higuera não tenha alcançado também a criação e produção dos figurinos. Ao analisar as fotografias realizadas na noite de estreia da peça no Teatro Beatriz, constata-se que o figurinista Víctor María Cortezo logrou atribuir significados ao vestuário dos personagens. Desta forma, a indumentária estabelecia uma comunicação não verbal com os espectadores e também ajudava a resgatar o tom crítico na *mise-en-scène*, como passo a demonstrar a seguir.

O personagem-dramaturgo estava caracterizado com maquiagem circense e vestia uma roupa estilizada de palhaço (figura 7), com remendos de tecido cosidos às calças. Tratava-se de uma provável referência às tradicionais festas juninas brasileiras, nas quais, àquele tempo, se representava de maneira pejorativa a roupa da população do interior do país. Como já demonstrado, não parece ter sido a intenção do diretor a representação realista e mimética do sertão nordestino nos cenários, o que autorizou a escolha de silhuetas características de trajes então considerados típicos de diferentes regiões do Brasil para os figurinos de algumas personagens.

Figura 7 - Payaso



Assim, o figurino de *Mujer* – a *Mulher do Padeiro*, para Suassuna – emulava a roupa considerada típica das baianas (seu figurino pode ser visto ao centro da figura 3), popularizada mundialmente por Carmen Miranda nos cinemas.

Encourado (figura 6) vestia uma roupa de couro, como seu próprio nome sugere, inspirada em trajes característicos dos vaqueiros nordestinos. *Severino* e *Salteador* usavam vestuários característicos do sul do Brasil (figura 8).

Neste aspecto, Muñoz Cáliz (2004) lembra que um dos recursos utilizados no teatro crítico durante a ditadura de Francisco Franco foi o de situar a trama em países distantes ou imaginários, pois a censura era menos rigorosa com peças estrangeiras, alheias à realidade política espanhola.

Desta forma, ao considerar que os acontecimentos da fábula se passavam no Nordeste do Brasil, Cortezo criou figurinos com características de roupas folclóricas brasileiras que funcionaram como uma ferramenta a mais de distanciamento dos espectadores e ajudaram a driblar os censores.

Outros figurinos destacavam traços determinados de cada personagem. Os remendos nas calças de *Juan Grillo* e *Chicó* ao mesmo tempo, em que distanciavam os espectadores com características culturais estrangeiras, evidenciavam a diferença social entre ambos e as demais personagens.

Pode-se observar na figura 8 o contraste entre os figurinos das personagens mais pobres da trama e a indumentária do major *Morais*. Enquanto *Chicó* e *Juan Grillo* usavam roupas comuns e coloridas, com grandes remendos nas calças, o major vestia um terno branco.

Figura 8 – Salteador e Severino



O figurino, juntamente com a expressão corporal do ator, evidenciava o poder político e econômico daquela personagem. Destacavam-se as setas em seu terno: signos de poder, pois ordenam seguir ou olhar em uma determinada direção; seu uso no figurino de *Morais* dirigia o olhar dos espectadores àquela personagem.

Também a cor escolhida despertava a atenção do público, posto que as demais personagens que com ele contracenavam usavam figurinos em matizes mais escuros. Pode-se perceber facilmente o contraste visual quando estavam em cena *Juan Grillo*, *Chicó* e *Morais* (figura 9) e *Padre* e o major (figura 10).

Os figurinos de *Manuel* e *La Compadecida* também se valeram dos significados de pureza e divindade normalmente atribuídos à cor branca.

O juiz vestia camisa, calça e sandálias brancas, com um lenço em tom claro ao redor do pescoço. A advogada de defesa vestia uma camisa branca, saia e véu em cores claras. Por outro lado, o fato de estarem situados em um nível mais alto que as demais personagens, como já demonstrado, também os destacava e lhes atribuía características celestiais.

Na figura 11, vê-se a advogada de defesa *La Compadecida* de pé, à frente da torre da igreja, reverenciada por todas as outras personagens em cena, à exceção de *Encourado*, que lhe dá as costas.

A figura 12 permite observar como as cores caras dos figurinos de *Manuel* e de *La Compadecida* funcionaram sob a iluminação cênica: quando estavam em cena, estas personagens se transformavam visualmente em pontos de luminosidade mais intensa capazes atrair a atenção dos espectadores.

Figura 9 – Chicó, Morais e Juan Grillo



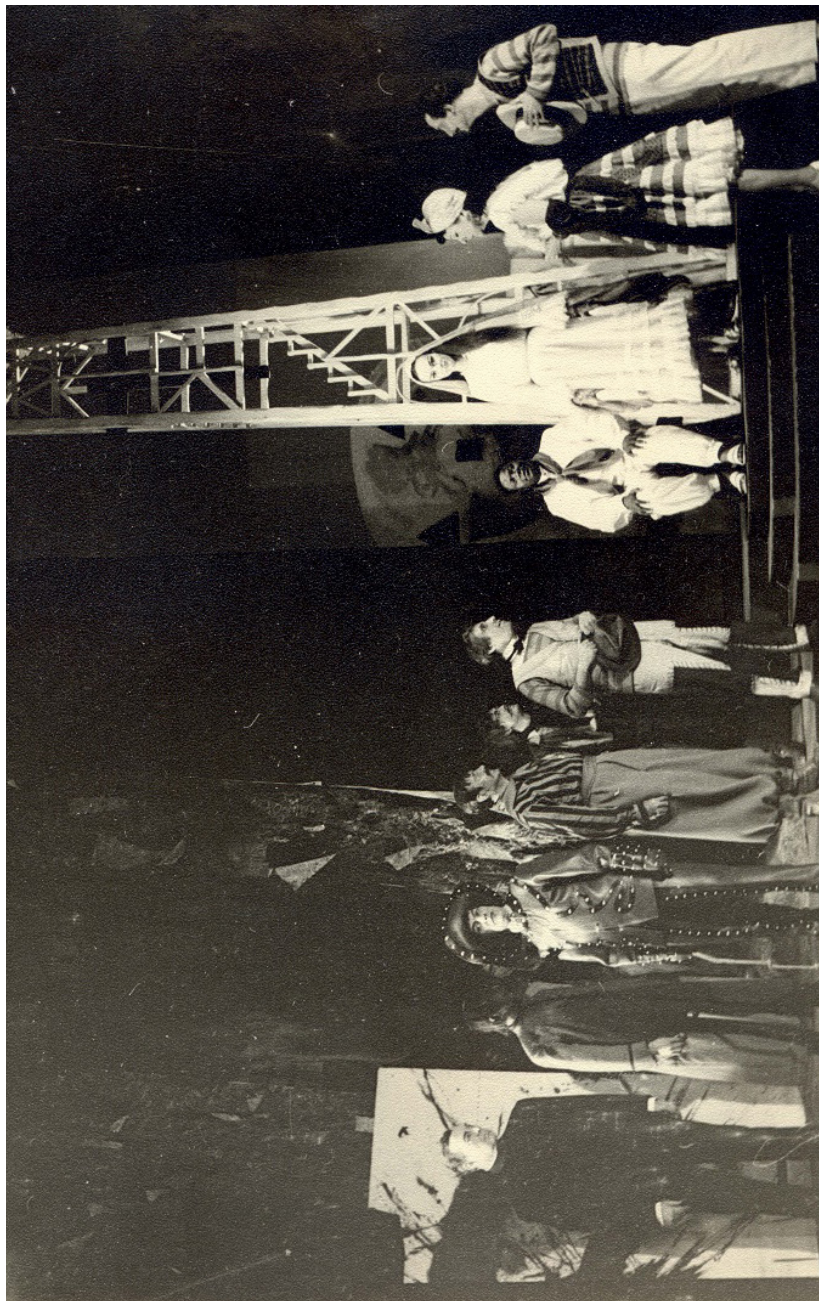
Figura 10 – Moraes e Padre no átrio da igreja



Figura 11 – La Compadecida no julgamento



Figura 12 –O julgamento em *Auto de la Compadecida*



A cor negra, por sua vez, costuma estar associada a maus sentimentos e a características negativas. Assim, *Secretario* usava um terno negro, mas, à diferença do *Padre*, possuía um chapéu. Ainda que a cor negra seja tradicional nas vestes eclesiásticas, estava clara a intenção de associá-la às más condutas daquelas personagens. As indumentárias de *Secretario* e de *Padre* contrastavam com o figurino de *Fraile*: considerado na peça como um homem santo, vestia um hábito branco e negro, com uma aplicação em forma de cruz à frente do tronco (figura 13).

Figura 13 – O secretário do Bispo e o frade



A RECEPÇÃO DA OBRA NA ESPANHA

García Barrientos (2003) afirma que o público corresponde a um elemento essencial ao drama; assim a análise de uma obra de teatro deve também estar atenta aos fenômenos que afetam a recepção dramática. Não restam dúvidas que a recepção é um fenômeno de importância vital para qualquer representação teatral. Entretanto, neste estudo optei por não analisar a recepção tão somente buscando no texto elementos capazes de influenciar a visão, a ilusão ou o distanciamento dos espectadores.

A recepção de *Auto de la Compadecida* será analisada conforme a definição de Pavis: “Atitude e atividade do espectador diante do espetáculo: maneira pela qual ele usa os materiais fornecidos pela cena para fazer deles uma experiência estética” (2008, p. 329).

Pavis diferencia duas formas de estudo da recepção de uma obra dramática: de um lado, podem ser analisados os processos mentais, intelectuais e emotivos da compreensão do espetáculo pelos espectadores; de outro, pode ser realizado um estudo histórico da acolhida da obra, estudo da interpretação adequada por um público determinado em uma época específica.

Este último foi o método adotado para analisar a recepção de *Auto de la Compadecida*, uma vez que nos anos em que realizei a presente investigação, não localizei espectadores da *mise-en-scène* apresentada na Espanha em 1965, sendo certo que um estudo dos estímulos mentais, intelectuais e emotivos somente seria possível por meio de entrevistas com o público que assistiu presencialmente às apresentações.

Como *obra*, será considerada a *mise-en-scène*, uma vez que a recepção abrange todos os aspectos da representação e não somente o elemento textual. Em cena, tudo possui significado: cenários, figurinos, sons, luzes, expressões, gestos e movimentos.

Figura 14 – Capa do programa de *Auto de la Compadecida*²⁸.



²⁸ Digitalização do original guardado no acervo do Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música do Ministerio de Cultura y Deporte da Espanha.

Todos os aspectos da *mise-en-scène* emitem uma mensagem (ainda que não verbal) que será recebida pelos espectadores.

A natureza do objeto de estudo descrito impõe a escolha de limites espaço-temporais muito precisos. Como já dito, não há registros da representação de *Auto de la Compadecida* na Espanha após 1965. Por outro lado, esta investigação se apoiou principalmente em críticas publicadas pela imprensa madrilenha no dia seguinte à estreia. Assim, esta análise terá como foco a recepção da peça em Madri em 1965.

A crítica especializada

Uma peça representada em um período e em uma sociedade diferentes daqueles quando e onde foi encenada originariamente pode ter uma recepção mais positiva ou mais negativa. Seja como for, seguramente terá diferentes graus de acolhida em plateias de diferentes contextos históricos e sociais. Este tópico dedica-se a destrinchar as matérias publicadas na imprensa espanhola sobre a estreia ou as apresentações posteriores de *Auto de la Compadecida*, na busca de informações que atestem a recepção da obra naquele país. Para tanto, foram pesquisadas as matérias que a seguir relaciono.

No dia seguinte à estreia, 06 de abril de 1965, foram publicadas as seguintes críticas: para a edição de *Madrid*, José Montero Alonso escreveu *El estreno de anoche: Auto de la Compadecida, en el Teatro Beatriz*²⁹; Enrique Llovet apresentou sua impressão sobre a obra nas páginas 75 e 76 do jornal *ABC*, em matéria intitulada *Estreno de Auto de la Compadecida en el Teatro Beatriz*; González Ruiz contribuiu com o texto *Inauguración del Teatro Nacional de Cámara y Ensayo, en el Beatriz*, publicado na página 35 do periódico *Ya*;

²⁹ Publicada no jornal *ABC* em 06/04/1965. A fotocópia com a íntegra da matéria está arquivada no *Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música* da Espanha.

na página 37 da publicação especializada *Espectáculos*, Pérez Fernandez assinou *Inauguración del Teatro Nacional de Cámara y Ensayo con el Auto de la Compadecida de Ariano Suassuna*; na página 24 de *Arriba*, foi publicada a matéria de García Pavón intitulada *Teatro Beatriz: Auto de la Compadecida*.

Ao longo da temporada em cartaz pela Espanha em 1965, a obra foi comentada ainda por Víctor Aúz, que publicou na revista *Yorick* os textos *Más cantidad que calidad* (página 16 da edição de maio de 1965) e *La versión de José María Pemán* (página 16 da edição de julho/agosto de 1965); e por Santiño, cuja crítica foi publicada na página 35 da edição para a Andaluzia do jornal ABC em 18 de junho de 1965 (*Brillante representación del 'Auto de la Compadecida' en la Plaza de San Francisco*). Apesar da presença de muitas referências à cultura e à realidade brasileiras na adaptação de Pemán, a crítica especializada recebeu *Auto de la Compadecida* como um grande sucesso, tecendo diversos elogios ao texto e à *mise-en-scène*. De modo geral, os críticos celebraram a reabertura do *Teatro Nacional de Cámara y Ensayo* e receberam com entusiasmo a estreia de um autor estrangeiro desconhecido do público espanhol.

Para Enrique Llovet (1965), o *Teatro Nacional de Cámara y Ensayo* estreou “*con brío y talento, refrescó el aire, hizo reír, emocionó, dio a conocer una obra nueva de un autor desconocido entre nosotros y se llevó una ovación de bandera*”³⁰. Pérez Fernández (1965) considerou acertadíssima a escolha do *Auto da Compadecida* de Ariano Suassuna pelas novidades interessantes que apresenta, resultando em um espetáculo diferente e belo. Para ele, Suassuna soube unir com perfeição a boa técnica teatral moderna às antigas farsas apresentadas em praças públicas sem grandes recursos.

³⁰ “com brío e talento, refrescou o ar, fez rir, emocionou, deu a conhecer uma obra nova de um autor desconhecido entre nós e recebeu uma grande ovação” (tradução minha).

Figura 15 – Charge com as personagens de *Auto de la Compadecida*³¹.

ÁCULOS

ESTRENO DE «AUTO DE LA COMPADECIDA» EN EL TEATRO BEATRIZ



Julio B. Arroyo, Carlos Muñoz, José Sazatornil "Saza", María Luisa Ponte y Marta Pavez, intérpretes, y José María Pemán, adaptador, y Modesto Higuera, director.

Víctor Aúz (1965a), considerou brilhante a reabertura do *Teatro de Cámara y Ensayo* ao oferecer ao público a peça do brasileiro Ariano Suassuna. E considerou como grande acerto apresentar “esta obra de tan alta calidad que, además, ha permitido al espectador español ponerse en contato con una dramaturgia para él desconocida y de la que el teatro español tiene mucho que aprender de su sentido popular” (Aúz, 1965b, p. 21).

A intertextualidade da obra com o teatro ibérico foi facilmente

³¹ Digitalização do original guardado no acervo do *Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música* do *Ministerio de Cultura y Deporte* da Espanha.

³² “esta obra de tão alta qualidade que, ademais, permitiu ao espectador espanhol entrar em contato com uma dramaturgia por ele desconhecida e com a que o teatro espanhol tem muito que aprender de seu sentido popular” (tradução minha).

reconhecida pela imprensa madrilenha. Um novo autor, mas conhecedor dos clássicos. A crítica destacou especialmente a relação do texto com os autos de Gil Vicente. Além de relatar a profunda satisfação do público que assistiu à estreia da peça e celebrar a revelação de Ariano Suassuna, autor que desconhecia, González Ruiz declaró que *“la genealogía literaria del Auto de la Compadecida puede muy bien seguirse hasta el siglo XVI”*³³ (1965, p. 35). Além das histórias populares da tradição oral brasileira, Llovet reconheceu no auto de Suassuna a ternura de Gil Vicente (1965), assim como José Montero Alonso (1965) que apontou a influência dos autos das barcas do dramaturgo português. O crítico García Pavón foi além na busca dos hipotextos do *Auto da Compadecida*:

(...) no hay más remedio, a la hora de buscar ejemplos aproximados a este linaje de teatro que recurrir a Gil Vicente, por la parte de pluma que tuvo castellana; a Lope; luego saltar a Lorca y más luego, en las debidas proporciones, a Alfredo Mañas. En esta línea está el juego del brasileño Ariano Suassuna.

*(...) Con esta transposición celestial se enriquece la sugestión erasmista más allá de Gil Vicente y recuerda toda la vieja genealogía de los Villalones, Valdés y demás removedores satíricos de barcas de Caronte y danzas de la muerte*³⁴. (1965, p. 24).

Pelos comentários de Enrique Llovet e Víctor Aúz, percebe-se que ambos conheciam o texto em português. González

³³ “a genealogia literária do *Auto de la Compadecida* pode muito bem ser seguida até o século XVI” (tradução minha).

³⁴ “(...) não há outra opção, ao buscar exemplos aproximados desta linhagem de teatro que recorrer a Gil Vicente, pela parte que teve de escrita castelhana; a Lope; depois saltar a Lorca e mais adiante, nas devidas proporções, a Alfredo Mañas. Nesta linha está o jogo do brasileiro Ariano Suassuna. (...) Com esta transposição celestial se enriquece a sugestão erasmiana para além de Gil Vicente e lembra toda a velha genealogia dos Villalones, Valdés e outros removedores satíricos das barcas de Caronte e danças da morte” (tradução minha).

Ruiz afirmou desconhecer o original. Nas demais críticas, não encontrei evidências para concluir o conhecimento ou não do texto pelos jornalistas. Ainda assim, da leitura dos artigos depreende-se que os críticos reconheceram o talento de Ariano Suassuna e a qualidade literária da peça, através da adaptação e da representação.

Para Aúz (1965a) a qualidade artística da obra deveu-se à solidez com que foi construída, à sua linguagem popular e ao toque poético e sobrenatural dado pelo autor. Llovet (1965) destacou a comicidade e a espontaneidade dos diálogos. Pérez Fernández (1965) elogiou a habilidade de Suassuna e a qualidade da peça, que lhe pareceu capaz de atrair grande público, tanto entre espectadores cultos quanto entre as pessoas mais simples do interior. Montero Alonso (1965) apontou o tratamento de temas profundos e eternos com ares e ritmo de farsa, sublinhou o tom circense e a influência da *Commedia dell'Arte*. Destacou, ainda, o tratamento dado ao juízo final: o tema pareceu-lhe devidamente proposto, desenvolvido e solucionado com ânimo de farsa, ironia e atrevimento.

A maioria dos críticos elogiou também a qualidade do texto adaptado. Llovet (1965) considerou a versão espanhola bem intencionada e alegre. Destacou a habilidade de Pemán ao conseguir equivalências idiomáticas quase milagrosas, que salvaram o ritmo da obra e emprestaram a Suassuna um cristalino castelhano popular. Pérez Fernández (1965) considerou esmeradíssima e perfeita a adaptação realizada por Pemán. Para Montero Alonso:

José María Pemán ha hecho una finísima, inteligentísima labor de adaptación. Ha sabido trasladar al castellano todo el sabor popular de la obra, toda su fresca y jugosa gracia. El tono familiar, espontáneo y divertido del lenguaje, su fuerza

*viva y directa, están plenamente conseguidos por el gran escritor*³⁵. (Madrid, 06-04-1965)

A voz dissonante foi Víctor Aúz (1965a). O crítico destacou a dificuldade de adaptar *Auto da Compadecida* e considerou que Pemán conseguiu a combinação de linguagem culta e expressão popular que caracteriza a obra original; no entanto, criticou a introdução de gírias supostamente portuguesas e mais parecidos ao galego. Condenou, ainda, alguns acréscimos realizados por Pemán aos diálogos originais de Suassuna. Por fim, considerou harmônico o texto da adaptação, apesar de algumas omissões ou deformações.

Como se vê, alguns críticos foram capazes de perceber as modificações introduzidas por Pemán na adaptação. González Ruiz (1965) lembrou que o público espanhol conhecia muito bem o adaptador a ponto de que reconhecer qual frase seria sua e não estaria no original desconhecido. García Pavón (1965), para quem o fato de Pemán ser o adaptador colocou em alerta os progressistas, afirmou que apesar de certos toques doutrinários nas réplicas do narrador (*Payaso*) e algum detalhe em outros diálogos, a peça oferecia oportunidades para as vanguardas ideológicas e estéticas tanto espanholas quanto brasileiras. Sobre as modificações na temática ideológica, Víctor Aúz (1965b) ressaltou a substituição do *Bispo* por seu *Secretario* como a mais grave infidelidade ao texto original.

Desta forma, apesar de identificar algumas alterações na adaptação, lograram entender bem o conteúdo crítico da peça. Víctor Aúz (1965a), identificou que as denúncias de Suassuna quanto às opressões religiosas, econômicas e trabalhistas que

³⁵ "José María Pemán realizou um finíssimo, inteligentíssimo trabalho de adaptação. Soube trasladar ao castelhano todo o sabor popular da obra, toda sua graça fresca e succulenta. O tom familiar, espontâneo e divertido da linguagem, sua força viva e direta, estão plenamente conseguidos pelo grande escritor" (tradução minha).

pesam sobre os humildes, sem deixar de apontar com pícara benevolência as falhas e defeitos dos oprimidos. Para Pérez Fernández (1965), *Auto de la Compadecida* carregava muitos ensinamentos e lições proveitosas. José Montero Alonso sublinhou a novidade temática em matéria religiosa e descreveu de forma precisa o conteúdo ideológico da obra:

Se aviva hoy el sentido primitivo, puro y exigente, amplio y humano de la Iglesia, y este sentido pasa por la obra. Es ésta una magnífica lección de amor, de esperanza y de fe: una lección apoyada, a la vez que en lo humilde e ingenuo de la fe de ayer, en la generosidad y la comprensión que se trata de dar a la fe de hoy. Conceptos sutiles y hondos, verdades olvidadas y eternas, apuntan en el "Auto de la Compadecida". (...) La obra es sátira también. Sátira, sobre todo, contra el dinero, que corrompe conciencias, entra en las sacristías, mancha a veces los menesteres más puros y altos. [...] Temas muy de hoy – desde el trabajo y la miseria hasta la separación de razas – afluyen a la obra, sin que ésta pierda en ningún momento su vibración gozosa y desenfadada, su alegre pulso escénico. Es honda en su contenido, y vivaz y ligera en forma. Tiene esencia clásica y acento nuevo. (...) Llamada a las conciencias, como en un auto sacramental, pero sin encare de prédica y de solemne admonición. (Madrid, 06/04/1965)³⁶

García Pavón também reconheceu a atualidade da medula ideológica da peça, apesar da estreia da adaptação espanhola ter ocorrido nove anos após a primeira representação do texto original, enfatizando a preponderância da crítica religiosa:

³⁶ “Aviva-se hoje o sentido primitivo, puro e exigente, amplo e humano da Igreja, e este sentido passa pela obra. É esta uma magnífica lição de amor, de esperança e de fé: uma lição apoiada, ao mesmo tempo na humilde e ingênua fé de antigamente, na generosidade e na compreensão que se trata de dar à fé de hoje. Conceitos sutis e profundos, verdades esquecidas e eternas, apontam no “Auto de la Compadecida”. (...) A obra é sátira também. Sátira, sobretudo, contra o dinheiro, que corrompe consciências, entra nas sacristias, mancha às vezes os cargos mais puros e altos. [...] Temas muito atuais – desde o trabalho e a miséria até a discriminação racial – surgem na obra, sem que esta perca em nenhum momento sua vibração divertida e despreocupada, seu alegre pulso cênico. É profunda em seu conteúdo, e vivaz e leve na forma. Tem essência clássica e sotaque novo. (...) Chamada às consciências, como em um auto sacramental, mas sem o tom de pregação e de solene admoestação” (tradução minha).

*Crítica de ciertos envaramientos e inercias clericales con propósitos de “contrarreforma”; vinculación con la inquietud social de nuestros días que llega a las más inmóviles capas de la sociedad – ¡ya era hora! – sencillez y forma directa de enfocar los problemas por muy divinos que sean, consiguen que este “Auto de la Compadecida” sea expresión dramática eficazísima de los últimos oreos conciliares y del pensamiento y actitudes de los religiosos más jóvenes e inteligentes*³⁷. (1965, p. 24)

Também foram compreendidas as referências à cultura brasileira, fosse no texto adaptado ou nos aspectos materiais da *mise-en-scène*, esta bastante elogiada pelos críticos. Para José Montero Alonso (1965) a representação teve cor, brilho, leveza e humor. García Pavón (1965) destacou o tom circense da *mise-en-scène*, considerada por Pérez Fernández como um presente para os olhos e os ouvidos, “una fresca corriente purificadora que se aspira com plena satisfacción, un desfile incesante de tipos, de momentos, de palabras, de ideas en que no se sabe qué admirar más”³⁸ (1965, p. 7). A direção de Modesto Higuera foi classificada como muito acertada e conforme o espírito farsesco exigido pelo texto, por Montero Alonso (1965), enquanto García Pavón (1965) a considerou mais que correta. Víctor Aúz (1965b) elogiou a agilidade, eficácia e segurança da direção, ainda que pouco criativa. Higuera dirigiu a obra para o público, na opinião de Llovet (1965).

García Pavón (1965) ressaltou a comicidade do cenário, de acordo com o tom sugerido pelo texto. Llovet (1965) considerou o cenário encantador e assinalou seu deslocamento semântico para

³⁷ “Crítica de certos endurecimentos e inércias clericais com propósitos de “contrarreforma”; vinculação com a inquietude social de nossos dias que chega às mais imóveis camadas da sociedade – já era hora! – simplicidade e forma direta de enfocar os problemas por mais divinos que sejam, conseguem que este “Auto de la Compadecida” seja expressão dramática muito eficaz dos últimos concílios e do pensamento e atitudes dos religiosos mais jovens e inteligentes” (tradução minha).

³⁸ “uma fresca corrente purificadora que se respira com plena satisfação, um desfile incessante de tipos, de momentos, de palavras, de ideias em que não se sabe qual admirar mais” (tradução minha).

o segundo ato (operação que denominou como transformação abstrata) e elogiou as cores dos figurinos. Para Montero Alonso (1965), cenário e figurinos seguiam o espírito da peça. Pérez Fernández (1965) registrou que o magistral cenário ambientou com perfeição os dois atos da comédia e que o vestuário das personagens realçava a grata visualidade do conjunto cênico.

Quanto à atuação do elenco, ninguém recebeu críticas negativas, e todos os artigos aqui referidos foram unânimes em apontar a atuação de José Sazatornil no papel de *Juan Grillo* como o destaque da noite. García Pavón (1965) considerou Sazatornil comprometido com o papel até o fundo da alma. O ator recebeu ainda elogios como terno, malicioso, despreocupado e emocionante (Llovet, 1965); atuação admirável (González Ruiz, 1965); e domínio de mestre (Pérez Fernández, 1965). Ademais, todos destacaram o reconhecimento do público, que ovacionou o ator calorosamente: Sazatornil obteve um considerável êxito e foi bastante aplaudido ao final da apresentação, quando precisou se aproximar à ribalta, convocado pela plateia, conforme registrado por Montero Alonso (1965). José Sazatornil e Carlos Muñoz foram agraciados pelo *Círculo de Bellas Artes* com o prêmio *Minerva de Plata* correspondente a temporada 1964/1965 pela atuação de ambos em *Auto de la Compadecida* (figura 16), em que representaram *Juan Grillo* e *Chicó*, respectivamente. Por fim, registro que, por ocasião da encenação da obra em Sevilha em 17 de junho de 1965, Santiño (1965) elogiou o talento de Suassuna, o texto de Pemán (que teria realçado o valor expressivo das réplicas, atribuindo-lhes mais clareza e efetividade), a direção de Higueras e as atuações de José Sazatornil e Carlos Muñoz. Sobre a recepção pelo público, afirmou haver sido um sucesso retumbante e que o numeroso público que ocupava a *Plaza de San Francisco* não economizou aplausos em muitos momentos da peça e também ao final brilhante representação.

Figura 16 – Divulgação dos premiados pelo Círculo de Bellas Artes na temporada 1964/1965³⁹.

MEDALLAS DE ORO Y MINERVAS DE PLATA DEL CÍRCULO DE BELLAS ARTES

La Junta directiva del Círculo de Bellas Artes, reunida bajo la presidencia de don Joaquín Calvo Sotelo, ha concedido las medallas de oro y Minervas de plata correspondientes a la temporada 1964-65.

He aquí la lista de los galardonados:

TEATRO DE VERSO.—Medallas de oro: Aurora Redondo y Francisco Martínez Soria. Medalla de oro a título extraordinario por su labor en el extranjero como difusora del teatro español: Josita Hernán. Minervas de plata: José Sazatornil y Carlos Muñoz, por “El auto de la compadecida”, y Milagros Leal, por “La Celestina”.

TEATRO LIRICO.—Medallas de oro: Vicente Sardinero y María Teresa Tourné. Medalla Guillermo Fernández Shaw: Manuel Parada.

CINEMATROGRAFIA.—Medallas de oro: Nuria Torray y Carlos Estrada.

BAILE. — Lola Flores y Antonio Gades.

TELEVISION.—Medalla de oro: Antonio Fernández Cid.

³⁹ Publicado na edição da manhã do jornal ABC, 22-03-1966, p. 89. Digitalização do original guardado no acervo do Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música do Ministerio de Cultura y Deporte da Espanha.

O êxito entre os espectadores

O sucesso de *Auto de la Compadecida* entre os espectadores espanhóis também pode ser medido pelos comentários dos jornalistas. Llovet registrou que o entusiasmo transbordou no Teatro Beatriz: “*El público, entre “bravos” y ovaciones, reclamó a Sazatornil, que avanzó solo hacia la batería*”⁴⁰ (1965, p. 75). González Ruiz (1965) também mencionou a calorosa ovação ao final da representação. García Pavón destacou ao longo de toda a obra a atenção e o contentamento do público, que: “*Aplaudió decididamente al final del primer acto. Y muchísimo en el segundo, sobre todo cuando se asomó a las candilejas el héroe de la noche, que fue naturalmente Sazatornil*”⁴¹ (1965, p. 24).

Montero Alonso (1965) ratificou que dois momentos da representação foram aplaudidos (provavelmente o final de cada ato, como apontado por García Pavón); ressaltou ainda os risos constantes após as réplicas e em outros momentos da obra. Como prova do entusiasmo com que a peça foi recebida pelos espectadores, afirmou que se subiu a cortina por dez vezes ao fim da *mise-en-scène*: “*buen reflejo del éxito alcanzado en Madrid por este brasileño ‘Auto de la Compadecida’*”⁴² (Montero Alonso, Madrid, 06/04/1965).

Também os áudios gravados na noite de estreia comprovam o sucesso da peça entre o público madrilenho.

⁴⁰ “O público, entre “bravos” e ovações, clamou por Sazatornil, que avançou sozinho ao proscênio” (tradução minha).

⁴¹ “Aplaudiu decididamente ao final do primeiro ato. E muitíssimo no segundo, sobretudo quando se aproximou à ribalta o herói da noite, que foi naturalmente Sazatornil” (tradução minha).

⁴² “bom reflexo do êxito alcançado em Madri por este brasileiro ‘Auto da Compadecida’” (tradução minha).

Ao longo da representação podem-se ouvir os risos e gargalhadas do público em distintos momentos. É possível, ainda, identificar os dois momentos a que os críticos se referiram como os mais ovacionados da peça: o fim do primeiro ato (*Auto de la Compadecida*, 1965c: 1'4") e os calorosos aplausos no encerramento da representação (*Auto de la Compadecida*, 1965c: 43'44").

Com efeito, o texto de Ariano Suassuna possui características que facilitam uma recepção universal. Se a transtextualidade com os autos vicentinos e com histórias populares de origem ibérica agrada aos espectadores mais cultos, a espontaneidade, o ritmo dos diálogos e das ações cômicas e o emprego de uma linguagem simples atraem um público mais diversificado.

O mesmo se pode dizer das personagens: na peça existe um amplo leque de tipos sociais. E não se pode esquecer sua temática, que como disse Llovet (1965), transita entre o regional e muito particular ao absoluto e universal. Assim, sua mensagem alcança com a mesma eficácia espectadores com diferentes níveis de horizonte de expectativa. A adaptação textual e a representação mantiveram estas características, o que contribuiu para sua boa recepção entre o público espanhol.

Auto de la Compadecida foi encenado em duas sessões diárias entre 05 de abril e 23 de maio de 1965 no Teatro Beatriz. Sua permanência em cartaz com um total de 96 apresentações em menos de dois meses pressupõe evidência concreta de seu sucesso em Madri, principalmente se considerarmos a proposta do *Teatro Nacional de Cámara y Ensayo* em permitir, via de regra, uma única apresentação das peças ali encenadas.

Após a temporada no Teatro Beatriz, a obra participou da edição de 1965 dos *Festivales de España* e foi apresentada nas

seguintes cidades: Sevilha (17 de junho), Granada (20 de junho), Córdoba (22 de junho), Badajoz (25 de junho), Cáceres (1 de julho), Alcoy (6 de julho), Melilla (8 de julho), Ciudad Real (13 de julho), Mataró (17 de julho), Vitória (24 de julho), Santiago de Compostela (29 de julho), Barcelona (1 de agosto), Badalona (9 de agosto) e Soria (10 de agosto).

A participação de *Auto de la Compadecida* nos *Festivales de España* também comprova seu sucesso na capital, visto que era costume escolher para a turnê nacional obras que tivessem sido êxitos importantes em Madri, segundo o jornalista Francisco Jover (*Yorick*, 5/6, julio/agosto-1965, p. 23).

Relativamente à compreensão da temática ideológica da peça, há que se considerar os horizontes de expectativa individuais de cada espectadores e que o texto apresentado na *mise-en-scène* determinou a visão do público acerca da obra.

Mas se o texto da adaptação influenciou na recepção da peça ao suavizar as críticas de Suassuna, estas foram resgatadas pelo trabalho de Modesto Higuera na direção. E mesmo quando o adaptador eliminou partes essenciais à mensagem crítica do texto original, permaneceu na representação um vazio a ser preenchido pelo público.

O que não foi dito restou latente em cena e permitiu ao espectador compreender, consciente ou inconscientemente, que havia algo a se refletir.

Se os críticos conseguiram identificar o conteúdo crítico – e inclusive afirmaram ser possível reconhecer as modificações do adaptador – é muito provável que também aos espectadores tenha sido possível compreender a temática crítica da peça, ainda que em diferentes graus.

Como afirma Ubersfeld (1993), existe uma multiplicidade

de espectadores cujas reações interagem umas sobre as outras. Assim, os comentários nos periódicos não apenas informam a opinião pessoal dos seus signatários, mas também refletem de certa maneira a recepção coletiva da peça.

Inclusive porque, toda *mise-en-scène* atende a uma demanda do público, o que permite articular o discurso teatral com a ideologia e com a história (Ubersfeld, 1993).

Desta forma, a escolha de encenar *Auto de la Compadecida* seguramente correspondia a um contexto social que favorecia sua recepção, posto que o momento histórico dá ao autor e ao diretor determinados temas a tratar e um público concreto para recebê-los, conforme ressalta Alonso de Santos (2008).

Ademais, a participação do público em uma representação teatral não é passiva e abarca duas atividades: o contágio passional e a reflexão (Ubersfeld, 1993). No mesmo sentido, Alonso de Santos (2008) recorda que o espectador apoia ou não uma obra, conforme coincida com seu posicionamento ideológico. Ou seja, nesta relação de comunicação, o espectador cria sua visão e opinião pessoal acerca da peça e a aceita ou a recusa de acordo com seu horizonte de expectativa.

Não se pode esquecer que, ao longo dos anos em que sediou o *Teatro de Cámara y Ensayo*, o Teatro Beatriz ficou conhecido como *teatro comunista* pela temática das peças que colocava em cena, conforme registra Muñoz Cáliz (2004), o que leva a concluir que fosse frequentado por espectadores mais identificados com propostas políticas e ideológicas de esquerda.

Portanto, o entusiasmo com que a peça foi recebida entre os críticos e as ovações do público comprovam a adequada compreensão da sua temática ideológica. Parece-me que os receptores espanhóis tenham sido capazes de identificar o

conteúdo crítico (como indicam as matérias dos periódicos), seja em relação a questões políticas, sociais e principalmente religiosas. ainda que em diferentes graus de recepção, segundo seus horizontes de expectativa e o contexto ao seu redor.

2. APENAS MAIS UMA ANÁLISE DE *AUTO DA COMPADECIDA*

Após abordar a representação e a recepção de *Auto de la Compadecida* na Espanha de 1965, com ênfase na questão dos sentidos propostos pela mise-en-scène, passo a analisar o texto original de Ariano Suassuna e a adaptação de José María Pemán.

Ao longo das últimas sete décadas, *Auto da Compadecida* já foi comentado, estudado e analisado sob diversas perspectivas, de modo que neste capítulo apresento ao leitor exatamente o que se descreve em seu título: apenas mais uma análise da obra prima de Ariano Suassuna. Esta análise, assim como o estudo de sua versão em espanhol, foi guiada pelo método proposto por García Barrientos (2007) e recai sobre questões técnicas da produção textual da obra dramática.

Uma análise dentre tantas, realizada a partir do meu campo intelectual e da minha subjetividade, motivo pelo qual não deve ser tomada como universal. Sempre será necessário levar em conta a pluralidade de significados atribuídos nas diferentes leituras, visto que qualquer obra somente adquire sentido através da diversidade de interpretações que constroem as suas significações.

DO OXENTE AO OLÉ

Desde o surgimento do teatro ocidental, os autores tem se dedicado a adaptações cênicas de mitos, fatos ou obras anteriores. De fato, revisões de histórias e textos, levadas a cabo por dramaturgos ou por diretores, é uma prática bastante frequente na tradição teatral do Ocidente. Parafraseando Alonso de Santos (2008), o teatro sempre conta velhas intrigas de uma forma nova.

Para Gérard Genette (1989), a hipertextualidade é um aspecto universal da literatura: não existe obra que não evoque outra e, portanto, todas são hipertextuais. Assim, dedico este capítulo a traçar alguns comentários sobre a transtextualidade⁴³ de *Auto de la Compadecida*.

De imediato, a adaptação de José María Pemán já evidencia sua relação com o *Auto da Compadecida* de Ariano Suassuna: o dramaturgo espanhol não esconde do leitor que realiza a adaptação de um texto estrangeiro.

Pemán (1965) menciona também como hipotextos velhos romances e histórias populares do Nordeste do Brasil e aponta a semelhança com peças portuguesas e espanholas, especialmente as de Gil Vicente.

Ariano Suassuna (1959), por sua vez, cita na epígrafe do *Auto da Compadecida*, fragmentos de textos extraídos da literatura popular nordestina, como *O Castigo da Soberba*, *O Enterro do Cachorro*, e a *História do Cavalo que Defecava Dinheiro*, que ao tempo da estreia e primeira publicação considerava de autoria desconhecida.

Ao analisar o texto, Bráulio Tavares (2004) identifica a influência de *O dinheiro*, do poeta popular Leandro Gomes Barros, no primeiro ato da peça; no segundo ato, assinala como hipotexto a *História do Cavalo que Defecava Dinheiro* do mesmo autor; enquanto reconhece a intertextualidade do terceiro ato com o auto *O Castigo da Soberba*, de Anselmo Vieira, que empresta ao auto de Suassuna o nome da personagem *A Compadecida*.

⁴³ Segundo a definição de Genette (1989), trata-se de tudo o que põe um texto em relação, manifesta ou tácita, com outros textos. Também será empregado neste capítulo o termo hipertextualidade: toda relação que une dois textos, sendo denominado como hipertexto a escrita em que se evidencia a influência de outra, chamada de hipotexto.

Também se recitam os versos finais daquele texto no epílogo, conforme evidenciado pelo próprio autor. Diz o narrador:

A história da Compadecida termina aqui. Para encerrá-la, nada melhor do que o verso com que acaba um dos romances populares em que ela se baseou:
“Meu verso acabou-se agora,
Minha história verdadeira.
Toda vez que eu canto ele,
Vêm dez mil-réis pra a algibeira.
Hoje estou dando por cinco,
Talvez não ache quem queira. (Suassuna, 1959, p. 203)

Para Luísa Folch, outro hipotexto do terceiro ato de *Auto da Compadecida* seria *A peleja da alma*, de Silvino Pirauá Lima.

Evidentemente, o texto de Suassuna se caracteriza pela forte presença da cultura popular e das tradições nordestinas: em seus escritos, declarações e entrevistas, o autor sempre reconheceu a transtextualidade de *Auto da Compadecida* com a literatura popular brasileira, ressaltando que as histórias que lhe serviram como inspiração são de origem moura e chegaram ao Brasil através da cultura ibérica. Deve-se ainda mencionar que a personagem *João Grilo* é protagonista de uma obra da literatura de cordel: *As proezas de João Grilo*, de João Martins de Athayde. Tavares (2004) menciona também a existência de um herói cômico homônimo na literatura portuguesa. E não se pode duvidar que o protagonista de Suassuna tenha muito em comum com os heróis picarescos espanhóis⁴⁴.

A história do testamento do cachorro, por sua vez, tem origem na França medieval, sendo registrada nas *Cent nouvelles*, de 1455, segundo Oldack Róder (2009). Folch (2011) destaca a

⁴⁴ O que ajudou o crítico García Pavón (1965) a ver a semelhança de *Auto de la Compadecida* com a obra de dramaturgos espanhóis como Lope de Vega e García Lorca.

existência de 105 versões da história do cavalo que defeca dinheiro nas tradições europeia, africana e oriental, sendo 27 delas de origem hispânica. Como se vê, as ações cômicas do protagonista encontram suas inspirações em histórias seculares que seguiram sendo contadas por romancistas e poetas populares nordestinos.

Mas a temática da peça em si também está enraizada na religiosidade popular medieval ibérica. As influências medievais em *Auto da Compadecida* podem ser identificadas desde o título da peça até a representação do Juízo Final, em que se vê a herança inegável do dramaturgo português Gil Vicente, mais especificamente a influência de seus *Auto da Barca do Inferno* (1517), *Auto da Barca do Purgatório* (1518) e *Auto da Barca da Glória* (1519).

Gil Vicente também se inspirava nas histórias populares ibéricas, transmitidas através do folclore e da literatura oral, segundo Paul Teyssier (1982). Os autos vicentinos refletem as inquietudes do mundo em sua época. Nos três autos das barcas, as personagens, após morrerem, chegam às margens de um rio e são julgadas pelos seus feitos e suas ações em vida. Vicente põe em julgamento homens eclesiásticos ou ocupantes de altos cargos, membros da nobreza e camponeses.

Da mesma forma como ocorre no *Auto da Compadecida*, os mais humildes levam uma vida menos pecaminosa, e se não alcançam o paraíso, pelo menos não são condenados ao inferno; já os poderosos precisam expiar seus pecados no purgatório. Também existem personagens sem pecado nos autos vicentinos, como um recém-nascido e um louco, que são imediatamente salvos, como ocorre com *Severino* e *Cangaceiro* na obra de Suassuna. Pociña López ensina que:

*Este tipo de enseñanzas morales son muy típicas del teatro vicentino, y además acordes y continuadoras de toda la tradición del teatro medieval, fundamentalmente moral. No cabe ninguna duda de que Gil Vicente aprovechó este auto para denunciar la corrupción de todos los miembros de los altos estados, civil y eclesiástico. De hecho, no se ahorró una sola crítica, una mínima oportunidad de fustigar, con todo el peso de su mordacidad, las costumbres y delitos de los poderosos: condes perezosos, frívolos, mujeriegos y prevaricadores; reyes soberbios, desproporcionadamente ricos y desdenhosos de los favorecidos; obispos mundanos dedicados a la caza y acumulación de riquezas; cardenales obsesionados con su carrera honorífica hacia el Papado, etc.*⁴⁵ (2002, p. 26)

Efetivamente, chama atenção a semelhança entre as personagens vicentinas e as do *Auto da Compadecida*. No *Auto da Barca do Inferno*, Gil Vicente põe em cena um frade que, ao contrário do seu correspondente em Suassuna, não merece a salvação. Na barca da Glória, estão presentes o Papa, um cardeal, um arcebispo e um bispo, que cometem desvios em suas funções religiosas. No texto, o diabo os acusa pela ganância, luxúria, soberba e simonia (Vicente, 1983).

Outra característica em comum entre os autos do dramaturgo português e de Ariano Suassuna é a ideia da salvação das personagens não por suas ações, mas pela fé e através da intervenção divina. Para ambos, o comportamento em vida

⁴⁵ “Este tipo de ensinamentos morais são muito típicos do teatro vicentino, e ademais consonantes e continuadores de toda a tradição do teatro medieval, fundamentalmente moral. Não cabe nenhuma dúvida de que Gil Vicente aproveitou este auto para denunciar a corrupção de todos os membros dos altos estados, civil e eclesiástico. De fato, não se economizou uma só crítica, uma mínima oportunidade de fustigar, com todo o peso de sua mordacidade, os costumes e delitos dos poderosos: condes preguiçosos, frívolos, mulherengos e prevaricadores; reis soberbos, desproporcionalmente ricos e desdenhosos dos favorecidos; bispos mundanos dedicados à caça e acumulação de riquezas; cardeais obcecados com sua carreira honorífica em direção ao Papado, etc.” (tradução minha).

conduziria ao inferno as personagens, que podem se salvar por um gesto de piedade divina alcançado mediante sua fé.

Se em Gil Vicente é o próprio Cristo que impede que as personagens sejam condenadas, Suassuna encarrega a intervenção salvadora à Virgem. Maria não está presente em nenhum dos autos vicentinos, mas neles já é considerada uma intercessora a favor dos homens, sendo inclusive chamada como advogada.

No *Auto da Barca do Purgatório*, um anjo sugere às personagens em julgamento que roguem à Mãe de Deus como advogada (Vicente, 1983). É no *Auto da Barca da Glória* em que se invoca com mais frequência à Virgem Maria: “*Oh, Reina celestial, / abogada general / delante del Redemptor*”⁴⁶ (Vicente, 1983, p. 271).

Se Gil Vicente já evidenciava a visão que os devotos de seu tempo tinham da Virgem como sua intercessora, Suassuna optou por encenar o julgamento divino como um tribunal terreno, atribuindo ao diabo o papel de promotor e a ela a função de advogada de defesa.

Folch enxerga no *Auto da Compadecida* não apenas a influência de Gil Vicente, mas de toda a tradição medieval de autos marianos:

Queremos insistir em que O *Auto da Compadecida* é também e fundamentalmente um “auto mariano”; a Nossa Senhora que aparece é aquela própria da vida na Europa do século XIII, maternal e compassiva; é uma Santa Maria que protege os seus devotos; é a Nossa Senhora dos Milagros de Berceo, das Cantigas de Alfonso X. (2011, p. 9, 10)

Assim, no *Auto da Compadecida* existe uma aproximação entre o religioso e o profano, entre a cultura erudita e a cultura

⁴⁶ “Oh, Rainha celestial, / advogada geral / diante do Redentor” (tradução minha).

popular. Ariano Suassuna mesclou na peça distintos tipos de hipotextos, buscou elementos do classicismo greco-latino, da Idade Média ocidental e das culturas populares ibéricas e brasileiras. Construiu a trama com máxima liberdade, conforme a tradição antropofágica de nossa cultura nacional. Portanto, nestas muitas idas e vindas de histórias e heróis populares, *Auto de la Compadecida* se apresenta como um vínculo de união entre a cultura brasileira e as culturas ibéricas.

ASPECTOS TEXTUAIS

Este tópico se dedica a uma análise comparativa dos textos escritos por Ariano Suassuna e por José María Pemán, buscando extrair da leitura os elementos necessários para sua representação. Aqui se empregará o termo adaptação conforme uma das definições de Pavis:

(...) trabalho dramatúrgico a partir do texto destinado a ser encenado. Todas as manobras textuais imagináveis são permitidas: cortes, reorganização da narrativa, “abrandamentos” estilísticos, redução do número de personagens ou dos lugares, concentração dramática em alguns momentos fortes, acréscimos e textos externos, montagem e colagem de elementos alheios, modificação da conclusão, modificação da fábula em função do discurso da encenação. (1984, p. 23)

A Escritura Dramática

Auto da Compadecida está composto de texto e paratexto. O texto corresponde ao conjunto de diálogos e rubricas; todo o demais compreende o paratexto (García Barrientos, 2003)⁴⁷.

⁴⁷ O que Spang (1991, p. 50) denomina como cotexto. Genette (1989, p. 11-12) propõe um conceito mais amplo de paratexto para incluir elementos como título, subtítulo, prefácios, epílogos, advertências, prólogos, notas, epígrafes, ilustrações, etc...

Ariano Suassuna cita alguns versos de *O Castigo da Soberba*, *O Enterro do Cachorro* e *Histórias do Cavalo que defecava Dinheiro* em sua epígrafe. Trata-se de paratexto preliminar cuja função é auxiliar a leitura: a epígrafe ajuda o leitor a se situar no contexto do qual o dramaturgo extraiu suas fontes literárias, e consequentemente no universo em que se passa a peça.

No entanto, trata-se apenas de um elemento de referência que, a princípio, não deve interferir na materialização do texto perante os espectadores.

Auto de la Compadecida também começa com um paratexto. Em sua epígrafe, Pemán apresenta a peça original ao leitor. Comenta o êxito da obra no Rio de Janeiro em 1957.

Menciona a transtextualidade com Gil Vicente e com as histórias populares do nordeste brasileiro, seu tom de religiosidade popular e fé ingênua, a liberdade de crítica e de expressão presente no texto.

Por fim, enfatiza a liberdade de criação dada por Suassuna aos artistas da cena e a adequação do tom circense à representação. Para a *mise-en-scène* de *Auto de la Compadecida*, a epígrafe apenas menciona a divisão da peça em dois atos, fazendo-se o entreato antes das cenas do julgamento. Assim, a epígrafe situa o leitor no contexto da peça original, aproximando-o das fontes e características textuais e inclusive dos aspectos materiais de uma futura representação (da qual esta parte do texto não participa).

Quando se refere a si, Pemán emprega o termo *adaptador*, enquanto chama Suassuna de *autor*. Por este motivo, de agora em diante se empregarão as nomenclaturas autor e adaptador em referência a Ariano Suassuna e José María Pemán, respectivamente, respeitando a escolha do dramaturgo espanhol.

Ainda que o autor autorize o diretor a representar a peça com grande liberdade, o texto original dispõe de algumas rubricas bastante longas e cheias de detalhes.

Quanto à função das rubricas, predominam as dramáticas, que fornecem instruções sobre como o dramaturgo pretende que seja materializada a fábula na encenação, como a primeira rubrica de *Auto da Compadecida*⁴⁸, na qual se percebe a liberdade permitida não só aos futuros diretores, mas também aos cenógrafos:

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. O cenário (...) pode apresentar uma entrada de igreja à direita, com uma pequena balaustrada ao fundo, uma vez que o centro do palco representa um desses pátios comuns nas igrejas das vilas do interior. A saída para a cidade é à esquerda e pode ser feita mediante um arco. Nesse caso, seria conveniente que a igreja, na cena do julgamento, passasse a ser entrada do céu e do purgatório. O trono de Manuel, ou seja, Nosso Senhor, Jesus Cristo, poderia ser colocado na balaustrada, erguida sobre um praticável servido por escadarias. Mas tudo isso fica a critério do ensaiador e do cenógrafo, que podem montar a peça com dois cenários, sendo um para o começo e outro para a cena do julgamento, ou somente com cortinas, caso em que se imaginará a igreja fora do palco, à direita, e a saída para a cidade à esquerda, organizando-se a cena para o julgamento através de simples cadeiras de espaldar alto, com saída para o inferno à esquerda e saída para o purgatório e para o céu à direita. (Suassuna, 1959, p. 21, 22).

Na citação acima, predomina o verbo *poder* no que se refere

⁴⁸ Como outro exemplo de rubrica dramática, pode-se citar: “Sai pela direita. No mesmo instante, Chicó tenta fugir, mas João agarra-o pelo pescoço” (Suassuna, 1959, p. 42).

aos aspectos materiais da representação. Apenas se utiliza o verbo *dever* para a simplicidade que o autor crê adequada à *mise-en-scène*. Dentro dessa simplicidade, Suassuna se limita a dar sugestões cênicas e admite múltiplas possibilidades.

Ademais, atribui ao diretor e ao cenógrafo a decisão sobre as escolhas espaciais e cenográficas.

Auto de la Compadecida apresenta menos rubricas que o texto original. Além do aspecto quantitativo, as rubricas se diferenciam também por serem mais curtas. Observemos a primeira delas: “*Sobre cámara de cortinas, con algún elemento escénico que se verá por las rubricas, y que quedan a discreción del director, aparecen en círculo los personajes que van a representar la obra. Toque de clarín. Aparece el Payaso, que anuncia a grandes voces el espectáculo*”⁴⁹ (Pemán, 1965, p. 9). Esta rubrica, como se vê, também deixa livre o diretor para definir os aspectos materiais da representação da adaptação, reiterando a informação já constante da epígrafe. Na adaptação, predominam as rubricas dramáticas, como, por exemplo: “*El Secretario hace señas al Fraile, que apresuradamente entra a buscarlo en la iglesia*”⁵⁰ (Pemán, 1965, p. 31).

Ariano Suassuna também incluiu rubricas extradramáticas em seu auto. Nesta categoria, predominam as rubricas cênicas, pelas quais o autor sugere orientações técnicas para a representação, tais como: “*É claro que essas falas serão cortadas ou adaptadas pelo encenador, de acordo com a montagem que se fizer*” (Suassuna, 1959, p. 135). Novamente destaco a total liberdade

⁴⁹ “Sobre câmara de cortinas, com algum elemento cênico que se verá nas rubricas, e que ficam a critério do diretor, aparecem em círculo as personagens que vão representar a obra. Toque de clarim. Aparece o *Payaso*, que anuncia a grandes vozes o espetáculo” (tradução minha).

⁵⁰ “O *Secretario* faz gestos ao *Fraile*, que apressadamente entra na igreja para procurá-lo” (tradução minha).

que o autor dá ao diretor para adaptar à representação do texto conforme sua visão pessoal, permitindo até mesmo a eliminação de réplicas.

O texto adaptado apresenta poucas rubricas extradramáticas. Como exemplo de rubrica dramática cênica, encontramos a seguinte:

*Puede hacerse en este momento el entreacto. Con él o sin él, entra el Payaso en escena para sugerir, como se verá, leves cambios de decorado. En caso de entreacto, se abrirá el telón sobre la escena y sobre los personajes muertos, exactamente como acabó el acto anterior.*⁵¹ (Pemán, 1965, p. 55)

Auto da Compadecida também apresenta algumas poucas rubricas extradramáticas diegéticas, puramente argumentais ou literárias, tais como: “Ele domina toda a cena, inclusive o Padre que tem uma confiança enorme na empáfia, segurança e hipocrisia do secretário” (Suassuna, 1959, p. 55). Aqui se descrevem características subjetivas da personagem. Não são informações dramáticas nem cênicas; podem ser utilizadas pelo diretor ou pelo ator na construção da personagem, mas são características internas, que não serão obrigatoriamente traduzidas na visualidade material (caracterização, maquiagem e figurino da personagem) desta cena específica.

Vale ressaltar que a classificação das rubricas segundo suas funções admite uma flexibilidade, pois algumas delas podem apresentar uma mescla de funções, como se observa no seguinte exemplo: “O Sacristão aparece à porta. É um sujeito magro, pedante, pernóstico, de óculos azuis, que ele ajeita com as duas

⁵¹ “Pode-se fazer neste momento o entreato. Com ou sem ele, entra o *Payaso* em cena para sugerir, como se verá, leves mudanças de cenário. Em caso de entreato, se abrirá o telão sobre a cena e sobre as personagens mortas, exatamente como acabou o ato anterior” (tradução minha).

mãos de vez em quando, com todo cuidado. Para no limiar da cena, vindo da igreja, e examina todo o pátio” (Suassuna, 1959, p. 54). A rubrica começa e termina com função dramática: refere-se aos movimentos da personagem, aponta sua chegada à porta da igreja e seu olhar atento examinando o espaço da cena. Quando caracteriza a personagem psicologicamente, opera sob a função diegética, por não se traduzir necessariamente em um aspecto objetivo da *mise-en-scène*. Entretanto, quando a caracteriza fisicamente, está definida a função cênica, pois a descrição da proporção corporal da personagem (magra) pode fazer-se materialmente visível para os espectadores, enquanto a menção aos óculos azuis serve como um dado para a criação dos acessórios em seu figurino. Já a adaptação não apresenta nenhuma rubrica exclusivamente extradramática diegética. Entretanto, podem ser encontradas simultaneamente informações diegéticas e dramáticas em uma mesma rubrica, como, por exemplo:

*Hace una profunda reverencia para dar paso al Secretario del señor obispo, personaje sutil y enfatuado, al que acompaña un Fraile. El Secretario viste de “clergyman” con un alzacuello verde. El Fraile es la bondad en persona. Es el familiar del anterior obispo, que el actual ha creído prudente conservar a su lado. (...)*⁵² (Pemán, 1965:30)

Como se vê, além de informações dramáticas (a reverência do narrador, a entrada em cena de outras duas personagens) e cênicas (referências ao figurino do *Secretario*), a rubrica acima também fornece informações puramente argumentais, destinadas somente ao leitor, quando descreve a bondade do frade e explica porque o atual bispo o mantém a seu lado.

⁵² “Faz uma profunda reverência para dar passagem ao *Secretario* do senhor bispo, personagem sutil e arrogante, a quem acompanha um frade. O *Secretario* se veste como clérigo com um colarinho verde. O frade é a bondade em pessoa. É parente do bispo anterior, que o atual entendeu prudente conservar a seu lado. (...)” (tradução minha).

Quanto às rubricas espaciais, vale ressaltar que as referências diegéticas sempre permitem liberdade de adequação entre o espaço proposto no texto e o espaço que será criado para a representação⁵³: “Se se montar a peça com dois cenários, organiza-se então a cena para o julgamento que se segue. Mas pode-se continuá-lo com o mesmo cenário, usando-se somente pequenas modificações, já sugeridas no início” (Suassuna, 1959, p. 54).

O autor ainda sugere algumas rubricas sonoras, como nas vezes que se ouve o som do clarim na primeira cena ou nas referências a gritos e tiros que se ouvem fora de cena. Como exemplo de rubrica sonora, merece ser citada aquela que indica a música a ser tocada quando *Manuel* e *A Compadecida* fazem suas aparições: “As pancadas do sino continuam e toca uma música de aleluia”⁵⁴, (Suassuna, 1959, p. 146).

A adaptação não apresenta rubricas espaciais; todas as referências espaciais e cenográficas estão apresentadas nas réplicas das personagens, principalmente do narrador *Payaso*. Por outro lado, contem numerosos exemplos de rubricas sonoras: assim como no original, há rubricas para indicar o som de clarim na primeira cena, além dos gritos e tiros que se ouvem ao longo da representação e da musicalidade que marca as aparições de *Encourado*, *Manuel* e *La Compadecida*.

Por fim, também são abundantes no texto de Suassuna as rubricas temporais, tais como: “Uma pequena pausa e entram Chicó e João Grilo” (Suassuna, 1959, p. 25).

⁵³ Aos quais Barrientos (2003) chama espaço diegético e espaço dramático, respectivamente.

⁵⁴ Esta rubrica refere-se à aparição de *Manuel*. Quanto à aparição de *A Compadecida*, o autor afirma em rubrica que deverá ser igual à de *Manuel*. Para Suassuna, assim, a música de aleluia funcionará como um *leitmotiv* para anunciar ao público a chegada das personagens celestiais.

A dicção dramática

Apesar da quantidade, da extensão e detalhismo das rubricas e da importância das informações que aportam à cena, predomina o diálogo como elemento textual mais importante tanto no texto original quanto na adaptação, como é comum na tradição do teatro ocidental.

Os diálogos de Suassuna se caracterizam pelo contraste de estilo. De acordo com a ampla amostragem social das personagens, variando desde um empregado de uma padaria até Jesus Cristo (abarcando, entre outros, figuras eclesíásticas, bandidos e um major), o autor acomoda à diversidade sociocultural a fala de cada personagem. O contraste de estilo opera, desta forma, na caracterização de cada personagem conforme sua forma de falar. Vejamos como exemplo o contraste entre *João Grilo* e as duas personagens celestiais: o emprego de expressões populares na réplica do protagonista evidenciam sua simplicidade e informalidade, em oposição à linguagem mais culta, educada e serena de *A Compadecida* e *Manuel*, como se depreende do trecho abaixo:

JOÃO GRILO - Um momento, senhor. Posso dar uma palavra?

MANUEL - Você o que é que acha, minha mãe?

A COMPADECIDA - Deixe João falar.

MANUEL - Fale, João.

JOÃO GRILO - Os cinco últimos lugares do purgatório estão desocupados?

MANUEL - Estão.

JOÃO GRILO - Pegue esses cinco camaradas e bote lá.

A COMPADECIDA - É uma boa solução, meu filho. Dá para eles pagarem o muito que fizeram e assegura a sua salvação.

JOÃO GRILO - E tem a vantagem de descontentar aquele camarada ali que é pior do que carne de cobra. Não está vendo ele ali, de costas?

MANUEL - Estou.

JOÃO GRILO - Isso é de ruim.

MANUEL - *Minha mãe, o que é que acha?*
A COMPADECIDA - *Eu ficaria muito satisfeita.*
MANUEL - *Então está concedido.* (Suassuna, 1959, p. 181, 182)

Funções dos diálogos

Destacam-se no texto original a quantidade de diálogos metadramáticos⁵⁵. Já no prólogo, todas as personagens (à exceção de *Manuel*) deverão estar em cena. O narrador *Palhaço* anuncia o espetáculo e antecipa a temática que será abordada: esclarece que o público verá o julgamento de alguns canalhas, por quem intercederá a Virgem Maria. Este anúncio pretende fazer do público partícipe da trama; convida-se os espectadores a julgar as personagens.

Ademais, *Palhaço* se apresenta como o próprio dramaturgo e explica suas motivações para escrever a peça. A atriz que representará *A Compadecida* (sem a caracterização da personagem, conforme a rubrica anterior ao prólogo) e *João Grilo* também têm uma réplica *ad spectatores*. O restante do elenco recita em coro versos cômicos. Ao final, o narrador descreve o cenário e pede a colaboração da plateia para imaginar o espaço cênico.

Além do prólogo, em cada entreato, *Palhaço* retorna e introduz um diálogo metadramático. Faz com que o público tenha conhecimento dos acontecimentos ocorridos fora de cena e que são importantes para as cenas seguintes. *Palhaço* também dialoga com as personagens da cena seguinte, possibilitando uma primeira caracterização delas. Neste caso, trata-se de um diálogo metadramático que também apresenta as funções diegética ou caracterizadora, respectivamente.

⁵⁵ Caracteriza-se o metadrama quando a trama secundária não se apresenta como resultado da representação, mas de um sonho, das palavras de um narrador, conforme sustenta García Barrientos (2007, p. 30, 31).

Também na versão espanhola, são abundantes os diálogos metadramáticos, como os que existem no prólogo e no epílogo (com as mesmas características do original de Suassuna) e as intervenções do narrador (muitas de suas réplicas são apartes *ad spectatores*).

A primeira conversa entre *João Grilo* e *Chicó* é um excelente exemplo de diálogo diegético, cuja função principal é introduzir o público na fábula, dar aos espectadores ciência dos fatos anteriores ao tempo dramático. A morte do cachorro será o fio condutor da ação; é através de sua relação com a morte e o testamento do animal que as demais personagens terão seu caráter apresentado ao público:

JOÃO GRILO - *E ele vem mesmo? Estou desconfiado, Chicó. Você é tão sem confiança!*

CHICÓ - *Eu, sem confiança? Que é isso, João, está me desconhecendo? Juro como ele vem. Quer benzer o cachorro da mulher para ver se o bicho não morre. A dificuldade não é ele vir, é o padre benzer. O bispo está aí e tenho certeza de que o Padre João não vai querer benzer o cachorro.*

JOÃO GRILO - *Não vai benzer? Por quê? Que é que um cachorro tem de mais?*

CHICÓ - *Bom, eu digo assim porque sei como esse povo é cheio de coisas, mas não é nada de mais. Eu mesmo já tive um cavalo bento.*

JOÃO GRILO - *Que é isso, Chicó? (Passa o dedo na garganta.) Já estou ficando por aqui com suas histórias. É sempre uma coisa toda esquisita. Quando se pede uma explicação, vem sempre com “não sei, só sei que foi assim”. (Suassuna, 1959, p. 25, 26)*

Por outro lado, as réplicas acima transcritas também contribuem para caracterizar as personagens. Percebe-se que *Chicó* é alguém em cuja palavra não se pode confiar, um mentiroso; *Padre João* também fica caracterizado na fala de *João Grilo* como medroso e preocupado com a opinião do bispo. Realiza-se, ainda, uma caracterização inicial – ainda que breve e

sem nomear as personagens – do padeiro e de sua mulher pelo amor que sentem pelo cachorro.

Ariano Suassuna não esgota a caracterização verbal das personagens em apenas um diálogo. Com efeito, todas as personagens são caracterizadas verbalmente ao longo da peça, até chegar a cena do julgamento, quando *A Compadecida* concluirá a apresentação de todas elas por suas motivações verdadeiras. Assim, são oferecidos ao público elementos para suficientes construir e analisar o caráter de cada personagem como se fosse um quebra-cabeças, permitindo a cada espectador proceder ao seu próprio julgamento individual.

São frequentes os diálogos caracterizadores; a maior parte deles refere-se a personagens que ainda não tiveram sua primeira aparição em cena. Essa caracterização prévia através dos diálogos é feita não apenas em relação a *Padre João*, *Padeiro* e *Mulher* (como já mencionado), mas também quanto a *Bispo*, *Severino* e *A Compadecida*. Esta técnica pretende criar uma expectativa nos espectadores antes da primeira intervenção de cada personagem.

A função caracterizadora está presente nas réplicas de quase todas as personagens⁵⁶, seja quando apresenta características de si mesma ou quanto à descrição da personalidade de outrem. Assim, se na cena de exposição, *Chicó* e *João Grilo* iniciam a caracterização de algumas personagens, em cada sequência de cenas outros diálogos se encarregam de tal tarefa. Por exemplo, nas cenas do julgamento, *Encourado* é o primeiro a caracterizar as personagens terrenas, acusando-as por seus pecados e equívocos. Após a aparição de *A Compadecida*, esta assume a função de caracterizá-las.

⁵⁶ Excetuam-se algumas personagens secundárias, como *Frade* e *Cangaceiro*, por exemplo.

Assim como no Auto brasileiro, a função caracterizadora é desempenhada por quase todas as personagens da adaptação em suas réplicas, à exceção de algumas personagens secundárias. A maioria dos diálogos mantidos se dedica a caracterizar um personagem em cena anterior à sua primeira aparição, como ocorre com *Panadero*, *Mujer*, *Padre*, *Severino* e *La Compadecida*. Muitas réplicas fazem referência ao bispo⁵⁷, ainda que ele nunca apareça em cena, ao contrário do que ocorre na peça original. O adaptador segue o recurso empregado por Suassuna, de não esgotar a caracterização verbal das personagens em poucos diálogos; ao contrário, as caracterizações prosseguem até as cenas do julgamento:

LA COMPADECIDA – Sí..., sí... No eran los mejores... Pero hay que tener en cuenta la pobre condición humana... La carne es mezquina... Quiere poder, gozos, dinero... Casi todo lo que hicieron fue por miedo... Miedo al poderoso señor de las minas, Antonio Morais... Miedo, luego, a la pobreza..., a la miseria... Conozco a los hombres porque conviví con ellos, callada, pero cerca. Todo empezaba siempre por miedo... y acaban enterrando a un cachorro o haciendo algo peor..., ¡todo por miedo!

ENCOURADO – ¿Miedo? ¿Miedo de qué?

SECRETARIO – Señor, ¡de tantas cosas!

PADRE – Miedo del dolor.

SACRISTÁN – Miedo del hambre.

*PANADERO – Miedo de la soledad. Perdoné a la panadera a la hora de la muerte y me abracé a ella, porque hasta entonces tuve un miedo terrible de la soledad.*⁵⁸ (Pemán, 1965, p. 71)

⁵⁷ A importância da caracterização dessa personagem ausente, sua função e o efeito que dela se obtém serão melhor explorados no tópico relacionado às personagens, quando será analisada a ausência do bispo no texto de Pemán.

⁵⁸ “LA COMPADECIDA – Sim..., sim... Não eram os melhores... Mas há que levar em conta a pobre condição humana... A carne é mesquinha... Quer poder, gozos, dinheiro Quase tudo o que fizeram foi por medo... Medo do poderoso senhor das minas, Antônio Morais... Medo, depois, da pobreza..., da miséria... Conheço os homens porque convivi com eles, calada, mas de perto. Tudo começava sempre pelo medo... e acabam enterrando a um filhote ou fazendo algo pior..., tudo por medo! / ENCOURADO – Medo? Medo de quê? / SECRETARIO – Senhor, de tantas coisas! / PADRE – Medo

No trecho acima, caracterizam-se *Secretario, Padre, Sacristán e Panadero* na réplica de *La Compadecida*. Ademais, ela fica implicitamente caracterizada como piedosa e compreensiva; enquanto eles também se autocaracterizam por seus próprios sentimentos.

Bastante relevantes são os diálogos que desempenham função ideológica no texto original, pois é através deles que Ariano Suassuna expressa sua visão de mundo. Ainda que tal tarefa não caiba exclusivamente a *Manuel*, o autor põe suas réplicas a serviço de transmitir a maior parte das mensagens que pretende, principalmente a lição moral da peça, como, por exemplo:

MANUEL – Cale-se você. Com que autoridade está repreendendo os outros? Você foi um bispo indigno de minha Igreja, mundano, autoritário, soberbo. Seu tempo já passou. Muita oportunidade teve de exercer sua autoridade, santificando-se através dela. Sua obrigação era ser humilde porque quanto mais alta é a função, mais generosidade e virtude requer. Que direito tem você de repreender João porque falou comigo com certa intimidade? João foi um pobre em vida e provou sua sinceridade exibindo seu pensamento. Você estava mais espantado do que ele e escondeu essa admiração por prudência mundana. O tempo da mentira já passou. (Suassuna, 1959, p. 149)

Enquanto Suassuna concentrou os diálogos ideológicos nas réplicas de *Manuel*, o adaptador optou por transmitir sua mensagem entre a maioria das personagens, como se exemplifica nos fragmentos a seguir:

da dor. / SACRISTÁN – Medo da fome. / PANADERO – Medo da solidão. Perdoei à padeira na hora da muerte e me abracei a ela, porque até então tive um medo terrible da solidão.” (tradução minha).

SACRISTÁN – *Un hombre horrible... Un salteador de caminos. Un ladrón.*

FRAILE (*Igual juego. Espontaneidad, contención mirando al Secretario y risa, apenas contenida, tras la mano en la boca*) – ¡Uno más!

JUAN GRILLO – *No tan débil mental... ese.*

SECRETARIO (*A la Mujer*) – *Llame a la Policía.*

MUJER – *La Policía, en cuanto supo por qué parte del pueblo se acercaba Severino, salió por la parte contraria.*

JUAN GRILLO – *La gentecilla de nada está tan bien defendida en sus intereses materiales como en los de su alma...* ⁵⁹ (Pemán, 1965, p. 43)

CHICÓ – *Eso sí es verdad. Sólo los pobres se mueren de una vez. A los ricos, siempre hay alguna tripa que sacarlos. Y entre herederos, abogados y agentes del Fisco mueren poco a poco.* ⁶⁰ (Pemán, 1965, p. 36)

Cabe ressaltar que as réplicas de *Payaso* possuem maior quantidade de discurso ideológico que as do *Palhaço* de Suassuna.

Apesar da frequência e importância das funções anteriormente citadas, predomina nos diálogos do original e da adaptação a função dramática, que permite que as réplicas impulsionem as ações. Os diálogos construídos para as cenas de engano de *João Grilo/Juan Grillo* compreendem bons exemplos do emprego da função dramática, ao contribuir tanto para a comicidade quanto para fazer avançar a ação dramática na direção que pretende o protagonista.

⁵⁹ “SACRISTÁN – *Um homem horrível... Um saqueador de estradas. Um ladrão.* / FRAILE (*Como jogo. Espontaneidade, contensão olhando o Secretario e riso, apenas contido, após a mão na boca*) – *Um mais!* / JUAN GRILLO – *Não tão débil mental... esse.* / SECRETARIO (*À Mujer*) – *Chame a Polícia.* / MUJER – *A Polícia, quando soube por que parte da cidade se aproximava Severino, saiu pelo outro lado.* / JUAN GRILLO – *A gatinha de nada está tão bem defendida em seus interesses materiais como nos de sua alma...*” (tradução minha).

⁶⁰ “CHICÓ – *Isso sim é verdade. Só os pobres morrem de uma vez. Dos ricos, sempre há alguma tripa que tirar. E entre herdeiros, advogados e agentes do Leão morrem pouco a pouco.*” (tradução minha).

As mentiras de *Chicó* e os poucos versos recitados por *João Grilo* ao longo de *Auto da Compadecida* (todos extraídos da tradição oral popular do Nordeste brasileiro) constituem exemplos de diálogos com função poética. Não contribuem para o desenrolar das ações nem para a caracterização das personagens; não narram fatos ocorridos fora de cena; não transmitem a ideologia do autor; tampouco se tratam de réplicas proferidas em um nível dramático diferenciado. Com efeito, não desempenham outra função senão proporcionar deleite e entretenimento ao público.

O mesmo ocorre na adaptação: os poucos diálogos com função poética correspondem às mentiras de *Chicó* e aos versos cantados por *Juan Grillo*, adaptados para adquirir um sentido e proporcionar o deleite dos espectadores espanhóis. Por exemplo, eliminaram-se as referências a Lampião e Maria Bonita. No original, *João Grilo* recita um verso sobre quando ambos foram assassinados pela polícia, ele ao anoitecer e ela na manhã seguinte.

Tais versos não fariam sentido aos espectadores espanhóis, desconhecedores do contexto social, histórico e cultural do cangaço nordestino, o que levou o adaptador a substituí-los: “*María Bonita parecía una rosa,/ Todos pensaban que nunca moriría./ Enfermó al apuntar la noche./ Murió al apuntar el día*”⁶¹ (Pemán, 1965:32).

Classificação dos diálogos quanto à forma

Predominam em ambos os autos os diálogos em colóquio, do qual todos os fragmentos anteriormente citados, tanto do texto original quanto de sua adaptação, compreendem perfeitos

⁶¹ “*Maria Bonita parecia uma rosa,/ Todos pensavam que nunca morreria. / Adoeceu ao cair da noite./ Morreu ao raiar do dia*” (tradução minha).

exemplos. Há, ainda, alguns apartes, nos quais se subtraem à percepção do diálogo determinadas personagens presentes em cena. Também se encontra no texto um caso particular de aparte que consiste na apelação ou discurso *ad spectatores* em todas as intervenções de *Palhaço/Payaso*, que se dirige diretamente ao público com finalidades informativas, críticas e ideológicas.

Na última cena do segundo ato, tem-se um pequeno solilóquio⁶² de *Chicó*, única personagem que continua viva no palco:

João! João! Morreu! Ai, meu Deus, morreu pobre de João Grilo! Tão amarelo, tão safado e morrer assim! Que é que eu faço no mundo sem João? João! João! Não tem mais jeito, João Grilo morreu. Acabou-se o Grilo mais inteligente do mundo. Cumpriu sua sentença e encontrou-se com o único mal irremediável, aquilo que é a marca de nosso estranho destino sobre a terra, aquele fato sem explicação que iguala tudo o que é vivo num só rebanho de condenados, porque tudo o que é vivo morre. Que posso fazer agora? Somente seu enterro e rezar por sua alma. (Suassuna, 1959, p. 133, 134)

O adaptador manteve o solilóquio de *Chicó*, mas o deslocou para a última cena do ato primeiro.

A ficção dramática

García Barrientos (2003) estabelece três categorias de eventos dramáticos que permitem analisar a ficção: situação, ação e acontecimento.

⁶² Discurso que uma personagem mantém consigo mesma em cena, em que medita sobre sua situação psicológica e moral. “A técnica do solilóquio revela ao espectador a alma ou o inconsciente da personagem: daí sua dimensão épica e lírica e sua tendência a tornar-se um trecho escolhido destacável da peça e que tem valor autônomo” (Pavis, 2008, p. 366,).

Como situação, define um conjunto de forças, sobretudo no que se refere às relações entre as personagens. A situação inicial da peça de Ariano Suassuna pode ser descrita da seguinte forma: *João Grilo* e *Chicó* se sentem explorados por seus patrões, o padeiro e sua mulher, os quais tratam melhor o seu cachorro, que está doente, que seus empregados. Estas relações, ainda que sejam fundamentais para que o protagonista planeje sua vingança, não chegam a se caracterizar como ação dramática.

Por outro lado, como exemplos de ações na peça, podem ser citadas: a chegada do *Bispo* e de *Severino* a Taperoá (a chegada do cangaceiro está diretamente relacionada com outra ação, o assassinato de quase todas as outras personagens); as aparições de *Encourado*, *Manuel* e *A Compadecida*; e o julgamento. Tratam-se de fatos que intencionalmente produzem uma alteração na situação dramática anterior. Em ambas, é possível identificar a situação inicial, sua modificação pela atuação de uma personagem e a situação final alcançada. Para melhor compreensão, analisemos mais detalhadamente a chegada de *Severino*. Nas cenas imediatamente anteriores, a situação está configurada como a seguir detalhamos. *Bispo* é a figura mais forte, é autoritário, respeitado e temido por *Padre João*, *Sacristão* e *Frade*; ocupa a posição mais alta hierarquicamente entre as personagens eclesásticas da peça. O padeiro e sua mulher estão satisfeitos com o enterro do cachorro, no entanto, estão irritados com *João Grilo* pelo engano com a história do gato que *descome* dinheiro. Até então, Suassuna atribuiu a *João Grilo* a responsabilidade de conduzir o desenrolar das ações através de suas tramóias. Este e *Chicó* repartiram o pagamento da venda do gato. Após sua chegada, *Severino* torna-se a personagem dominante em cena; passa a ser a figura mais forte e mais poderosa. Por algumas

cenas, não é mais *João Grilo* quem conduz as ações, mas *Severino*: as demais personagens reagem aos seus atos e às suas réplicas. A relação de forças se altera consideravelmente: as figuras eclesásticas se esquecem da hierarquia entre elas e, cada um por si própria, tenta convencer o bandido a não lhe matar; a mulher do padeiro já não se preocupa mais com a moral e o pudor e flerta com *Severino* para se salvar; o padeiro tampouco se importa e tenta ser salvo sem a esposa; *João Grilo* renuncia ao dinheiro recebido pela venda do gato (a concretização de sua vingança) e tenta subornar o bandido para que não o mate. Como se percebe, *Severino* detém o poder de decidir o destino de todos eles.

Por fim, compreendem-se como acontecimentos todas as demais atuações que não alteram a situação dramática, seja por falta de intenção, capacidade ou de possibilidade, como, por exemplo, a venda do gato à mulher do padeiro.

Ampliando a análise à peça completa, nota-se a ausência de unidade de ação. Com efeito, por se tratar de uma comédia, Suassuna emprega uma sucessão de ações para obter efeitos cômicos e para o desenrolar da fábula. Esta multiplicidade dificulta uma análise precisa da hierarquia entre as ações dramáticas, mas é possível afirmar inequivocamente a intercessão de *A Compadecida* como a ação principal da obra. Isto porque todas as demais ações somente existem em função do julgamento celestial e da intervenção de Nossa Senhora, seja para justificar como se chegou até ali, seja para caracterizar os pecados pelos quais serão julgadas as personagens terrenas ou suas motivações para cometê-los. Desta forma, as demais ações se colocam a serviço de conduzir a trama em direção ao julgamento e tornar possível a intervenção de *A Compadecida*.

Entre as ações secundárias, se destaca a chegada de *Severino*,

sugerida pelo autor como um evento casual. De fato, trata-se de uma ação para a qual nenhuma das demais personagens contribuiu; decorre de uma escolha imotivada de *Severino* que decide aleatoriamente invadir Taperoá. Entretanto, dentro da sequência de ações, mostra-se essencial para o desenvolvimento da ação principal, pois sua consequência será a morte das personagens no mesmo lugar e quase simultaneamente. Assim, o julgamento apresenta uma relação de causalidade com a chegada de *Severino* a Taperoá, e não mera casualidade, como Suassuna faz parecer em seu texto.

Outro fato de extrema relevância para o desenrolar da ação dramática e da comicidade da peça é a morte do cachorro. Não é um evento que decorre dos atos de qualquer personagem, o que impede sua classificação como situação, ação ou acontecimento. Porém, é o envolvimento das personagens com o enterro do animal que servirá como base para as principais acusações no julgamento. Assim, por sua importância, a morte do cachorro corresponde ao incidente desencadeante da fábula: fato que ocorre ao início da peça para romper a rotina do protagonista e impulsioná-lo em direção a um objetivo (Lavandier, 2003) ou, como define Alonso de Santos (2008), um evento imprevisto que modifica a situação inicial e permite o desenrolar da ação pelo conflito que origina.

Em relação à estrutura da ação, a peça está dividida em exposição, nó e desenlace.

A exposição corresponde ao momento inicial da peça, quando os diálogos iniciam a caracterização das personagens ou operam no sentido de dar conhecimento aos espectadores de fatos anteriores. São informações relevantes apresentadas no começo da obra: a doença que acomete o cachorro, os péssimos padrões

que são o padeiro e sua esposa, o medo do padre em relação ao major *Antônio Moraes* e sua preocupação com as opiniões do bispo, o desejo de vingança de *João Grilo*, a cobiça do padre e do sacristão. A exposição de *Auto da Compadecida* se estende desde o começo da peça, quando *João Grilo* expõe seu desejo de vingar-se contra seus chefes, até o enterro do cachorro.

Como já mencionado, a chegada do cangaceiro é a ação que rompe totalmente o equilíbrio de forças na peça, instaurando uma nova situação dramática – o nó – ao centro da qual se situa um problema a ser solucionado pelo protagonista. No caso em análise, o nó compreende os acontecimentos que ocorrem entre a chegada de *Severino* a Taperoá e a cena anterior à aparição de *A Compadecida*. O desenlace, por sua vez, compreende as cenas em que ocorrem as ações que desatam o nó dramático. Em *Auto da Compadecida*, se inicia com a intervenção de *A Compadecida* no julgamento, impedindo que as personagens sejam condenadas e enviadas ao inferno.

O adaptador manteve a maioria das características da ficção dramática. A situação inicial e o incidente desencadeante (a morte do cachorro) se repetem. Também foram mantidas quase todas as ações, exceto a chegada do bispo, que é substituída pela chegada de seu *Secretario*. A adaptação não introduz nenhum acontecimento novo; ao contrário, repetem-se os eventos que já constavam do texto original.

Auto de la Compadecida também se caracteriza pela ausência de unidade de ação. A intervenção de *La Compadecida* no julgamento se mantém como ação principal e a chegada de *Severino* se confirma como a segunda grande ação da peça. Ambas ocorrem com as mesmas características e finalidades do texto original. Também coincidem entre ambos os textos a exposição, o nó e o desenlace,

relativamente à estrutura da ação. A divisão das sequências não está claramente definida na peça de Ariano Suassuna, por não apresentar a tradicional indicação de atos e entreatos no texto. O autor sugere uma representação sem interrupções, mas autoriza uma divisão que pode ser deduzida a partir das rubricas e dos diálogos, deixando claro que tal decisão caberá ao diretor.

Assim, após o enterro do cachorro, o autor indica: “Aqui o espetáculo pode ser interrompido, a critério do ensaiador, marcando-se o fim do primeiro ato. E pode-se continuá-lo, com a entrada do *Palhaço*”, (Suassuna, 1959, p. 71). Adiante, após os assassinatos dentro da igreja, *Palhaço* entra no palco e organiza a cena do julgamento. Em seguida, se lê a seguinte rubrica: “[...] Se se montar a peça em três atos ou houver mudança de cenário, começará aqui a cena do julgamento, com o pano abrindo e os mortos despertando”, (Suassuna, 1959, p. 138).

Como se vê, o autor não impôs uma divisão em atos, mas permitiu que o diretor assim o fizesse na *mise-en-scène*. Neste caso, o texto aponta o momento em que o espetáculo deverá ser interrompido, concluindo-se o primeiro e o segundo atos, respectivamente.

Pouco antes do encerramento do espetáculo, a réplica de *Palhaço* menciona o ato final da peça. Encerrado o julgamento, se permite que *João Grilo* volte a viver, e *Palhaço* entra em cena para organizar a mudança de cenário, dizendo: “[...] Chicó arranjou uma rede e colocou nela o corpo do amigo. Vamos enterrá-lo, ele e eu. Vai começar o ato final da peça”, (Suassuna, 1959, p. 190). Esta sequência de ações não se apresenta como um verdadeiro ato desvinculado do anterior. Se neste ponto se iniciasse um *ato final*, corresponderia ao quarto ato da peça, o que estaria em contradição com a própria proposta autoral de dividir a obra,

caso o diretor assim prefira, em três atos. Ocorre, entretanto, mudança de cenário e um deslocamento da ação de um espaço dramático (plano celestial no tribunal do julgamento) a outro (pátio da igreja, localizado no plano terreno). Ou seja, trata-se de uma divisão do ato terceiro em dois quadros. Suassuna, portanto, emprega o termo *ato* em sentido amplo, pois sua familiaridade possibilita uma melhor compreensão junto ao leitor/espectador.

Destaco que a divisão em atos sugerida pelo autor encontra-se perfeitamente adequada à lição de Yves Lavandier (2003) em seu tratado sobre a dramaturgia: o primeiro ato, contém todas as informações necessárias para que o espectador compreenda o objetivo do protagonista; o segundo corresponde à parte mais longa da fábula, abrangendo as ações que se desenrolam até que o protagonista alcance seu objetivo; as últimas consequências das ações dramáticas estão apresentadas no terceiro ato.

José María Pemán, por sua vez, propõe outra estrutura em relação à divisão das sequências na adaptação. Enquanto Suassuna prefere um espetáculo sem interrupções (ainda que autorize e indique uma possível divisão em atos), o adaptador afirma na epígrafe que a peça foi representada algumas vezes sem interrupção, mas que lhe parece mais adqueada a divisão em dois atos, situando o entreto imediatamente após o solilóquio de *Chicó* pelo assassinato de *Juan Grillo* (Pemán, 1965). Em seguida, inicia-se o segundo ato com a intervenção de *Payaso*.

Considerando o salto temporal existente entre o enterro do cachorro e a chegada de *Secretario*, caracterizado por uma intervenção de *Payaso*, é possível afirmar que o primeiro ato se divide implicitamente em dois quadros, no momento exato em que Suassuna sugeria o final do ato primeiro. Assim, o quadro primeiro corresponde ao primeiro ato de Suassuna, enquanto

o quadro segundo abrange as ações do segundo ato do texto original.

O segundo ato de Pemán também se divide em dois quadros correspondentes aos dois quadros do terceiro ato de *Auto da Compadecida*. E do mesmo modo que ocorre no texto original, *Payaso* interrompe a última cena do julgamento para organizar a mudança de cenário e afirma ser o último ato da peça (Pemán, 1965). Como já explicado, não se trata efetivamente do último ato da peça, mas do segundo quadro do último ato (inclusive porque Pemán já havia indicado expressamente na epígrafe que a peça deve ser dividida em dois atos).

Ressalto que o adaptador posiciona a divisão dos quadros ou atos em pontos diferentes daqueles sugeridos pelo autor, o que, entretanto, não afeta o desenrolar das ações, pois somente modifica a posição das cenas metadramáticas.

Graus de representação das ações

Em relação aos diferentes graus de representação, as ações dramáticas podem ser classificadas em patentes, latentes ou ausentes.

Todas as ações encenadas materialmente e tornadas visíveis ao público são patentes, como os enganos de *João Grilo*, a chegada de *Severino* e sua morte, o julgamento, as aparições de *Manuel* e *A Compadecida*.

As ações latentes, por outro lado, não são encenadas perante os espectadores, tampouco simplesmente narradas por uma personagem em cena. Tratam-se de ações sugeridas, que ocorrem fora de cena, mas formam parte dos acontecimentos encenados. São ações invisíveis para o público, mas presentes na cena, uma vez que seu acontecimento pode ser percebido pelas personagens

e reconhecido pelos espectadores, como os assassinatos praticados por *Cangaceiro*, por exemplo. Nesta sequência de cenas, *Severino* escolhe quem será morto e ordena que as personagens, cada uma por vez, saiam da igreja com *Cangaceiro*. As demais personagens em cena permanecem na expectativa, ouve-se um tiro e *Severino* sorri (conforme as rubricas); em seguida, *Cangaceiro* retorna ao palco e confirma a morte da personagem que o acompanhou anteriormente. Os assassinatos, assim, consistem em ações sugeridas no palco pela reação das personagens que estão visíveis em cena.

Ausentes são as ações aludidas em cena, meramente narradas pelas demais personagens, como, por exemplo: a enfermidade que acometeu *João Grilo* antes do começo da peça; o enterro do cachorro⁶³ e a conversa entre *Antônio Moraes* e o bispo.

A classificação das ações segundo os graus de representação no texto adaptado segue a mesma fórmula já apresentada na análise do texto em português, inexistindo novas ações patentes ou novas ações latentes. Porém, com a substituição do *Bispo* pelo seu *Secretario*, as ações em que aquela personagem participa no auto de Suassuna apresentam pequenas adequações na peça de Pemán. Assim, por exemplo, o adaptador introduz uma ação ausente inédita: a ordem que o bispo dá ao *Secretario* para que este vá a Taperoá. E faz com que uma ação patente no texto original se transforme em ação ausente: o pagamento da herança do cachorro a *Padre* e a *Sacristán*. Suassuna optou por encenar esta ação, materializando a entrega do dinheiro por *João Grilo* perante os espectadores. Na adaptação, esta ação é somente narrada

⁶³ Ainda que se inicie a encenação do enterro, as personagens saem em direção à cidade; em seguida entra *Palhaço* e conta que enquanto acontecia o enterro do cão, o major e o bispo mantiveram uma longa conversa.

pela *Mujer*, quando *Juan Grillo* lhe pergunta se traz o dinheiro (Pemán, 1965, p. 37). Na tradição do teatro ocidental, costumam ser apresentadas como ausentes as ações cuja encenação poderia chocar ou molestar os espectadores. Assim, a escolha de não representar esta ação de forma patente na adaptação suaviza as críticas à Igreja. O valor desta modificação será estudado no próximo capítulo.

A Compadecida e o tempo

Antes de proceder à análise das temporalidades nas peças em estudo, faz-se necessário esclarecer a diferença entre tempo diegético e tempo dramático. O primeiro trata da disposição dos fatos no tempo do universo fictício: abrange o tempo ficcional em que ocorrem todas as ações, desde aquelas encenadas até os acontecimentos ausentes. O tempo dramático, por outro lado, corresponde à relação e adequação entre o tempo diegético (textual) e o tempo cênico ou encenado (a duração da *mise-en-scène*).

Assim, enquanto o tempo dramático de *Auto da Compadecida* somente se inicia alguns minutos antes da morte do cachorro (quando *João Grilo* e *Chicó* procuram pelo padre para benzer o animal), o tempo diegético retrocede ao momento em que *João Grilo* adoece e não recebe dos patrões o tratamento que crê merecer, e por isso decide se vingar de ambos. Tanto o tempo diegético quanto o tempo dramático se estendem até o momento em que *João Grilo* desiste do dinheiro e o oferece como pagamento da promessa feita por *Chicó*.

Auto de la Compadecida apresenta as mesmas características temporais quanto à diferença entre tempo diegético e tempo dramático.

Graus de representação do tempo

Assim como ocorre com as ações dramáticas, o tempo diegético também pode ser classificado como patente (tempo encenado, em que se passam as ações a que assistem os espectadores); latente (tempo sugerido, oculto pelos saltos temporais que podem ocorrer na dramaturgia) e ausente (tempo meramente aludido pelas personagens em cena).

No tempo patente de *Auto da Compadecida*, ocorrem todas as ações classificadas anteriormente como patentes. Por outro lado, ainda que Suassuna proponha ações latentes bastante relevantes para o desenrolar da fábula, não existem na peça exemplos de tempo latente. Este não corresponde exatamente ao tempo de toda e qualquer ação latente.

Por exemplo, o tempo dos assassinatos fora de cena (ações latentes) não é sugerido, mas representado cenicamente. De fato, as personagens esperam no palco pelo resultado das ações que ocorrem fora dele; é um tempo patente: encenado, materializado, vivenciado pelos espectadores, ainda que seja o tempo em que se desenrole uma ação latente.

Já o tempo ausente é aquele em que se passam as ações anteriormente classificadas como ausentes. Trata-se de uma temporalidade a qual simplesmente se faz alusão em cena. Por exemplo, a duração da conversa entre o major e o bispo; o tempo em que *Chicó* prepara o corpo de *João Grilo* para enterrá-lo (ação ausente, mencionada por *Palhaço*), ou o tempo em que *João Grilo* esteve doente na padaria.

Como se vê, o tempo ausente não é encenado ou vivenciado pelo público.

O mesmo entendimento se aplica à adaptação em relação aos tempos patente, latente e ausente e às ações que neles se

desenrolam. Relativamente aos graus de representação do tempo, destaco que as duas ações ausentes introduzidas pelo adaptador (mencionadas no tópico acima) ocorrem em um tempo ausente.

Estrutura temporal

Cada uma das quatro grandes sequências de cenas (os dois primeiros “atos” e os dois quadros do “ato”⁶⁴ terceiro), além de cada cena de intervenção de *Palhaço*, constituem cenas temporais, ou seja, blocos de ação dramática com desenvolvimento contínuo, conectados por diversos tipos de nexos temporais, conforme ensina García Barrientos (2007).

Entre o prólogo e a cena inaugural do ato primeiro, há uma interrupção temporal: *Palhaço* sai de cena; o palco permanece vazio por um breve instante antes da entrada de *João Grilo* e *Chicó*. Trata-se de uma pausa, como consta na própria rubrica inserida por Suassuna. Outra interrupção temporal se dá entre os dois quadros do ato terceiro: *Manuel* e *A Compadecida* ainda estão em cena quando entra *Palhaço*, desculpando-se por interrompê-los. O narrador, então, organiza a mudança de cenário e, após a saída das outras personagens, explica ao público que, enquanto acontecia o julgamento, *Chicó* pôs o corpo de seu amigo em uma rede para enterrá-lo. *Palhaço* sai e faz-se uma pequena pausa (também vazia, sem conteúdo dramático) antes de iniciar-se a cena seguinte.

Entre o primeiro e o segundo atos, não ocorre nenhuma pausa; mas há uma intervenção de *Palhaço*, que entra em cena imediatamente após a saída das personagens que seguem para

⁶⁴ Coloquei a palavra entre aspas para que não se esqueça que o texto de Suassuna se apresenta ininterrupto, admitindo uma possível divisão da *mise-en-scène* em três atos. No entanto, a partir deste ponto, para facilitar a leitura, não se fará mais tal distinção; o termo ato sempre será mencionado sem aspas.

o enterro do cachorro. Esta intervenção funciona como nexo temporal entre ambos os atos. Trata-se de uma suspensão: o tempo fictício permanece detido sem que se interrompa o decurso do tempo encenado. É um nexo temporal pleno de conteúdo dramático, pois o narrador apresenta um resumo dos fatos ocorridos entre os atos (o enterro do cão; a longa conversa entre o major e o bispo; a ida do bispo a Taperoá para averiguar as queixas do major). García Barrientos sustenta que entre as funções da suspensão se destaca a função comentadora, através da qual personagens de outro nível dramático (como é o caso do narrador *Palhaço*) ou os próprios atores suspendem a representação para propor reflexões ou comentários de qualquer tipo (2003, p. 91).

Também ocorrem suspensões entre as demais cenas temporais. Entre o ato segundo e o ato terceiro, *João Grilo* está morto no palco, *Chicó* sai de cena e entra *Palhaço*, que organiza as alterações para o ato seguinte. Imediatamente após a última cena do terceiro ato, o narrador entra, declara acabada a peça, agradece aos espectadores e pede aplausos.

Cada um dos nexos temporais entre as sequências acima citadas não foram propostos pelo dramaturgo como simples lacunas na ação dramática, mas como decisões do narrador *Palhaço*.

A adaptação espanhola também apresenta quatro grandes sequências de cenas: os dois quadros do ato primeiro e os dois quadros do ato segundo. Cada intervenção de *Palhaço* também constitui uma sequência de cenas temporais. As pausas vazias entre o prólogo e a primeira cena do ato primeiro e entre os dois quadros do ato segundo são mantidas com as mesmas características do original. Entre os dois quadros do ato primeiro

há uma suspensão caracterizada pelo resumo temporal que *Payaso* apresenta. A única diferença dos dados narrados por ele é a menção à ação ausente que não existe no texto de Suassuna, o fato de que o bispo decide não ir pessoalmente a Taperoá, mas enviar seu secretário (Pemán, 1965). Também há uma suspensão temporal entre os dois atos; e outra entre o ato segundo e o epílogo. Tais suspensões seguem as mesmas características e finalidades do texto de Suassuna.

Ordem e duração

Relativamente à ordem temporal, os acontecimentos de *Auto da Compadecida* são apresentados seguindo um ordenamento cronológico das cenas. Não há elementos objetivos no texto que permitam definir com exatidão a extensão ou duração absoluta da peça (a soma dos tempos patentes e latentes). Suassuna não inseriu rubricas ou diálogos que se refiram à temporalidade ou outras informações que pudessem sugerir o decurso de tempo, como uma mudança de luz cênica, por exemplo. Entretanto, é possível concluir que os eventos não demoram mais que um dia, o que demonstra estar a fábula adequada à regra aristotélica de unidade de tempo consagrada nas preceptivas classicistas. Constata-se, ainda, que o tempo diegético supera a duração da encenação, já que o tempo dramático apresenta um salto temporal em uma das suspensões temporais, como já demonstrado.

Como Pemán não procedeu a uma tradução literal, algumas cenas tiveram sua duração alterada na adaptação: considerando-se o aumento ou a diminuição na quantidade, ou na extensão das réplicas, pode-se concluir que há algumas cenas mais curtas e outras mais largas que suas correspondentes no texto original. No entanto, foi mantida a ordem cronológica das cenas.

O adaptador introduziu uma referência temporal que permite imaginar a extensão do tempo diegético, ao contrário do texto original. Na última cena do primeiro ato, pouco antes de morrer, Juan Grillo diz a Chicó: “*Parece que nunca viste morir a nadie... ¡Pues la mañana fue para irse acostumbrando!... ¡Esto se acabó!*”⁶⁵ (Pemán, 1965, p. 52). Esta réplica indica que as ações anteriores da trama transcorreram em uma manhã, de onde se conclui que todos os acontecimentos da fábula não duram mais que um dia, em obediência à regra clássica da unidade de tempo. Quanto à diferença entre o tempo diegético e o tempo da representação, o salto temporal existente (entre os dois quadros do ato primeiro) faz com que o primeiro seja mais largo que o segundo.

Quanto à duração relativa, as diferentes cenas temporais em ambos os textos analisados apresentam a habitual isocronia, ou seja, a coincidência entre a duração diegética e a encenação, no que se refere à velocidade externa. Passando à velocidade interna da peça, a peça de Suassuna apresenta um caso de condensação temporal, quando *Palhaço* faz um resumo narrativo dos acontecimentos fora de cena na suspensão entre o primeiro e o segundo atos: o *tempo fora de cena* se condensa narrativamente na *mise-en-scène*. Com efeito, a simples presença de um narrador já descarta uma duração teatral verossímil, conforme destaca Abuín González (1997). Pemán mantém a condensação no resumo feito por *Payaso*. Mas enquanto Suassuna sugere que esta operação sirva como nexos temporal entre os dois primeiros atos, Pemán (1965) a situa como nexos temporal entre os dois quadros do primeiro ato.

⁶⁵ “Parece que nunca viu ninguém morrer ... Pois a manhã foi para ir se acostumando!... Isto se acabou!” (tradução minha).

Importante suscitar a seguinte questão: Quanto tempo demora o julgamento? No que se refere à velocidade externa, esta sequência de cenas temporais se caracteriza pela isocronia em ambos os textos. Identifica-se, porém, uma diferença no tratamento da temporalidade do julgamento na peça original e em sua adaptação. Trata-se de uma sequência de cenas correspondente a outro nível dramático (um plano espiritual). No auto de Suassuna, quando a fábula retorna ao nível anterior (plano terreno), *Palhaço* narra aos espectadores que durante o julgamento, *Chicó* envolveu o corpo de *João Grilo* em uma rede para enterrá-lo. Ou seja, enquanto no nível terreno (fora de cena; ação e tempo ausentes; fatos meramente aludidos) se passaram provavelmente alguns minutos, no nível espiritual se assistiu a um longo julgamento das personagens mortas. Desta forma, as cenas do julgamento são isocrônicas em relação à velocidade externa; mas quanto à velocidade interna, toda aquela sequência compreende uma dilatação no tempo do nível dramático terreno.

Por sua vez, existe uma referência clara de dilatação temporal no texto adaptado. No julgamento, *Manuel* afirma que *Fraile* partiu como missioneiro às Índias depois do que viu em Taperoá e que o observa com atenção e esperança (Pemán, 1965). Tal réplica evidencia uma dilatação temporal, como explico a seguir. No ato anterior, *Fraile* havia saído da igreja imediatamente após as mortes de *Secretario*, *Padre* e *Sacristán*. Mas Manuel se refere a ele no passado, e entre sua decisão de partir como missioneiro e a chegada a seu destino deve ter demorado muito mais que os poucos minutos transcorridos no tempo encenado. Assim, torna-se mais fácil identificar na adaptação que toda a sequência do julgamento compreende uma dilatação no tempo do nível dramático terreno.

Transcorrem em ambas as peças, portanto, três temporalidades diferentes: o tempo do narrador, que se pretende o mesmo tempo do espectador; o tempo das personagens humanas no plano terreno, caracterizado pela isocronia; e o tempo no plano espiritual, caracterizado pela dilatação temporal.

O espaço da fábula

O espaço é um elemento essencial para a representação dramática; não existe espetáculo teatral sem uma referência espacial. Neste tópico, como reivindica Ubersfeld (1993), buscarei os elementos espaciais ou espacializáveis capazes de mediar a relação entre texto e representação. Assim, os comentários a seguir se referem exclusivamente aos espaços diegéticos imaginados pelo autor e pelo adaptador para ambientar os acontecimentos da fábula.

Estrutura espacial diegética

A primeira rubrica de Ariano Suassuna propõe que o cenário transmita a ideia de um circo. Entretanto, não me parece que o autor sugira escolher como espaço cênico (o espaço real em que se apresenta o espetáculo) uma cena aberta total (como um circo ou uma arena). Ainda que não se mencione expressamente, parecem-me mais adequadas a cena fechada ou a cena aberta parcial. A mesma rubrica situa elementos do cenário à direita, ao centro, à esquerda e ao fundo do palco, referências espaciais que somente são materializadas em um teatro à italiana ou em um espaço semicircular, como os antigos teatros gregos.

Ainda que o adaptador tenha se representado na peça por um palhaço, não manteve nas rubricas a referência circense para o cenário. Destaco, ainda, a réplica de *Payaso* a *Secretario*:

*“Perdón. Creí que estaba no circo y empezaba mi escena. Pero estamos no teatro; y le toca la escena a su señoría importantísima”*⁶⁶, (Pemán, 1965, p. 30). Esta réplica não encontra correspondência no texto original e deixa claro que não se pretende a identificação do espaço dramático com um circo. Ademais, a adaptação apresenta menos informações relativas ao espaço da peça, o que confere ainda mais liberdade ao diretor e ao cenógrafo quanto à criação do cenário. Com efeito, as rubricas fazem poucas referências ao espaço; a maioria das referências espaciais são informadas pelas réplicas de *Payaso*. Mantém-se o posicionamento dos elementos do cenário à direita (entrada para a igreja), ao centro (pátio da igreja), à esquerda (rua), mas sem qualquer referência ao praticável ao fundo do palco. Desta forma, o espaço cênico mais adequado também parece ser a cena fechada (teatro à italiana) ou a cena aberta parcial.

A trama de ambos os textos se passa em *Taperoá*, cidade localizada no Estado da Paraíba. O espaço diegético das peças é o pátio interior de uma igreja. Em cada lado do palco, propõe-se uma entrada para a igreja (à direita) e a saída em direção à cidade (à esquerda). Ao fundo, localiza-se uma balaustrada. Em relação à adaptação, ambientar a fábula em um país estrangeiro aumenta o efeito de distanciamento. Também foram mantidas outras referências geográficas brasileiras, como a cidade de Propriá, o Rio São Francisco e Recife. A Serra de Araripe se chama Araupe na adaptação (Pemán, 1965), modificação que pode ter sido motivada por erro material na datilografia do texto antes de sua publicação.

⁶⁶ “Perdão. Achei que estava no circo e começava minha cena. Mas estamos no teatro; e cedo a cena à sua senhoria importantíssima” (tradução minha).

As referências estrangeiras no texto espanhol compreendem ferramentas para obter com mais facilidade o efeito do riso, que segundo Spang (1991), depende do distanciamento entre receptor e a situação cômica, desde que se permita que o público identifique a exposição da comédia com seu próprio horizonte de expectativa. Por tal motivo, para evitar um distanciamento máximo do público espanhol, em outras ocasiões se modificaram as referências geográficas e históricas brasileiras. Assim, o major se refere a seus antepassados como gente que foi nas caravelas (e não gente que veio, como no texto brasileiro); *Severino de Aracaju* se converte em *Severino de la sierra de Pintos Albos*; *Chicó* promete hacer uma romaria à Virgem de Belém e não à Serra do Pico (Pemán, 1965).

Para as cenas do julgamento, Suassuna mantém o mesmo cenário das cenas anteriores, atribuindo-lhe outros significados. Trata-se do que Spang (1991) denomina como cenário neutro, cujos elementos não são capazes de criar a impressão de um lugar concreto para permitir a sua permanência no mesmo estado ao longo de toda a representação. Nesta sequência de cenas, os elementos cenográficos sofrem um deslocamento semântico⁶⁷, conforme as necessidades dramáticas: a igreja será ressignificada como entrada para o céu e para o purgatório; na balaustrada se localizará o trono de *Manuel*. Portanto, o espaço diegético de *Auto da Compadecida* é múltiplo e sucessivo, ou seja, abarca dois espaços distintos e um espaço extradramático, empregando, no entanto, uma estrutura cenográfica comum a todos eles. Os espaços diegéticos podem ser identificados em cada cena conforme a tabela 1.

⁶⁷ Para Ubersfeld (1993), todo signo teatral está suscetível de sofrer uma operação de ressemantização.

Tabela 1 – Espaços diegéticos de *Auto da Compadecida*

ATO	CENA	ESPAÇO DIEGÉTICO
I	1 e 2	Espaço metadramático ⁶⁸
	3 a 18	Pátio da Igreja
II	1 a 3	Espaço metadramático
	4 a 24	Pátio da Igreja
	25 a 27	Espaço metadramático
III Primeiro Quadro	1 a 9	Tribunal do Julgamento
	10 e 11	Espaço metadramático
III Segundo Quadro	1 e 2	Pátio da Igreja
	3	Espaço metadramático

Fonte: o autor

A adaptação mantém o cenário único com deslocamento semântico para as cenas do julgamento. Destaco uma informação trazida pela epígrafe: *“Habría sido desproporcionado, con esta humildad infantil, apresentar con mayor entonación y de modo mais empeñado el mundo celestial del julgamento que cierra la pieza”*⁶⁹ (Pemán, 1965, p. 6). Assim, o adaptador esclarece que, apesar da atmosfera fantástica e maravilhosa do tribunal, se deverá adotar a simplicidade para a *mise-en-scène*. Os espaços diegéticos da adaptação estão discriminados na tabela 2.

Segundo as rubricas de Suassuna e de Pemán, os diretores e os cenógrafos poderão respeitar o cenário único sugerido ou escolher uma representação com dois cenários distintos: um para

⁶⁸ Mantém-se o cenário único para as cenas que se passam no nível extradramático, tanto no texto original quanto na adaptação. Neste nível, todo o espaço cenográfico perde seu valor representativo.

⁶⁹ “Teria sido desproporcional, com esta humildade infantil, apresentar com maior entonação e de modo mais empenhado o mundo celestial do julgamento que encerra a peça” (tradução minha).

as cenas que se passam no nível terreno e outro para as cenas do julgamento. Suassuna sugere, ainda, a possibilidade de um cenário feito apenas com cortinas e cadeiras de espaldar alto. Elegendo-se qualquer das opções cenográficas autorizadas pelos dramaturgos, o espaço dramático continuará caracterizado como múltiplo e sucessivo, porque se verá a representação material de todos os espaços diegéticos.

Quanto ao valor das estruturas espaciais, cabe enfatizar a importância da balaustrada ao fundo do palco, capaz de instaurar dois níveis no espaço diegético da peça original. Suassuna seguiu a tradicional convenção de representar as personagens humanas no mesmo nível do palco e criar um nível superior para as personagens divinas ou celestiais. Ademais, a balaustrada reforçava a superioridade de quem estava por detrás dela, a autoridade e o poder de ocupar o espaço e o nível por ela delimitados.

Tabela 2 – Espaços Diegéticos de *Auto de la Compadecida*

ATO	QUADRO	CENA	ESPAÇO DIEGÉTICO
I	Primeiro	1	Espaço metadramático
		2 a 16	Pátio da Igreja
	Segundo	1 a 3	Espaço metadramático
		4 a 21	Pátio da Igreja
II	Primeiro	1 e 2	Espaço metadramático
		3 a 11	Tribunal do Julgamento
		12 e 13	Espaço metadramático
	Segundo	1 e 2	Pátio da Igreja
		3	Espaço metadramático

Fonte: o autor

Como a adaptação não sugeriu o praticável ao fundo do palco, o trono de *Manuel*, antes localizado em um nível superior, se igualou ao nível das demais personagens. Se por um lado, isso aportaria um valor significativo no sentido de aproximar a personagem divina ao nível dos humanos (ao atribuir-lhe a característica de não se sentir diferente dos homens), por outro se perderiam os demais significados que o nível do praticável é capaz de atribuir à cena. Por fim, ressalto uma referência cenográfica introduzida na adaptação. Na cena em que *Juan Grillo* oferece a *Severino* uma gaita benta, Pemán incluiu a seguinte rubrica: “*La tiene apoyada en algún árbol o pared*”⁷⁰, (1965, p. 48), da qual se extraem duas informações. Em primeiro lugar, haverá uma árvore (elemento ao qual o texto em português não faz referência) ou uma parede (que provavelmente será a parede da igreja, único edifício mencionado no espaço diegético). Ademais, se observa que no texto original, a gaita é um objeto desconhecido do leitor antes de sua primeira manipulação em cena. Pemán orienta que seja posta em algum ponto fixo do cenário, tornando-se um objeto visível desde o começo da peça. Esta estratégia deve ter pretendido aumentar a curiosidade do público em relação ao objeto e seu significado.

Signos espaciais

O espaço pode se caracterizar como cenográfico, verbal, corporal ou sonoro, de acordo com os diferentes tipos de signos empregados para representá-lo (García Barrientos, 2003).

Além das estruturas que compõe a cenografia física do espetáculo, o espaço cenográfico abrange os objetos cênicos, adereços e a iluminação. Entre os objetos, destaca-se no

⁷⁰ “A tem apoiada em alguma árvore ou parede” (tradução minha).

texto original o praticável (elemento cenográfico inexistente na adaptação), que por si só já pressupõe um sentido de superioridade. Quando a ele se acrescenta um trono, objeto cênico com função simbólica, agrega-se o poder à “semantização” do espaço. Assim, Ariano Suassuna delimita um espaço onde se representa a autoridade (trono) divina (nível superior) do juiz *Manuel*. O espaço corporal está sinalizado em ambos os textos de duas formas: pelos movimentos, gestos e expressões dos atores e das atrizes ou através da aparência das personagens. Nos epílogos, os narradores de Suassuna e de Pemán explicam que o público deverá considerar que o centro do palco representa o pátio de uma igreja, cuja entrada está à direita, enquanto a saída para a rua localiza-se à esquerda. Assim, convencionam a representação espacial *fora de cena*: se a personagem entra ou sai do palco pela direita, assinala-se a igreja como espaço contíguo à cena; quando a entrada ou saída ocorrer pela esquerda, indica-se que a procedência ou o destino da personagem é a rua. Outro exemplo de espaço exterior à cena é aquele representado nos assassinatos cometidos por *Cangaceiro/Salteador*: as personagens que permanecem esperando no palco reagem, demonstram em seus gestos e expressões a expectativa de saber o que ocorreu fora da cena; assinalam, assim, a existência de um espaço contíguo ao palco onde ocorre a ação latente.

O figurino de *Encourado* também opera como referência do espaço diegético do texto em português. Esta é a única personagem a que Suassuna dedica uma rubrica para caracterizar seu vestuário: “se veste como um vaqueiro” (1959, p. 140), informação mantida por Pemán. A indumentária da personagem se torna, assim, indicação de ambientação geográfica ao fazer referência a figuras típicas do *sertão* brasileiro. Ainda que o julgamento

ocorra no plano celestial, Suassuna faz com que o figurino desta personagem recorde aos espectadores que a temática da fábula se insere nas tradições culturais do Nordeste do Brasil.

Pode-se também identificar um espaço verbal no texto original, indicado apenas com palavras nas réplicas das personagens. Por exemplo, quando *João Grilo* e *Chicó* gritam pelo *Padre João*, que se supõe estar dentro da igreja (Suassuna, 1959), estão indicando verbalmente aos espectadores a existência desse espaço situado fora de cena. Também um pouco antes da aparição de *Antônio Moraes*, *Chicó* diz a *João Grilo*: “O major Antônio Moraes vem subindo a ladeira”, (Suassuna, 1959, p. 40). É uma maneira não apenas de anunciar um espaço exterior e contíguo à cena, mas também de ampliar o espaço cênico e reforçar sua verossimilhança. A adaptação também apresenta diversos exemplos de réplicas com informações espaciais.

Por fim, tanto o texto original quanto sua adaptação espanhola apresentam indicações de representação de um espaço sonoro, através de vozes, gritos e tiros que se ouvem desde fora da cena, em diferentes momentos da peça.

Graus de representação do espaço diegético

Espaços patentes são aqueles materializados sobre o palco, visíveis pelos espectadores. Em *Auto da Compadecida*, compreendem espaços patentes: o pátio da igreja (representado pelo centro do palco), a entrada para a igreja e a saída para a rua, além da balaustrada ao fundo do palco (que na maior parte do tempo apenas representa uma balaustrada no pátio da igreja). Também é patente o espaço do tribunal em que se julga as personagens (utilizam-se os mesmos elementos cenográficos com um deslocamento semântico).

Tabela 5 – Configurações do Ato I de *Auto da Compadecida*

PERSONAGENS	ATO I																	
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18
PALHAÇO	X	X																
JOÃO GRILO	X		X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	
CHICÓ	X		X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	
PADRE JOÃO	X			X				X	X	X				X			X	X
ANTÔNIO MORAIS	X					X		X										
SACRISTÃO	X										X			X	X		X	
PADEIRO	X									X	X			X	X	X	X	
MULHER DO PADEIRO	X									X	X		X	X	X	X	X	
BISPO	X																	
FRADE	X																	
SEVERINO	X																	
CANGACEIRO	X																	
DEMÔNIO	X																	
ENCOURADO	X																	
A COMPADECIDA	X																	

Fonte: o autor

Latentes são os espaços sugeridos, que estão ocultos ao olhar dos espectadores, mas ao alcance das personagens. Correspondem ao espaço que até aqui chamei como fora de cena: é contíguo ao espaço patente, como se fosse um prolongamento deste. As formas de representação corporal, verbal e sonora do espaço são as ferramentas mais eficazes de que o dramaturgo dispõe para delimitar os espaços latentes. Servem como exemplos de espaços latentes todos os mencionados anteriormente como espaço corporal, verbal e sonoro.

O espaço apenas aludido é ausente: também invisível aos espectadores, mas separado e independente do espaço patente. Enquanto os espaços latentes são evidenciados fora de cena por outras formas além dos cenários físicos, o espaço ausente simplesmente é mencionado como sendo a ambientação de uma ação ausente. O espaço ausente se distancia da teatralidade e se aproxima ao modo narrativo, literário ou verbal, da representação, conforme explica García Barrientos (2003). No texto, é exemplo de espaço ausente o local onde *Antônio Moraes* e o bispo mantêm sua longa conversa mencionada por *Palhaço* no final do ato primeiro (Suassuna, 1959). Também constitui espaço ausente o cemitério em que se enterra o cachorro e onde *Chicó* pretendia enterrar *João Grilo*. A réplica de *Palhaço* a *Chicó* deixa claro que se trata de um espaço não contínuo ao espaço dramático: “Vamos descansar um pouco, que o cemitério é longe”, (Suassuna, 1959, p. 191).

Nas cenas metadramáticas, em que *Palhaço* interrompe a fábula e introduz seus comentários ao público, o espaço visível perde seu valor significativo, uma vez que nestas ocasiões, todo o palco (incluindo o cenário) corresponde a um espaço metadramático que não representa nenhum dos demais espaços diegéticos, mas tão somente o teatro. Ressalto, entretanto, que

este também é um espaço diegético, pois não se trata do próprio teatro em que ocorre a *mise-en-scène*, mas de um teatro fictício dentro dele. Com efeito, as cenas metadramáticas pertencem ao universo ficcional e se *Palhaço* é uma personagem que representa o dramaturgo, o espaço será um palco representando um palco: um espaço dramático patente, visível ao público.

Tabela 3 – Espaços patentes, latentes e ausentes no texto de Ariano Suassuna

SEQUÊNCIA DE CENA	ESPAÇO PATENTE	ESPAÇO LATENTE	ESPAÇO AUSENTE
Ato I, Ato II e Segundo Quadro do Ato III	Pátio da Igreja	Igreja; Taperoá (ruas ao redor da igreja; padaria).	Cemitério; local onde conversam <i>Antônio Moraes</i> e o bispo.
	Espaço metadramático	Bastidores do teatro	Não há
Primeiro Quadro do Ato III	Tribunal do julgamento	Céu; purgatório; terra	Inferno
	Espaço metadramático	Bastidores do teatro	Não há

Fonte: o autor

Tabela 4 – Espaços patentes, latentes e ausentes no texto de José María Pemán

SEQUÊNCIA DE CENA	ESPAÇO PATENTE	ESPAÇO LATENTE	ESPAÇO AUSENTE
Ato I e Segundo Quadro do Ato II	Pátio da Igreja	Igreja; Cidade de Taperoá (ruas ao redor da igreja; padaria.	Cemitério; lugar onde conversam o major e o bispo; lugar onde o bispo ordena que <i>Secretario</i> vá a Taperoá.
	Espaço metadramático	Bastidores do teatro	Não há
Primeiro Quadro do Ato II	Tribunal do julgamento	Céu; purgatório; terra.	Inferno
	Espaço metadramático	Bastidores do teatro	Não há

Fonte: o autor.

Seguindo o mesmo raciocínio, nas cenas metadramáticas, os bastidores representam o espaço latente em que estão situados os bastidores de um teatro ficcional. Senão, vejamos: *Palhaço* ordena que se traga o trono dos bastidores para as cenas do julgamento, ao final das quais, ordena que o mesmo seja retirado de cena; também chama por *Chicó*, que na cena anterior havia saído pela entrada da igreja e lhe pede que chame as demais personagens (que também estão fora de cena). Como se vê, os bastidores adquirem aqui importância espacial, contribuindo para reforçar a verossimilhança do nível metadramático. Por fim, não existem espaços ausentes nas cenas metadramáticas.

A introdução de um espaço ausente inédito, onde se passa a ação em que o bispo envia *Secretario* a Taperoá para averiguar as reclamações do major Antônio Moraes, é a única diferença entre o texto original e sua adaptação em relação aos graus de representação do espaço. As tabelas 3 e 4 descrevem de forma objetiva a distinção entre os espaços diegéticos em ambos os textos.

Distância e perspectiva espacial

Lavandier (2003) defende que, para garantir a comicidade de uma obra dramática, é necessário que os espectadores a assistam com perspectiva e distância crítica. Segundo García Barrientos (2003), a ilusão de realidade varia conforme os diferentes tipos de signos empregados para representar o espaço (seja ele patente, latente ou ausente), diminuindo gradualmente na seguinte ordem: cenográficos, corporais, sonoros e verbais.

Auto da Compadecida utiliza muitos signos não cenográficos para representar os espaços latentes, ou seja, apresenta um determinado grau de distanciamento espacial. Mas também nos

signos cenográficos presentes no texto, observa-se a busca pelo anti-ilusionismo espacial.

E não poderia ser diferente, já que a primeira rubrica do texto sugere que o cenário represente um circo. Desta forma, já ao começo da leitura resta clara a recusa do dramaturgo à ilusão espacial. O que Suassuna propõe é um espaço metonímico, onde uma porta pode representar toda a igreja, um arco é capaz de se transformar em saída para a rua, um trono sobrelevado simboliza um tribunal celestial.

Outro recurso empregado para distanciar o público são as cenas em perspectiva interna. As cenas do julgamento ocorrem em um tempo e um espaço subjetivos, determinados pelo ponto de vista do dramaturgo. Trata-se de uma sequência de cenas em perspectiva espacial interna implícita⁷¹.

Ademais, a simples presença do narrador aumenta o distanciamento espacial, ao pressupor uma modificação na concepção do espaço. Nas cenas em que *Palhaço* intervém, o público poderá distinguir o espaço cenográfico (que abrange os elementos visíveis do espetáculo: iluminação, cenário, figurinos e elenco) e o espaço físico do edifício teatral.

Em sua adaptação, Pemán emprega os mesmos recursos de distanciamento espacial do texto em português, à exceção do cenário inspirado em uma arena circense. Mesmo assim, a epígrafe menciona o tom circense e as rubricas autorizam o diretor a escolher livremente os elementos cênicos, ou seja, não fica totalmente descartada a possibilidade de referências ao circo no cenário. A ambientação dos acontecimentos no Brasil funciona como uma ferramenta a mais de distanciamento para

⁷¹ As demais cenas se desenvolvem no espaço objetivo da fábula, sob uma perspectiva espacial externa.

o público espanhol, como já mencionado. O adaptador realiza alterações em muitas cenas e réplicas para adequá-las à realidade espanhola; no entanto, ao longo do texto sempre deixa claro que a fábula está situada em outro país. Assim, a adaptação apresenta um grau ainda maior de distanciamento em comparação com o auto original.

Valor do espaço diegético

Como visto, o espaço diegético criado por Ariano Suassuna apresenta um valor significativo bastante relevante. O autor dedica grande parte das rubricas a descrever suas sugestões para o espaço dramático, o que afasta a hipótese de neutralidade espacial.

Por outro lado, não há elementos textuais que indiquem uma tematização do espaço: apesar de sua importância, a temática da peça não está tão vinculada à representação espacial. Ademais, as rubricas sempre conferem liberdade ao diretor e ao cenógrafo para criar um espaço dramático diferente do espaço diegético.

Destaco a escolha de um pátio como ambientação de todos os acontecimentos no plano terreno da ficção. Trata-se de um lugar de passagem, que possibilita a existência latente de outros espaços, além de permitir e facilitar as frequentes e sucessivas entradas e saídas de cena (recurso empregado frequentemente nas comédias de enganos); não necessita de muitos elementos para ser representado e torna verossímeis os encontros e desencontros das personagens.

Além disso, o pátio da igreja agrega à cena valores espaciais significativos configurados nas oposições: dentro/fora; esquerda/direita; interior/exterior; sagrado/profano; público/privado. Do mesmo modo, o praticável ao fundo da cena reforça a oposição

acima/abaixo, agregando o significado de celestial/terreno às cenas do julgamento.

O espaço diegético da adaptação está levemente mais neutralizado que o do texto original. Com efeito, apresenta poucas referências espaciais ou cenográficas, o que não chega a caracterizar uma neutralização total do espaço, uma vez que os elementos cênicos mencionados no texto adaptado possuem valor semântico. Cabe reiterar, por fim, o deslocamento semântico (metafórico) sugerido pelo autor e mantido pelo adaptador, que permite que o cenário único possa representar espaços distintos conforme as necessidades da cena.

Personagens

García Barrientos (2007) denomina a sucessão das diferentes configurações de personagens presentes em cena como estrutura pessoal de uma peça. A lista de personagens em *Auto da Compadecida* é extensa, e há numerosas cenas cuja configuração inclui muitas personagens, às vezes quase todas elas. Assim, para uma melhor análise, importa observar as tabelas 5, 6, 7 e 8, que esquematizam a distribuição das personagens a cada cena da peça.

O prólogo, que transcorre no nível metadramático, está composto por duas cenas. Na primeira estão no palco todas as personagens, exceto *Manuel*, cuja ausência decorre da necessidade de garantir um efeito surpresa na sua aparição. Nada se comenta sobre o fato de estar em cena descaracterizada a atriz que representa *A Compadecida*. Entretanto, tal estratégia também pretende surpreender o público na aparição da personagem e aumentar o efeito de distanciamento, como se verá adiante. Na segunda cena do prólogo, *Palhaço* permanece sozinho no palco.

O narrador costuma interromper a peça quando outras

personagens estão em cena para introduzir, assim, o nível metadramático. As demais personagens (pertencentes ao nível dramático) o deixam no palco para que faça seus comentários *ad spectatores*. O narrador também atua para indicar a divisão dos possíveis três atos da peça.

Tabela 6 – Configurações do Ato II (até a chegada de *Severino*) de *Auto da Compadecida*

PERSONAGENS	ATO II												
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13
PALHAÇO	X	X	X										
JOÃO GRILO					X	X	X	X	X	X	X	X	X
CHICÓ					X	X	X		X	X	X	X	X
PADRE JOÃO				X	X	X					X	X	X
SACRISTÃO						X					X	X	X
PADEIRO												X	X
MULHER								X	X				X
BISPO		X	X	X	X	X					X	X	X
FRADE		X		X	X	X					X	X	X

Fonte: o autor

Tabela 7 – Configurações do Ato II (após a chegada de *Severino*) de *Auto da Compadecida*

PERSONAGENS	ATO II															
	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27		
PALHAÇO												X	X	X		
JOÃO GRILO	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X		
CHICÓ	X	X	X	X	X	X	X	X	X		X		X	X		
PADRE JOÃO	X	X	X												X	
SACRISTÃO	X	X	X	X											X	
PADEIRO	X	X	X	X	X	X	X								X	
MULHER	X	X	X	X	X	X	X								X	
BISPO	X	X													X	
FRADE	X	X	X	X	X	X										
SEVERINO	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X		
CANGACEIRO	X		X	X		X	X		X	X	X	X	X	X		

Fonte: o autor

Há alguns duos na peça, a grande maioria entre *João Grilo* e *Chicó*⁷². Além da cena de exposição, em que tramam a venda do gato e da cena que encerra a fábula, os demais momentos em que contracenam juntos são irrelevantes para o desenrolar da ação dramática, pois operam como diálogos literários ou narrativos, nos quais *Chicó* conta suas mentiras. Ambas são as personagens que participam do maior número de cenas. O protagonista *João Grilo* é a personagem com mais cenas: apenas não participa em 10 das 59 cenas da peça.

A multiplicidade de personagens em cena constitui estratégia que aumenta o dinamismo e possibilita uma variedade de situações cômicas. Interessante observar como a configuração de personagens se altera ao longo da peça. Até a metade do primeiro ato, são mais frequentes os duos e alguns trios, enquanto na segunda metade predominam cenas com cinco ou seis personagens.

No segundo ato, a quantidade de personagens que contracenam vai aumentando até chegar a dez personagens na cena 14; nas configurações seguintes, diminui gradativamente o número de personagens até a morte de *João Grilo*, após a qual *Chicó* permanece sozinho na cena 26⁷³, a última cena do nível dramático deste ato. Em seguida, entra *Palhaço*, que rompe a ilusão e convida ao palco às personagens anteriormente assassinadas em ações e espaços latentes; o segundo ato termina, assim, com dez personagens em cena. O terceiro ato começa com oito personagens em cena após a saída de *Palhaço* e *Chicó*.

⁷² Há ainda um duo entre *Palhaço* e *Bispo*; um entre *João Grilo* e *Mulher do Padeiro* e outro entre *Manuel* e *A Compadecida*.

⁷³ Nesta cena, existem quatro atores no palco, porém três deles representam personagens mortas, o que caracteriza a solidão de *Chicó* em cena.

Tabela 8 – Configurações do Ato III de *Auto da Compadecida*

PERSONAGENS	ATO III														
	Quadro 1											Quadro 2			
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	1	2	3	
PALHAÇO										X	X	X		X	
JOÃO GRILO	X	X	X	X	X	X	X	X				X	X		
CHICÓ												X	X		
PADRE JOÃO	X	X	X	X	X	X									
SACRISTÃO	X	X	X	X	X	X									
PADEIRO	X	X	X	X	X	X									
MULHER	X	X	X	X	X	X									
BISPO	X	X	X	X	X	X									
SEVERINO	X	X	X	X	X										
CANGACEIRO	X	X	X	X	X										
DEMÔNIO		X	X	X	X	X	X								
ENCOURADO			X	X	X	X	X								
MANUEL				X	X	X	X	X	X	X					
A COMPADECIDA					X	X	X	X	X	X					

Fonte: o autor.

No primeiro quadro do terceiro ato, as configurações também aumentam progressivamente até completar o número de personagens necessários para o julgamento. A partir de então, diminuem a cada cena até chegar ao duo de *Manuel* e *A Compadecida*; o segundo quadro compõe-se de somente três cenas, nas quais participam *Palhaço*, *Chicó* e *João Grilo*.

Progressivamente, o aumento e a diminuição na quantidade de personagens presentes na configuração de cada cena criam uma tensão dramática nos atos segundo e terceiro. Segundo a definição de Alonso de Santos (2008, p. 109), tensão dramática é o estado em que se encontra cada personagem ao tentar alcançar sua meta na peça. A meta principal do ato segundo é o dinheiro; quase todas as personagens possuem o mesmo objetivo, de obter

uma vantagem material; já a meta principal do terceiro ato, também comum a todas as personagens, é a salvação consagrada pela absolvição no julgamento.

No segundo ato, o aumento do número de personagens é motivado pelos enganos anteriores de *João Grilo*: o bispo, o padre, o sacristão e o frade voltam ao pátio após decidir que o enterro do cachorro não foi uma ofensa à Igreja; o padeiro chega para briga com *João Grilo* por enganar a mulher com a venda do gato; ela entra na cena seguinte para anunciar que *Severino* invadiu a cidade. Cada entrada de personagem aumenta o grau de tensão, até que finalmente, surgem em cena *Severino* e seu ajudante *Cangaceiro*.

A chegada de *Severino* compreende um fato inesperado para as personagens e cria um clima de incerteza e insegurança entre elas. Daí em diante, o aumento da tensão é proporcional à redução das configurações. Uma a uma, as personagens saem para serem assassinadas por *Cangaceiro*. Permanecem em cena os bandoleiros juntamente com *João Grilo* e *Chicó*; a tensão aumenta com a expectativa de saber se estes conseguirão ou não evitar suas mortes e ficar com todo o dinheiro. O ponto máximo de tensão é alcançado com o assassinato de *João Grilo*.

O terceiro ato já começa com uma configuração composta por oito personagens. Cena após cena, se somam ao palco: *Demônio*, *Encourado* e *Manuel*. Nesta sequência, o aumento da tensão é proporcional ao aumento da configuração. Conforme reconhece o juiz *Manuel*, a situação das personagens em julgamento fica cada vez mais grave enquanto *Encourado* apresenta as acusações.

O desenlace tem seu início com a aparição de *A Compadecida*, sendo esta ação o clímax do terceiro ato, em uma cena na qual participam doze personagens. Deste momento em diante, a

tensão diminui, ainda que aumente a expectativa para saber o que acontecerá com *João Grilo*: conforme são julgadas, as personagens terrenas saem do palco até permanecerem apenas *A Compadecida*, *Manuel*, *Encourado*, *Demônio* e *João Grilo*.

Também é possível perceber a variação na relação de forças pelos diálogos mantidos enquanto se alteram as configurações⁷⁴. Se ao começo, *Padre João* era a figura mais forte, que detinha o poder de escolher se benzeria ou não o cachorro, as entradas em cena de *Antônio Moraes* e *Bispo*, cada uma em seu momento, são suficientes para romper o estado inicial de forças, evidenciando a submissão do padre a ambos.

A autoridade do bispo, figura mais alta hierarquicamente entre as personagens eclesásticas, era inquestionável antes da chegada de *Severino*. Até então, caberia ao bispo decidir se o padre e o sacristão seriam castigados pelo enterro do cachorro. Quando *Severino* e *Cangaceiro* se agregam à configuração, rompem totalmente a relação de forças em cena. *Severino* impõe sua autoridade e rebaixa os demais ao mesmo nível. Resta claro nos diálogos o temor e a postura de submissão que as demais personagens adotam em relação a ele. Todas tentam negociar com *Severino*, o que comprova terem consciência de que ele decidirá o destino de cada uma delas. Até aquele momento, sempre predominaram nas cenas as piadas de *João Grilo* e *Chicó* e as ações cômicas desenroladas a partir dos enganos do protagonista. Estas personagens têm o maior número de réplicas; *João Grilo* interrompe frequentemente os diálogos das outras personagens para introduzir seus gracejos. É ele quem protagoniza as cenas anteriores à chegada de *Severino*.

⁷⁴ Conforme destaca Ubersfeld (1993), a relação de forças entre as personagens se encontra na base dos diálogos.

Entretanto, *Severino* é o protagonista desde sua chegada até o final do segundo ato. Nesta sequência de cenas, esta personagem é quem conduz a ação (retira o dinheiro dos bolsos do bispo, do padre e do sacristão; ordena as mortes), e quem detém o maior número de falas (as réplicas de *João Grilo* e *Chicó* diminuem consideravelmente, a maioria delas ocorrem depois que as outras personagens se retiram de cena).

Por outro lado, no ato terceiro, cada mudança na configuração altera a relação de forças em cena. Ao começo, todas as personagens estão mortas, havendo um equilíbrio entre elas, sem qualquer diferença de poder ou autoridade. *Demônio* entra em cena e assume a posição de figura mais forte. Quando *Encourado* chega, as personagens e o público se dão conta que ele é mais forte que *Demônio*; de fato, este é um mero assistente daquele.

A maioria das réplicas são de *Encourado*, que domina a cena. Mas a aparição de *Manuel* modifica novamente a relação de forças. Ainda que, *Encourado* possa acusar às personagens terrenas, o poder de decidir seus destinos pertence ao juiz, pois somente *Manuel* pode condená-los. *Encourado* perde, desta forma, importância na cena.

Mais aguardada é a aparição de *A Compadecida*: a expectativa aumenta por ser a última personagem a entrar em cena. Até então, *Manuel* parecia tender a acatar as acusações, pois reconhecia a gravidade dos fatos apresentados por *Encourado*. *A Compadecida* é a única capaz de influenciar as opiniões do juiz, o que lhe permite interceder pela absolvição das personagens. *Encourado* tem cada vez menos réplicas e menos participação nas cenas. Assim, *A Compadecida* se confirma como a personagem mais forte ao final do julgamento. *Auto de la Compadecida* mantém a mesma

quantidade de personagens do texto original. Alguns nomes foram traduzidos ao espanhol: *Juan Grillo*, *Payaso*, *Panadero*, *Mujer*, *Sacristán*, *Fraila*, *Demonio*⁷⁵, e *La Compadecida*. *Cangaceiro* tem seu nome adaptado: Pemán o rebatizou como *Salteador* ante a dificuldade de uma tradução literal ao espanhol. A personagem *Bispo* do texto brasileiro foi substituída pelo *Secretario* do bispo. As demais personagens não apresentam mudanças em seus nomes (ou apenas modificações não substanciais): *Chicó*, *Padre*, *Morais*, *Severino*, *Encourado* e *Manuel*.

O adaptador propõe a divisão em dois atos; seu texto apresenta 53 cenas; 6 menos que o original. Ainda assim, as cenas apresentam em grande parte as mesmas configurações do texto brasileiro. O prólogo é composto por uma única cena. As demais características do original se mantêm: a participação de todas as personagens em um nível metadramático, à exceção de *Manuel*; a atriz que representa *La Compadecida* está descaracterizada; réplicas *ad spectatores*. *Juan Grillo* e *Chicó*, assim como seus correspondentes no texto original, são as personagens que participam do maior número de cenas: 43 e 35, respectivamente. Quanto às variações nas configurações, a adaptação emprega o mesmo recurso que o texto brasileiro em relação ao aumento e à diminuição proporcional do número de personagens em cena para obter diferentes graus de tensão dramática. Também há numerosas cenas cuja configuração inclui muitas personagens, o que confere um grande dinamismo à representação.

⁷⁵ *Demonio* não está incluído na lista de personagens ao começo do texto da adaptação, mas está presente nas cenas do julgamento (Pemán, 1965, p. 57-59). A ausência de seu nome na lista de personagens pode ter sido motivada por erro na edição do livro.

Tabela 9 – Configurações do Primeiro Quadro do Ato I de *Auto de la Compadecida*

PERSONAGENS	Primeiro Quadro do Ato I															
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
PAYASO	X															
JUAN GRILLO	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	
CHICÓ	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	
PADRE	X		X			X	X	X	X			X			X	X
MORAIS	X				X	X										
SACRISTÁN	X								X			X	X		X	
PANADERO	X							X	X			X	X	X	X	
MUJER	X							X	X		X	X	X	X	X	
SECRETARIO	X															
FRAILE	X															
SEVERINO	X															
SALTEADOR	X															
DEMONIO	X															
ENCOURADO	X															
LA COMPADECIDA	X															

Fonte: o autor.

Os duos ao longo do texto adaptado quase sempre se apresentam em consonância com as mesmas características e funções do original: predominam os duos entre *Juan Grillo* e *Chicó* (exposição; deleite do público; desenrolar da ação); entre *Payaso* e *Secretario* (nível metadramático; funciona como nexos temporal entre os dois quadros do ato primeiro); entre *Juan Grillo* e *Mujer* (na cena da venda do gato; faz avançar a ação); e entre *Manuel* e *La Compadecida* (discurso ideológico).

No primeiro quadro do Ato I, predominam configurações múltiplas, conforme se observa na tabela 8. No segundo quadro, cujas configurações estão discriminadas na tabela 9, a tensão evolui de acordo com o aumento da quantidade de personagens (alcança dez na cena 14) e depois conforme a diminuição

progressiva, até a cena 21, em que *Chicó* está no palco ao lado das personagens mortas.

O primeiro quadro do segundo ato começa com cinco personagens; o aumento da tensão dramática também é proporcional ao aumento das configurações (chega a 12 personagens na cena 8) e à diminuição (até chegar ao duo da cena 11). A entrada de *Payaso* introduz o nível metadramático que funciona como nexo temporal entre este e o quadro seguinte, composto por apenas duas cenas e o epílogo. A tabela 10 detalha as configurações do segundo ato da adaptação.

Tabela 10 – Configurações do Segundo Quadro do Ato I de *Auto de la Compadecida*

PERSONAGENS	Segundo Quadro do Ato I																				
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21
PAYASO	x	x	x																		
JUAN GRILLO					x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x
CHICÓ					x	x	x		x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x
PADRE				x	x	x					x	x	x	x	x	x					
SACRISTÁN						x					x	x	x	x	x	x					
PANADERO												x	x	x	x	x	x	x	x		
MUJER								x	x				x	x	x	x	x	x	x		
SECRETARIO		x	x	x	x	x					x	x	x	x							
FRAILE		x		x	x	x					x	x	x	x	x	x	x	x			
SEVERINO															x	x	x	x	x	x	x
SALTEADOR															x		x		x		x

Fonte: o autor.

Os comentários anteriores quanto ao aumento da tensão na tela de Suassuna segundo o desenrolar das ações merecem ser adequados à divisão estrutural de *Auto de la Compadecida*. Todas as ações do primeiro ato do texto original ocorrem no primeiro quadro do ato primeiro da adaptação; ao segundo ato sugerido por Suassuna corresponde o segundo quadro do ato primeiro do adaptador; o ato segundo de Pemán abrange as ações do ato

terceiro da peça brasileira. Também se mostra pertinente aqui a análise da variação na relação de forças ao longo das mudanças de configurações na peça original, observando-se a diferença já citada na divisão estrutural da fábula, além da substituição do *Bispo* por seu *Secretario*⁷⁶.

Em *Auto de la Compadecida*, *Secretario* é a figura mais forte e mais alta hierarquicamente entre as personagens eclesiásticas patentes. No entanto, o bispo, ainda que seja uma personagem ausente, possui mais força que ele.

Tabela 11 – Configurações do Ato II de *Auto de la Compadecida*

PERSONAGENS	ATO II																	
	Quadro 1													Quadro 2-3				
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	1	2	3		
PAYASO	X	X										X	X	X		X		
JUAN GRILLO	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X				X	X			
CHICÓ	X	X												X	X			
PADRE		X	X	X	X	X	X	X										
SACRISTÁN		X	X	X	X	X	X	X										
PANADERO		X	X	X	X	X	X	X										
MUJER		X	X	X	X	X	X	X										
SECRETARIO		X	X	X	X	X	X	X										
FRAILE																		
SEVERINO	X	X	X	X	X	X	X											
SALTEADOR	X	X	X	X	X	X	X											
DEMONIO				X	X	X	X	X	X									
ENCOURADO				X	X	X	X	X	X									
MANUEL						X	X	X	X	X	X	X						
LA COMPADECIDA							X	X	X	X	X	X						

Fonte: o autor.

Graus de representação das personagens

As personagens de uma peça também podem ser classificadas de acordo com o grau de representação que possuem no texto original e em adequados à análise da adaptação, deve-se ler *Secretario* onde se lê *Bispo*.

⁷⁶ Para que os comentários sobre as personagens possam ser feitos de modo adequado, an

em patentes (aquelas presentes no espaço dramático), latentes (aquelas que não estão visíveis em cena, mas interferem nos acontecimentos da fábula) e ausentes (as personagens meramente aludidas, nunca materializadas perante os espectadores).

Em *Auto da Compadecida*, não há nenhuma personagem exclusivamente ausente ou exclusivamente latente. Portanto, esta classificação somente adquire sentido para cada cena e não para a peça inteira.

Todas as personagens presentes na configuração de uma determinada cena são patentes, estão visíveis ao público, encarnadas no corpo de um ator ou de uma atriz. Assim, por exemplo, na cena cinco do primeiro quadro do ato terceiro (aparição de *A Compadecida*), há doze personagens patentes: *João Grilo*, *Padre João*, *Sacristão*, *Padeiro*, *Mulher do Padeiro*, *Bispo*, *Severino*, *Cangaceiro*, *Demônio*, *Encourado*, *Manuel* e *A Compadecida*.

Como exemplo de personagem ausente em determinada cena, pode-se citar *Antônio Morais*. Na cena quatro do ato primeiro, *João Grilo* e *Padre João* apenas mencionam a personagem. Trata-se de uma simples alusão, *João Grilo* mente sobre quem seria o tutor do cachorro para convencer ao padre que o benza, mas nenhuma ação do major interfere nos acontecimentos em cena.

Já as personagens latentes interferem na ação que ocorre sobre o palco, ainda que estejam fora de cena. É o caso de *Cangaceiro* nas cenas 15, 18 e 19 do segundo ato, em que está em um espaço latente (rua, fora da igreja), com as personagens que irá assassinar (respectivamente: o bispo; o padre juntamente com o sacristão; o padeiro ao lado de sua mulher). No palco, nenhuma personagem fala, apenas encenam a expectativa pela volta de *Cangaceiro*. A verdadeira ação (latente) é representada pelo som dos tiros e pelas reações das personagens em cena:

“Um tiro. Severino baixa a cabeça afirmativamente, sorrindo com a eficiência da execução”, (Suassuna, 1959, p. 116). Nestas cenas, *Cangaceiro* é um personagem latente: está invisível, fora do espaço cenográfico, mas está presente na cena, sua ação latente é refletida pelo comportamento das personagens patentes.

A única ressalva a ser feita quanto aos graus de representação das personagens na adaptação relaciona-se à substituição do *Bispo* por *Secretario*. Ressalto, assim, a existência do bispo como personagem ausente na adaptação. *Payaso* narra que o bispo decide não ir a Taperoá e envia seu *Secretario* para averiguar as reclamações do major. Assim, todo o conteúdo das réplicas do bispo de *Auto da Compadecida* é transferido para as réplicas de *Secretario* na adaptação. O mesmo se dá com a caracterização de *Bispo*; todas as suas características negativas são atribuídas por Pemán ao *Secretario*. O fato de ser um grande administrador, entretanto, é atribuído ao bispo ausente.

A ausência do bispo confere à personagem ainda mais força e importância que no texto de Suassuna. Na adaptação, ele é um religioso honesto e digno, temido por *Sacristán*, *Padre* e *Secretario*. É possível observar o respeito e a autoridade do bispo sobre os demais religiosos em diversas réplicas das outras personagens. Por outro lado, as réplicas também evidenciam o desprezo que as personagens sentem por *Secretario*. Por exemplo, o narrador diz a ele: “*Es peligroso permanecer en la vecindad de personas tan sabidoras y sutiles... (Con una reverencia.) Si su señoría me da sua licencia, debo retirarme*”⁷⁷, (Pemán, 1965, p. 31); e *Manuel* o chama de autoritário e soberbo, acusando-o de ter sido um funcionário indigno da Igreja (Pemán, 1965, p. 61, 62).

⁷⁷ “É perigoso permanecer na proximidade de pessoas tão sábias e sutis... (Com uma reverência.) Se sua senhoria me dá licença, devo me retirar” (tradução minha).

A substituição de *Bispo* compreende uma transvalorização segundo a definição de Genette (1989), ou seja, uma operação que altera o valor atribuído à personagem, seja de forma geral ou na sequência de ações, atitudes e sentimentos que o caracterizam. A transvalorização pode afetar a personagem de duas formas: ao aumentar seu valor simbólico, tem-se uma valorização; enquanto ao reduzi-lo, estamos diante de uma desvalorização. No caso ora estudado, o adaptador substituiu *Bispo* por duas personagens diferentes. Assim, na transformação da personagem original em *Secretario* ocorre uma desvalorização; ao contrário, verifica-se uma valorização na passagem para o bispo ausente da adaptação.

Caracterização das personagens

Pavis (2008) compreende a caracterização como técnica literária ou teatral através da qual o dramaturgo apresenta informações sobre as personagens de uma obra. Por outro lado, Mônica Magalhães (2010) oferece uma definição mais ampla e que se mostra mais adequada: o termo caracterização designa, em sentido lato, a construção das características da personagem (sejam elas físicas, psicológicas, relativas à sua posição sociocultural ou ao seu estado no tempo diegético). Magalhães concorda com Pavis que este processo é iniciado textualmente pelo dramaturgo, ao apresentar as características das personagens ao leitor, mas estende o conceito para abranger todas as etapas do seu processo de materialização na *mise-en-scène*⁷⁸. Desta forma, as informações textuais orientam os artistas e profissionais da cena que se dedicam a tornar as personagens verossímeis para os espectadores.

⁷⁸ Na tarefa de caracterização de cada personagem, Magalhães valoriza, assim, a atuação das equipes de figurino e de maquiagem, conforme as orientações do diretor; o próprio intérprete pode também contribuir a partir das técnicas que utiliza para construir a sua personagem.

Na peça, Ariano Suassuna introduziu diversos tipos de informações que contribuem para a caracterização das personagens. Relativamente ao grau de caracterização segundo o método proposto por García Barrientos (2007), o texto apresenta personagens simples ou unidimensionais e personagens complexas ou pluridimensionais. Simples são as personagens às quais o texto dedica poucas informações para orientar a caracterização: *Palhaço*, *Antônio Moraes*, *Sacristão*, *Frade*, *Severino*, *Cangaceiro*, *Demônio*, *Encourado*, *Manuel* e *A Compadecida*. As demais personagens mostram-se complexas ou pluridimensionais, diante da riqueza de características com que foram construídas textualmente: *João Grilo*, *Chicó*, *Padeiro*, *Mulher do Padeiro*, *Padre João* e *Bispo*.

A caracterização da maioria delas já começa em seus nomes: trata-se de uma caracterização explícita (intencionada) e verbal. Alguns nomes evidenciam a profissão da personagem: *Padre João*; *Sacristão*; *Bispo*; *Frade*; e *Padeiro*. Em relação às figuras eclesiásticas, além de caracterizá-las individualmente, os nomes estabelecem uma hierarquia entre as personagens; por outro lado, lhes agrupa em uma mesma função actancial (conforme modelo definido por Ubersfeld, 2013). *Palhaço* indica uma profissão e opera também como referência para seu figurino; ajuda a caracterizar a atmosfera circense que sugere o texto, além de caracterizar a busca pelo riso e a ironia do pseudodramaturgo. O nome *Encourado* também contribui para a criação do vestuário da personagem (utiliza roupas feitas de couro). Ademais, na crença popular, conforme explica o autor, diz-se que o diabo veste roupas de couro (Suassuna, 1959); assim informa seu caráter demoníaco. *Mulher do Padeiro*, está caracterizada em seu nome tão somente por sua relação com outra personagem; será

esta relação a base de sua defesa no julgamento⁷⁹. *Cangaceiro* traz em seu nome a informação de sua condição social. O nome *Demônio* informa a característica sobrenatural da personagem, enquanto *A Compadecida* se vê caracterizada em seu nome por sua compaixão e piedade.

Ao longo do texto, as personagens terrenas são caracterizadas por aspectos morais e sociais (que constituem informações fundamentais para a temática da peça), além de traços psicológicos (que serão úteis por ocasião da intercessão da Virgem). As personagens sobrenaturais são caracterizadas principalmente por aspectos morais. Por exemplo, *Encourado* é apresentado como invejoso, enquanto *Manuel* se associa à ideia de justiça. Quanto à caracterização das personagens patentes, estão mantidos na adaptação os mesmos tipos de características atribuídas pelo texto original. Assim, as personagens terrenas são caracterizadas por aspectos morais, sociais e psicológicos. Às personagens sobrenaturais e ao bispo ausente somente são atribuídas características morais.

Apenas quatro personagens são caracterizadas fisicamente pelo autor. Uma rubrica menciona que *Palhaço* usa um chapéu sombreiro e paletó, enquanto outra descreve *Sacristão* como magro e diz que usa óculos azuis (Suassuna, 1959). O narrador caracteriza *Demônio* e *Encourado* em réplica que anuncia ao público “dois demônios vestidos de vaqueiro”, (Suassuna, 1959, p. 135). A caracterização de *Encourado* prossegue em outra rubrica: “(...) Este é o diabo, que, segundo uma crença do sertão do Nordeste, é um homem muito moreno, que se veste como um vaqueiro”, (Suassuna, 1959, p. 140). Já *Manuel* é caracterizado por Suassuna

⁷⁹ “A COMPADECIDA - Já aleguei sua condição de mulher, escravizada pelo marido e sem grande possibilidade de se libertar”, (Suassuna, 1959, p. 179).

como “um preto retinto, com uma bondade simples e digna nos gestos e nos modos” (1959, p. 147). Às demais personagens, não se faz qualquer referência física, seja de aparência pessoal ou de vestuário.

Mas enquanto Suassuna caracterizou fisicamente apenas a *Sacristão*, *Demônio*, *Encourado* e *Manuel*, o adaptador estendeu características físicas a outras personagens. Pemán (1965) informou que *Padre* e *Secretario* se vestem como clérigos, mas este último se diferencia pelo colarinho verde; *Sacristán* está em cena com uma batina vermelha; a *Demonio* atribuiu roupa de vaqueiro e chifres na cabeça; *La Compadecida* é caracterizada como jovem e muito bela. E dedicou a *Encourado* uma caracterização mais detalhada: “*Conservo en brasileño ese nome, que quiere decir el ‘vestido de cuero’.* Es el diablo mayor, que según la creencia popular, es un vaquero muy moreno y terrible, con zahones y chaquetilla de cuero”⁸⁰, (Pemán, 1965, p. 58). As demais personagens não são caracterizadas fisicamente.

Quanto às transformações na caracterização, o protagonista é a única personagem de caráter variável, tanto no original quanto na adaptação. Segundo García Barrientos (2003), a caracterização variável tem como resultado personagens que, ao longo da peça, sofrem transformações em seu caráter a ponto de romper a coerência interna do conjunto de atributos que constitui sua caracterização inicial. Inicialmente, *João Grilo/Juan Grillo* planeja vingar-se do padeiro e sua mulher para obter deles alguma vantagem financeira; no julgamento declara perdôar-lhes; ao final da peça desiste de ficar com o dinheiro que foi

⁸⁰ “Conservo esse nome em português do Brasil, que quer dizer ‘vestido de couro’. É o diabo mais velho, que segundo a crença popular, é um vaqueiro muito moreno e terrível, com polainas e jaquetinha de couro” (tradução minha).

produto de seus enganos e tramoias, e o entrega à Igreja como pagamento da promessa feita por *Chicó*. As suas últimas réplicas apontam um possível arrependimento pela ambição anterior. De fato, lhe incomoda a ideia de manter o dinheiro e tornar-se tão avarento como era o padeiro. Como se vê, o protagonista adquire uma visão mais ampla da vida e aprende que pode ser feliz ainda que não tenha alcançado o seu objetivo inicial. As demais personagens apresentam caracteres fixos.

O autor insere informações implícitas ou extraverbais na caracterização de *Manuel*: o trono sugerido como elemento cenográfico compreende signo suficientemente claro para caracterizar seu poder e autoridade; as badaladas de sino e a música de aleluia, propostas para sua aparição caracterizam sua divindade. São dados que, ainda que constem das rubricas, não chegam verbalmente aos espectadores, mas materialmente na *mise-en-scène*.

Também nos diálogos se encontram informações preciosas para a caracterização das personagens. Em *Auto da Compadecida*, é mais comum a caracterização transitiva, em que as personagens caracterizam umas às outras através de suas réplicas.

Tomemos *Bispo* como exemplo. Antes de sua primeira aparição, já havia sido caracterizado nos diálogos de outras personagens: *Padre João* o teme e se preocupa com sua opinião sobre o enterro do cachorro, enquanto *Antônio Moraes* afirma que fará uma reclamação ao bispo sobre o comportamento do padre. Assim, se insere no texto a caracterização transitiva (verbal e implícita) de *Bispo*. Em outros diálogos, sua caracterização, além de transitiva e verbal, é explícita, como se observa na seguinte réplica do padre: “Faço tudo para agradá-lo e vai-se queixar ao bispo. Ah se fosse no tempo do outro! Aquele, sim, era um

santo, a coisa mais fácil do mundo era satisfazê-lo. Esse dagora é uma águia, um verdadeiro administrador. Será que vai me suspender?” (Suassuna, 1959, p. 47, 48). A caracterização anterior à aparição de uma personagem compreende recurso dramático muito eficaz no sentido de suscitar a curiosidade do espectador.

Também merece destaque a cena em que o *Bispo* interroga *Padre João*. Nela, se caracteriza a ambos verbal e implicitamente, pelo tipo de diálogo mantido. Reserva-se ao bispo a autoridade para interrogar o padre, que está obrigado a responder-lhe, caracterizando-se, assim, a hierarquia entre ambas as personagens.

Da mesma forma, nas cenas do julgamento atribui-se a *Manuel* a autoridade para absolver ou condenar; a *Encourado*, a capacidade de acusar; enquanto *A Compadecida* detém a qualidade de defender; sobre as demais personagens, recai a obrigação de se submeterem ao julgamento.

Ainda que não sejam frequentes, também existem caracterizações reflexivas nos diálogos, aquelas em que as personagens fazem referências a características próprias.

Pemán emprega as mesmas técnicas de caracterização utilizadas por Suassuna: caracterizações explícitas e verbais (que começam pelos nomes das personagens⁸¹ e prosseguem nos diálogos⁸²); e caracterizações implícitas e extraverbais (por exemplo, a informações sobre figurinos das personagens e o trono de *Manuel*).

Deve ser analisada mais detidamente a caracterização de *Secretario* e do bispo (como personagem ausente) nos diálogos

⁸¹ *Payaso, Padre, Panadero, Mujer, Sacristán, Secretario, Fraile, Salteador, Demonio, Encourado e La Compadecida.*

⁸² Sendo mais frequentes nas réplicas as caracterizações transitivas.

de Pemán. As réplicas que caracterizavam o *Bispo* de Suassuna antes de sua aparição, passam a se referir ao personagem ausente bispo na adaptação. Por outro lado, os diálogos nos quais se podiam identificar traços de *Bispo* após sua primeira participação no *Auto da Compadecida*, são adaptados por Pemán para caracterizar o *Secretario*⁸³. Enquanto no texto original *Bispo* já havia sido caracterizado em diversas réplicas antes de entrar em cena pela primeira vez, *Secretario* faz sua primeira aparição sem ter sido caracterizado em nenhum diálogo da adaptação. A única referência prévia se encontra na seguinte réplica de *Payaso*, imediatamente antes da primeira aparição do *Secretario*: “(...) *El secretario es un importante hombre de letras, leyes y sabiduría. Yo soy el primero en inclinarme ante esa montaña de poderes y pensamientos*”⁸⁴, (Pemán, 1965, p. 30). Mas não chega a se tratar de uma caracterização complexa e detalhada. Assim, Pemán somente se dedica a caracterizar esta personagem, ao começo do segundo quadro do ato primeiro, enquanto a caracterização do bispo ausente já ocorria desde as primeiras cenas e prossegue ao longo do primeiro ato. O tratamento dado a *Secretario* na adaptação em quanto à sua caracterização sugere que a personagem não era conhecida pelas demais. Assim, a chegada de *Secretario* se transforma em uma ação surpresa. Sobre ele, as demais personagens – e o público – não tem nenhuma informação. Se a caracterização anterior do *Bispo* de Suassuna tinha como função aumentar a expectativa do público brasileiro, a ausência de informações sobre *Secretario* antes de sua chegada

⁸³ Por exemplo, o diálogo em que *Secretario* interroga o *Padre* (para Suassuna, o inquisidor era *Bispo*).

⁸⁴ “(...) O secretário é um importante homem de letras, leis e sabedoria. Eu sou o primeiro a me curvar diante dessa montanha de poderes e pensamentos” (tradução minha).

parece pretender surpreender o público espanhol, que terá que compor seu caráter pouco a pouco. Ao longo do texto, os diálogos prosseguem caracterizando o bispo ausente, cujos traços sempre se opõem ao caráter de *Secretario*.

A exemplo do que ocorre no texto em português, o adaptador não esgota a caracterização das personagens em poucos diálogos; mas a distribui ao longo da peça até chegar às cenas do julgamento, sejam as caracterizações transitivas ou as reflexivas.

Funções das personagens

As personagens de uma peça podem desempenhar funções pragmáticas, sintáticas ou semânticas, segundo García Barrientos (2003). Como funções pragmáticas compreendem-se as funções comunicativas, passíveis de serem desempenhadas pela personagem-dramaturgo ou pela personagem-público. Não há nas peças em análise nenhuma personagem que opere sob a função pragmática de público. No entanto, em *Auto da Compadecida* existem duas personagens que atuam como personagem-dramaturgo em momentos diferentes: *Palhaço* e *Manuel*.

Palhaço é o apresentador do universo fictício que, desde um nível exterior à ficção, faz comentários sobre a peça diretamente destinados ao público. Também é o pseudodemiurgo que cria e organiza o universo metateatral. O narrador se apresenta como o dramaturgo e relata os acontecimentos a partir de seu ponto de vista onisciente. Fala diretamente ao público com bastante intimidade e cumplicidade, cria uma ponte entre o ficcional e o real. Mas no julgamento é *Manuel* quem desempenha a função de personagem-dramaturgo, não em um nível metadramático como *Palhaço*, mas no próprio nível dramático. Na ficção, é ele quem age

como porta-voz das verdadeiras opiniões e intenções ideológicas ou didáticas do autor, o chamado *raisonneur*⁸⁵. Para comprovar, cabe comparar as réplicas em que *Palhaço* e *Manuel* abordam as ações de *Padre João*, *Sacristão* e *Bispo* em diferentes momentos da peça. No julgamento, *Manuel* traz a verdadeira opinião do autor, enquanto *Palhaço* – o pseudodramaturgo – justifica no prólogo a escolha de tratar de um tema tão delicado.

O narrador de Pemán, *Payaso*, é o único a desempenhar a função pragmática de personagem-dramaturgo (apresenta o universo fictício, cria e organiza o universo metateatral), mas age como porta-voz das verdadeiras opiniões e intenções ideológicas ou didáticas do adaptador, sendo esta sua grande diferença em relação ao narrador de Suassuna. Ainda que se encontre alguma mensagem ideológica nas réplicas de *Manuel* na adaptação, seria um equívoco atribuir-lhe a função de personagem dramaturgo. O conteúdo ideológico de suas réplicas mostra-se equivalente ao de outras personagens no nível dramático, ou seja, a mensagem moral está distribuída entre várias personagens e não concentrada nas falas de *Manuel*. As funções sintáticas ou argumentativas referem-se à interação de uma personagem com as demais. Já a função semântica abrange as funções desempenhadas pelas personagens a serviço da significação da fábula. Em *Auto da Compadecida*, ambas estão estreitamente relacionadas, de modo que somente se pode entender a função sintática de algumas personagens ao se analisar também a função semântica.

João Grilo é a personagem responsável pelo desenrolar de todas as ações do primeiro ato, possuindo as funções de enganar

⁸⁵ Para Pavis (2008, p. 323), trata-se da “personagem que representa a moral ou o raciocínio adequado, encarregada de fazer com que se conheça, através de seu comentário, uma visão “objetiva” ou “autoral” da situação”.

as demais para concretizar sua vingança contra as injustiças de que se sente vítima. Isso lhe possibilitará desempenhar sua função principal na peça: ser absolvido por *Manuel*. Sua função semântica consiste em ensinar que as personagens nas posições inferiores na escala social (ele próprio, *Severino* e *Cangaceiro*) serão perdoadas pelas condições difíceis em que viveram, ao passo que os mais poderosos terão que purgar seus pecados. *Juan Grillo* mantém as mesmas funções sintáticas e semânticas do protagonista do texto brasileiro.

Padre João, *Sacristão* e *Bispo* possuem a função sintática de caracterizar em suas interações a hierarquia eclesiástica entre si, além do respeito e da autoridade de que gozam na sociedade. Também desempenham a função de serem julgados por *Manuel* e possibilitar que este faça críticas diretas à Igreja Católica quando aponta os erros cometidos pelos religiosos. Assim, a função semântica destas personagens consiste em permitir as críticas à instituição que integram.

Na adaptação, *Padre* e *Sacristán* têm a mesma função sintática de *Padre João* e *Sacristão*, ocorrendo uma pequena alteração em suas funções semânticas, já que não permitem mais as críticas institucionais à Igreja, mas somente críticas individuais à atuação de alguns homens religiosos. As funções desempenhadas no texto original pelo *Bispo* foram atribuídas ao *Secretario* e à personagem ausente do bispo na adaptação. Pemán, como já dito, criou duas personagens para substituir *Bispo*: suas características positivas foram atribuídas ao bispo ausente; ao *Secretario* se atribuíram os traços pejorativos. Nem mesmo a autoridade do *Secretario* pode ser considerada uma característica positiva, já que derivada do poder do bispo. Assim, *Secretario* possui as mesmas funções sintáticas e semânticas de *Padre* e *Sacristán*.

Frade está presente para fazer uma oposição às três personagens citadas no parágrafo anterior, operação que Spang (1991) denomina como relação de contraste na caracterização das personagens. Sempre considerado no texto como um bom homem, não será assassinado por *Cangaceiro*; *Manuel* se referirá a ele como um santo no julgamento. Assim, desempenha semanticamente a função de evidenciar que, apesar de todas as críticas, o autor acredita na honestidade da Igreja Católica e na santidade de alguns religiosos.

A função sintática de *Fraila* e do bispo ausente de Pemán é permitir a oposição de seus caracteres aos de *Padre*, *Sacristán* e *Secretario*. Ambas as personagens desempenham a função semântica de representar os santos homens eclesiásticos, os religiosos honestos, que segundo as crenças do adaptador, são a maioria dentro da Igreja Católica.

Padeiro e *Mulher do Padeiro*, além de desempenharem a função sintática de participar do julgamento, são os responsáveis por levar *João Grilo* a desejar se vingar; na relação entre estas três personagens está a origem de todo o argumento da peça. Como função semântica, aportam uma crítica econômica e social: são os empresários capitalistas que exploram a mão-de-obra de *João Grilo* e *Chicó*. Ademais, cabe destacar que ela é a única personagem feminina no plano terreno da ficção e possui, em sua relação com o padeiro, outra função semântica: denunciar o preconceito de gênero. Seus correspondentes no texto em espanhol mantêm as mesmas funções sintáticas, havendo, no entanto, uma modificação em suas funções semânticas: na adaptação não se denuncia a violência e o preconceito de gênero através das réplicas e das ações da *Mujer*.

A única função sintática de *Antônio Moraes* é produzir a motivação, a partir de sua cena com o padre, para que o bispo

vá a Taperoá apurar suas reclamações. Semanticamente, por outro lado, permite que o autor apresente uma crítica social: o major representa o poder político e econômico, é um homem rico e poderoso, uma representação de líderes típicos do nordeste brasileiro que exploram a população simples. Parece-me, entretanto, uma crítica suave, já que *Antônio Moraes* está presente em poucas cenas e foi poupado por Suassuna do julgamento por *Manoel*, em cujas réplicas o autor apresenta sua visão ideológica.

Fundamental é a função sintática desempenhada por *Severino*: é por sua decisão que as personagens morrem quase simultaneamente, o que permite que participem do mesmo julgamento. Possui, também, a função semântica de ser absolvido por *Manuel* em oposição aos religiosos. Exercem meramente as funções de ajudantes: *Chicó* (de *João Grilo*), *Cangaceiro* (de *Severino*), e *Demônio* (de *Encourado*). Dentre estas personagens, apenas *Cangaceiro* desempenha função semântica, no sentido de permitir a crítica social ao ser absolvido por *Manuel*.

Manuel, como já mencionado, desempenha a função sintática de julgar a todos e a função semântica de emitir a ideologia do dramaturgo no contexto ficcional. *A Compadecida* desempenha as funções sintáticas de defender as personagens acusadas e influenciar a decisão de *Manuel*. A função sintática de *Encourado* é promover as acusações. As duas personagens possuem uma mesma função semântica: o ensinamento moral, mas sob perspectivas distintas, opostas e complementares. *Moraes*, *Severino*, *Chicó*, *Salteador*, *Demonio*, *Encourado*, *Manuel* e *La Compadecida* também desempenham as mesmas funções sintáticas e semânticas das personagens que lhes correspondem no texto original.

As personagens em ação

Segundo as funções analisadas anteriormente, as personagens

podem ser classificadas em substanciais (quando seu caráter for mais importante para a peça que as funções que desempenha) ou funcionais (ao contrário, quando sua função for mais relevante que suas características pessoais).

Em ambos os textos, são personagens substanciais: *João Grilo/Juan Grillo*, *Chicó*, *Padeiro/Panadero* e *Mulher do Padeiro/Mujer*. Suassuna atribui a elas mais informações pessoais e suas características são importantes para o desenvolvimento de suas funções na peça. As demais compreendem personagens funcionais.

A multiplicidade de ações dificulta a classificação das personagens segundo sua hierarquia. Com efeito, em cada sequência temporal é possível identificar uma ação principal e uma alteração na importância de cada personagem. Desta forma, para conhecer as personagens principais da peça, faz-se necessário identificar primeiramente o conflito principal ao redor do qual giram a maioria das réplicas e das ações.

Este consiste na busca de vingança por *João Grilo*, que deseja subtrair parte do dinheiro de seus patrões e, se todos seus enganões não funcionarem, pretende fazer com que o padeiro mate a própria esposa. Deste conflito derivam todas as ações na peça, inclusive o julgamento ao qual as personagens se submeterão. *João Grilo* é o herói cômico: suas estratégias não se baseiam em valores morais, sua esperteza se manifesta através dos enganões e de sua habilidade para zombar de seus opressores. Mente e promove engodos para castigar a uma personagem ruim ou como estratégia de sobrevivência, o que lhe permite obter a solidariedade e a benevolência do público.

Assim, como personagens principais cabe apontar: o protagonista é *João Grilo* (quem faz avançar a peça, ao seu redor

orbitam as ações secundárias), enquanto os antagonistas são *Padeiro* e *Mulher do Padeiro*. Mas *A Compadecida* também merece ser incluída neste rol. Ainda que participe apenas da metade do terceiro ato, a personagem nomeia a peça e todas as ações avançam em direção à sua aparição. Em outras palavras, tudo o que acontece até o julgamento tem a função de justificar sua atuação e suas réplicas. Ademais, além do narrador *Palhaço* e de *João Grilo*, *A Compadecida* possui réplica *ad spectatores* no prólogo, o que demonstra que o autor lhe atribui mais importância que às demais personagens.

Como personagens secundárias de grau superior, podem ser apontadas *Palhaço*, *Chicó*, *Padre João*, *Bispo*, *Severino*, *Encourado e Manuel*; e de grau inferior, *Sacristão*, *Antônio Moraes*, *Cangaceiro* e *Demônio*.

O texto de Pemán não diverge da peça de Suassuna quanto à hierarquia entre as personagens. Ainda que em cada sequência temporal seja possível identificar mudanças na importância de cada personagem, as principais também são *Juan Grillo* (protagonista), *Panadero* e *Mujer* (antagonistas) e *La Compadecida*; sendo personagens secundárias: *Payaso*, *Chicó*, *Padre*, *Secretario*, *Severino*, *Encourado e Manuel* (de grau superior); e *Moraes*, *Sacristán*, *Fraile*, *Salteador* e *Demonio* (de grau inferior).

Personagens e distanciamento

Quanto à distância temática, as personagens se classificam em humanizadas, idealizadas e degradadas, segundo García Barrientos (2007). As personagens humanas obtêm do público máxima identificação: *Palhaço*, *João Grilo*, *Chicó*, *Padre João*, *Antônio Moraes*, *Padeiro*, *Mulher do Padeiro*, *Sacristão*, *Bispo*, *Frade*, *Severino* e *Cangaceiro*. No lado oposto, do distanciamento

máximo, estão as personagens idealizadas e as degradadas (superiores e inferiores à natureza humana, respectivamente): *Manuel* e *A Compadecida* são idealizadas, ao passo que *Demônio* e *Encourado* são personagens degradadas. O texto de Pemán mantém as mesmas características em relação à classificação das personagens quanto ao distanciamento, devendo-se, entretanto, incluir o bispo ausente entre as personagens humanizadas.

Auto da Compadecida prevê o emprego da distância interpretativa no prólogo, quando a atriz que interpreta *A Compadecida* é a única que se separa quase totalmente de sua personagem. Suassuna (1959) determina que ela esteja em cena sem a devida caracterização da personagem e que se declare indigna daquele papel. A estratégia se repete no prólogo da adaptação.

A atuação de *Palhaço* deve ser analisada quanto à distância comunicativa entre ator/personagem e público. Esta personagem pertence ao nível metadramático e promove os principais efeitos de distanciamento comunicativo. Costuma entrar no palco interrompendo uma cena da ficção. Para Ubersfeld (1993), toda ruptura na ação impede a identificação e convida o público a abandonar o universo ficcional para voltar a seu próprio mundo particular. Em suas intromissões, *Palhaço* desempenha as funções comunicativa (a apresentação ao público no prólogo; ao final da peça pede aplausos); organizadora (coordena as mudanças de cenário e o posicionamento dos atores para a cena seguinte); testemunhal (narra ações ausentes); comentadora (esclarece a motivação do autor na escolha do tema, critica as personagens, elogia os espectadores e com eles se desculpa).

Ao fim da peça se emprega uma metalepse, recurso que consiste em transgredir as mudanças de níveis, como, por

exemplo, a intromissão de uma personagem do nível dramático no universo metadramático ou vice-versa (García Barrientos, 2003). *Palhaço* se insere na ficção para ajudar *Chicó* a carregar o corpo de *João Grilo*. Nesta cena, o narrador não atua no nível metadramático, mas penetra no nível dramático e representa outra personagem que não o dramaturgo.

Payaso, assim como o narrador brasileiro, promove os principais efeitos de distanciamento comunicativo ao introduzir um nível metadramático na adaptação. Também desempenha as funções comunicativa, organizadora, testemunhal e comentadora. Pemán manteve a metalepse ao fim da peça: na primeira cena do segundo quadro do segundo ato, *Payaso* transgredir os níveis e atua como uma personagem do nível dramático. Pouco depois retorna ao palco para o epílogo, novamente no nível metadramático, representando o dramaturgo.

Algumas diferenças substanciais entre o texto original e a adaptação

De uma leitura comparativa, encontram-se vários pontos em que ambos os textos se diferenciam. Ainda que Pemán não oculte em sua epígrafe a hipertextualidade com a peça de Suassuna, não realizou uma mera tradução do português para espanhol, mas buscou dar ao seu espectador uma ideia o mais fiel possível do texto original, mas o tomou como um objeto modificável segundo seu próprio modelo e de seu público.

O adaptador suprimiu passagens que pode ter considerado desnecessárias para a recepção na Espanha. Observe-se, por exemplo, a cena em que *Panadero*, *Mujer* e *Juan Grillo* esperam por *Sacristán* que havia saído para tentar convencer o *Padre* a realizar o enterro do cachorro. No texto original há um diálogo com dez

réplicas, que contém uma informação meramente diegética: mais uma mentira de *Chicó*, oferecida para o riso e o deleite do público (Suassuna, 1959). Na cena seguinte, *Padre João* e *Sacristão* já saem da igreja de acordo em realizar o sepultamento. Pemán reduziu esta cena para um diálogo de apenas duas réplicas e suprimiu a história contada por *Chicó*. Na adaptação, saem da igreja o *Padre* e o *Sacristán*; mas ao contrário do original, se encena o momento em que *Padre* se convence de permitir o enterro do cachorro (Pemán, 1965).

Ao reduzir o diálogo, Pemán praticou uma excisão: uma supressão pura e simples, que não importa diminuição de valor, conforme define Genette (1989). Por outro lado, promoveu uma amplificação quando dramatizou uma ação que era ausente no texto original, ou seja, procedeu ao aumento cênico de determinado episódio.

Ademais, alguns trechos foram adequados ao contexto espanhol. Além dos já citados versos sobre Lampião e Maria Bonita, cabe registrar a ausência da referência a Padre Cícero. No texto de Suassuna, *Severino* se deixa enganar pelo protagonista em virtude de sua fé nesta figura da religiosidade popular brasileira. Na adaptação, foi para ver a Virgem Maria que *Severino* aceitou morrer (Pemán, 1965). Esta alteração se justifica pelo desconhecimento do beato nordestino pelo público espanhol, uma vez que me parece essencial conhecer o contexto cultural para a compreensão da referência a Padre Cícero.

Também houve excisões nas cenas entre a chegada de *Severino* e o final do primeiro ato: estas são mais curtas e apresentam menos réplicas. Por exemplo, na cena em que se ordena a morte do *Padeiro* e sua mulher, Pemán suprimiu a réplica em que ele pede a *Severino* que lhe conceda um último desejo: que ela morra primeiro (Suassuna, 1959). O valor desta supressão será

analisado no capítulo seguinte.

Nas cenas do julgamento, *João Grillo* tem muito mais réplicas que sua versão espanhola. No plano celestial, o herói cômico é irônico e faz piadas com *Encourado*, *Manuel* e *A Compadecida*. Na adaptação, novamente verifica-se uma excisão: as zombarias de *Juan Grillo* no julgamento diminuíram consideravelmente e foram suavizadas. O adaptador dedicou a estas cenas um tratamento mais respeitoso, mais formal e menos cômico.

Além de suprimir réplicas e ações presentes no texto original, Pemán também realizou acréscimos onde lhe pareceram fazer falta. Por exemplo, quando *Chicó* conta a história de seu cavalo bento, a pergunta de *João Grillo* sobre o Rio São Francisco já é suficiente para que o público brasileiro perceba a sua ironia, já que se trata de um dos rios mais longos e volumosos do país. Para que o público espanhol pudesse entender que *Juan Grillo* desconfia do que lhe conta seu amigo, Pemán acrescentou réplicas:

JUAN GRILLO – *No se seca nunca el San Francisco.*

CHICÓ – *Ya tú ves lo que dice el cura del mar Rojo.*

JUAN GRILLO – *Eso lo hizo Dios para los israelitas.*

CHICÓ – *¿Y no iba a hacer para un caballo bendito?...*

*Lo que quiero decirte, es que ya nada me asombra. Caballo bendito, cachorro bendito..., de todo he visto...*⁸⁶ (Pemán, 1965, p. 13)

Genette (1989) denomina tal operação como extensão: um aumento por adição em que se acrescentam réplicas totalmente estranhas ao texto original. Além deste exemplo, outras extensões podem ser identificadas ao longo do texto de Pemán. Por

86 “JUAN GRILLO – O São Francisco não seca nunca. / CHICÓ – Não viu o que diz o padre sobre o Mar Vermelho? / JUAN GRILLO – Isso Deus fez para os israelitas. / CHICÓ – E não ia fazer para um cavalo bento?... O que quero te dizer, é que nada mais me assombra. Cavalo bento, filhote bento..., já vi de tudo...” (tradução minha).

exemplo, o adaptador também incluiu nos diálogos comentários e críticas alheias ao texto de Suassuna, como a piada no trecho abaixo:

ENCOURADO – Falso testimonio: citó alegremente al Código Canónico, primero para condenar y luego para aprobar el entierro. Citó con párrafo y letra. Con qué exactitud no lo sé, porque no tenemos ese libro en nuestra biblioteca de allá abajo...

SECRETARIO – ¿Y quiere usted disputar conmigo sin haber leído el Código? ¿Qué tienen entonces en esa biblioteca?

ENCOURADO – Mucha literatura moderna.

SECRETARIO – ¿Compran esos libros?

*ENCOURADO – A menudo nos los dedican los autores.*⁸⁷
(Pemán, 1965, p. 62, 63)

Destaco ainda que, na versão espanhola, *Padre* se dá conta de que *Juan Grillo* o enganou para que benzesse o cachorro imediatamente após o major sair de cena. Ou seja, desde aquele momento, já sabe que os donos do animal são o padeiro e sua mulher e que involuntariamente havia ofendido o major ao chamar seu filho de cachorro. No texto de Suassuna, o padre demora algumas cenas para entender o ocorrido: somente se dá conta do equívoco cometido ao ser interrogado pelo bispo. Ainda que se perca parte da comicidade na cena do interrogatório, não se trata de uma alteração formalmente prejudicial à peça.

⁸⁷ “ENCOURADO – Falso testemunho: citou alegremente o *Código Canônico*, primeiro para condenar e depois para aprovar o enterro. Citou com parágrafo e letra. Com qual exatidão não sei, porque não temos esse livro em nossa biblioteca lá embaixo... / SECRETARIO – E quer o senhor disputar comigo sem ter lido o *Código*? O que vocês tem então nessa biblioteca? / ENCOURADO – Muita literatura moderna. / SECRETARIO – Compram esses livros? / ENCOURADO – Com frequência nos dedicam os autores” (tradução minha).

3. OS DISCURSOS IDEOLÓGICOS

Uma peça de teatro não é escrita para ser lida. Como adverte Ubersfeld (2013), ela é totalmente dependente das condições de sua enunciação cênica. Não deveria ser possível, assim, buscar sentidos ou significados em uma análise baseada unicamente em componentes linguísticos. Entretanto, Ubersfeld aceita que se avance na questão do sentido a partir da semiótica teatral para buscar as intenções dramatúrgicas ou o discurso do autor, tarefa que lhe parece intuitiva, selvagem e metodologicamente incerta, principalmente por desconsiderar uma referência cênica material.

Mas, repito, não se escreve uma peça para que seja lida. Um texto teatral é escrito para orientar a encenação, para que seja “posto em cena”. Neste sentido, expressões utilizadas em outras línguas me parecem bastante precisas. *Puesta-en-escena* e *mise-en-scène*⁸⁸, por exemplo, denotam muito mais eloquência que suas tentativas de tradução para português: encenação, montagem, apresentação, representação.

O semioticista italiano Gianfranco Bettetini (1977), em seu estudo sobre a *mise-en-scène* significativa, critica o caráter exclusivamente estruturalista da metodologia tradicional das investigações semióticas relacionadas ao teatro e defende que se avance no problema dos sentidos. Invoco, ainda, o ensinamento de Roger Chartier (2002): as práticas e representações do mundo social são sempre determinadas pelos interesses de quem as produz, sendo necessário relacionar os discursos nelas proferidos com a posição de quem os utiliza.

⁸⁸ Significam “encenação” em espanhol e francês, respectivamente. Uma tradução literal de cada palavra de ambas as expressões seria “colocada em cena”.

Reconheço a importância da advertência de Ubersfeld quanto à dificuldade de estudar os sentidos impressos no texto teatral. No entanto, isto não pode ser justificativa para me furtar ao estudo das mensagens emitidas por Ariano Suassuna e José María Pemán em seus autos. Eliminações ou acréscimos de réplicas, diálogos ou cenas inteiras, assim como a substituição de personagens, não podem ser consideradas mera operação estética ou estilística na adaptação de uma peça. Seguramente denunciam uma intenção autoral. É isso que se pretenderá demonstrar neste capítulo.

Ademais, documentos da *mise-en-scène* espanhola obtidos junto ao *Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música*, especialmente o libreto do director Modesto Higuera e a gravação sonora da apresentação na noite de estreia, apoiaram a pesquisa dos sentidos em *Auto de la Compadecida*. Desta forma, os textos aqui estudados foram tomados exatamente como requer Ubersfeld (2013), ou seja, como um conjunto de ordens destinadas a uma produção cênica endereçada a mediadores que as retransmitirão ao destinatário final: o público.

A comparação do texto de Pemán com o de Suassuna e também com o libreto de Higuera (auxiliado pelos registros sonoros da *mise-en-scène*, quando úteis ou necessários) possibilitou uma análise técnica e científica, não exclusivamente intuitiva como teme Ubersfeld.

O EMPREGO DE TÉCNICAS DE DISTANCIAMENTO

Auto da Compadecida se caracteriza pelo emprego de determinadas técnicas através das quais Ariano Suassuna pretendia alcançar o distanciamento do público, todas elas

mantidas pelo adaptador na versão espanhola.

Uma das técnicas utilizada é a presença de um narrador no nível metadramático. No entanto, chama atenção a diferença no seu discurso em ambos os textos. Assim, sua presença e o conteúdo de suas réplicas merecem, a seguir, uma análise mais detalhada. Esclareço que utilizarei o termo *narrador* para referir-me tanto ao *Palhaço* de Suassuna quanto ao *Payaso* de Pemán. Quando necessário, serão enfatizadas as diferenças existentes nas participações de ambos e farei referência especificamente a um ou ao outro.

Em ambos os textos, está presente um narrador gerador, segundo a definição de Abuín González (1997): personagem que cria através de seu discurso um universo dramático habitado por outras personagens. *Palhaço/Payaso* está situado fora do universo ficcional da representação, e assim participa, explicando a peça e dirigindo as demais personagens. Possui um conhecimento ilimitado, não somente de tudo o que acontece em cena, mas também do que ocorreu fora dela. Sua onisciência também abrange a temporalidade: o narrador conhece os fatos anteriores ao momento da fábula e sabe exatamente como os eventos se desenrolarão ao longo da obra.

Em suas primeiras réplicas, o narrador antecipa a temática da peça. Obviamente, a antecipação do tema já está visível desde a escolha do título: intitulá-la *Auto da Compadecida* e traduzi-la como *Auto de la Compadecida* já assinala ao público uma temática religiosa relacionada à Virgem Maria. Veja-se a definição de Pavis (2008, p. 31) para o verbete *auto sacramental*: “Peças religiosas alegóricas representadas na Espanha ou em Portugal (...) que tratam de problemas morais e teológicos”. Mas em ambos os textos, o narrador vai, além disso: começa o espetáculo

antecipando ao público que será presenciado um julgamento em que intervirá Nossa Senhora. Abuín González (1997) denomina este recurso como *prolepse*, técnica capaz de provocar no espectador um distanciamento em relação ao destino das personagens, contemplado a partir da perspectiva mais cômoda de quem conhece como se desenvolverão os eventos na trama. Assim, o narrador, sabedor de como se desenrolará o julgamento, faz com que também os espectadores tomem conhecimento disso. O público possui um *superávit* de informações, sabe mais que as personagens. Aumenta-se a distância entre o público e a cena: o fato de conhecerem antecipadamente o desenlace rompe a tensão argumentativa e impede que os espectadores esperem com ansiedade pelo final da peça.

Nos capítulos anteriores, demonstrei como se dá o aumento da tensão dramática em diferentes momentos de ambas as peças, e como tal ferramenta poderia possibilitar uma maior identificação dos espectadores: desde a chegada de Severino até a morte do protagonista e nas cenas do julgamento.

Assim, naqueles momentos e em qualquer outro em que pudesse ocorrer a identificação ilusória do público, o narrador entra em cena para romper a ficção e evitar o risco de alcançar demasiada intensidade afetiva. Com isso, se aumenta o distanciamento imediatamente após três momentos relevantes das fábulas: o enterro do cachorro, a morte de *João Grilo*/*Juan Grillo* e o julgamento. Logo depois de estas ocasiões, o narrador traz os espectadores de volta à realidade exterior ao drama. Devolve-se a condição de observador e se permite que cada espectador proceda a uma reflexão crítica sobre o que lhe foi apresentado no palco.

Ainda que chamemos como narrador a personagem *Palhaço*/

Payaso, os textos lhe atribuem efetivamente poucas réplicas narrativas. Na maioria de suas intervenções, se propõe a comentar os acontecimentos. Esta técnica de apelação direta *ad spectatores* estabelece uma relação entre os eventos e os comportamentos das personagens, convidando ao público a julgá-las. Talvez isto explique porque o ponto de máximo distanciamento nas peças está localizado antes das cenas do julgamento. O narrador entra no palco para organizar a cena seguinte e manipula as personagens como se fossem marionetes: determina quem deverá sair e indica onde e como deverão se posicionar aquelas que permanecerem em cena.

Também se observa nos textos um alto grau de distanciamento após as cenas do julgamento devido à intervenção do narrador. Nestes momentos, a fábula adquire características metateatrais, rompendo com a ilusão dramática. O metateatro deixa claro aos espectadores que aquilo que presenciam é arte e lhes conduz a questionar a relação entre ficção e realidade, conforme ensina Abuín González, 1997).

Neste sentido, ressalto que na adaptação Pemán (1965) inseriu uma réplica em que o narrador afirma claramente em diálogo com o secretário do bispo que ambos estão no teatro. A presença de um narrador em cena sempre gera um estranhamento destinado a conseguir que os espectadores assumam sua responsabilidade, colocando-lhes em uma atitude inquisitorial e crítica. Como explica Abuín González, o narrador-comentarista guia o público em direção a uma reflexão didática para obter um determinado posicionamento sobre o tema apresentado (1997).

Ainda que atualmente esta ferramenta de distanciamento possa ter perdido parte de sua eficácia, ao tempo em que foram escritas e encenadas a peça original brasileira e sua adaptação

espanhola, o narrador constituía um poderoso recurso para romper com a ilusão teatral e convocar o espectador à reflexão.

Outras técnicas de distanciamento, analisadas no capítulo anterior, também são empregadas. Spang (1991) enfatiza a importância de tais recursos: para a boa recepção de uma comédia afirma ser necessário o distanciamento entre receptor e a situação cômica. E deve ser lembrado que, conforme sustenta Lavandier (1994), a comédia possui características que aumentam o distanciamento, em comparação com a tragédia: atenua a identificação, exclui o sofrimento real e gera uma perspectiva ideal para denunciar algo em virtude da distância crítica que aporta à cena.

Também já sabemos que a adaptação apresenta um grau maior de distanciamento que o texto original, ao situar os acontecimentos cômicos em um país estrangeiro e ao manter algumas referências metonímicas à cultura brasileira (como, por exemplo, os vestuários de *Demonio* e *Encourado*).

Resta claro que ambos – autor e adaptador – estabeleceram uma relação de distância crítica entre o espetáculo proposto e seus públicos, para oferecer-lhes um discurso crítico e ideológico. Faz-se necessário buscar entender, assim, que participação os dramaturgos pretendiam e quais questionamentos suscitavam para a reflexão e tomada de consciência e posicionamento pelos espectadores no Brasil e na Espanha.

O VAI-E-DEM IDEOLÓGICO DE SUASSUNA A PEMÁN

Busco, neste ponto, esclarecer em que se diferenciam as mensagens ideológicas do autor e do adaptador. Como ensina Alonso de Santos (2008), a escolha temática, a técnica e a linguagem empregada demonstram o ponto de vista do

dramaturgo, pois quando se escolhe um tema para uma peça, tem-se, inevitavelmente, uma posição ideológica sobre o mesmo. Ubersfeld (2013), por sua vez, defende que todo texto de teatro é produzido para atender a uma demanda do público, o que permitiria articular seu discurso com o contexto histórico e ideológico. Ademais, cabe ressaltar que o entendimento de uma obra depende da profundidade da leitura:

*Sin atender al contexto, la obra tiene una lectura “superficial”, es decir, accedemos solo a una parte de lo que se está representando (lo que nos pasa a veces viendo espectáculos teatrales de culturas que desconocemos, y solo alcanzamos a disfrutar de sus valores expresivos). En un segundo nivel de lectura (o representación), si conocemos la época y lugar en que fue escrita, tendremos acceso a nuevos datos que nos van a permitir un mayor disfrute (emocional o intelectual, o ambos). En un tercer nivel de lectura, el examen del contexto nos permitirá comprender (y compartir) los problemas que plantea el autor mediante su obra.*⁸⁹ (Alonso de Santos, 1998, p. 422)

Por outro lado, Genette (1989) sustenta que a redução ou ampliação de uma obra não ocorre sem modificações essenciais à sua própria textualidade. As alterações promovidas por Pemán não apenas afetaram a forma do texto; algumas delas também modificaram sua essência. Assim, o estudo dos discursos ideológicos e do tratamento temático em ambas as peças merece um estudo comparativo mais aprofundado, considerando ainda as vivências do autor e do adaptador.

⁸⁹ “Sem considerar o contexto, a obra tem uma leitura “superficial”, ou seja, acessamos apenas uma parte do que se está representando (o que acontece às vezes vendo espetáculos teatrais de culturas que desconhecemos, e só conseguimos disfrutar de seus valores expressivos). Em um segundo nível de leitura (ou representação), se conhecemos a época e lugar em que foi escrita, teremos acesso a novos dados que nos vão permitir um maior desfrute (emocional ou intelectual, ou ambos). Em um terceiro nível de leitura, o exame do contexto nos permitirá compreender (e compartilhar) os problemas que o autor suscita mediante sua obra” (tradução minha).

Na trajetória de Ariano Suassuna, se destacam suas relações com a política e com a religião. Aos três anos de idade, perdeu o pai, então Governador da Paraíba, assassinado por motivos políticos no começo da ditadura de Getúlio Vargas (1930-1945). Ao longo de sua vida, Suassuna sempre esteve vinculado a movimentos políticos de esquerda. Protestante de formação, após a morte do pai, se converteu ao catolicismo, fato que atravessou definitivamente toda sua obra.

Também a biografia de José María Pemán está marcada por sua relação com a política e com o catolicismo. O dramaturgo ficou conhecido por apoiar a ditadura de Francisco Franco (1938-1973) na Espanha, por ser um ativista monárquico e por seu conservadorismo católico.

Enquanto as visões políticas se distanciam, a fé católica é o grande ponto em comum entre ambos. No entanto, novamente se afastam quanto à forma como a manifestam, e essas diferenças estão visíveis no texto original e na adaptação espanhola.

Auto da Compadecida, escrito em 1955 e encenado pela primeira vez no ano seguinte, projetou Ariano Suassuna em todo Brasil. Seu texto é reconhecido pela qualidade literária e cênica e principalmente por seu forte conteúdo crítico. Apresenta uma visão cômica da sabedoria popular e denuncia as desigualdades e injustiças em uma pequena cidade, que de fato compreende uma metáfora do que ocorria em todo o país.

Em um primeiro plano, observam-se as críticas contra a Igreja Católica. Uma análise mais atenta encontra diversas críticas sociais nas réplicas das personagens. Newton Jr. aponta que, na obra de Suassuna, é impossível separar a religião da política:

(...) é inegável que o teatro de Suassuna é um teatro de caráter moralizante, de forte moral católica, um teatro construído a partir de uma visão religiosa do homem e do mundo, não é menos verdade que, nesse teatro, o moral e o político estão tão ligados que é quase impossível separá-los – são aspectos complementares, como se fossem faces de uma mesma moeda. A visão religiosa do autor não é acomodaticia, mas instrumento de luta e sinônimo de esperança em dias melhores. É visão questionadora de si mesma, e que, nesse constante repensar-se, não sobreviveria sem o elemento político – não o político partidário e estreito, mas o político naquilo que o termo possui de mais amplo e humano. (2004, p. 212)

Vejamos como autor e adaptador apresentam as críticas políticas e sociais. Em ambas as peças, o protagonista é uma personagem picaresca, pertence a uma classe social marginalizada, mas é mais esperto que as personagens que representam as elites religiosas e econômicas. Sempre consegue enganar a todos e assim assegura sua sobrevivência.

O padeiro e sua mulher representam a burguesia, mais preocupada com sua vida privada do que com os problemas sociais. Tratam melhor ao cachorro que aos empregados.

Para eles, o dinheiro pode comprar tudo, até mesmo um sacramento religioso. A velha aristocracia rural está representada pelo major, personagem que não trabalha, mas vive às custas da exploração dos trabalhadores em suas minas e terras. Além disso, representa a autoridade político-econômica.

Todos os religiosos em cena o temem. Até mesmo o bispo ausente de Pemán tem pelo major um grande respeito: *Paysaso* conta ao público que o religioso não deseja incomodar o major Antônio Morais (Pemán, 1965).

Até aqui, o tom crítico de Suassuna é mantido pelo adaptador, preservando de certa forma as características originais. Entretanto,

o discurso ideológico na adaptação se distancia em muitos outros pontos do texto brasileiro. Na morte do protagonista se observa uma crítica socioeconômica, presente em ambos textos. Na cena em que leva o corpo de seu amigo em uma rede, *Chicó* diz: “Quando eu penso que pobre de João não tem nem direito a um enterro em latim! Coitado, está mais abandonado do que o cachorro do padeiro. Pobre de João!” (Suassuna, 1959, p. 191); “*Cuando pienso que el pobre Juan Grillo no ha tenido ni entierro en latín... Mais desamparado está que el perrillo cachorro. ¡Pobre Juan!*”, (Pemán, 1965, p. 78). Pode-se entender pela réplica de *Chicó* que a morte é um evento que iguala a todos os seres vivos⁹⁰, porém o enterro já se transforma em uma forma de distinção social. *Chicó* se revolta ao lembrar que o cachorro teve um enterro mais digno que seu amigo. À diferença do texto original, *Chicó* não faz este comentário apenas na cena do enterro de *Juan Grillo* na adaptação, mas o antecipa em seu solilóquio antes do julgamento. Em lugar de reforçar a crítica social, a intenção do adaptador parece ser valorizar a função dos homens da Igreja: “*¿Y qué puedo hacer por ti, Juan Grillo?... ¿Es que no vas a tener siquiera, como el cachorro, tu entierro en latín?... Pero se han ido todos los que sabían algo de ese oficio... ¡Ahora veo que los necesitábamos!*”⁹¹(Pemán, 1965, p. 53).

Se Pemán apenas tivesse incluído no solilóquio de *Chicó* a comparação com o enterro do cachorro, estaria reforçando a crítica à desigualdade social e econômica. Porém, a continuação da réplica deixa clara o desejo do adaptador de afirmar o valor dos sacerdotes e sua importância para as pessoas mais humildes.

⁹⁰ “(...) porque tudo o que é vivo morre.”, (Suassuna, 1959, p. 134); “(...) porque todo el que nace muere.”, (Pemán, 1965, p. 53). Evidencia-se a intenção de fazer com que o público tome consciência de que ninguém pode escapar de sua condição humana.

⁹¹ “E que posso fazer por você, João Grilo?... Não vai ter sequer, como o filhote, seu enterro em latim?... Mas se foram todos os que sabiam algo desse ofício... Agora vejo que precisávamos deles!” (tradução minha).

Também nas cenas que se passam no nível metadramático, evidencia-se a diferença de classes. Quando o narrador intervem para organizar o palco para o julgamento, encarrega *João Grilo/Juan Grillo* e *Chicó* de modificar o cenário e chamar as demais personagens. Ou seja, mesmo em um nível extra ficcional, permanece a submissão dos mais pobres. A qualquer outra personagem se poderia encarregar de ajudar o narrador. Mas a escolha do protagonista e seu amigo reforça as diferenças sociais: as demais personagens em cena representam no nível dramático uma forma de dominação, seja religiosa (os sacerdotes), econômica (padeiro e sua mulher) ou uma dominação social marginalizada, como a que exercem *Severino* e seu auxiliar. Observe-se, agora, como o adaptador suaviza tais críticas com a mudança de tom nas réplicas do narrador: “(...) João, levante-se e ajude a mudar o cenário. Chicó! Chame os outros”, (Suassuna, 1959, p. 134); “(...) Juan, resucite un poquito y ayude a cambiar el palco... Chicó. Sea amable. Llame a los otros” (Pemán, 1965, p. 55). O narrador brasileiro emprega os verbos no modo imperativo, dá ordens ao protagonista e a *Chicó*; já o tom do *Payaso* na adaptação é muito mais suave, educadamente pede ajuda.

Quando *Severino* é caracterizado pouco antes de sua primeira aparição, *Mujer* anuncia que ele entrou bêbado na cidade e se dirige à igreja para saqueá-la (Pemán, 1965). Essa réplica altera totalmente a motivação de *Severino* para invadir Taperoá. Ele e *Cangaceiro* são personagens que fazem referência ao banditismo social, fenômeno histórico no sertão nordestino e informação importante que permitirá a absolvição de ambos por *Manuel*. Fazer com que *Severino* invada Taperoá devido a uma bebedeira elimina a crítica existente pela simples presença de dois representantes do cangaço em cena.

As cenas do julgamento são as que contém as principais e mais fortes críticas da peça. O fato de que a maioria delas estejam nas réplicas de uma personagem que representa Jesus Cristo reforça o objetivo crítico; é a máxima autoridade jurídica, política, moral e religiosa da fábula. Como já demonstrado, *Manuel* é o verdadeiro portavoz de Ariano Suassuna, enquanto *Payaso* desempenha esta função na adaptação de José María Pemán. Importante, portanto, comparar outros momentos do julgamento em que ambos os textos se diferenciam.

Ao começo de sua carreira como dramaturgo, Suassuna também atuava como advogado. Nas cenas do julgamento é possível ver críticas ao funcionamento do sistema jurídico brasileiro. Assim, o autor organiza a ação ficcional como um verdadeiro tribunal terreno, em que *Encourado* é o promotor, a Virgem Maria é advogada de defesa e *Manuel* é o juiz. O protagonista, ainda que seja um homem pobre e sem instrução formal, demonstra ter conhecimentos de princípios jurídicos. O protesto a *Encourado* por um julgamento justo no qual possam ser ouvidos e terem assegurada a ampla defesa sai da boca de *João Grilo/Juan Grillo*. Em seguida, é *Severino*, e não os sacerdotes, quem apela a Jesus Cristo, ainda que se sinta indigno para tanto. Da mesma forma, quem se lembra de invocar a Virgem é o protagonista, que, ao final, também propõe que as demais personagens sejam enviadas ao purgatório, como uma espécie de acordo de não persecução penal.

Esta inversão de papéis é a primeira crítica do julgamento e está mantida na adaptação. Naquele momento, todas as personagens que antes oprimiam o protagonista dependem dele para serem salvas. No espaço/tempo em que se desenrolam estas cenas, é onde e quando as diferenças sociais deixam de existir;

ali se igualam todas as personagens. No julgamento divino, à diferença dos tribunais terrenos, todos têm direito à ampla defesa, independentemente de sua posição social. Porém, novamente, o adaptador incluiu referências ao catolicismo na réplica de *Juan Grillo* que não encontram correspondência no texto original: “*La vida toda predicando eso del juicio..., hablando en el púlpito..., escribiéndolo en el catecismo...*”⁹² (Pemán, 1965, p. 59).

Suassuna desvela o racismo no Brasil com a aparição de *Manuel*: uma personagem preta no posto de máximo poder da peça⁹³. Além de romper, já em meados dos anos 1950, com a visão colonialista de um Cristo branco, convoca a uma reflexão sobre a questão racial na sociedade brasileira, ao inverter a ordem social ainda hoje consolidada com base no racismo estrutural, na qual as pessoas pretas raramente alcançam posições de poder. As réplicas que seguem a entrada de *Manoel* evidenciam o preconceito racial de *Bispo* (*Secretario* na adaptação), do protagonista e do padre. Estas cenas, mantidas na adaptação, talvez não tenham alcançado a mesma potência questionadora na Espanha, país de população majoritariamente branca onde se veem, ainda nos dias de hoje, episódios frequentes em que se normaliza o racismo. Suspeito que, para um espectador espanhol dos anos 1960, a representação de um Cristo preto em cena tenha parecido mais uma ferramenta cômica que um recurso de distanciamento para refletir sobre a questão racial naquela sociedade.

João Grilo, em uma de suas réplicas no julgamento, afirma que *Encourado* é uma mistura de tudo o que nunca gostou: promotor,

⁹² “A vida toda pregando isso do juízo final..., falando no púlpito..., escrevendo no catecismo...” (tradução minha).

⁹³ Ressalte-se que *Auto da Compadecida* foi escrito 11 anos após o surgimento do Teatro Experimental do Negro (TEN), dirigido por Abdias Nascimento e que, dentre outras pautas, reivindicava mais papéis na dramaturgia nacional que pudessem ser representados por intérpretes pretos.

sacristão, cachorros e policiais (Suassuna, 1959). Além da crítica aos cargos em questão, há uma forte ironia ao compará-los com um animal. Para ele (e talvez também para o autor), um promotor, um sacristão ou um policial possuem o mesmo valor que um cão. Esta réplica foi eliminada pelo adaptador, provavelmente por sua postura conservadora e de apoio às instituições opressoras do governo franquista.

A absolvição dos cangaceiros representa o perdão divino a todos os marginalizados que agem na criminalidade não por vontade, mas por falta de oportunidades. Mas há uma diferença no tratamento destas réplicas pelo autor e pelo adaptador. Quando *Manuel* absolve *Severino* e *Cangaceiro*, se limita a justificar que foram instrumentos dos planos de Deus e que enlouqueceram depois que a polícia matou seus pais (Suassuna, 1959). Esta informação já é suficiente para a recepção nas plateias brasileiras, cujos espectadores entendem claramente o conteúdo crítico da réplica, uma vez que os episódios de violência policial sempre foram frequentes e seguem recorrentes atualmente, tendo como resultado a banalização dos assassinatos de moradores de regiões periféricas. As motivações de *Severino* e *Salteador* são alteradas pelo adaptador para eliminar a crítica à violência policial: “*No les dio nadie educación en su juventud. Los llevaron pelos caminos con la punta del pie. Les negaron el trabajo y el pan... Enloquecieron*”⁹⁴, (Pemán, 1965, p. 73).

Ressalto que, em ambos os textos, *Severino* assume a responsabilidade por seus atos, é honesto no julgamento e se confessa culpado, ao contrário dos demais que mentem e negam as acusações. Assim, através da oposição entre uma personagem

⁹⁴ “Ninguém lhes deu educação na juventude. Foram levados pelos caminhos na ponta dos pés. Lhes negaram o trabalho e o pão... Enlouqueceram” (tradução minha).

sincera e outras dissimuladas, se encena a vitória da verdade contra a mentira.

Suassuna também denuncia o preconceito e a violência de gênero, o que parece não ter sido relevante para Pemán. Comparemos a réplica de *Encourado* quando a Virgem faz sua aparição: “*Ya está ahí... La Compadecida... ¡Que en todo ha de meterse!*”⁹⁵(Pemán, 1959, p. 69); “*Lá vem a Compadecida! Mulher em tudo se mete!*” (Suassuna, 1965, p. 171). Ainda que esta réplica do texto brasileiro seja exatamente igual a um verso de *O Castigo da Soberba*, hipotexto de *Auto da Compadecida*, ao mantê-la em sua peça, Suassuna aponta o preconceito de gênero. Com efeito, o diabo brasileiro refuta a ideia de uma intervenção feminina no julgamento. Não por se tratar da Virgem Maria; para ele, uma mulher não deveria se intrometer em um julgamento. *A Compadecida* somente está em cena, segundo a perspectiva de *Encourado*, porque, como toda mulher, se intromete em assuntos que dizem respeito exclusivamente aos homens. Assim, o autor condena o preconceito de gênero ao identificá-lo como uma característica maligna, diabólica. Com a simples escolha de não traduzir a palavra *mulher* na réplica, Pemán retirou da fala todo seu conteúdo crítico.

Em outro momento, ao defender a mulher do padeiro das acusações de adultério, *A Compadecida* diz: “Eu entendo tudo isso mais do que você pensa. Sei o que as mulheres passam no mundo”, (Suassuna, 1959, p. 178). Por sua vez, na adaptação se lê: “*Sí, entiendo el sufrimiento de tantas mujeres...*”⁹⁶, (Pemán, 1965, p. 73). Uma vez mais, com uma única palavra se deturpou o sentido do texto original. A Virgem de Suassuna entende a

⁹⁵ “Já está aí... A Compadecida... Que em tudo tem que se meter!” (tradução minha).

⁹⁶ “Sim, entendo o sofrimento de tantas mulheres...” (tradução minha).

questão da violência de gênero mais do que se imagina: sabe o que as mulheres sofrem. Frise-se: *as* mulheres. A personagem se refere a como são tratadas todas as mulheres, não apenas algumas ou tantas, como preferiu o adaptador. Adiante, como *Encourado* e *Manuel* se recusam a aceitar os seus argumentos, *A Compadecida* prossegue sua defesa: “Já aleguei sua condição de mulher, escravizada pelo marido e sem grande possibilidade de se libertar. Que posso alegar ainda em seu favor?”, (Suassuna, 1959, p. 179). Após *Manuel* aceitar as alegações da defensoria e decidir mandar o casal e os sacerdotes ao purgatório, *Encourado* critica o juiz: “Não tem jeito não. Homem que mulher governa...” (Suassuna, 1959, p. 182). Novamente, se associa o preconceito de gênero ao diabo, para quem um homem não deveria acatar ordens ou sugestões de uma mulher. Estas últimas duas réplicas citadas foram eliminadas pelo adaptador. Evidencia-se, assim, que Pemán não considerou importante manter as denúncias de Suassuna em relação ao preconceito e à violência de gênero.

Inclusive antes do julgamento, na cena em que *Severino* ordena o assassinato de *Panadero* e *Mujer*, a adaptação suprimiu o diálogo em que o padeiro pede que mate a ela primeiro, para que possa contemplar sua morte, o que é aceito pelo bandido. Assim, Pemán (1965) retirou de sua versão a encenação da crueldade e do desprezo masculino em relação às vidas femininas.

Para concluir este tema, vale comparar a adaptação dos versos de Canário Pardo, poeta popular nordestino. O original acaba assim: “Já fui menino, fui homem, /Só me falta ser mulher. /Valha-me Nossa Senhora, /Mãe de Deus de Nazaré”, (*apud* Suassuna, 1959, p. 170). Para se manter a rima na adaptação, não seria necessária uma tradução literal. Ainda assim, o adaptador introduziu versos inexistentes no original: “*Empecé niño, fui*

*hombre./ ¿Me voy volviendo mujer! / Como hombre no me entendían./ ¿Me empezarán a entender?/ Como hombre les daba miedo./ ¿Me dejarán de temer?"*⁹⁷ (Pemán, 1959, p. 69). As modificações nos versos sugerem duas evidências. A primeira, que houve algum mal-entendido na tradução de Pemán quanto ao segundo verso, pois ao adaptador pareceu necessário traduzi-lo com a ideia de que *Juan Grillo* se transformaria em mulher. Por outro lado, não deve ter lhe parecido coerente que alguém tenha nascido menino, sido homem e que agora se tornasse mulher. Pareceu-lhe imperiosamente necessário justificar os versos originais para si e para seu público. E mais, chamam a atenção os dois versos em que sugere que os homens – e não as mulheres – são temidos.

Já foi mencionado que o julgamento é menos cômico na adaptação, principalmente pela eliminação de piadas do protagonista. Sem dúvidas, o tratamento mais respeitoso dado por Pemán ao julgamento diminuiu o tom crítico das réplicas nessa sequência de cenas. Como aponta Lavandier (2003), o riso é hipnótico, o que favorece a transmissão de uma ideia; um espectador que ri é mais fácil de ser convencido e entende melhor o que está sendo dito.

Passando às críticas religiosas, no diálogo entre o major e o padre, se lê a seguinte réplica no texto original: “(...) A igreja é uma coisa respeitável, como garantia da sociedade, mas tudo tem um limite”, (Suassuna, 1959, p. 46). Na cena, *Antônio Moraes* pretende recordar ao padre o papel da Igreja para a manutenção da ordem social em benefício de uma elite. Critica-se, assim, o emprego do discurso religioso em função da opressão e da submissão da população mais pobre. Esta menção à Igreja como

⁹⁷ “Comecei menino, fui homem./ Vou me tornando mulher!/ Como homem não me entendiam./ Começarão a me entender?/ Como homem lhes dava medo./ Deixarão de me temer?” (tradução minha).

garantidora da aristocracia é retirada do texto pelo adaptador.

Ao analisar as réplicas de *Manuel*, observa-se que o juiz condena enfaticamente as atitudes de *Bispo/Secretario*, do sacristão e do padre como homens da Igreja. Em geral, tais comentários foram mantidos por Pemán que, entretanto, altera o sentido das críticas. Em Suassuna, as críticas se dirigem à Igreja Católica, as personagens são as partes que representam o todo institucional e funcionam como uma metáfora que permite questionar o verdadeiro espírito cristão, apresentado com a simplicidade da fé popular que o autor considera mais autêntica que a fé oficial. Por sua vez, as críticas do adaptador não são institucionais, alcançam as personagens individualmente. Para demonstrar minha conclusão, comparo a seguir alguns fragmentos de ambos os textos.

A primeira réplica de *Payaso* é: “¡Auto de la Compadecida!... Representa el juicio de alguna gente importante y poco recomendable, para ejemplo y ejercicio de la moralidad”⁹⁸(Pemán, 1965, p. 9). Já o narrador de Suassuna anunciava o julgamento de alguns canalhas, incluindo um sacristão, um padre e um bispo. Ou seja, o prólogo original iniciava com uma ofensa aos sacerdotes e assim alertava aos espectadores que estivessem atentos às críticas contra as figuras eclesiásticas. Na mesma cena, *Payaso* comenta que a Igreja é uma grande família. Trata-se de um elogio à instituição que não encontra correspondência no texto de Suassuna.

Enquanto o *Padre João* aceita que o sacristão faça o enterro do cachorro no texto original (ainda que tema a reação do bispo), o *Padre* de Pemán se sente culpado por não proibí-lo. Quando

⁹⁸ “Auto da Compadecida!... Representa o julgamento de alguma gente importante e pouco recomendável, para exemplo e exercício da moralidade” (tradução minha).

as demais personagens saem para o enterro, coloca as mãos na cabeça (segundo a rubrica) e diz: “Yo no me mezclo... Y ése, afortunadamente, no sabe mais que defunctorum. ¡Pero a lo mejor basta com defunctorum para que me dejen sin parroquia!”⁹⁹(1965, p. 29). Quando Padre sai de cena, Payaso fala aos espectadores:

*Nadie se escandalice... Son cosas que ocurren. Que no debieran ocurrir, pero que ocurren. ¡Auto de la Compadecida! El autor no aprueba. El autor da testimonio. El autor ama a la Iglesia de Dios. Y os muestra sus lunares como mostraría los que sombrean el rostro de una amada. Pero tengan un poco de paciencia. Todo será juzgado al final de la obra y se dará paso a la misericordia. Porque esta farsa ha sido escrita para moralidad de los hombres y celebración del amor celestial. Porque ésta no es una farsa de risa, burla y juego de bufones.*¹⁰⁰ (Pemán, 1965, p, 29)

Em seguida, Payaso narra a conversa ocorrida entre Morais e o bispo enquanto se enterrava o cachorro. No texto original, Palhaço já começava sua réplica narrando a ação ausente, sem se preocupa em tranquilizar os espectadores ou manifestar qualquer condenação à conduta das personagens, tampouco se declarava expressamente católico¹⁰¹. O amor pela Igreja Católica

⁹⁹ “Eu não me misturo... E esse, felizmente, não sabe mais que *defunctorum*. Mas basta um *defunctorum* para que me deixem sem paróquia!” (tradução minha).

¹⁰⁰ “Ninguém se escandalize... São coisas que ocorrem. Que não deveriam ocorrer, mas ocorrem. *Auto da Compadecida!* O autor não aprova. O autor dá testemunho. O autor ama à Igreja de Deus. E lhes mostra suas verrugas como mostraria as que ocultam o rosto de uma amada. Mas tenham um pouco de paciência. Tudo será julgado ao final da obra e se abrirá caminho para a misericórdia. Porque esta farsa foi escrita para a moralidade dos homens e celebração do amor celestial. Porque esta não é uma farsa de riso, burla e jogo de bufões.” (tradução minha).

¹⁰¹ Como se sabe, o portavoz de Suassuna é Manuel, única personagem em cujas réplicas o autor manifesta sua visão religiosa. Quando João Grilo pergunta se Manuel é protestante, a resposta é: “Sou não, João, sou católico”, (Suassuna, 1959, p. 187). Em outro diálogo, Manuel diz que Encourado é espírita e gosta de fazer magia (Suassuna, 1959, p. 162). De tais diálogos se extrai a crença do autor, em que pese o tratamento pejorativo às religiões brasileiras de origem africana. Também a escolha da Virgem como intercessora pela salvação dos homens deixa clara sua religião: de fato é católico, mas não declara nas réplicas do narrador como faz o adaptador.

afirmado no texto de Pemán evidencia sua intenção de poupar a instituição das críticas de Suassuna. Também chama atenção o emprego da expressão “*Iglesia de Dios*”, sem haver qualquer termo equivalente no texto original.

Ao começo do segundo ato, *Payaso* volta a proteger a Igreja Católica das críticas feitas na peça, declarando, em nome do adaptador, que aquilo que se encena não é recorrente ou comum de acontecer e que as personagens somente ocupam a cena com pretensões didáticas de moralidade (Pemán, 1965). Para o adaptador, portanto, as atitudes de *Padre*, *Sacristán* e *Secretario* não são habituais entre as autoridades eclesiásticas.

A substituição do *Bispo* de Suassuna por duas personagens diferentes na adaptação já foi mencionada no capítulo anterior. Cabe agora sublinhar algumas questões, considerando que essa foi outro recurso utilizado para modificar o discurso ideológico da peça. O bispo espanhol nunca aparece em cena; Pemán criou um bispo ausente, exemplo da correta atuação como homem eclesiástico. A ele foram atribuídas as características positivas da personagem *Bispo* do Auto brasileiro: é um bom administrador, impõe respeito e autoridade, detém uma honestidade indiscutível. Ele não sabe o que acontece em Taperoá, não toma conhecimento do enterro do cachorro; as réplicas das demais personagens informam ao público que o bispo jamais concordaria se tivesse ciência do ocorrido:

SECRETARIO – ¿El señor obispo no sabe nada de la manda de la diócesis?

JUAN GRILLO – Nada...

SECRETARIO – Podría tomarlo a mal...

JUAN GRILLO – Podría no decírselo...

SECRETARIO (Reflexionando) – Dice: “el obispo... y su curia”, no?

JUAN GRILLO – Sí, señorita... Y aún no sé si dice “curia” o “secretaria”.

SECRETARIO – *Todo esto debe estudiarse despacio. Vamos a reunirnos en una pequeña conferencia.*¹⁰² (Pemán, 1965, p. 35)

O diálogo acima transcrito não existe no texto original. Nele, Pemán (1965) eliminou a culpa do bispo e afirmou sua honestidade: se tivesse conhecimento dos fatos, puniria os demais, que concordaram em não lhe dizer nada. Se a máxima autoridade religiosa na peça não é culpada, tampouco seria a própria Igreja Católica.

Mesmo antes da chegada de *Secretario*, Pemán inseriu réplicas que afirmavam a honestidade do seu bispo ausente. Em diferentes cenas, diz o Padre: “¡Y va a hablar de mí al obispo!”; “Bien pensado: no bendigo si el obispo no me da la licencia...”; “Pero... tengo miedo del obispo. ¿No le parecerá eso sacrilegio?”¹⁰³, (Pemán, 1965, p. 20; 21; 28).

As características negativas que pertenciam ao *Bispo* no auto de Suassuna, como a simonia, o materialismo, a cobiça, etc., são atribuídas por Pemán à personagem patente *Secretario*, o que suavizou sobremaneira o tom crítico do texto.

Assim, a divisão de *Bispo* em um bispo ausente e seu *Secretario* aporta uma grande modificação ao conteúdo crítico da peça ao alterar as funções da personagem original. No texto de Suassuna, por ser a autoridade religiosa mais alta hierarquicamente, *Bispo* representa toda a instituição. Ele é caracterizado como corrupto,

¹⁰² “SECRETARIO – O senhor bispo não sabe nada da quota da diocese? / JUAN GRILLO.– Nada... / SECRETARIO.– Poderia levar a mal... / JUAN GRILLO.– Poderia não contar-lher... / SECRETARIO.– (Refletindo) Aqui diz: “o bispo... e sua cúria”, não? / JUAN GRILLO.– Sim, senhor... E ainda não sei se diz “cúria” ou “secretaria”. / SECRETARIO.– Tudo isto deve ser estudado com calma. Vamos nos reunir em uma pequena conferência” (tradução minha).

¹⁰³ “E vai falar de mim ao bispo!”; “Bem pensado: não benzo se o bispo não me autoriza...”; “Mas... tenho medo do bispo. Não lhe parecerá isso sacrilégio?” (tradução minha).

soberbo, autoritário, mundano, como alguém que não age segundo as exigências de seu cargo. Seus atos não constituem erros individuais, mas institucionais. A Igreja deveria cuidar para que não houvesse sacerdotes como ele (e também como o padre e o sacristão). Pemán (1965), ao contrário, somente culpa ao *Secretario*, ao lhe atribuir as características negativas e as más atitudes do *Bispo*. Na adaptação, o principal responsável – e culpado – por permitir o enterro do cão é o *Secretario* do bispo. Não há nada que possa condenar o bispo ausente de Pemán, e assim a máxima autoridade eclesiástica na diegese está protegida de todas as críticas da peça. Portanto, na adaptação, as críticas religiosas se dirigem aos personagens individualmente: ao *Padre*, ao *Sacristán* e ao *Secretario*, ficando clara a preocupação de proteger a instituição.

A substituição de *Bispo* levou Newton Jr. a considerar péssima a adaptação espanhola e a afirmar que Pemán o fez “certamente para não comprometer a autoridade clerical” (2004, p. 201). Na Espanha, esta modificação também desagradou a alguns críticos teatrais. Para Víctor Aúz:

*Con todo la más grave infidelidad al texto de Suassuna me parece la conversión del Obispo en su propio Secretario, que resta intención picaresca y alcance crítico a la obra, en beneficio de algún extraño temor a molestar a cualquier jerarquía nacional con esta bien intencionada estampa localista del nordeste del Brasil.*¹⁰⁴ (Yorick 5/6, julho/agosto-1965, 21)

Gravíssima foi a decisão do adaptador de não encenar o momento em que os religiosos são pagos pelo enterro do

¹⁰⁴ “Contudo, a mais grave infidelidade ao texto de Suassuna me parece a conversão do Bispo em seu próprio Secretário, que diminui a intenção picaresca e o alcance crítico da obra, em benefício de algum estranho temor de molestar qualquer hierarquia nacional com esta bem intencionada estampa localista do nordeste do Brasil” (tradução minha).

cachorro em latim. Na peça original, se encena perante os espectadores o momento exato em que *João Grilo* paga ao bispo, ao padre e ao sacristão por permitirem o enterro do cachorro. Ainda que não seja a ação principal da peça, é a crítica mais forte quanto à atuação da Igreja Católica, pois concretiza a venda de um sacramento. Em Suassuna, todos lucram com a negociação: naquela cena, o *Padre*, o *Sacristão* e o *Bispo* atuam como um só actante¹⁰⁵, ao representar a instituição como um todo. Pemán preferiu que esta ação fosse ausente, apenas narrada pela réplica da mulher do padeiro. A conversão de uma ação patente em ausente somente conhecida pela réplica de uma personagem reduziu consideravelmente seu tom crítico, anulando a denúncia à corrupção institucional na Igreja. Ressalte-se que, em seguida, *Juan Grillo* lhe diz que também é necessário pagar ao secretário do bispo; a mulher sai de cena e não se faz mais nenhuma referência ao pagamento até a chegada de *Severino*. Ainda que ele encontre dinheiro nos bolsos do *Secretario* não fica claro e inequívoco para o leitor que se trate do pagamento do enterro do cachorro. Entre as personagens eclesiais, *Secretario* é a mais próxima ao bispo. Ainda que o adaptador tenha substituído o *Bispo* de Suassuna por outro honesto e seu secretário corrupto, o fato de não haver a certeza quanto ao pagamento ao *Secretario* demonstra a intenção de Pemán em proteger a autoridade do bispo.

Importante apontar outro aspecto em relação ao enterro do cachorro. Em distintos momentos do julgamento no texto de Suassuna, *João Grilo* se refere a *Encourado* como *cão*. É costume popular no Brasil associar o diabo à figura de um cão; assim, há uma ironia crítica oculta neste jogo de palavras: por dinheiro, pode-se inclusive dar ao *cão/diabo* um enterro cristão. Logicamente

¹⁰⁵ Conforme modelo actancial descrito por Ubersfeld (2013).

uma tradução literal ao espanhol perderia o sentido do original, e talvez por isso o adaptador tenha suprimido essa referência a *Encourado* das réplicas de *Juan Grillo*.

Em *Auto da Compadecida*, Bispo desmaia ao ver chegar Severino à igreja. Se, para Suassuna, a personagem representa toda a instituição, seu desmaio simboliza em primeiro lugar a ruptura da hierarquia eclesiástica. Mas também simboliza a queda da Igreja pela corrupção e pelos equívocos na atuação dos sacerdotes. Ademais, como o desmaio ocorre diante de um bandido que será absolvido por Jesus Cristo no julgamento e a quem o juiz considerará como uma vítima da sociedade, está clara a metáfora quanto à incapacidade da Igreja de agir contra as injustiças sociais. Para Suassuna, nas questões sociais, a Igreja perde a consciência e não consegue atuar. Pemán fez desmaiar o *Secretario*, ação que carece do mesmo efeito impactante e crítico da síncope de um bispo.

Evidenciam-se, assim, as modificações pelo adaptador na mensagem ideológica da peça original, ao direcionar as críticas, antes institucionais, às personagens individualmente. Burlar-se da Igreja Católica dependerá da concepção que se tenha da instituição, o que permite entender a necessidade do adaptador de alterar os destinatários das críticas. A ideologia de Ariano Suassuna está presente em *Auto da Compadecida*: a peça contém fortes críticas à atuação da Igreja Católica e dos religiosos. Não se tratam de críticas individuais, mas institucionais. Vale lembrar que a estreia da peça ocorreu três anos após a fundação da Confederação Nacional dos Bispos do Brasil, órgão que se encarregou de coordenar a atuação da Igreja em nosso país. Na década de 1950, os religiosos encontravam-se divididos: a maioria dos padres e líderes religiosos se mantiveram ao lado das forças

conservadoras ou escolheram não se posicionar politicamente; mas alguns tentaram agir contra problemas como a fome e o desemprego, vinculando ideologicamente o sentimento cristão à luta contra a injustiça social. Já a adaptação apresenta a ideologia de José María Pemán. O adaptador suavizou as críticas à Igreja e as direcionou às personagens, considerados maus exemplos de pessoas que não merecem pertencer à instituição. Várias vezes afirma – sempre através do narrador – que não aprova as suas condutas.

As alterações no discurso ideológico da adaptação podem ter explicações distintas. Primeiramente, há que destacar a postura conservadora do adaptador: havendo apoiado publicamente a ditadura franquista, não pretenderia denunciar as instituições que sustentavam aquele regime. Por isso, suavizou as críticas políticas, sociais e religiosas, uma vez que a Igreja Católica se tornou um dos pilares do franquismo na Espanha.

Por outro lado, o Concílio Vaticano II, concluído em 1965, teve como objetivos desenvolver a fé católica, renovar moralmente a vida cristã dos fiéis e adaptar a disciplina eclesiástica às necessidades e métodos daquele tempo. Em sua epígrafe, Pemán (1965) celebrou a liberdade de crítica e expressão do texto original e comentou a adequação da peça ao profundo sentido de renovação que animava a conjuntura conciliar da Igreja naquela época.

Muñoz Cáliz aponta que gradativamente a Igreja deixou de ser um suporte para a ditadura de Franco e que os ramos especializados da *Acción Católica* se transformaram em celeiro de opositores em vez de políticos a serviço do regime. Por isso, sugere que a Espanha foi o país onde as reformas liberalizadoras do Concílio Vaticano II apresentaram maior impacto:

Los enfrentamientos más graves comenzaron en mayo de 1961, cuando 339 sacerdotes censuraron a sus obispos por colaborar con un régimen que reprimía “las características étnicas, lingüísticas y sociales del País Vasco”. En los conflictos de 1962, la publicación católica *Ecclesia* defendió públicamente el derecho de huelga. Dos años después, el abad del Monasterio de Monserrat denunciaba la falta de libertades en España desde las páginas de *Le Monde* y se veía obligado a exilarse. Aquel mismo año, Ruiz Giménez iniciaba la publicación de los *Cuadernos para el Diálogo*, órgano de expresión de una potencial alternativa demócrata-cristiana, que jugaría un papel crucial en el desarrollo de la opinión pública española en la década que siguió. A la par, un creciente número de sacerdotes, religiosos y seglares apoyaba y participaba en las movilizaciones obreras, y hacía lo propio con la protesta estudiantil.¹⁰⁶ (Muñoz Cáliz, 2004, p. 222, 223)

Como se não bastasse, os dramaturgos espanhóis precisavam lidar com a censura teatral durante a ditadura na Espanha. O texto de *Auto de la Compadecida*, como todas as peças escritas naquele período, foi submetido à análise prévia dos censores, não merecendo nenhum tipo de correção ou ressalva. De fato, o franquista Pemán não estava entre os autores que costumavam ter suas obras censuradas; conhecia muito bem como funcionava a censura, sabia o quê e como escrever para não desaprovar o regime que apoiava.

Um dos recursos utilizados pelos dramaturgos foi situar o drama em países distantes ou imaginários, além de escolher

¹⁰⁶ “Os enfrentamentos mais graves começaram em maio de 1961, quando 339 sacerdotes censuraram seus bispos por colaborar com um regime que reprimia “as características étnicas, linguísticas e sociais do País Vasco”. Nos conflitos de 1962, a publicação católica *Ecclesia* defendeu publicamente o direito de greve. Dois anos depois, o abade do Monastério de Monserrat denunciava a falta de libertades na Espanha nas páginas do *Le Monde* e se via obrigado a se exilar. Naquele mesmo ano, Ruiz Giménez iniciava a publicação dos *Cuadernos para el Diálogo*, órgão de expressão de uma potencial alternativa democrata-cristã, que exerceria um papel crucial na influência da opinião pública espanhola na década seguinte. Ao mesmo tempo, um crescente número de sacerdotes, religiosos e seculares apoiava e participava nas mobilizações operárias, e fazia o mesmo com o protesto estudiantil” (tradução minha).

nomes estrangeiros para as personagens, pois a censura era menos rigorosa com peças supostamente alheias à realidade espanhola, como afirma Muñoz Cáliz (2004). Isso explicaria a escolha de manter a ambientação da peça no Brasil e de fazer constar expressamente no subtítulo da adaptação que o autor era um estrangeiro, ainda que quase desconhecido internacionalmente: “*Auto de la Compadecida – Escrito en português brasileiro por ARIANO SUASSUNA*”¹⁰⁷ (Pemán, 1965).

Conforme as *Normas de Censura Cinematográfica* espanholas, que a partir de 6 de fevereiro de 1964 se aplicaram também ao teatro, ficava proibido em cena tudo que atentasse contra a Igreja Católica, seu dogma, sua moral e seu culto (Muñoz Cáliz, 2004). Os temas políticos e sociais e as referências à religião católica eram, desta forma, especialmente vigiados pelos censores.

Entretanto, em 1965, ano em que se adapta e se encena *La Compadecida*, o contexto da censura já se havia modificado na Espanha. Segundo Muñoz Cáliz (2004), entre 1962 e 1967 ocorre a abertura na censura teatral, com autorização de publicação e representação de muitos autores anti-franquistas, inclusive de textos anteriormente proibidos pelos censores.

Ademais, os teatros de câmara, como o Teatro Beatriz, onde estreou *Auto de la Compadecida*, conseguiam apresentar certas obras com mais facilidade. Nele, foram representadas peças em que se debatiam temas da atualidade, o que o tornou conhecido como “teatro comunista”. Havia entre os censores, inclusive, a política de autorizar certos textos apenas para teatros de câmara, conforme registra Muñoz Cáliz (2004). Também Santolaria Solano (1997) destaca que os teatros de câmara gozavam de muitas

¹⁰⁷ “Auto da Compadecida – Escrito em português do Brasil por ARIANO SUASSUNA” (tradução minha).

liberdades em comparação com os demais representantes do chamado teatro amador, pois se constituíram em arma política do governo para afirmar a liberdade de encenação e se tornaram uma válvula de escape que avalizava a suposta permissividade do Estado espanhol. Para Muñoz Cáliz (2004), naquele período, a censura se permitia autorizar determinada obra de um prestigiado dramaturgo espanhol, ainda que contivesse certa carga crítica, pois legitimava culturalmente o próprio regime frente aos governos estrangeiros.

Possibilismo foi um termo forjado a partir do debate entre Buero Vallejo e Alfonso Sastre, em que o primeiro aceitava um teatro possível de ser escrito e encenado durante a ditadura franquista, ou seja, que não seria censurado, enquanto o segundo defendia a absoluta liberdade interior do dramaturgo. Questiono, então: durante a abertura, quando se estrearam outras peças com forte conteúdo crítico¹⁰⁸, haveria a necessidade de modificar o discurso ideológico como prática de um possibilismo teatral? Parece-me que Pemán poderia ter mantido todas as críticas do texto original se o desejasse, pois já era um dramaturgo veterano e costumava passar ileso à censura espanhola. Ademais, trabalhava na adaptação de uma peça estrangeira que estrearia em um teatro de câmara; distanciava os acontecimentos da realidade espanhola, ao situá-los no exterior. Tudo refuta a hipótese de que as modificações feitas pelo adaptador tenham sido motivadas pela necessidade de praticar um possibilismo teatral. Como ensina Alonso de Santos (2008), o contexto pessoal do autor, suas emoções e obsessões, sua posição ante a realidade e seus objetivos, seu compromisso político, as condições em

¹⁰⁸ Muñoz Cáliz (2004) registra que em 1965 também estreou em Madri *A ópera dos três vinténs*; em 1966 foi encenada *Mãe Coragem*, ambos os textos de Bertolt Brecht.

que escreve, enfim, o seu lugar de fala, forma parte indissolúvel de sua obra. Assim, defendo que as alterações em *Auto de la Compadecida* se explicam por uma autocensura exercida pelo próprio adaptador em virtude de sua ideologia política e por sua crença religiosa.

No entanto, o propósito deste estudo não foi descobrir os reais objetivos de José María Pemán para alterar o conteúdo crítico e ideológico de *Auto da Compadecida*. Apenas aponteí fatores que possam justificar suas escolhas. Por outro lado, os pontos aqui mencionados não correspondem a uma relação definitiva; poderão existir outros aspectos envolvidos nesta questão.

O que se pretendeu aqui foi convocar a algumas reflexões. Conhecendo o conservadorismo religioso do adaptador e seu apoio a uma ditadura de extrema-direita, cabe perguntar: o que pretendia Pemán com a adaptação? Por que escolheu uma peça cuja temática era tão potente e suavizou as críticas autorais? Condenava os sacerdotes que flertavam com a esquerda e se colocava a favor dos bispos na Espanha? Simbolizava a nova Igreja reformista em *Padre*, *Sacristán* e *Secretario* e a velha Igreja no bispo ausente?

Considerando as técnicas de distanciamento empregadas, a única certeza que permanece é que o adaptador, de fato, queria fazer refletir seu público. É certo que em uma obra dramática se pode encontrar a filosofia do autor no momento concreto em que a escreve. Por tal motivo, os questionamentos anteriores merecem um estudo focado no contexto do teatro espanhol nos anos sessenta do século XX, o que deixo para futuras investigações.

Por último, devo mencionar que, apesar de todas as mudanças anteriormente explicadas, ambas as peças continuaram mantendo um ponto ideológico em comum: a salvação através da fé. Os acontecimentos das fábulas transcendem o nível humano

para propor um julgamento moral de alcance universal: como a justiça terrena não consegue eliminar a maldade dos seres humanos, caberá à justiça divina restabelecer a ordem e a paz.

CONCLUSÃO

O texto de *Auto da Compadecida* já foi traduzido a muitos idiomas, tendo sido adaptada ao espanhol dez anos após ter sido escrita em português. As traduções a outras línguas prosseguiram até o final do século passado, quando se produziram as versões em alemão e italiano. O fato de já ter sido traduzida a sete idiomas e o êxito que a peça sempre obteve no Brasil e nos muitos países onde foi representada demonstram a capacidade de José María Pemán de reconhecer em pouco tempo um texto de qualidade, ainda que escrito por um dramaturgo até então pouco conhecido internacionalmente.

Como foi demonstrado no presente estudo, *Auto de la Compadecida* possui muitas semelhanças com o texto original de Ariano Suassuna. Em um primeiro momento, o leitor menos atento pode não chegar a identificar diferenças substanciais entre ambos os textos. Isto porque o adaptador manteve a maioria das características da peça e, de modo geral, as alterações formais que realizou não a afetaram negativamente, como, por exemplo, a modificação na divisão estrutural (de três para dois atos).

Foram mantidos o desenrolar das ações e a coerência dos diálogos, ainda que não com total fidelidade. Em determinadas ocasiões, as excisões e amplificações textuais realizadas por Pemán não abalaram a temática crítica do auto, pois apenas tornaram algumas cenas mais curtas ou mais largas que no original, sem aportar diferenças significativas. Algumas réplicas foram eliminadas para permitir maior dinamismo nos diálogos. Por outro lado, certas frases introduzidas pelo adaptador pretendiam facilitar a compreensão e a recepção da obra pelo seu público. Não resultaram graves as exclusões de referências

a personalidades como Padre Cícero, Lampião e Maria Bonita que, se ainda hoje permanecem na memória e no inconsciente popular brasileiro, são desconhecidas do público espanhol.

A adaptação, ao contrário da simples tradução, goza de grande liberdade. Adequar e modificar são possibilidades intrínsecas à tarefa de adaptar um texto. Ademais, o próprio Suassuna atribuiu, na primeira rubrica de seu *Auto da Compadecida*, total liberdade ao diretor para realizar as alterações que julgue necessárias à melhor representação. E se deixou livre o diretor, cabe estender também aos futuros adaptadores da peça a liberdade para adequá-la a diferentes realidades socioculturais. Desta forma, não haveria por que rechaçar as modificações efetuadas por Pemán, desde que não promovessem uma alteração radical no discurso ideológico da peça. Mas não se pode deixar de apontar que determinadas transformações afetaram características essenciais da temática ideológica do texto original ao suavizar ou mesmo anular determinados aspectos do discurso crítico de Ariano Suassuna.

Em *Auto da Compadecida*, burla-se de tudo e de todos, ao mesmo tempo, em que são feitas fortes críticas sociais, políticas, morais e principalmente religiosas. Ariano Suassuna, continuador da tradição contestatória dos autos vicentinos, não perdeu uma única oportunidade de estocar os poderosos para denunciar seus delitos e criticar seus costumes. Por sua vez, o adaptador não hesitou em modificar o sentido da peça original. José María Pemán, conhecido por seu conservadorismo político e religioso, parece ter se esforçado bastante para fazer com que *La Compadecida* dissesse o oposto da mensagem pretendida por Suassuna. Assim, exerceu uma autocensura ao adaptar a peça, pois eliminou de seu texto muitas críticas presentes no original,

seja a instituições governamentais (como o Tribunal de Justiça e a Polícia), seja a denúncia à violência e ao preconceito de gênero. Estes constituem exemplos de críticas e réplicas irônicas que foram totalmente eliminadas da adaptação.

Entretanto, o que mais chama à atenção é a forma como o adaptador tratou as críticas religiosas, essenciais ao texto original. A visão cristã de Suassuna mostra uma concepção simples e agradável da religião.

Antes de iniciar as pesquisas que embasam esta análise, *Auto da Compadecida* parecia-me um texto totalmente anticlerical. Ao compará-lo com sua adaptação espanhola e ao reconhecer muitos pontos em comum entre ambos os textos, constatei que não se trata de uma peça anticlerical, mas de um verdadeiro Auto católico em que se pretende criticar a Igreja para corrigi-la. Na peça, as personagens mais pobres estão mais próximas de Jesus Cristo, que compreende e perdoa seus erros pela necessidade e pelas inúmeras dificuldades que enfrentam na vida. Seus pecados se justificam pelas condições sociais em que viveram. Assim, o auto de Suassuna se caracteriza por uma profunda simpatia pelos marginalizados. Defende um catolicismo social apoiado na religiosidade popular, segundo a qual a Virgem Maria desempenha um papel mais ativo que seu próprio filho. As personagens eclesiásticas, por sua vez, abusam de seus poderes e de suas funções enquanto representantes da Igreja Católica, contribuem para a corrupção na instituição, que se apresenta como garantidora da sociedade capitalista. Não se poupam críticas, sempre visando denunciar os erros para corrigi-los, conforme reconhece o autor.

Por outro lado, na adaptação, Pemán mostrou-se preocupado em proteger a Igreja das críticas. De fato, chegou até mesmo

a eliminar algumas delas. As críticas mantidas no texto foram suavizadas e perderam muito de sua força e sua expressividade. Assim, as modificações mais graves foram: o conteúdo introduzido nas réplicas do narrador; a substituição de *Bispo* por seu *Secretario* e um bispo ausente; e a escolha de não representar o momento exato do pagamento aos religiosos pelo enterro do cachorro.

As defesas à Igreja são frequentes nas réplicas do *Payaso* de Pemán, destacando-se o emprego de expressões como: *o autor ama a Igreja de Deus* ou *o autor não aprova*. Enquanto o narrador de Suassuna chama expressamente os religiosos na peça de canalhas, *Payaso* lhes chama de gente pouco recomendável e deixa claro que não representam a Igreja Católica.

A substituição do bispo compreende uma alarmante modificação no conteúdo crítico da peça, que inclusive não foi bem recebida pela crítica espanhola. No texto original, ele é o representante máximo da Igreja em cena, é corrupto, soberbo, autoritário, mundano, não age corretamente em seu cargo. Pemán o substituiu pelo *Secretario*, o que evidencia um incômodo com as denúncias de Suassuna. As críticas feitas ao *Secretario* não apresentam a mesma força e eficácia daquelas que no original se fazem ao *Bispo*.

Como se não bastasse, na adaptação há um bispo ausente. Mesmo sem se materializar perante os espectadores, essa personagem é o exemplo de honestidade e de correta atuação como homem eclesiástico. Não é culpada pelos erros cometidos pelos demais religiosos que decidem não lhe dizer nada sobre o dinheiro que recebem pelo enterro do cachorro.

Assim, resta evidente que o adaptador não pretendeu manter as críticas institucionais à Igreja. Não há no texto de

Pemán nada que possa condenar a atuação do bispo ausente, e assim a máxima autoridade eclesiástica na diegese está protegida de todas as críticas. Na adaptação, se direcionaram as críticas religiosas às personagens individualmente: *Padre*, *Sacristán* e *Secretario*. Esta intenção já estava assinalada no prólogo: no texto original, o narrador diz que a peça combate erros da Igreja, enquanto na adaptação, *Payaso* diz ao público que serão combatidos equívocos de algumas pessoas da Igreja. Estava clara desde o início, portanto, a necessidade do adaptador em proteger a instituição das críticas.

Ainda que a substituição de *Bispo* seja a modificação mais evidente, mais grave foi a decisão de não representar o momento em que os religiosos são pagos pelo enterro do cachorro em latim. No original de Suassuna, esta não é a ação principal, mas compreende a mais forte crítica à Igreja presente na peça. É nela que se concretiza a venda de um sacramento religioso. Todos lucram com a negociação: o padre, o sacristão e o bispo operam como um único actante que representa a Igreja. Pemán converte o pagamento do enterro em ação latente, tão somente narrada pela réplica da mulher do padeiro, anulando totalmente a denúncia à corrupção institucional na Igreja. Autor e adaptador apresentam a fé católica como o principal ponto em comum entre ambos, mas resultou evidente na comparação de seus textos o quanto diverge a forma como a manifestam.

Como demonstrado, as alterações efetuadas por Pemán afetaram a essência original do auto, modificando consideravelmente seu conteúdo crítico e ideológico. Mas ressalto que uma peça de teatro não é escrita para ser lida. Trata-se de uma questão ontológica da literatura dramática: o texto de uma peça serve como referencial para orientar a sua materialização em

cena. Quando publicado em livro por alguma editora, costuma ser adquirido e lido por diretores, atrizes e atores, profissionais e artistas da cena, estudantes, professores, pesquisadores e estudiosos de teatro ou literatura. Mas dificilmente se tornará um best-seller. Mesmo um espectador assíduo de teatro não compreende obrigatoriamente um leitor assíduo de peças publicadas.

Então, a quem se destinava o texto adaptado por Pemán? Não ao leitor espanhol, mas a um conjunto de artistas e profissionais que atuavam na mediação entre a escrita e a cena. Assim, o texto de Pemán foi lido inicialmente pelo diretor Modesto Higuera e, em seguida, pelos demais artistas que o materializaram – em gestos, expressões, formas, volumes e cores – perante os espectadores. E felizmente, a *mise-en-scène* espanhola conseguiu recuperar parte do sentido crítico presente no texto original.

Isto porque as excisões promovidas pelo adaptador deixaram lacunas que puderam ser preenchidas na representação. Higuera e os demais artistas e profissionais da cena que participaram da montagem de *Auto de la Compadecida* em Madri em 1965 se esforçaram para realçar as técnicas de distanciamento, fosse no cenário, nos figurinos ou nas pantomimas circenses indicadas pelo libreto de direção.

O figurinista buscou referências na cultura brasileira para criar vestuários que lembrassem indumentárias típicas de determinadas regiões do nosso país, reforçando o efeito de distanciamento. Ademais, os figurinos foram capazes de evidenciar a crítica social e econômica através de signos que informavam ao público a diferença de classes entre as personagens.

O cenógrafo também logrou realçar o grau de distanciamento

ao criar um cenário metonímico ambientando a cena em uma realidade estrangeira através dos tecidos estampados pendurados nos bambus entrelaçados. E resgatou do texto original um elemento cenográfico ao qual o adaptador *não* fez qualquer menção: o praticável ao fundo da cena, que foi muito bem utilizado pelo diretor no que se refere ao posicionamento das personagens. Modesto Higuera aproveitou o nível mais alto *não* somente para diferenciar as personagens celestiais das personagens humanas, mas também o empregou para evidenciar quem detinha o poder em cena, e reforçar as funções semânticas das personagens ao longo do espetáculo. Assim, introduziu uma mensagem crítica *não* verbal sobre o uso e o abuso do poder.

As pantomimas também foram fundamentais para reforçar o sentido crítico da *mise-en-scène*. É verdade que tanto o autor quanto o adaptador *já* incluíam algumas pantomimas em seus textos, nas sequências de cenas metateatrais. Mas foi através delas que o diretor preencheu os vazios deixados pelo adaptador no discurso ideológico. Higuera *não* as empregou apenas no metateatro, mas também as estendeu às cenas da ficção. O libreto de direção complementou as rubricas dramáticas e assinalou a realização de pantomimas de *Juan Grillo* e *Chicó* enquanto se desenrolavam em cena ações relevantes da peça. Assim, a cena ganhava ares circenses, como desejava Suassuna, aumentando a comicidade e o distanciamento do público, e aportava um tom irônico e crítico *à* ação encenada.

Por outro lado, o diretor optou por não representar algumas réplicas do texto adaptado, principalmente aquelas introduzidas por Pemán e que resultavam em uma modificação no conteúdo ideológico do auto de Suassuna. Com isso, obtive diálogos mais compreensíveis e uma representação mais dinâmica, sem que se

perdesse de vista o sentido da peça original.

Assim, Modesto Higuera lançou mão da total liberdade autorizada por Ariano Suassuna para a *mise-en-scène*, e conseguiu driblar a censura espanhola para resgatar parte da essência crítica de *Auto da Compadecida*. A representação espanhola logrou aproximar-se ideologicamente do texto original, mostrou ao público um conteúdo mais crítico que o do texto adaptado. Ao emitir sua mensagem pelos signos materiais, a representação completou o discurso da adaptação; disse aos espectadores aquilo que o adaptador não quis dizer verbalmente.

As raízes hipotextuais em histórias ibéricas também contribuíram bastante para o êxito de *Auto de la Compadecida* na Espanha. De fato, graças à sua transtextualidade, fez-se familiar ao horizonte de expectativa do público espanhol, funcionando como um vínculo cultural ibero-brasileiro. Como demonstraram as críticas publicadas na imprensa especializada, a obra obteve um grande sucesso em suas apresentações pela Espanha no ano de 1965. Os jornalistas celebraram a qualidade da peça, seu tom crítico e destacaram o êxito da representação entre os espectadores.

E não poderia ser diferente, pois, apesar de ser uma metáfora da realidade brasileira na década anterior, a peça rompe os limites do regionalismo através de uma temática universal e possui uma atemporalidade que a torna adequada a ser representada em qualquer contexto histórico e social. As sete décadas transcorridas desde que Ariano Suassuna escreveu *Auto da Compadecida* no Brasil não foram suficientes para que seus aspectos deixassem de ser atuais. Montagens da peça ainda acontecem neste século, como a que estreou em 2012 no Rio de Janeiro. Também atestam sua atemporalidade as diversas adaptações televisas e cinematográficas, tendo a mais recente

estreado nos cinemas nos últimos dias de 2024.

Portanto, apesar da autocensura exercida por José María Pemán e das suas tentativas de modificar o discurso ideológico do texto original conforme seu próprio conservadorismo religioso, o sentido crítico de Ariano Suassuna permaneceu latente no texto adaptado. E foi reconhecido pelo diretor Modesto Higuera, que se esforçou, juntamente com o cenógrafo Wolfgang Burman e o figurinista Víctor María Cortezo, para recuperá-lo na representação e permitir uma recepção mais próxima ao sentido originalmente pretendido pelo autor.

A pesquisa cujos resultados apresentei ao longo deste livro não decorreu de uma intenção premeditada, mas se iniciou de forma acidental. Explico-me: ao iniciar o Mestrado em História da Dramaturgia na *Universidad de Alcalá*, tinha em mente a ideia de pesquisar a influência do Teatro Ocidental nas Escolas de Samba do Rio de Janeiro. A dificuldade em levar adiante as investigações sobre o tema naquela época deveu-se a uma série de fatores, como a distância do objeto de estudo, das fontes e pesquisas científicas sobre ele existentes (não vivíamos o tempo em que há tanto material disponível *online*), a minha inabilidade para explicar minhas hipóteses em uma língua estrangeira e até mesmo minha pouca maturidade acadêmica. Ainda que tenha publicado alguns estudos posteriores sobre o tema, aquela pesquisa permanece suspensa ainda hoje e segue vivo em mim o desejo de um dia levá-la a cabo e concluí-la.

Sentindo que precisava de novos rumos para minhas pesquisas, ouvi falar sobre o vasto acervo do *Centro de Documentación Teatral* (atualmente *Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música*) da Espanha, com registros de inúmeras representações em Madri ao longo do século XXI.

Comecei a me perguntar se algum dramaturgo brasileiro teria sido encenado na Espanha e, em caso positivo, que registros eu poderia localizar. Na busca pelo site da instituição, encontrei a informação da representação de *Auto de la Compadecida* no ano de 1965. A partir de então, me debrucei sobre ambos os textos para tentar identificar algum aspecto diferencial no tratamento dado por Ariano Suassuna e por José María Pemán. Formuladas as hipóteses, direcionei a investigação para os aspectos materiais da *mise-en-scène* dirigida por Modesto Higuera.

Que minha descoberta acidental valha para tornar possível o resgate de *Auto de la Compadecida* na cena espanhola, apesar dos sessenta anos de esquecimento em que se encontra a peça. E que seu texto mereça uma revisão para adequá-lo ao contexto espanhol do século XXI e possibilitar à representação transmitir uma mensagem mais fiel ao brasileiríssimo *Auto da Compadecida*.

REFERÊNCIAS

ABRANTES, Samuel. **Itinerários da criação**: Abismo; dobra e figurino. Rio de Janeiro: Boaz, 2017.

ABUÍN GONZÁLEZ, A. *El narrador en el teatro*. Santiago de Compostela: *Universidad de Santiago de Compostela*, 1997.

ALONSO DE SANTOS, J. L. *La escritura dramática*. Madri: Editorial Castalaia, 2008.

AUTO DE LA COMPADECIDA. Programa da apresentação. Acervo do *Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música*. Madri: *Ministerio de Información y Turismo*, 1965a.

AUTO DE LA COMPADECIDA. [Gravação sonora do Ato I]. **Arquivo de áudio: 167-A.mp3 (1h03min)**. Acervo do *Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música*. Madri, 05 abr. 1965b.

AUTO DE LA COMPADECIDA. [Gravação sonora do Ato II]. **Arquivo de áudio: 167-B.mp3 (44min)**. Acervo do *Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música*. Madri, 05 abr. 1965c.

AÚZ, Víctor. *Más cantidad que calidad*. *Yorick*, núm. 3, maio/1965, p. 16, 1965a.

AÚZ, Víctor. *La versión de José María Pemán*. *Yorick*, núm. 5/6, jul-ago/1965, p. 21, 1965b.

BETTETINI, Gianfranco. **Producción significativa y puesta em escena**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili S.A., 1977.

BRECHT, Bertolt. *Escritos sobre teatro*. Barcelona: Alba Editorial, 2004.

CHARTIER, Roger. **A história cultural: Entre práticas e representações**. 2. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

FOLCH, Luísa Trias. O cancionero peninsular e o romanceiro nordestino em Ariano Suassuna. **O Marrare – Revista da Pós-Graduação em Literatura Portuguesa**, n. 15, 2º semestre/2011, p. 29-35. Disponível em <http://www.omarrare.uerj.br/numero15/luizafolch.html> . Acesso em 12 jan., 2025.

GARCÍA BARRIENTOS, J. L. *Cómo se comenta una obra de teatro*. Madri: Editorial Síntesis, 2007.

GARCÍA PAVÓN. *Teatro Beatriz: Auto de la Compadecida. Arriba*, 06.04.1965, p. 24.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Madri: Taurus, 1989.

GONZÁLEZ RUIZ, N. *Inauguración del Teatro Nacional de Cámara y Ensayo, en el Beatriz. Ya*, 06.04.1965, p. 35.

HIGUERAS, M. *Libreto del director, Auto de la Compadecida de José María Pemán*. Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte da Espanha, 1965.

JESUS, Leonardo Augusto de. *Análisis dramtológico de Auto de la Compadecida*. Dissertação (Mestrado em Historia del Drama) Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, 2012.

JOVER, Francisco. *Justicia Popular a la Intemperie, Yorick*, núm. 5/6 (jul-ago/1965), p. 23.

LAVANDIER, Yves. *La dramaturgia: los mecanismos del relato: cine, teatro, ópera, radio, televisión, cómic*. Madri: Ediciones Internacionales Universitarias, 2003.

LLOVET, Enrique. *Estreno de Auto de la Compadecida en el Teatro Beatriz*. **ABC**, 06.04.1965, p. 75-76.

MAGALHÃES, Mônica Ferreira. **Maquiagem e pintura corporal**: Uma análise semiótica. Tese (Doutorado em Estudos Linguísticos). Rio de Janeiro: Universidade Federal Fluminense, 2010.

MEDALLAS DE ORO Y MINERVAS DE PLATA DEL CÍRCULO DE BELLAS ARTES. *ABC Edição da Manhã*, 22.03.1966, p. 89.

MONTERO ALONSO, José. *El estreno de anoche: Auto de la Compadecida, en el Teatro Beatriz*. **Madrid**, 06.04.1965.

MUÑOZ CÁLIZ, Berta. *El teatro crítico español durante el franquismo, visto por sus censores*. Tese (Doutorado em Filologia). Alcalá de Henares: *Universidad de Alcalá*, 2004.

NEWTON JÚNIOR, Carlos. Auto da Compadecida: 50 anos. *In*: SUASSUNA, Ariano. **Auto da Compadecida**: Edição comemorativa revista pelo autor. Rio de Janeiro: Agir, p. 199-213, 2004.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PEMÁN, J. M. *Auto de la Compadecida*. Madri: Alfíl, 1965.

PEREZ-CREUS, Juan. *Como se dirige una obra teatral: El director del Teatro Español, Modesto Higuera, nos contesta*. *Semanario*, nº 80, 1953. Disponível em <https://www.modestohiguera.es/entrevistas/>. Acesso em 24/01/2025.

PÉREZ FERNANDEZ. *Inauguración del Teatro Nacional de Cámara y Ensayo con el Auto de la Compadecida de Ariano Suassuna*. **Espectáculos**, 06.04.1965, p. 7.

POCIÑA LÓPEZ, Andrés-José. *Introducción*. In: VICENTE, Gil. **Autos de las Barcas**: *Auto de la Barca del Infierno; Auto de la Barca del Purgatorio; Auto de la Barca de la Gloria; Auto de la Feria*. Alcalá de Henares: *Universidad de Alcalá, Servicio de Publicaciones*, 2002.

RIVAS, Manuel de las. **Modesto Higuera**s: *Yo empecé en 1931 como actor con Federico García Lorca*. Nueva Rioja, 16.04.1972. Disponível em <https://www.modestohiguera.es/entrevistas/>. Acesso em 23/01/2025.

RÓDER, Oldack. **Intertextualidade e o resgate da cultura popular em Auto da Compadecida de Ariano Suassuna**. Dissertação (Mestrado em Comunicação). Marília: Universidade de Marília, 2009.

SANTIÑO. *Brillante representación del 'Auto de la Compadecida' en la Plaza de San Francisco*. **ABC Edición de Andalucía**, 18/06/1965, p. 35.

SANTOLARIA SOLANO, C. *El teatro no profesional de la década de los 60: El camino hacia el teatro independiente*. **Teatro – Revista de Estudios Teatrales**, n. 11, jun. 1997, p. 193-209.

SPANG, K. **Teoría del drama: lectura y análisis de la obra teatral**. Pamplona: *Ediciones Universidad de Navarra*, 1991.

SUASSUNA, Ariano. **Auto da Compadecida**. Rio de Janeiro: Agir, 1959.

TAVARES, Bráulio. *Tradição popular e recriação no 'Auto da Compadecida'*. In: SUASSUNA, Ariano. **Auto da Compadecida**: Edição comemorativa revista pelo autor. Rio de Janeiro: Agir, p. 191-198, 2004.

TEYSSIER, Paul. **Gil Vicente**: o autor e sua obra. Lisboa: ICALP, 1982.

UBERSFELD, Anne. **Para ler o teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

VICENTE, Gil. **Copilaçam de todas las obras de Gil Vicente**, vol. 1. Maria Leonor Carvalhão Buescu (ed.). Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1983.

VOLPI, Maria Cristina Nacif. O figurino e a questão da representação da personagem. *In*: **Diário de Pesquisadores**: Traje de cena. VIANA, Fausto; MUNIS, Rosane (org.). São Paulo: Estação das Letras e Cores Ed., 2012.



**Todos direitos reservados a
COLETIVO CINE-FÓRUM® EDITORA**

Goiânia, Goiás

coletivocineforum@gmail.com

editora@coletivocineforum.com

www.coletivocineforum.com/livros