

## A TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA DE O AUTO DA COMPADECIDA E DE O SANTO E A PORCA NO FILME O AUTO DA COMPADECIDA, A COMPOSIÇÃO DOS PERSONAGENS E DOS ESPAÇOS IDENTITÁRIOS DO SERTÃO NORDESTINO

### THE INTERSEMIOTIC TRANSLATION OF O AUTO DA COMPADECIDA AND O SANTO E A PORCA, IN THE FILM O AUTO DA COMPADECIDA, THE COMPOSITION OF THE CHARACTERS AND IDENTITY SPACES OF THE NORTHEASTERN SERTÃO

Clarissa Loureiro BARBOSA<sup>1</sup>

Carlos Eduardo Japiassú de QUEIROZ<sup>2</sup>

**RESUMO:** Este trabalho discute como a tradução intersemiótica das peças *O auto da Compadecida* e *O santo e a porca*, proporcionalmente aos traços da *commedia dell'arte* e da arte circense, contribui para a construção de uma identidade sertaneja nordestina. Assim, observa-se como a articulação dessas linguagens colabora para a análise de tipos sociais (João Grilo e Chicó) e espaços identitários sertanejos e nordestinos. Para tanto, este artigo ampara-se nos seguintes aportes teóricos: o estudo da tradução intersemiótica (Plaza, 2003), os preceitos sobre *commedia dell'arte* (Borba, 2012) e da arte circense (Bolognesi, 2003), além das abordagens sobre iluminação (Turner, 1997), *mise-en-scène* (Dunker; Rodrigues, 2015) e planos cinematográficos (Andrade, 2013). Todos esses elementos contemplam a constatação de que o filme ressignifica a premissa do teatro de Ariano Suassuna ao conciliar linguagens populares às eruditas. Nesse sentido, também são analisadas, na constituição da linguagem cinematográfica, linguagens populares presentes no imaginário nordestino, tais como: o cordel, os causos, o mamulengo, a procissão e as festas religiosas dedicadas à Nossa Senhora.

**PALAVRAS-CHAVE:** *O Auto da Compadecida*. *O Santo e a porca*. Tradução intersemiótica. Identidade cultural.

**ABSTRAC:** The following work discusses how the intersemiotic translation of the plays *O auto da Compadecida* and *O Santo e a porca* in proportion to the traits of *commedia dell'arte* and circus arts, contributes to the construction of a *sertaneja* and Northeastern identity. Though the dialogue between these languages collaborates in the analysis of social types (João Grilo and Chicó) and *sertaneja* and Northeastern identity spaces. For this purpose, this article is supported by the following theoretical frameworks: the study of intersemiotic translation (Plaza, 2003), the precepts of *commedia dell'arte* (Borba, 2012) and circus arts (Bolognesi, 2003), in addition to approaches to lighting (Turner, 1997), *mise-en-scène* (Dunker; Rodrigues, 2015), and shots (Andrade, 2013). All these elements support the premise that the film re-signifies the premise of Ariano Suassuna's theater, reconciling popular languages with the erudite. Therefore, popular languages present in the Northeastern imagination, such

1. Professora Adjunta do Departamento de Letras da Universidade de Pernambuco (UPE). E-mail: clarissa.loureiro@upe.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4640-2446>.

2. Professor Associado do Departamento de Letras Vernáculas, da Universidade Federal de Sergipe (UFS). E-mail: cejapiassu@academico.ufs.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1449-3507>.



the cordel literature, folk tales, mamulengo puppetry, and religious processions and festivals dedicated to Our Lady, are also analyzed in the constitution of the cinematic language.

**KEYWORDS:** Ariano Suassuna's theater. Cinema. Intersemiotic translation. Identity.

## Introdução

Este trabalho demonstra como o filme *O auto da Compadecida* (2000) estrutura-se segundo uma tradução intersemiótica das peças *O auto da Compadecida* (Suassuna, 2004) e *O santo e a porca* (Suassuna, 2002), bem como apresenta aspectos estéticos da *commedia dell'arte*<sup>3</sup> e da arte circense, a fim de demonstrar de que modo o diálogo entre essas linguagens contribui para a construção de espaços e de personagens representativos de uma identidade sertaneja nordestina.

A palavra “tradução”, do latim *traductio*, significa a ação de transferir de uma ordem a outra; a versão de uma língua para outra; ato ou efeito de traduzir; meio pelo qual se converte uma linguagem para outra (Nascimento, 2002). Na tradução intersemiótica, há um “diálogo entre os signos”, uma “prática crítico-criativa” (Plaza, 2003). Nesse processo, ocorre uma transcrição das formas cujo fim é penetrar nas entranhas de diferentes signos, buscando iluminar as suas relações estruturais, pois são essas relações que mais interessam, quando se trata de se focalizarem os procedimentos que regem a tradução (Plaza, 2003). Portanto, “traduzir criativamente é, sobretudo, interligar estruturas que visam à transformação de formas” (Plaza, 2003, p. 71).

Este trabalho discute o processo de tradução intersemiótica considerando dois aspectos do filme *O auto da Compadecida*: os personagens e o espaço. A intenção é avaliar a transformação desses elementos em tal filme a partir das transfigurações das peças *O auto da Compadecida* e *O santo e a porca* e de princípios estéticos da *commedia dell'arte* e da arte circense.

Para tanto, este artigo divide-se em dois tópicos: a tipificação dos personagens em *O auto da Compadecida* e a realização dos espaços sertanejos nordestinos no filme *O auto da Compadecida*. O primeiro tópico analisa como, no filme *O auto da Compadecida*, os personagens João Grilo e Chicó incorporam tipos sociais da *commedia dell'arte* e da arte circense que contribuem para a constituição de uma identidade sertaneja nordestina. Já o segundo tópico discute como no mesmo filme a tradução audiovisual dos espaços cênicos das peças *O auto da Compadecida* e *O santo e a porca* transpõe para o cinema tal complexo identitário.

Dessa forma, este artigo contempla o princípio da constituição de uma brasilidade sertaneja nordestina realizada no filme, conforme o cruzamento de manifestações populares e eruditas já existentes nas peças. Analisam-se, portanto, espaços e personagens como representativos de uma nordestinidade, cuja tradução intersemiótica conjuga e renova manifestações do imaginário ibérico e nordestino.

---

3. *Commedia dell'arte* é uma manifestação do teatro popular italiano, surgida no século XVI e conhecida pela sua estrutura de improvisação. A partir de um roteiro (o *canovaccio*), os personagens-tipo fixos e mascarados são desenvolvidos. Além disso, caracteriza-se pelo humor, bem como por dança, acrobacias e mímica apresentadas em praças públicas.

## A tipificação dos personagens em *O auto da Compadecida*

Este tópico parte da hipótese defendida por Éverton de Jesus Santos e Jacqueline Ramos (2015) de que a identidade dramática das peças de Suassuna se dá pela realização do tipo cômico, ou seja, o uso de estereótipos sociais, espécie de molduras pré-fabricadas a partir das quais os personagens se constroem. Essa proposta é repetida na estruturação do filme *O auto da Compadecida* (2000), dirigido por Guel Arraes, cujo roteiro também é do diretor. Neste artigo, defende-se que a composição do enredo desse filme se dá pela articulação das peças *O auto da Compadecida* (Suassuna, 2004) e *O santo e a porca* (Suassuna, 2002). Nessa conexão, evidencia-se a incorporação de tipos da *commedia dell'arte* e da arte circense à constituição dos protagonistas João Grilo e Chicó.

Da arte circense, são destacadas duas funções do palhaço na peça: palhaço apresentador e parte da dupla de *clowns*. O palhaço atua como um apresentador circense quando entra e sai da trama conversando com o público. Assim, assume a “figura típica e emblemática do ator” (Nogueira, 2002, p. 166) que tece a trama em contato com o público. Na peça, isso pode ser observado na abertura do primeiro ato, quando o palhaço entra em cena gritando para o público o tema: “Auto da Compadecida! Uma história altamente moral e um apelo à misericórdia” (Suassuna, 2004, p. 24). Logo, equipara-se ao comportamento de um apresentador circense no início do espetáculo. Nessa circunstância, evidencia-se a aproximação da encenação de *O auto da Compadecida* com a de um picadeiro cujo palhaço é o articulador dos atos e de várias circunstâncias no enredo.

No filme, há uma supressão do palhaço como fio condutor dos atos, sendo substituído por uma câmera que cria planos, ângulos e *mise-en-scène*, fornecedores de novas perspectivas sobre o enredo original. No entanto, é mantido o papel da dupla de palhaços, formada pelo palhaço principal (crom) e pelo secundário (escada) (Bolognesi, 2003). Na peça e no filme, essas funções alternam-se entre João Grilo e Chicó. Grilo exerce o papel de crom quando assume a sua função de Amarelinho, subnutrido, esperto e mentiroso, caracterização existente no trecho do cordel *As proezas de João Grilo*: “Porém João Grilo criou-se/ pequeno, magro e sambudo/ as pernas tortas e finas/ boca grande e beiçudo/ no sítio onde morava/ dava notícia de tudo” (Athayde, 1951, p. 2).

Esse estereótipo da malandragem do sertanejo miserável repete-se no episódio sobre o testamento da cachorra, presente na peça e no filme. Nele, Chicó funciona como uma escada para a execução do plano de João Grilo de enterrar a cachorra subornando o bispo e o padre. Essas mesmas atribuições também são notadas no episódio sobre o domínio da cidade pelos cangaceiros. Mais uma vez, Chicó tenta cumprir o plano de João Grilo, que é tocar a falsa flauta mágica ressuscitadora a fim de matar Severino (o líder do bando) e salvar do massacre a si mesmo e a todos da cidade. Mais precisamente nessa circunstância, ocorrem as trapalhadas próprias à dupla de palhaços dentro de uma tradição circense: João Grilo comporta-se como o palhaço astuto e Chicó age como bobo e covarde. Isso acontece porque Grilo planeja e o amigo

executa com medo, deixando brechas para a desconfiança dos cangaceiros, que acabam por testar a flauta no Amarelinho, matando-o.

Deve-se salientar que esses episódios se caracterizam no filme como pequenas enquetes (Bolognesi, 2003), definidas na arte circense como entradas cuja marca é o desenvolvimento de pequenos conflitos, desenvolvidos a fim de causar o riso gerado pelos excessos dessas situações. Nas principais circunstâncias em que Chicó incorpora o papel de crom na dupla, há uma renovação desse sentido pois essas entradas se transfiguram em causos populares, em que o exagero leva os ouvintes a duvidarem da sua veracidade.

Na constituição da peça, esses relatos duvidosos funcionam como intervalos de um espetáculo circense nos quais os palhaços se apresentam no picadeiro enquanto os outros se trocam para assumirem outras personalidades. Em contrapartida, no filme, esses causos, além de apresentarem espaços identitários, também contribuem para ressaltar circunstâncias de protagonismo de Chicó. Em situações pontuais, ele se comporta como um personagem das peças “Enamorados” da *commedia dell’arte*, sendo parte de um casal que vivencia o amor sublime em contraste com a grotesca comicidade dos demais personagens (Borba, 2012).

Nessa etapa do filme, ao mesmo tempo em que é incorporado esse traço da *commedia dell’arte* à estruturação do palhaço, ocorre também uma tradução intersemiótica da peça *O santo e a porca* na sua composição. Embora essa peça tenha suas especificidades, ao girar em torno da relação obsessiva do velho fazendeiro Euricão com Santo Antônio (num nível espiritual) e com uma porca (num nível espiritual), o filme *O auto da Compadecida* traduz dela as seguintes peripécias criadas pela personagem Caroba: enganar Euricão, casar Dodó e Margarida e, sobretudo, lucrar com todas essas artimanhas. Em uma tradução intersemiótica dos personagens, Chicó assume a função de Dodó, Rosinha, a de Margarida, João Grilo, a da alcoviteira e de Caroba, e Antônio de Moraes, a de Ernani. Assim, todos são tipos sociais que vivenciam situações cômicas em um novo contexto.

Nesse novo contexto, há a renovação da importância da caracterização dos palhaços da arte circense, cujas roupas exageradas denunciam a imbecilidade de quem as usa (Bolognesi, 2003). No filme, é colocada em evidência a sagacidade dos palhaços da pobreza. Eles transvestem-se em outrem para engabelar os ricos e conseguir uma pequena ascensão social, inapropriada no sistema de opressão do coronelismo. Um dos exemplos é o modo como o filme traduz a beleza de se estar apaixonado, existente em os *Enamorados*, para evidenciar a esperteza do arlequim, que não apenas corrobora o final feliz entre os namorados (Borba, 2012), mas também busca ascender socialmente com isso. É nesse sentido que João Grilo incorpora à função social de alcoviteiro a do arlequim. A sua astúcia é própria à dos tipos cômicos da *commedia dell’arte* que se valem do “lugar” social do simpático anti-herói a fim de burlarem os obstáculos sociais e minarem as suas condições de miséria (Bergson, 2007).

Em sua origem, o Arlequim é um palhaço da *commedia dell’arte* cuja finalidade é divertir o público durante os intervalos dos espetáculos. Durante a Idade Média e o Renascimento, o

traje e o comportamento do Arlequim, gradativamente, se tornaram seus elementos identitários: uma roupa feita de retalhos e losangos e um comportamento sedutor, capaz de seduzir a Colombina e a roubar do Pierrô. Depois, esse tipo social migrou para a arte circense (palhaços sozinhos ou em duplas) e para a tradição das máscaras carnavalescas (Vassalo, 1983).

No teatro de Ariano Suassuna, Lígia Vassalo (1983) aponta uma característica do arlequim: a sua capacidade de encarnar em si uma possibilidade de “fuga” da injustiça social, revoltando-se, por exemplo, contra o mau patrão. Nessa perspectiva, o arlequim João Grilo estabelece “uma clara subversão da ordem estabelecida: os que mandam e os que são mandados, os que exploram e os que são explorados, os favorecidos e os desfavorecidos”. (Vassalo, 1983). Por isso, pode ser considerado um anti-herói que, por vias tortas, acaba tornando-se herói no final (Vassalo, 1983), porque, embora pratique todo tipo de ato que o leva ao engodo, no desfecho suas ações dirigem-se ao bem geral de todos. Assim, Grilo é um arlequim pois vive as travessuras de um nordestino que busca superar a miséria pela prática de ações em oposição aos “poderosos” (clero, padreiro e coronel). Eles são enganados de modo a se tornarem objetos risíveis de um público que, quando ri, identifica as peripécias do Amarelinho como uma busca por um tipo de equidade social.

Desse modo, João Grilo multiplica-se em outras funções menos evidentes. No julgamento dos mortos, o seu comportamento transita da condição de astucioso para a de mais um sertanejo frágil que consegue ir para o céu pela redenção de uma vida na miséria. A sua diferença dos outros personagens assassinados em relação a João Grilo é que eles se redimem na hora da morte. Essa circunstância é expressada em cenas do filme dramáticas, geradas por planos conjuntos<sup>4</sup> cujo fundo é o afresco de Nossa Senhora encontrado fora da igreja.

Nesse sentido, o desenho de Maria assiste à simultânea execução e redenção dos personagens: o perdão mútuo dos esposos e a reza do padre e do bispo por seus assassinos. Em todos esses momentos, a fé católica, o intuito moralizador e a presença do populário nordestino se cruzam para a criação de um olhar filosófico sobre a remissão humana na hora da morte. Essa remissão acontece pela capacidade do homem de amar o próximo (o perdão entre esposos) até mesmo seu assassino (a reza do clero). Tudo isso se dá por meio de uma técnica dramática que tem origem em Plauto, nos autores medievais e na *commedia dell'arte* (Moisés; Paes, 1980).

Dessa maneira, o maior protagonista é João Grilo quando assume a premissa afirmada por Maria de que “a esperteza é a coragem do povo”. Essa frase é melhor explicada na fala da advogada na peça e no filme: “João foi um pobre como todos nós, teve que suportar as maiores dificuldades, numa terra seca e pobre como a nossa. Não o condene, deixe João ir para o purgatório” (Suassuna, 2004, p. 184). Portanto, esse tipo social é traduzido no filme como mais um arlequim sertanejo, ou seja, a representação dos pobres, esfomeados e marginais, cujas ações condenáveis são absolvidas pelo propósito da sobrevivência.

---

4. Representam um conjunto de pessoas presente num determinado grupo, dando a possibilidade de vê-los com mais detalhes (Andrade, 2013, p. 83).

Dessa forma, Grilo também incorpora a função do Zanni, por ser um tipo social que, embora possua uma personalidade singular nos cordéis, se modifica no roteiro de *O auto da Compadecida*, apresentando três papéis que se complementam: compor com Chicó a dupla de palhaços que divertem o público, oscilando de protagonismo conforme conduzem cenas inspiradas na vivência da pobreza sertaneja; formar a dupla composta pelo arlequim (Amarelinho) e pelo enamorado (Chicó) enquanto tradução das peripécias amorosas presentes em *O santo e a porca*; e, por último, possuir a função isolada de arlequim sertanejo redimido pela fé e pela esperteza segundo um catolicismo popular.

Portanto, o filme desdobra-se em diferentes realidades, que se destacam pela constituição de um espaço social e geográfico que contribui para que Chicó e, sobretudo, João Grilo sejam palhaços identitários nordestinos, como será discutido no próximo tópico.

### **A realização dos espaços sertanejos nordestinos no filme *O auto da Compadecida***

Este tópico discute como o filme *O auto da Compadecida* (2000) traduz os espaços cênico das peças *O auto da Compadecida* (Suassuna, 2004) e *O santo e a porca* (Suassuna, 2002) para uma linguagem cinematográfica que, por sua vez, realiza novos lugares identitários sertanejos nordestinos.

Como foi explicado no tópico anterior, a peça *O auto da Compadecida* aproxima-se mais dos espetáculos da arte circense e da tradição popular do que do teatro moderno. O seu cenário se assemelha a um picadeiro da arte circense, em que a primeira realidade é encenada no cenário da rua ao lado da igreja. Essa ideia é reforçada pela fala do palhaço que se comunica com o público, explicando a estruturação do espaço do enredo da seguinte maneira: “o distinto público imagine à sua direita uma igreja, da qual o centro do palco será o pátio. A saída para rua será à sua esquerda” (Suassuna, 2004, p. 21).

Logo, o palhaço funciona como um apresentador circense que não só conduz as cenas, mas também define a importância da igreja como o centro de um picadeiro, na qual as atuações vão acontecer ou vão circular. Nesse prisma, o foco do auto é a representação de uma cidade do interior cuja igreja é o lugar da socialização.

No filme, há um alargamento de perspectivas. Por isso, pode-se afirmar que existem duas realidades nele. A primeira estende-se em muitos espaços identitários do sertão e a segunda e principal foca-se na igreja, onde se dá “a cena clímax do julgamento” (Suassuna, 2004, p. 21). Dessa forma, há uma mudança na própria introdução do enredo. As primeiras circunstâncias encenadas na peça giram em torno das peripécias de Chicó e de João Grilo do lado esquerdo da igreja e os diálogos com outros personagens ocorrem dentro dela. Todos se expressam numa linguagem de ridicularização, seja pelos causos narrados na rua por Chicó, seja pela apresentação de situações risíveis de ambição/corrupção do padre e do bispo dentro da igreja.

Por outro lado, na introdução do filme, Chicó e João Grilo comportam-se como novos palhaços, chamando o povo para assistir à Paixão de Cristo, que logo se apresenta numa tela improvisada dentro da igreja de Taperoá. Assim, o espaço principal da peça é ressignificado, com a finalidade de se estabelecer uma mensagem sutil do diretor de que os palhaços apresentam o cinema como linguagem proporcionadora do enredo do filme e o seu público como sujeitos interativos. Logo, Guel Arraes tira do foco a proposta da linguagem do picadeiro, própria ao teatro de Suassuna, e coloca a do cinema como outro modo de contar a mesma estória. É nesse ponto que a tradução intersemiótica se torna uma ferramenta da estruturação singular do filme *O auto da Compadecida*.

Nesse processo, relacionam-se signos icônicos e não icônicos numa mesma cadeia semiótica, passando por um processo de transformação de linguagens (Plaza, 2003). Isso se dá porque passam a ser determinantes as relações específicas entre sentidos, meios e códigos que envolvem uma “prática crítico-criativa” (Plaza, 2003, p. 45). De tal contexto, são colocados em evidência aqui três códigos do cinema importantes para a composição de um espaço identitário sertanejo no filme: os planos, a *mise-en-scène* e a iluminação.

A importância do plano geral na estruturação do filme é que ele enquadra o maior “espaço visível em relação ao personagem, descrevendo o ambiente em que ele se encontra” (Andrade, 2013, p. 83). Trata-se, portanto, de um “plano descritivo” que situa o receptor, espaço e tempo na narrativa (Andrade, 2013, p. 83). Por isso, torna-se uma ferramenta do diretor para a apresentação de imagens que funcionam como espaços identitários do sertão. No cinema, essas imagens se tornam ainda mais eficazes quando somadas às *mise-en-scènes*, criando uma “gramática visual” (Dunker; Rodrigues, 2015, p. 118) segundo “o conteúdo dramático, a sonoplastia, o cenário, o figurino, a maquiagem e a atuação” (Dunker; Rodrigues, 2015, p. 118).

Os primeiros espaços identitários destacados neste tópico são apresentados de forma pontual na estruturação do filme, pois funcionam como enquetes que servem para divertir o público nos intervalos entre as cenas mais significativas da trama. São, então, uma tradução da enquete da arte circense. Nesses espaços, o diferencial é a inserção de causos no roteiro cuja função subliminar é estabelecer uma cartografia existencial/geográfica do Brasil numa linguagem do riso que diverte e, ao mesmo tempo, ensina.

Nessas circunstâncias, Chicó é o palhaço sertanejo cujo ato de fumar enquanto fala ratifica a importância do contador de causos como aquele que enfatiza espaços inusitados e identitários. À medida que o personagem conta esses causos, são apresentados desenhos aparentemente feitos à mão, que sugerem uma realização imagética de quadros geográficos identitários do Brasil como um lugar de fauna e flora particulares.

Em cada causo, há uma situação inusitada do personagem com um bicho e sua ação num espaço do Brasil: as pacas e Chicó atravessam o rio São Francisco sem deixar marcas de passos no seu leito; o cavalo Bento e Chicó disparam de Taperoá a Sergipe durante sete horas; o pirarucu e Chicó correm pelo rio Amazonas durante “três dias e três noites”; o papagaio ensina o evangelho a Chicó na Igreja de Glória de Goitá e a cachorra de Chicó é orientada pela alma de outra cadela a fim de achar moedas no fundo do riacho de Conjugim.

Por fim, e mais relevante, destaca-se o caso de um sujeito em Cabeceiras que foi conduzido por uma romaria até encontrar Jesus, sentado num trono no céu. Esse caso confirma o propósito pedagógico das enquetes: a realização identitária do sertanejo conforme as suas vivências em contextos brasileiros que progridem de um espaço geográfico para um espiritual, situação clímax do filme.

Os próximos espaços identitários focalizados neste artigo são apresentados por planos gerais, realizados de acordo com a tradução intersemiótica de personagens e circunstâncias da peça *O santo e a porca* para o filme *O auto da Compadecida*. O enredo de *O santo e a porca* funciona como uma realidade secundária em relação à principal de *O auto da Compadecida*, de modo que são ressignificadas as dificuldades de Dodó para se casar com Margarida, as quais são traduzidas em três circunstâncias: a corte de Chicó à Rosinha, o acordo do personagem com o pai da moça para a desposar e o descumprimento do prometido, com um desfecho pobre para os enamorados. Todas essas situações correm em paralelo à trama principal. Mantém-se dela o papel de João Grilo e de Chicó de palhaços sertanejos que divertem o público quando ludibriam os poderosos de Taperoá. Nesse novo contexto, serão analisados três espaços identitários: a praça, a casa grande e a estrada.

No filme, há a constituição de um plano geral da praça como lugar de socialização dos personagens durante uma festa religiosa<sup>5</sup> em homenagem à padroeira Nossa Senhora da cidade de Taperoá. Nesse sentido, a igreja não perde o protagonismo existente na peça, mas há uma atualização de sua importância, apresentando-se algumas experiências ocorridas em torno dela que são comuns nas cidades do interior nordestino. Entre elas, são destacados, no filme, os vários tipos de convívio, sobretudo, os primeiros contatos amorosos, como notável na cena da Figura 1 a seguir:

**Figura 1** – Cena que representa o primeiro contato amoroso em torno da igreja



**YouTube:** O auto da Compadecida (2000, 1h 11min).

5. No catolicismo popular, as festas religiosas são manifestações da ruptura das fronteiras entre o sagrado e profano. Segundo Riolando Azzi (1978, p. 106), elas não são apenas “reuniões religiosas, mas sociais, em que havia música, canto, danças, fogos de artifícios, quermesses, comidas típicas”.

Em torno de uma igreja, no centro da praça, há a realização de uma *mise-en-scène* constituída de brinquedos do interior, vendedores de sorvete e do som de um rádio, divulgando recadinhos de amor. Toda essa ambientação gira em torno da criação cômica de uma situação de conquista de uma moça rica e pura (Rosinha) por um sertanejo pobre e risível (Chicó). Esse contraponto se torna claro pela exposição das vestimentas de ambos. Rosinha veste roupas brancas, representativas da limpeza e da pureza. Chicó usa uma camisa e uma calça em cores pastel amassadas, associadas à pobreza e à sujeira causada pela terra.

A impossibilidade amorosa, própria da peça dos *Enamorados*, se torna risível pelo modo como essa corte amorosa ocorre. A moça apresenta gestos muito dóceis. Já o apaixonado possui trejeitos excessivamente galanteadores. Isso ocorre desde a linguagem usada no seu recadinho amoroso no parque até o modo como afasta os pretendentes da moça após a festa, criando situações de burla e riso sobre sua falsa valentia conquistadora. Todos esses elementos corroboram que Chicó se converta em um arlequim sertanejo que se amostra fortemente para ludibriar os pierrôs (Vincentão e Cabo 70) e conquistar a sua colombina (Rosinha).

Essa malandragem torna-se nordestina porque está dentro de contextos que proporcionam a sua identificação com um *ethos* sertanejo: a corte à Rosinha numa paisagem rochosa junto a um riacho, seguida de um presentear ardiloso das joias furtadas de Vincentão e do Cabo 70, e a criação de um falso duelo com esses mesmos pretendentes em uma rua de areia, própria de uma pequena cidade do interior nordestino. A tipificação, então, dos personagens (casal de enamorados e pretendentes ludibriados) se submete à proposta do filme de criar uma relação tempo-espaço realizadora de identidade. Nas cenas indicadas, Chicó se torna um modelo comportamental que atravessa muitos sertanejos no cotidiano de cidades do interior.

Por outro lado, o espaço da casa-grande rompe com a democratização própria à praça e traz à tona a hierarquização presente no sistema coronelista, cuja casa é a manifestação de poder político e econômico de um fazendeiro. No filme, o coronel se identifica com o pantaleone da *commedia dell'arte*, um velho, em geral, rico, porém, avaro, representativo da burguesia veneziana (Borba, 2012). Assim, Antônio de Moraes é a representação de uma oligarquia sertaneja cuja avareza está simbolizada na figura de uma porca de cerâmica<sup>6</sup>.

Portanto, na exposição do plano geral, a casa-grande é ilustrada por um espaço gigantesco, que ressalta a soberania do coronelismo e a pequenez dos miseráveis, segundo uma *mise-en-scène* que enfatiza, mais uma vez, uma contraposição entre pobres e ricos. Nesse espaço, as trapalhadas amorosas da peça *Enamorados* são ressignificadas no formato cênico de *O santo e a porca*. Há, então, uma nova disposição de personagens traduzidas. Chicó assume a função do enamorado Dodó, agora disfarçado para enganar Antônio Moraes e conseguir a mão de Rosinha. Ao mesmo tempo, ainda faz parte da dupla de palhaços própria ao espetáculo circense existente em *O auto da Compadecida*.

---

6. Este objeto, na peça *O santo e a porca* e no filme *O auto da Compadecida*, acaba por ser foco de frustração, por possuir um dinheiro que não vale mais nada.

Nessa tradução intersemiótica, João Grilo incorpora a função de Caroba, que é alcoviteira, pobre e esperta. Simultaneamente, mantém a sua função de palhaço “astuto, meio malandro e valente” (Suassuna, 2008, p. 24). Em contrapartida, Chicó assume a função de um enamorado que também possui a condição de segundo palhaço “bobo, ingênuo e covarde” (Suassuna, 2008, p. 24). Suas ações e seus gestos são conduzidos de modo semelhante ao de um mamulengo, dirigido pelo amigo que age como brincante, sendo disfarçado de rico por João Grilo a fim de enganar Antônio Moraes.

Diferente do que ocorre em *O santo e a porca*, a dissimulação de Chicó é expressada com gestos cômicos cujo efeito no público é o riso de quem se diverte ao ver o pobre enganar o rico e tentar conseguir uma ascensão social casando-se com a filha de um coronel. Todavia, esse desejo de melhoria é malogrado na conclusão do filme *O auto da Compadecida*. A frustração dessa elevação social no desfecho do filme enfatiza o propósito do diretor Guel Arraes de frisar, nas últimas cenas, a luta dos pobres pela sobrevivência em um sertão cuja vegetação inóspita de uma estrada só comprova o protagonismo da luta do sertanejo contra a miséria subserviente a um discurso católico.

Essa ideia é comprovada na ressurreição de João Grilo, que não impede que ele e seu amigo permaneçam pobres, fazendo-os seguir pela estrada ainda lutando. Essa submissão religiosa é ainda mais realçada quando Chicó e João Grilo dão o dinheiro, surrupiado dos outros personagens assassinados, à caixa da Nossa Senhora da igreja. Isso é realizado por causa da promessa feita à santa por Chicó para ressuscitar o amigo, numa clara alusão à permanência do sertanejo na pobreza, mas com a dignidade mantida por conta de sua relação de afeto com Maria.

Esse sentimento também se repete na estrada quando Rosinha dá um pedaço de bolo a uma pessoa em situação de rua negra expressando sua irmandade por um irmão sertanejo pobre, que, no imaginário popular, possui, em sua miséria, a face de Jesus. A presença dessa pessoa em situação de rua no desfecho do filme é, sobretudo, um teste do caráter de João Grilo. Quando zomba da pele escura do desvalido, o Amarelinho exprime o seu preconceito de cor como um traço predominantemente sertanejo. Esse erro/pecado corrobora o estabelecimento de uma ironia em relação ao cristão pobre, que recebe uma graça de Deus por conta de sua condição de excluído social, mas acaba por também excluir o outro igualmente rejeitado que possui a mesma face do Deus que o salvou.

Dessa forma, o julgamento de João Grilo e de outros personagens no céu pode ser considerado a repetição da etapa de clímax da peça na estruturação do filme. Isso se dá porque as travessuras cômicas de Grilo e de Chicó, presentes em ambos os textos, se submetem à sua vivência popular do catolicismo, expressada nas suas permanentes referências às promessas à Nossa Senhora.

Nesse sentido, o título coloca em evidência a importância religiosa de Nossa Senhora no Marianismo<sup>7</sup>, permanente no Nordeste desde o período colonial. Nele, Maria é cultuada pelos

---

7. Conforme Souza (1986, p. 115), o “culto a Maria que se desenvolvia desde o século XII [...] conheceu no século XV [...] um momento de intensificação com nossa senhora da Misericórdia da Graça, do Bom Socorro, cujo culto deveu muito ao domínio bretão Alaim d Roche-da Imaculada Conceição”. Na realidade do Brasil Colônia, a efetivação religiosa da imagem da Virgem passa por uma sequência progressiva de tradução cultural: Nossa Senhora das Graças, virgem dos milagreiros ou medianeiros, Nossa Senhora da Vitória, na vitória contra índios e hereges, Nossa Senhora do Rosário, carnalizada pelos colonos na religiosidade cotidiana.

nordestinos como a mãe de Jesus Cristo que reproduz a sua relação de afeto pelo filho com todos os outros também filhos cristãos (Souza, 1986). Essa visão é confirmada no protagonismo de Maria na cena clímax do julgamento, presente no filme e na peça. Em ambos, a igreja é o seu espaço primordial.

No filme, a igreja se torna cenário de dois eventos ligados por uma relação de continuidade: a procissão e o subsequente julgamento. Nesse contexto, será analisada a importância da iluminação, da disposição de objetos, da sonoplastia e das vestimentas como elementos de composição de uma *mise-en-scène* relevante para o desenvolvimento do enredo e para a construção identitária do sertanejo nordestino.

Na realização do filme, a iluminação é, inicialmente, uma ferramenta de ilustração da transição do plano material para o sagrado. Além de reforçar o aspecto da penumbra, que estabelece um estado emocional e dá ao filme uma aparência (Turner, 1997), ela enfatiza o propósito da vela como proporcionadora da abertura de caminhos, permanente em algumas religiões. Na cultura popular brasileira, é comum se colocar uma vela em cima de uma pessoa que tenha tido um desencarne brusco. É o caso de João Grilo, no filme, cuja apresentação por um ângulo de cima revela sua pequenez em relação ao espaço sagrado e à proeminência da vela por cima do seu tronco. Nessa circunstância, a igreja é exposta em sua função institucional de casa de Deus.

Todavia, na mudança de planos, há uma alteração desse lugar que não acontece na peça. Em um plano geral, é anunciada uma procissão de fiéis que andam em direção a um destino. À medida que os planos conjuntos vão focando os indivíduos mortos, percebe-se que é uma procissão pós-morte cuja intenção é levar os seus integrantes ao além. A vela nas mãos dos seus participantes só ratifica o seu propósito de abrir caminhos para um universo sagrado.

O traço do catolicismo popular se solidifica ainda mais na enunciação da cantiga *Treze de maio*, muito presente nas procissões, ocorridas no interior do Nordeste. A repetição do refrão “Ave, ave/ Ave Maria/ Ave, ave/ Ave Maria” é mais do que uma homenagem à Nossa Senhora, é um chamado da santa, semelhante ao da oração Ave Maria, quando os fiéis pedem a intercessão da Senhora na hora do passamento. Portanto, a cantiga corrobora a sedimentação do Marianismo como artifício identitário nordestino em muitas manifestações populares. Entre tais artifícios, destaca-se o cordel, que mantém um papel salutar na composição do filme.

Em *A chegada de Lampião no céu* (1972) há a presença de uma cantiga para Nossa Senhora verbalizada por anjos no caminho em direção aos céus: “no céu, no céu/ Com minha mãe estarei” (Cavalcante, 1972, *apud* Batista, 1977, p. 362). Do mesmo modo acontece no filme: o canto dos fiéis expressa a busca por uma intimidade com Maria, posicionando-se como filhos que almejam uma graça, ao reunirem-se em busca de um emotivo conforto em “se sentir parte de um todo, de comungar num estado comum de espírito” (Azzi, 1978, p. 134). A procissão dentro da igreja revela a sua representação de “templo em marcha”, cujo propósito é encaminhar bem os mortos que faleceram sem o devido sacramento. A Figura 2 a seguir representa esse momento:

**Figura 2** – A procissão dentro da igreja



**YouTube:** O auto da Compadecida (2000, 2h 3 mim).

Na Figura 2 é traduzido também o traço democrático da procissão, pois todos participam igualmente: o bispo e o padre (representando a autoridade eclesiástica), a mulher do padeiro e o padeiro (a preeminência por participarem da irmandade) e Severino (a superioridade pelo uso da violência). Todos eles caminham equitativamente a João Grilo, que sofreu em vida ao menos uma prática de poder exercida por cada um, à qual reagiu, como sempre, com malandragem, uma forma sua de sobrevivência.

Numa situação similar, desenvolve-se o julgamento também dentro da igreja. Nessa circunstância, a iluminação tem uma importância ímpar, pois seleciona e enfatiza elementos do quadro cinematográfico, tendo como efeito um direcionamento natural da atenção para um elemento desse quadro, enquanto os outros componentes da cena parecem obscurecidos (Turner, 1997). Gradativamente, a câmera, com o auxílio da luz, vai focalizando objetos do cenário cinematográfico que confirmam o caráter duplo do cenário da igreja, que funciona como espaço para a transição dos mortos (a procissão) e para o seu julgamento. São eles as velas acesas em um altar e os bancos nos quais os personagens se sentam a fim de serem julgados. Assim, o filme amplia a função do espaço, mas ainda mantém a funcionalidade da igreja como protagonista do enredo.

Nesse alargamento da igreja enquanto espaço cinematográfico, o céu, de acordo com o catolicismo popular, corresponde a uma realidade sagrada, entendida como melhor condição de vida (Barbosa, 2010). Ele aparece por trás dos santos em seu sentido original de azul celestial, constituído por nuvens. A impressão inicial provocada no expectador é de um mural dentro do cenário que indica o lugar aonde os personagens almejam ir. No entanto, na conclusão do julgamento, esse lugar agiganta-se porque os objetos de cenas perdem a ênfase e o próprio céu se torna o lugar para onde Maria e Jesus caminham vagarosamente, num gesto de solenidade

em relação a esse espaço. Então, conclui-se que o céu é o motivo maior da vida dos personagens, pois ele é a finalidade da existência dos cristãos e o lugar dos santos. Por isso, o lugar do julgamento o antecede na construção do espaço cinematográfico.

Como já foi afirmado anteriormente, o julgamento é um espaço comum em muitos cor-deis, estando cristalizado no imaginário popular como o momento sagrado em que os pecadores serão avaliados para, então, serem condenados ou perdoados. No catolicismo popular, ele se realiza segundo a fusão do profano com o sagrado, realizada a fim da constituição de um lugar representativo de várias vozes e intenções sacras e sociais. (Freyre, 1995, p. 43). Por conta disso, no filme e na peça, há uma reinvenção do julgamento de Jó. Incorpora-se dele a função do diabo como servo dos interesses de Deus, ao ressaltar as fragilidades (pecados) da humanidade. Esse aspecto é ainda mais ressaltado quando Satã assume a função de um promotor, localizado à frente de Maria e de Jesus no *locus* do julgamento, como se vê na Figura 3 a seguir:

**Figura 3** – Diabo no enquadramento frontal do plano



**YouTube:** O auto da Compadecida (2000, 2h 22 minutos).

A Figura 3 expressa um julgamento composto pela seguinte tríada: Jesus, juiz; Diabo, advogado de acusação; e Maria, advogada de defesa. Cada um possui um objeto biográfico (Bosi, 1994) no espaço cinematográfico: Jesus, o trono; o Diabo, o livro dos mortos; e Maria, o manto. Essa disposição, na composição da *mise-en-scène*, revela a função de cada personagem no enredo e no imaginário popular. O trono de Deus ocupado por um Jesus preto exprime o propósito da afetivização<sup>8</sup> do santo no catolicismo popular (Souza, 1986). Na peça e no filme, ele se aproxima do fiel por conta de sua experiência de filho abandonado por Deus, expressada em duas imagens sobrepostas: a de negro crucificado por uma sociedade racista e a de um Cristo

8. Aborda-se o conceito de afetivização segundo a perspectiva de Laura de Mello e Souza (1986, p. 125), quando ela afirma que havia uma relação ambígua entre santo e fiel na realidade colonial, pois o mesmo “santo que se venerava, que se adorava e trocava-se confidências, poderia ser aquele que em outros contextos era jogado no chão, xingado e odiado”. Nesse sentido, é uma relação humanizada entre fiel e santo, marcada, sobretudo, pelo afeto.

crucificado pelos judeus. Por conta disso, é um trono católico “nordestinado”, porque nele está um Jesus oprimido, capaz de sentir compaixão pelos personagens. Com Maria, essa compaixão é ainda mais ressaltada.

No início do julgamento, só há a presença do Diabo e de Cristo numa relação de completude de ambas as partes, confirmada pelo livro do Diabo. Ele é um objeto biográfico que funciona como uma metáfora dos documentos judiciais, acatados pelo juiz no momento do julgamento. Todavia, essa harmonia é rachada na emissão da cantiga popular por João Grilo, com o propósito de chamar Nossa Senhora por ela ser “gente como a gente”, isto é, uma mulher que pariu um filho e o criou.

Nesse sentido, é enfatizada a qualidade humana construída em torno da imagem popular da Compadecida: a misericórdia. Na apelação de João Grilo, Maria é invocada como mãe da justiça, porque antes foi filha. E filha porque nasceu do povo. Nessa perspectiva, Nossa Senhora representa a misericórdia não só pela condição de mãe de Deus, mas também pela de mãe que aprendeu ao ser filha de outra mãe. Em outras palavras, a misericórdia da Senhora se dá pelo aprendizado de mãe para mãe. Maria é filha de Ana e mãe de Emanuel e, por isso, capaz de ser mãe de todos. Filha da carne, logo, geradora da carne e compadecida da carne (Barbosa, 2010). É nessa condição que defende a maioria dos personagens, apontando as suas redenções na hora da morte.

Destaca-se, neste trabalho, a importância da proteção do manto de Maria em relação a João Grilo quando o diabo tenta o atacar. Quando a Senhora se coloca entre o sertanejo e Satã, cria-se um plano americano<sup>9</sup> em que é realçada a simultaneidade do olhar e do gesto da santa ao confrontar um opositor de mais um filho seu. Nessa circunstância, o manto se abre quando a personagem abre os braços, tornando-se gigante em relação ao Diabo (defesa) e a João Grilo (acolhimento). Ressalta-se, nesse gesto, a grandiosidade desse manto, cuja cor azul celestial do céu é acompanhada de bordados dourados. Todos esses elementos comprovam a realeza de uma mãe nas fronteiras entre o material e sagrado, cujo comportamento pode amedrontar o diabo e abraçar o filho.

Desse modo, a constituição dos espaços no filme *O auto da Compadecida* é ampliada, mas retém o espírito do projeto inicial de Ariano Suassuna de composição de um texto que aponta para o compromisso de resgate do fabulário popular nordestino, de caráter oral e abundante em humor, sem prescindir, entretanto, da herdada tradição ibérica (Santos; Ramos, 2015).

Então, na etapa do julgamento dos mortos, o filme assimila a temática do ensinamento religioso e o cenário simples, próprio ao teatro de Gil Vicente. Em contrapartida, em suas outras etapas, incorpora elementos do cordel, dos causos populares, das festas populares, das promessas, da relação brincante/mamulengo, da procissão e das cantigas populares religiosas. Todos esses componentes se tornam fatores internos necessários para a composição do roteiro do filme e de sua posterior direção/encenação.

---

9. É o plano da cintura para cima. É emocional e subjetivo, focando na expressão corporal da pessoa, que demonstra sentimentos e pensamentos (Andrade, 2013).

Portanto, Guel Arraes traduz a peça para a linguagem cinematográfica de modo a ressaltar a proposta de constituição de uma identidade sertaneja nordestina, que se dá mais pela orquestração de linguagens da cultura popular do que pela constituição de personagens complexos.

### Considerações finais

Embora o filme signifique a mesma tipificação da peça, é no processo da tradução intersemiótica, a partir da análise da *mise-en-scène*, que foi possível observar a construção identitária sertaneja nordestina.

Na análise realizada, verificou-se a importância do diálogo de manifestações populares nordestinas com as ibéricas enquanto proporcionadoras de identidades plurais. O resultado é a constituição de uma identidade sertaneja nordestina que é uma e, ao mesmo tempo, diversa.

Essa premissa foi explorada na constituição de João e Chicó, os quais corporificam, no filme, uma variação nas convenções tipificadas dos arlequins e palhaços oriundos da *commedia dell'arte* e da arte circense. Ambos foram analisados como anti-heróis representantes de uma identidade associada ao Nordeste brasileiro pujante na sua pobreza relativa a uma situação de miséria.

Em concordância, os espaços e seus elementos analisados neste trabalho se tornam identitários por confirmarem lugares e componentes representativos do interior sertanejo da referida região, tais como: a vegetação inóspita, a praça, a casa-grande, a rua de areia e o céu. Eles, portanto, acabam também por serem os rastros de um *ethos* sertanejo nordestino.

### Referências

- ANDRADE, Matheus. *REC – uma iniciação à imagem*. João Pessoa: Ideia, 2013.
- ATHAYDE, João Martins de. *As proezas de João Grilo*. Edição de José Bernardo da Silva. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1951. 6 de setembro de 2025.
- AZZI, Riolando. *O catolicismo popular no Brasil: aspectos históricos*. Petrópolis: Vozes, 1978.
- BATISTA, Sebastião Nunes. *Antologia da literatura de cordel*. Fundação José Augusto, 1977.
- BERGSON, Henri. *O riso: ensaio sobre a significação da comicidade*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- BOLOGNESI, Mario Fernando. *Palhaços*. São Paulo: Editora UNESP, 2003.
- BORBA, Romina Quadros. *O arlequim nordestino: as personagens-palhaço de Ariano Suassuna*. 2012. 113 p. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, 2012.
- BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- CAVALCANTE, Rodolfo Coelho. A chegada de Lampião no céu. In: BATISTA, Sebastião Nunes. *Antologia da literatura de cordel*. Natal: Fundação José Augusto, 1977. p. 3-9.



DUNKER, Christian Ingo Lenz; RODRIGUES, Ana Lucilia. *Coleção cinema e psicanálise: a criação do desejo*. São Paulo: Editora Versos, 2015.

FREYRE, Gilberto. *Casa-grande e senzala: formação da família brasileira sob o regime patriarcal*. 30. ed. Rio de Janeiro: Record, 1995.

MOISÉS, Massaud; PAES, José Paulo. *Pequeno dicionário de literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1980.

NASCIMENTO, Emanuel. *Ângulos: literatura e outras artes*. Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2002.

NOGUEIRA, Maria Aparecida Lopes. *Ariano Suassuna: o cabreiro tresmalhado*. São Paulo: Palas Athena, 2002.

O auto da Compadecida. Direção: Guel Arraes. Rio de Janeiro: Columbia Pictures do Brasil; Globo Filmes, 2000. 104 min. Filme.

PLAZA, Julio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003.

SANTOS, Everton de Jesus; RAMOS, Jacqueline. *Sobre o teatro cômico de Ariano Suassuna*. Revista Interdisciplinar de Pesquisa e Inovação, v. 1, n. 1, p. 1-15, 2015.

SOUZA, Laura de Melo. *O diabo e a Terra de Santa Cruz: feitiçaria e religiosidade popular*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

SUASSUNA, Ariano. *O auto da Compadecida*. Rio de Janeiro: Agir, 2004.

SUASSUNA, Ariano. *O santo e a porca*. São Paulo: Editora José Olympio, 2002.

TURNER, Gramae. *Cinema como prática social*. São Paulo: Summus, 1997.

VASSALO, Ligia. O teatro medieval. In: Aragão, Maria Lúcia (org.). *Teatro sempre*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1983.

BARBOSA, Clarissa Loureiro Marinho. *As representações identitárias femininas no cordel: do século XX ao XXI*. Recife: o autor, 2010.