

HUMOR E IRONIA NO TRIBUNAL: ANÁLISE DA CENA DO JULGAMENTO NA ADAPTAÇÃO CINEMATOGRÁFICA DE O AUTO DA COMPADECIDA

HUMOR AND IRONY IN THE COURT: ANALYZING THE JUDGMENT SCENE IN THE FILM ADAPTATION OF O AUTO DA COMPADECIDA

Lucas Ferreira da Silva (UFU) 1

Tiago Marques Luiz (UFGD) 2

Resumo: Este artigo aborda a adaptação cinematográfica *O Auto da Compadecida* por Guel Arraes, com um enfoque especial na cena do julgamento, destacando a maneira como o filme transcende a simples fidelidade ao texto original de Ariano Suassuna. Por meio de uma análise que se apoia na tradução intersemiótica, o estudo se vale das contribuições teóricas de Julio Plaza (2003), Anne Ubersfeld (2005), Renato Cohen (2013) e Marlene Fortuna (2010) para investigar as camadas de significado adicionadas à narrativa através dos recursos exclusivos do cinema. O humor e a ironia dramática, conforme discutido por, destacados por Yves Lavandier (2013) e Marta Mateo (2010), são analisados para demonstrar como a adaptação utiliza esses elementos para aprofundar a crítica social inerente à obra de Suassuna, explorando a ignorância dos personagens de forma crítica e reflexiva. Além disso, o artigo introduz uma análise jurídica, referenciando os estudos de Melo (2016) e Zaffaroni et al. (2015), para estabelecer um diálogo entre a narrativa fílmica e conceitos legais, enriquecendo assim a compreensão da obra sob uma luz sociojurídica. Argumenta-se que a abordagem de Arraes não se limita a replicar o texto de Suassuna, mas expande-o, utilizando a linguagem cinematográfica para adicionar novas dimensões de significado e ressonância emocional. Este estudo ilumina não apenas as especificidades da adaptação em questão, mas também fornece insights valiosos sobre as práticas de adaptação mais amplamente, enfatizando a importância da criatividade e da interpretação na transposição de obras literárias para o cinema.

Palavras-chave: *O Auto da Compadecida*. Ariano Suassuna. Tradução Intersemiótica. Humor e Ironia Dramática. Cena do Julgamento.

Abstract: This paper discusses the film adaptation of “*O Auto da Compadecida*” by Guel Arraes, with a special focus on the trial scene, highlighting how the film goes beyond mere fidelity to Ariano Suassuna’s original text. Through an analysis anchored in intersemiotic translation, the study leverages the theoretical contributions of Julio Plaza (2003), Anne Ubersfeld (2005), Renato Cohen (2013), and Marlene Fortuna (2010) to investigate the layers of meaning added to the narrative through the unique resources of cinema. The use of humor and dramatic irony, as discussed by Yves Lavandier (2013) and Marta Mateo (2010), are examined to demonstrate how the adaptation employs these elements to deepen the social critique inherent in Suassuna’s work, critically and reflectively exploring the characters’ ignorance. Furthermore, the article introduces a legal analysis, referencing studies by Melo (2016) and Zaffaroni et al. (2015), to establish a dialogue between the film narrative and legal concepts, thus enriching the understanding of the work under a socio-legal light. It argues that Arraes’s approach does not merely replicate Suassuna’s text but expands it, using cinematic language to add new dimensions of meaning and emotional resonance. This study illuminates not only the specifics of the adaptation in question but also provides valuable insights into broader adaptation practices, emphasizing the importance of creativity and interpretation in the transposition of literary works to cinema.

Keywords: *A Dog’s Will*. Ariano Suassuna. Intersemiotic Translation. Humor and Dramatic Irony. Judgement Scene.

1 Doutorando em Estudos Literários na Universidade Federal de Uberlândia. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2570476812564920>. E-mail: lucasferreira.lit@gmail.com

2 Doutor em Estudos Literários na Universidade Federal de Uberlândia (2019). Professor Adjunto A-1 na Universidade Federal da Grande Dourados. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2785674972617689>. ORCID: <http://orcid.org/0000-0003-4462-3050>. E-mail: tiago_markx@yahoo.com.br

Considerações iniciais

Ao examinar a adaptação cinematográfica de “O Auto da Compadecida” de Guel Arraes (2000), baseada na peça de Ariano Suassuna, adentramos em uma análise que transcende a mera fidelidade textual. Robert Stam (2006) já nos alerta sobre a armadilha de focar no que é “perdido” em detrimento do que é “ganhado” nas adaptações. Esta discussão se aprofunda significativamente ao introduzirmos o conceito de tradução intersemiótica, conforme explorado por Julio Plaza (2003) e Anne Ubersfeld (2005), e ao considerarmos os aspectos dramáticos conforme discutidos por Renato Cohen (2013) e Marlene Fortuna (2010).

Plaza (2003) oferece uma perspectiva reveladora sobre a tradução intersemiótica, enfatizando que a adaptação de um texto para outro meio – como do teatro para o cinema – não é apenas um ato de retextualização, mas uma reinvenção criativa que leva em conta as especificidades e potencialidades do novo meio. Esta visão é complementada por Ubersfeld (2005), que questiona a noção de uma tradução absolutamente fiel ao texto original, destacando a complexidade e a riqueza que emergem quando um texto é reimaginado em um novo contexto.

Aprofundando a análise, a obra de Cohen (2013) e Fortuna (2010) sobre a natureza da performance teatral e sua transição para o cinema é crucial. Cohen destaca a transformação do “Quê” para o “Como”, ressaltando a importância da execução da performance sobre o conteúdo narrativo. Fortuna, por sua vez, enfatiza a oralidade e a execução física como componentes vitais na tradução do texto para a performance, sugerindo que a essência verdadeira de um texto teatral é capturada na maneira como é apresentado.

Essas considerações são fundamentais para nossa análise de “O Auto da Compadecida”. A adaptação cinematográfica de Arraes reimagina e expande a obra, incorporando novos elementos visuais e performáticos que enriquecem a narrativa. A tradução intersemiótica, neste caso, traz um diálogo criativo entre diferentes formas de arte.

A cena do julgamento em “O Auto da Compadecida”, especificamente, exemplifica esta dinâmica. A utilização de recursos cinematográficos por Arraes, como a manipulação de planos e enquadramentos, além da intensificação de expressões faciais e linguagem corporal, evidencia a transição do “Quê” para o “Como”. A performance dos atores, sob a lente de Cohen e Fortuna, traz uma nova dimensão ao texto de Suassuna, destacando a importância do momento performático e da interação no teatro.

Ao integrar estas perspectivas, nosso estudo de “O Auto da Compadecida” se afasta de uma análise restrita à fidelidade textual e se direciona para uma compreensão mais rica e complexa da obra.

Auto da Compadecida – dramaturgia do humor

Neste tópico, consideramos relevante apresentar o nascimento da peça *Auto da Compadecida* (1955), de Ariano Suassuna. O dramaturgo nordestino apropriou-se do cordel, das narrativas populares e de algumas ficções literárias para criar seu texto cômico. Ademais, a obra de Suassuna cria uma dramaturgia que remonta a um passado longínquo repleto de traços religiosos e festivos. Irley Machado (2005) identificou, no processo criativo de Suassuna, uma atmosfera medieval se entrelaçando com elementos de farsa, moralidade e milagres. Suassuna combinou habilmente esses aspectos com influências teatrais religiosas e seculares, resultando em uma obra dinâmica. Conseqüentemente, as peças de Suassuna foram caracterizadas por uma combinação de leveza e momentos de reflexão solene.

A peça “Auto da Compadecida” de Ariano Suassuna habilmente entrelaça a incoerência religiosa com um humor refinado, enraizado na tradição católica medieval e nos autos de Gil Vicente, e distingue-se pelo seu humor nordestino. Esta obra é uma tapeçaria literária que mescla o popular e o intelectual, criando uma dramaturgia que, segundo Castro (2010), liga-se ao acervo tradicional de comédia da literatura e teatro medievais, ao mesmo tempo que se associa a efeitos cênicos do teatro moderno. João Grilo, o protagonista, é uma figura moral, porém não fanática, que usa elementos circenses e populares para satirizar temas como justiça e preconceito, e expor a exploração dos marginalizados pelos poderosos.

João Grilo, como salienta Vassalo (1993), é a personificação brasileira do pícaro, um anti-herói da literatura ibérica medieval, criando situações complexas através de omissões e mentiras. Roberto Da Matta (1986, p. 64) ressalta a habilidade do pícaro em se adaptar e sobreviver usando artifícios inteligentes. Esses personagens, que desafiam as normas sociais, tornam-se heróis populares por sua habilidade em manobrar situações adversas, representando resistência e subversão diante do poder, conforme discutido por Trujillo (2007) e Pandolfi (2016).

Sábato Magaldi (2004, p. 238) examina a caracterização de Suassuna, ressaltando sua distinção dos demais personagens cômicos ao ser o protagonista que forja seu próprio destino por meio de artimanhas. Santos (2009, p. 238) acrescenta, destacando a dualidade da persona do malandro astuto, exemplificada na obra por João Grilo e Chicó. Bakhtin (2010) interpreta o malandro como um produto do contexto carnavalesco medieval, enquanto Matos (1982, p. 55) aponta para a dialética do pícaro, que se situa nas margens da sociedade, habilmente equilibrando-se entre a honestidade e o crime.

Sábato Magaldi, observa ainda, que, embora João Grilo compartilhe traços comuns a figuras picarescas, ele possui características distintas que o diferenciam de outros personagens cômicos. Magaldi descreve João Grilo como “malandro, o desocupado, o conversador, o homem sem objetivo senão o de sair-se melhor do instante – o que se inventa e inventa as soluções à medida que surgem os problemas” (Magaldi, 2004, p. 238). Ele aponta para a simplicidade psicológica do personagem, que exibe uma revolta genérica contra a injustiça, esperteza, certo amoralismo e desejo de vingança contra padrões injustos. João Grilo é apresentado como uma figura sociológica do “homem da rua”, vivendo o dia a dia com o objetivo de se prolongar no tempo, assemelhando-se ao Arlequim, que constantemente desembaraça a própria existência complicada para assegurar momentos melhores. Magaldi ressalta que, ao contrário de outros personagens cômicos que servem a tramas maiores, João Grilo é o dono do próprio destino, criado através de suas artimanhas em cada peripécia.

Em contrapartida, Santos ressalta a sagacidade de João Grilo como um instrumento de sobrevivência, retratando-o como uma encarnação da dualidade do pícaro/malandro: “o esperto que sobrevive graças à sua inteligência e vivacidade, e, por outro, o herdeiro da sabedoria popular expressa em provérbios e adivinhações” (Santos, 2009, p. 238). Essa dualidade não apenas apresenta João Grilo como um indivíduo esperto, mas também como alguém profundamente enraizado na sabedoria e tradições populares, evidenciando a complexidade da personagem e sua importância tanto na cultura popular quanto na literatura.

Bakhtin (2010) conceitua o malandro como uma criação do movimento carnavalesco da Idade Média, um aspecto fundamental no personagem João Grilo de Ariano Suassuna, que se inspira no teatro medieval e nos folhetos de cordel. Essa natureza carnavalesca, desafiando convenções sociais com astúcia e criatividade para superar adversidades, é evidente na obra de Suassuna. Através de João Grilo, que subverte as normas e cria situações embaraçosas, Suassuna mantém a tradição do teatro medieval e dos folhetos de cordel, demonstrando sua relevância na literatura contemporânea. Bakhtin explica que a carnavalização permite revelar as falhas do mundo através do ridículo. Em *Auto da Compadecida*, a manifestação carnavalesca é evidente na figura de João Grilo, que engana e escapa daqueles que tentam explorá-lo. A obra também critica o clero interesseiro, como no episódio do enterro da cachorra, que deveria ocorrer em latim, ilustrando falhas e hipocrisias sociais. Assim, Suassuna, bebendo das fontes do movimento carnavalesco medieval, cria uma dramaturgia que reflete e questiona a sociedade contemporânea.

A peça de Ariano Suassuna é uma obra que habilmente entrelaça os reinos humano e sobrenatural, explorando falhas, transgressões e virtudes humanas tanto no plano terreno, marcado por conflitos e trapaças, quanto no espiritual, onde essas ações são julgadas por figuras como Cristo, o Diabo e a Compadecida, esta última representando a compaixão em um tribunal sobrenatural.

Henrique Oscar, no prefácio à edição de 2018, traça as raízes da peça até as “Milagres de Nossa Senhora” medievais, onde santos intervêm para salvar heróis em dificuldades. Suassuna, reconhecendo a influência de histórias populares do Nordeste, também se inspira em gêneros mais antigos como a *commedia dell’arte* e o “Auto da Barca do Inferno” de Gil Vicente, recriando-os em um estilo brasileiro distinto. Essas obras, que compartilham uma perspectiva cristã e o uso de humor e alegoria para transmitir mensagens morais, empregam a linguagem regional e coloquial,

estabelecendo uma profunda conexão com suas culturas.

Soihet (1998) explora como o humor e a sátira são utilizados historicamente como ferramentas para questionar e criticar as estruturas de poder e as normas sociais. Essa perspectiva é particularmente relevante em “Auto da Compadecida”, onde Ariano Suassuna emprega o humor não apenas para entreter, mas também para tecer críticas sociais e morais. No contexto da peça, o humor serve como um meio de romper restrições sociais e estabelecer um novo ambiente de questionamento e reflexão. Suassuna utiliza personagens e situações cômicas para desafiar a autoridade e expor as falhas e hipocrisias da sociedade, em linha com a análise de Soihet. A zombaria de figuras de poder e instituições na obra reflete uma descrença nas autoridades estabelecidas e denuncia injustiças e desigualdades presentes na sociedade brasileira.

Suassuna (2008) defende um conceito de originalidade que almeja um estilo tradicional e popular, aspirando ser um recriador da realidade em formas tanto trágicas quanto cômicas, emulando grandes nomes como Plauto e Shakespeare. O autor visa um teatro dinâmico e representativo do romanceiro popular brasileiro, capaz de ser encenado até em circos.

Segundo Aubailly (1975), o teatro medieval não fazia uma distinção clara entre o trágico e o cômico, dividindo-se entre as representações religiosas e profanas. Vassallo (1993) realça que, no teatro, o riso se submete a ensinamentos morais e religiosos, muitas vezes através de personagens sobrenaturais. Quackenbush (1972) observa que Suassuna encena seus personagens espirituais de forma bem-humorada e crível, estabelecendo a obra como um dos principais autos folclóricos latino-americanos. A peça equilibra o cômico com o religioso, combinando dramaturgia medieval e folclore nordestino. Guidarini (2006) ressalta a habilidade de Suassuna em expor mazelas políticas e religiosas, imbuído de sentimentos de brasilidade e cidadania. A obra, marcada por uma mistura de comédia e religiosidade, consegue atrair um público amplo e diversificado.

A presença de personagens sobrenaturais, como a Compadecida, o Diabo e Jesus Cristo, é crucial na narrativa, estabelecendo uma relação entre o humano e o divino. Estes personagens, inseridos em um ambiente humorado, representam valores e ideais que influenciam as escolhas dos personagens terrenos, como João Grilo e Chicó.

A obra de Suassuna é uma confluência entre o teatro sagrado, que abordava temas religiosos, e o profano, mais focado no humor e mensagens morais. O auto emerge como um meio de difundir a fé cristã, com caráter moralizador e cômico, retratando situações cotidianas e figuras bíblicas de maneira casual e divertida, visando um público mais amplo.

A sátira, como elemento central, funciona como uma ferramenta de crítica social e moral (cf. Luiz, 2019; Moisés, 2013), mantendo-se enraizada na cultura brasileira. Suassuna usa a sátira para expor contradições humanas e dilemas sociais, ao mesmo tempo em que aponta para a capacidade de mudança e bondade humana. O humor satírico emerge como um meio de provocar reflexão e mudança de consciência.

Marcus Mota (2017) instiga uma visão ampliada da dramaturgia, onde ela não se limita a textos teatrais, mas se estende a uma gama diversificada de expressões e linguagens artísticas. Esta abordagem moderna da dramaturgia ressalta a importância de explorar novas formas de narrativa, permitindo que dramaturgos inovem na estrutura das peças e integrem elementos visuais, sonoros e interativos. Mota também sublinha o papel significativo da dramaturgia contemporânea em abordar e refletir sobre questões sociais, políticas e culturais prementes, posicionando o teatro como um veículo para diálogos e reflexões críticas.

Renato Cohen (2013) e Marlene Fortuna (2010) trazem uma visão que enfatiza a performance como elemento central da dramaturgia. Cohen foca na importância do “Como” sobre o “Quê”, valorizando a ação e a execução em detrimento do conteúdo narrativo, enquanto Fortuna vê a performance como uma tradução do texto escrito, destacando a oralidade e a expressão física. Essa perspectiva reafirma o teatro como um processo colaborativo e dinâmico, onde a relação entre dramaturgo e ator é essencial. O dramaturgo fornece o arcabouço, mas é na performance que essa estrutura ganha vida, através da interpretação e expressão dos atores.

Além disso, o conceito de performance como ritual, explorado por Cohen, ressalta a singularidade e a efemeridade do teatro. Cada apresentação é uma experiência única, com foco na vivência e interação do momento, destacando o teatro como uma forma de arte intrinsecamente viva e dinâmica. Fortuna complementa essa ideia ao discutir a oralidade, salientando que o texto

escrito é apenas uma parte do todo; a verdadeira magia acontece na maneira como esse texto é apresentado, através de palavras, gestos, expressões e interações.

A busca pela excelência na execução do “o quê” e do “como” no teatro é vista como um objetivo vital, refletindo a compreensão de que o teatro é tanto um ofício quanto uma arte, que requer dedicação, habilidade e criatividade. A performance eficaz de um ator não só traz sutileza e autenticidade à sua atuação, mas também permite que o texto escrito ganhe vida de forma convincente e impactante.

Roman Jakobson (1969) aborda a tradução teatral do ponto de vista da semântica, considerando-a uma interpretação onde o significado de um signo linguístico é ampliado em outro signo. Este processo de tradução intersemiótica é crucial no teatro, onde o texto escrito precisa ser transformado em uma performance que engloba signos visuais, auditivos e cinestésicos.

Anne Ubersfeld (2005) desafia a noção de uma tradução fiel ao texto original no contexto teatral, propondo que a tradução intersemiótica no teatro envolve a recriação e reinvenção do texto em outro meio, considerando todos os recursos expressivos desse novo meio. Isso amplia a compreensão da obra original, criando novos significados e possibilidades interpretativas.

Essa abordagem coloca a dramaturgia e a performance em uma relação complexa e interativa, onde o texto escrito é apenas o começo. A verdadeira essência do teatro reside na execução dessa narrativa, no “como” ela é apresentada, definindo assim a experiência teatral. Dramaturgos e atores juntos criam uma obra que é maior que a soma de suas partes, onde texto e atuação se entrelaçam para criar uma experiência única e imersiva para o público.

A tradução intersemiótica

A visão de Ariano Suassuna (2018) sobre a interconexão entre teatro e cinema destaca a importância de uma síntese entre o espetáculo visual e a ação desempenhada por personagens. Esta perspectiva se alinha com o entendimento contemporâneo de que a dramaturgia não se confina apenas ao texto escrito, mas se estende a uma multiplicidade de formas expressivas. Essa abordagem ampla da dramaturgia é crucial na era atual, onde a tecnologia e as novas mídias oferecem possibilidades inovadoras para contar histórias e criar experiências teatrais. Ao considerar a relação entre teatro e audiovisual, é evidente que o texto dramático cria um mundo fantástico através da linguagem. Quando transposto para o palco ou para o cinema, esse mundo é expresso através da fisicalidade dos atores, da cenografia, da música e do figurino. Julio Plaza (2003) aborda a tradução intersemiótica no cinema, destacando como um segundo texto cria significados para o primeiro, e Tânia Carvalhal (2006) ressalta que essa tradução pode tanto continuar quanto modificar ou subverter o texto original.

Guel Arraes, na adaptação cinematográfica de “O Auto da Compadecida”, exemplifica essa tradução intersemiótica, mantendo a continuidade com o texto de Suassuna enquanto também o reinventa, ou seja, a transposição do texto de Suassuna para o cinema não se limita à representação visual do roteiro, mas expande seu significado por meio da incorporação de elementos cinematográficos como enquadramento, ritmo, música e design de produção. Marcus Mota (2017) enfatiza que o sucesso de uma adaptação depende da habilidade do adaptador em escolher e transformar os componentes em algo novo, independente de quão próxima ou distante a adaptação esteja da fonte original.

A transição de uma obra literária para a tela envolve a reconstrução tanto de elementos visuais quanto verbais. Em “O Auto da Compadecida”, Arraes captura a essência da obra de Suassuna, mantendo o humor afiado e explorando temas como fé e justiça. João Grilo, o protagonista, é um exemplo de como o “vocabulário técnico” de sobrevivência é usado na trama, demonstrando a habilidade de manipulação e astúcia para enfrentar adversidades. A dualidade entre os planos terreno e celestial na obra de Suassuna reflete sobre moralidade e redenção, enquanto a adaptação cinematográfica amplia essas discussões, utilizando a linguagem visual e sonora para criar uma experiência mais rica e imersiva.

A análise de Jacques Aumont (2008) sobre a importância dos diferentes planos na produção fílmica é crucial para entender como Guel Arraes conseguiu capturar a essência da obra de Ariano

Suassuna em sua adaptação cinematográfica de “O Auto da Compadecida”. Aumont enfatiza que os planos não são apenas elementos visuais, mas ferramentas narrativas que influenciam diretamente a forma como a história é percebida e experienciada pelo espectador.

Na adaptação de Arraes, a utilização de planos variados é uma estratégia essencial para criar humor e tensão, aspectos centrais da peça de Suassuna. Por exemplo, a cena que envolve João Grilo, Chicó, o Bispo e o Padre ilustra perfeitamente essa técnica. O uso de um plano médio inicialmente estabelece o contexto e a relação entre os personagens. Essa escolha de enquadramento introduz o espectador à dinâmica da cena, preparando o terreno para a interação que se desenrolará.

A mudança para planos detalhes, focando nas expressões faciais de João Grilo e Chicó, é um método eficaz para transmitir a ansiedade e o nervosismo dos personagens. Esse tipo de plano permite que o público se aproxime emocionalmente dos personagens, compartilhando de suas emoções e intensificando a imersão na narrativa.

O movimento de *travelling* acompanha a ação dos personagens, mantendo o ritmo da cena e engajando o espectador na sequência dos eventos. Esse dinamismo na câmera adiciona um elemento de fluidez e continuidade à narrativa, mantendo a atenção do público fixada na tela.

Por fim, a conclusão da cena com um plano geral oferece uma visão mais ampla do desfecho, permitindo que o espectador absorva o resultado das ações dos personagens e a reação do ambiente ao seu redor. Esse plano final pode servir para aliviar a tensão acumulada ou para ressaltar o impacto das ações dos personagens no mundo maior que os cerca.

Essa alternância e combinação de planos na adaptação de “O Auto da Compadecida” não são apenas decisões estéticas; elas são fundamentais para a construção da narrativa e para a forma como a história é contada e recebida. Arraes, ao utilizar essas técnicas, consegue traduzir a complexidade e as nuances da obra de Suassuna para o cinema, criando uma adaptação que é fiel ao espírito da peça original enquanto explora as possibilidades únicas oferecidas pelo meio cinematográfico.

A ironia, um elemento chave em “O Auto da Compadecida”, apresenta desafios tanto para adaptadores quanto para tradutores literários. A obra de Suassuna emprega a ironia dramática, uma técnica onde os personagens agem com base em suposições equivocadas, criando uma discrepância entre suas crenças e a realidade conhecida pelo público ou leitores. Como Danziger e Johnson (1974) observam, a ironia envolve um entendimento duplo, reconhecendo que toda verdade é parcial e influenciada por seu oposto.

Para entender melhor a ironia dramática, podemos recorrer às teorias de Marta Mateo (2010) e Yves Lavandier (2013). Marta Mateo foca na “cegueira dos personagens”, que ela relaciona à ingenuidade do receptor da ironia. Essa cegueira não se refere a uma falta de visão literal, mas a uma incapacidade dos personagens de verem ou entenderem a verdade de sua situação. Em outras palavras, os personagens agem ou reagem com base em sua percepção limitada ou distorcida da realidade, o que muitas vezes leva a situações irônicas ou até mesmo absurdas. Para Mateo, essa “cegueira” é fundamental para a construção da ironia dramática, pois cria uma desconexão entre a percepção dos personagens e a realidade conhecida pelo público.

Lavandier (2013), por sua vez, enfoca a ideia de “ignorância” dos personagens. Para ele, a ironia dramática ocorre quando um personagem está alheio a informações cruciais que o público ou leitor conhece. Essa ignorância não só cria uma tensão entre o que o personagem percebe e a realidade da situação, mas também serve como motor para conflitos, humor, suspense e até tragédia dentro da narrativa. Lavandier vê a ironia dramática como uma ferramenta que «apimenta» as cenas, enriquecendo-as com elementos cômicos ou trágicos. O personagem que desconhece uma verdade crucial é visto como a «vítima» da ironia dramática.

Ambos concordam, no entanto, que a ironia dramática envolve uma espécie de conhecimento superior por parte do público ou leitor, criando uma camada adicional de significado e complexidade na narrativa. No contexto de “O Auto da Compadecida”, essas teorias ajudam a explicar como a ironia dramática é utilizada para criar humor e tensão. Os personagens de Suassuna, especialmente João Grilo, frequentemente se encontram em situações em que sua percepção limitada ou distorcida da realidade (ou a dos outros personagens) leva a reviravoltas irônicas e desfechos surpreendentes, ressoando com as ideias de “cegueira” e “ignorância” discutidas por Mateo e Lavandier.

A cena do julgamento

A análise de Erich Auerbach (1997) sobre o teatro medieval fornece uma perspectiva valiosa para a compreensão de “O Auto da Compadecida” de Ariano Suassuna. Auerbach destaca que o teatro medieval, emergindo da liturgia, contextualiza suas narrativas em um arcabouço que abrange desde a criação do mundo e o pecado original até a encarnação, paixão, retorno de Cristo e o juízo final. Este enfoque em eventos cósmicos e espirituais é evidente no último ato de “O Auto da Compadecida”, onde os personagens enfrentam o julgamento final pelos seus pecados e virtudes.

O Palhaço, servindo como uma extensão do autor, ecoa o adágio de Gil Vicente *ridendo castigat mores* (rindo, corrige-se os costumes), uma ideia que permeia a obra de Suassuna:

Espero que todos os presentes aproveitem os ensinamentos desta peça e reformem suas vidas, se bem que eu tenha certeza de que todos os que estão aqui são uns verdadeiros santos, praticantes da virtude, do amor a Deus e ao próximo, sem maldade, sem mesquinhez, incapaz de julgar e de falar mal dos outros, generosos, sem avariza, ótimos patrões, excelentes empregados, sóbrios, castos e pacientes (Suassuna, 2018, p. 131.).

A interpretação de que o julgamento é a chave para entender o significado de “O Auto da Compadecida” de Ariano Suassuna é bastante perspicaz. Essa cena central não apenas culmina a narrativa, mas também encapsula os temas mais profundos da obra, especialmente em relação à justiça, moralidade e percepção humana. Na cena, Suassuna utiliza a figura de Nossa Senhora para oferecer uma perspectiva alternativa sobre a justiça, em contraste com a acusação implacável do Diabo. O argumento de Nossa Senhora sugere que as percepções do mundo muitas vezes distorcem a verdadeira natureza das pessoas. As figuras humanas são apresentadas de maneira agravada, ou seja, suas falhas e pecados são amplificados, enquanto suas virtudes e boas intenções são minimizadas ou ignoradas.

Este ponto é crucial para a compreensão da justiça divina versus a justiça humana. No mundo humano, a justiça é frequentemente ofuscada por formalismos e complicações, que podem deturpar seu propósito verdadeiro e torná-la mais uma ameaça do que uma garantia. O julgamento final, conforme retratado na peça, contrasta essa visão, propondo uma abordagem mais compassiva e compreensiva da justiça, uma que busca entender as ações dos personagens em um contexto mais amplo e humano.

O julgamento em “O Auto da Compadecida” desafia o público a reconsiderar suas próprias noções de justiça e moralidade. Ao invés de julgar estritamente com base nas ações, a peça sugere a importância de entender as motivações e circunstâncias. Isso reflete uma crítica mais ampla aos sistemas de justiça que falham em considerar o indivíduo por trás do ato, uma questão que permanece relevante na sociedade contemporânea. Portanto, o julgamento na peça de Suassuna serve como um microcosmo dos temas mais amplos dela. Representa uma interseção entre o terreno e o divino, entre a comédia e a seriedade, e entre a crítica social e a reflexão ética. Suassuna através dessa cena, convida o público a refletir sobre a natureza da justiça e da compaixão, e sobre como nossas percepções e linguagem moldam nosso entendimento do mundo e dos outros.

O processo penal é – para os atores jurídicos diretamente vinculados (juiz, promotor de justiça, advogados, técnicos), e principalmente para os acusados e vítimas –, uma grande interrogação. Em *Auto da Compadecida*, apesar de antecipadamente saber-se que haverá um julgamento e que “A Compadecida” intervirá para salvar os condenados, não se sabe previamente o que ocorrerá porque as cenas ainda não ocorreram e estão mescladas a um caos existencialista, nas quais o por vir não obedece a uma lógica previamente dada e, nestas, a emoção é atônica dos personagens, portanto a grande interrogação que a obra permite (Melo, 2016, p. 39-40.).

A análise de Melo (2016) oferece uma perspectiva intrigante sobre a natureza do processo penal e sua representação na obra. O julgamento, elemento central da narrativa, é apresentado não apenas como um evento jurídico, mas também como uma metáfora para as incertezas e imprevisibilidades da existência humana.

No contexto do processo penal, especialmente para aqueles diretamente envolvidos (juízes, promotores, advogados, técnicos, acusados e vítimas), há sempre uma “grande interrogação”. Esta incerteza não se deve apenas à imprevisibilidade dos resultados jurídicos, mas também às complexidades e nuances humanas que permeiam o processo. Em *O Auto da Compadecida*, essa incerteza é ampliada pelo elemento sobrenatural do julgamento divino, onde o destino dos personagens depende de uma justiça que transcende a compreensão humana.

Embora o público antecipe que a *Compadecida* intervirá para salvar os personagens condenados, o que de fato acontecerá, permanece desconhecido até que as cenas se desenrolem. Esta incerteza é uma característica fundamental da obra, refletindo um “caos existencialista” onde o futuro não segue uma lógica preestabelecida. Este elemento de surpresa mantém a tensão narrativa e engaja o público na história.

A emoção “atônica” dos personagens, como descrita por Melo, sugere uma resposta emocional que é profundamente afetada pela imprevisibilidade e pela gravidade do julgamento que enfrentam. Essa incerteza emocional reflete a realidade de muitos que estão envolvidos em processos penais na vida real, onde o resultado pode ser tão imprevisível quanto as consequências de suas ações.

A obra de Suassuna vai além de uma simples narrativa teatral; ele explora temas profundos de justiça, moralidade, redenção e a natureza humana. O escritor utiliza o julgamento como um mecanismo para investigar essas questões, criando uma obra que é ao mesmo tempo uma comédia engenhosa e uma profunda reflexão sobre a condição humana. A “grande interrogação” que Melo identifica é uma chave para entender a obra, pois ela encapsula tanto a incerteza do destino dos personagens quanto as maiores questões existenciais que a peça propõe.

A análise da cena do julgamento no filme *O Auto da Compadecida*, dirigido por Guel Arraes, demonstra de maneira exemplar a eficácia da tradução intersemiótica em ampliar e enriquecer uma narrativa teatral para o cinema. Este filme, que se tornou um marco na cinematografia brasileira, utiliza de forma magistral recursos audiovisuais para transformar a cena do julgamento num ponto alto de humor, drama e crítica social.

A composição dos personagens no cenário celestial, a caracterização dos santos e do diabo, e a expressão facial e corporal dos atores contribuem para a construção de um ambiente ao mesmo tempo solene e caricato. Essa dualidade ressalta a natureza satírica da cena, destacando as contradições humanas e divinas de forma visualmente impactante.

A performance dos atores é crucial para o sucesso da cena. Selton Mello e Matheus Nachtergaele, interpretando respectivamente Chicó e João Grilo, conseguem transmitir uma genuína humanidade misturada com malandragem, o que torna os personagens instantaneamente memoráveis. A presença do juiz (interpretado por Fernanda Montenegro) traz gravidade e humor, criando um dinamismo que mantém o público engajado. As atuações contribuem para humanizar e, ao mesmo tempo, criticar as falhas e idiosincrasias humanas e divinas, realçando o humor e o drama inerentes à história.

A cena explora o humor por meio da ironia, da sátira social e religiosa, e das situações absurdas que os personagens enfrentam diante do juízo final. O humor se manifesta tanto nos diálogos afiados quanto na utilização de situações incongruentes, como a ideia de um julgamento após a morte onde as regras parecem tanto arbitrárias quanto profundamente humanas. A habilidade do filme em balancear humor com temas de redenção, justiça e misericórdia é notável, oferecendo ao público tanto risadas quanto reflexões profundas.

A cena do julgamento é carregada de crítica social e comentários sobre a moralidade, a religião e a justiça. Ao expor as fraquezas, as virtudes e os pecados dos personagens, o filme questiona o conceito de justiça divina e a natureza humana. Isso é feito de maneira lúdica, mas incisiva, utilizando o humor como um meio de refletir sobre questões profundas e, por vezes, desconfortáveis.

Em momentos chave, a cena é apresentada do ponto de vista de um personagem específico,

como quando vemos a reação de outros personagens através dos olhos de João Grilo ou quando o foco é dado à percepção individual de uma divindade. Essas mudanças no ponto de vista ajudam a imergir o público na experiência interna dos personagens, criando uma maior empatia com suas situações e dilemas.

Analisar as tipificações dos delitos apresentadas no filme *O Auto da Compadecida*, sob a ótica da legislação brasileira, envolve uma interessante intersecção entre a narrativa cinematográfica e o direito penal, portanto, a representação dos delitos e a conduta dos personagens devem ser vistos prioritariamente como instrumentos narrativos e simbólicos, em vez de estritamente legais ou realistas.

Para Melo (2016), a análise do Tribunal do Júri em “O Auto da Compadecida” demanda uma abordagem transdisciplinar, por ser um fenômeno jurídico complexo que transcende as fronteiras tradicionais do direito. A obra de Suassuna, enriquecida pela adaptação cinematográfica, utiliza este tribunal como um palco para discutir não apenas a justiça legal, mas também a moral e a ética, evidenciando a necessidade de um olhar ampliado e integrador sobre os temas da justiça e redenção.

Os personagens João Grilo e Chicó, por exemplo, se envolvem em várias situações que poderiam ser interpretadas à luz do Código Penal Brasileiro. Atos de ardid, como enganar o padeiro e sua esposa ou a encenação da ressurreição do cão, podem ser enquadrados como estelionato (Art. 171), definido pela obtenção de vantagem ilícita em prejuízo alheio mediante fraude. Além disso, o filme aborda temas como a violência, a morte, e até a simulação de milagre, todos elementos com potenciais correspondências legais, como homicídio (Art.121), lesão corporal (Art. 129) ou ainda charlatanismo (Art. 283), dependendo do contexto de cada ação.

Por outro lado, a cena final do julgamento celeste, embora fantasiosa, ecoa alguns princípios do direito, como a ideia de julgamento, acusação e defesa, ainda que conduzidos de forma satírica e humorística. Os “delitos” julgados no tribunal celestial são mais direcionados à moralidade e ética dos personagens do que à legalidade per se. Essa dinâmica é interessante pois reflete sobre o julgamento humano (e divino) baseado em ações morais, mais do que na legalidade estrita.

O filme de Guel Arraes faz uso do humor e da sátira não apenas para entreter, mas para provocar reflexões mais profundas sobre a sociedade, moralidade, religião e, em camadas mais sutis, sobre o próprio direito. Destaca a distância entre a lei dos homens e a justiça celestial idealizada, convidando o público a refletir sobre o que constitui verdadeira justiça, culpa e redenção, utilizando a legislação e os delitos mais como metafóricos do que como uma discussão técnico-jurídica.

A análise da cena do julgamento no filme “O Auto da Compadecida”, dirigido por Guel Arraes, exemplifica a eficácia da tradução intersemiótica ao enriquecer uma obra teatral no cinema. Esse marco do cinema brasileiro utiliza recursos audiovisuais magistrais, transformando a cena em um ápice de humor, drama e crítica social.

Os recursos visuais do cinema elevam a encenação do julgamento, misturando solenidade e caricatura. A caracterização dos santos e do diabo, juntamente com as expressões faciais e corporais dos atores, cria um ambiente que realça a natureza satírica da cena, destacando visualmente as contradições humanas e divinas.

O equilíbrio entre humor, redenção, justiça e misericórdia oferece risadas e reflexões profundas. A cena do julgamento se beneficia de técnicas cinematográficas, como a alternância entre planos médios e close-ups, capturando expressões e reações, e planos detalhes para elementos simbólicos. Analisar as tipificações dos delitos sob a ótica da legislação brasileira revela uma interessante intersecção entre a narrativa cinematográfica e o direito penal.

Os personagens cometem atos enquadráveis no Código Penal Brasileiro, mas a cena final do julgamento, fantasiosa, reflete sobre julgamento humano e divino baseado em ações morais, mais do que na legalidade estrita. O filme usa humor e sátira para provocar reflexões sobre sociedade, moralidade, religião e direito, destacando a distância entre a lei dos homens e a justiça celestial idealizada.

Momentos de interrupção durante as acusações do Diabo e a reação de Jesus como juiz refletem a compaixão cristã e a construção de um tribunal religioso imaginado por Suassuna. Isso estabelece um contraste com os tribunais brasileiros, destacando a compaixão sobre a legalidade estrita.

A obra de Ariano Suassuna, estudioso das leis, e a adaptação cinematográfica, ilustram o

uso de nomenclaturas legais e a representação de figuras como juiz, promotor e advogado. O filme enfoca o tribunal religioso, onde a compaixão cristã é preeminente.

Zaffaroni, Batista, Alagia e Slokar (2015) discutem as limitações das políticas penais no Brasil, enfatizando como o sistema de justiça criminal frequentemente falha ao resolver conflitos sociais, especialmente ao negligenciar as vítimas. Segundo eles, o poder punitivo, seja em tribunais religiosos ou brasileiros, tende a apenas suspender conflitos em vez de solucioná-los, deixando-os “petrificados”. Essa abordagem ignora a necessidade de tratar as raízes dos problemas e as demandas das vítimas por justiça e reparação. Com o tempo, a dinâmica social pode eventualmente erodir esses conflitos, mas esse processo gradual não substitui a necessidade de soluções mais diretas e eficazes. A crítica sugere um questionamento profundo sobre a eficácia da punição como meio de justiça, apontando para a necessidade de abordagens mais inclusivas e restaurativas na resolução de conflitos (Zaffaroni *et al.*, 2015, p. 41-42).

A análise de Zaffaroni *et al.* sobre o sistema penal, aplicada à representação do julgamento em “O Auto da Compadecida”, oferece uma perspectiva enriquecedora sobre a obra de Ariano Suassuna. A crítica dos autores ao sistema penal, que frequentemente deixa a vítima à margem e se concentra na punição do infrator, ressoa profundamente com a abordagem do julgamento no filme, que privilegia a compaixão e o entendimento sobre a aplicação estrita da lei.

No filme, a justiça divina, representada pela figura da Compadecida, contrasta fortemente com o sistema de justiça humana. Enquanto o último é frequentemente limitado por formalismos e lacunas, o julgamento celestial busca uma compreensão mais profunda das falhas e virtudes humanas, ressaltando a importância da misericórdia e do perdão.

A cena do julgamento no filme, que culmina com a absolvição e o perdão dos personagens, alinha-se aos ensinamentos cristãos e reflete a crítica de Zaffaroni *et al.* às limitações do poder punitivo. A compaixão e o entendimento emergem como elementos centrais, oferecendo uma visão alternativa de justiça, onde o foco não é apenas punir, mas também compreender e perdoar.

Ao absolver todos os personagens, Suassuna não apenas ilustra o conceito cristão de perdão, mas também critica as falhas do sistema jurídico humano. A obra sugere que a justiça não deve ser medida apenas pela lei, mas também pela capacidade de entender e perdoar as falhas humanas.

A ênfase em perdão e redenção torna a obra universalmente acessível e relevante, transcendendo barreiras culturais e religiosas. A abordagem de Suassuna convida o público a reconsiderar suas próprias noções de justiça e moralidade.

O tribunal no filme “O Auto da Compadecida” pode ser interpretado tanto como uma alegoria quanto como uma metáfora, dependendo da perspectiva sobre sua representação e função na narrativa. Se considerado uma alegoria, o tribunal vai além de ser apenas um cenário de julgamento; ele representa uma análise mais profunda e universal das ações e da natureza humana. Nesse sentido, cada elemento do tribunal - desde os personagens até as decisões tomadas - simboliza conceitos mais amplos relacionados à justiça, redenção e moralidade. O tribunal, assim, age como uma representação figurativa desses conceitos abstratos.

Por outro lado, se visto como uma metáfora, o tribunal é uma comparação implícita. Ele não é apenas um local onde os personagens são julgados, mas um meio de explorar as complexidades das motivações e circunstâncias humanas, funcionando como uma metáfora para o julgamento moral e ético que ocorre na sociedade.

A escolha entre alegoria e metáfora depende de como se deseja enfatizar a função do tribunal na narrativa: como uma representação simbólica mais direta de conceitos abstratos (alegoria) ou como uma comparação mais sutil para explorar temas mais profundos (metáfora).

Considerações finais

A adaptação de “O Auto da Compadecida” para o cinema, dirigida por Guel Arraes, é um exemplo brilhante de tradução de uma peça teatral em uma experiência audiovisual envolvente e rica. Arraes, com maestria, utiliza recursos cinematográficos para amplificar o humor característico da obra de Ariano Suassuna, adicionando elementos visuais e físicos que enriquecem a história, mantendo sua essência e apelo cultural.

A adaptação se destaca por preservar a fidelidade ao texto original, enquanto introduz inovações que expandem sua narrativa e acessibilidade. Cenas como o julgamento ganham nova vida na tela, com uso intensivo de técnicas cinematográficas que intensificam o humor e a crítica social, oferecendo uma experiência mais imersiva ao espectador.

Elementos como cenários, trilha sonora e efeitos sonoros contribuem para uma atmosfera rica, destacando a cultura do Nordeste brasileiro e transformando a obra em uma experiência cinematográfica vibrante e impactante, que não apenas diverte, mas também promove reflexão.

Referências

AMORIM, Marcel Álvaro. Da tradução intersemiótica à teoria da adaptação intercultural: estado da arte e perspectivas futuras. *Itinerários*, Araraquara, n. 36, p. 15-33, jan-jun/2013.

AUMONT, Jacques. **A estética do filme**. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Papyrus, 2008.

BEZERRA, Ewerton José da Costa. **O Auto da Compadecida**: representações de um nordeste. 2011. 40f. Monografia (Graduação em História). Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2011.

CARVALHAL, Tania Franco. **Literatura comparada**. São Paulo: Ática, 2006.

CASTRO, T. C. J. **A memória cultural nas recriações de 'Auto da Compadecida' e 'Farsa da Boa Preguiça' sob o viés da polifonia de Bakhtin**. 2010. 155 f. Dissertação (Mestrado em Letras: Teoria Literária e Crítica da Cultura). — Departamento de Letras, Artes e Cultura, Universidade Federal de São João Del-Rei, São João Del-Rei, 2010.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

DA MATTA, Roberto. **O que faz o brasil, Brasil?** Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

DANZIGER, Marlies. K.; JOHNSON, Wendell Stacy. **Introdução ao estudo crítico da literatura**. Tradução de Álvaro Cabral com a colaboração de Catarina T. Feldmann. São Paulo: Cultrix, 1974.

FORTUNA, Marlene. Intertextualidade para a Comunicação Eficiente: do texto dramático ao performance do ator em cena. *In: Trabalho apresentado no DT 6 – Interfaces Comunicacionais do XV Congresso de Ciências da Comunicação. Anais do XV Congresso de Ciências da Comunicação*, Vitória, ES, 2010, p. 1-15. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/regionais/sudeste2010/resumos/R19-0170-1.pdf>. Acesso em: 25 ago. 2023.

GUIDARINI, Mário. Auto da Compadecida: intertextualidade e interdiscursividade. *Trama*, Cascavel, v. 2, n. 3, p. 149–157, 2006.

LAVANDIER, Yves. **A Dramaturgia**. Tradução de Juliana Reis. França: Le Clown & L'enfant, 2013.

LUIZ, Tiago Marques. O riso satírico da figura religiosa em Francisco de Quevedo y Villegas e Gil Vicente: uma análise comparativa. *Dramaturgia em foco*, Petrolina, v. 3, n. 1, p. 55-76, 2019.

MACHADO, Irley. Do cenário histórico e teatral à proposta de Ariano Suassuna. *In: ARANTES, Luiz Humberto Martins; MACHADO, Irley. (orgs). Perspectivas teatrais: o texto, a cena, a pesquisa e o ensino*. Uberlândia: Editora da Universidade Federal de Uberlândia, 2005, p. 49-70.

MAGALDI, Sábado. **Panorama do teatro brasileiro**. São Paulo: Global, 2004.

MATEO, Marta. A tradução da ironia. Tradução de Hanna Betina Götz. **Cadernos de Tradução**,

Florianópolis, v. 1, n. 25, p. 197-220, 2010.

MATOS, Claudia Neiva. **Acertei no milhar**: malandragem e samba no tempo de Getúlio. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

MELO, Ezilda. Claudia. A invenção do tribunal do júri em 'Auto da Compadecida', de Ariano Suassuna. **Revista de Direito, Arte e Literatura**, v. 2, n. 1, p. 37-56, 2016.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. 13. ed. São Paulo: Cultrix, 2013.

MOTA, Marcus. **Dramaturgia**: conceitos, exercícios e análises. Brasília: Editora da UnB, 2017.

PANDOLFI, Maira Angelica. Diálogos com a picaresca espanhola no teatro e no cinema brasileiros: o caso de Ariano Suassuna e seu Auto da Compadecida (Guel Arraes, 2000). **Imagofagia: Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual**, Argentina, n. 14, p. 1-25, 2016.

PLAZA, Julio. **Tradução Intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

QUACKENBUSH, Louis Howard. The auto tradition in Brazilian Drama. **Latin American Theatre Review**, v. 5, n. 2, p. 29-43, primavera/1972.

SANTOS, Idelette Muzart Fonseca. **Em demanda da poética popular**: Ariano Suassuna e o movimento armorial. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.

SILVA, Elen Karla Sousa.; CARDOSO, Sebastião Marques. A tradição popular nordestina na obra Auto da Compadecida de Ariano Suassuna. **Revista Boitatá**, Londrina, n. 20, p. 196-212, jul.-dez. 2015.

SOIHET, Rachel. **A subversão pelo riso**: estudos sobre o carnaval carioca da Belle Époque ao tempo de Vargas. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998.

STAM, Robert. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. **Revista Ilha do Desterro**, n. 51, p. 19-53, 2006.

SUASSUNA, Ariano. **Auto da Compadecida**. 39. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.

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

TREVISAN, Leonardo Fontana; ALVES, Marina Paiva. Uma análise do tribunal do júri através da obra "O auto da Compadecida". In: **Anais do VI CIDIL**, Porto Alegre, p. 322-341, 2018.

TRUJILLO, Albeiro Mejia. O riso como fator de crítica nas narrativas picarescas. **Trama**, vol. 3, n. 6, p. 11-26, 2007.

UBERSFELD, Anne. **Para ler o teatro**. Tradução de José Simões. São Paulo: Perspectiva, 2005.

VASSALLO, Lígia. **O sertão medieval**: origens europeias do teatro de Ariano Suassuna. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993.

ZAFFARONI, Eugenio Raúl; BATISTA, Nilo; ALAGIA, Alesjandro; SLOKAR, Alejandro. **Direito penal brasileiro I**. 3 ed. Rio de Janeiro: Renavan, 2015.

Recebido em 18 fevereiro 2024.
Aceito em 26 maio 2024.