

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DO MARANHÃO – UEMA**  
**LETRAS – LICENCIATURA EM LÍNGUA PORTUGUESA E LITERATURAS DE**  
**LÍNGUA PORTUGUESA**

Denilson Carvalho Oliveira

**DO PALCO ÀS TELAS: O AUTO DA COMPADECIDA E OS PROCESSOS DE**  
**ADAPTAÇÃO.**

**COLINAS – MA**

**2026**

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DO MARANHÃO – UEMA**  
**LETRAS – LICENCIATURA EM LÍNGUA PORTUGUESA E LITERATURAS DE**  
**LÍNGUA PORTUGUESA**

Denilson Carvalho Oliveira

**DO PALCO ÀS TELAS: O AUTO DA COMPADECIDA E OS PROCESSOS DE**  
**ADAPTAÇÃO.**

Trabalho apresentado como requisito para obtenção de nota e título no curso de Letras – Licenciatura em Língua Portuguesa e Literaturas de Língua Portuguesa, da Universidade Estadual do Maranhão – UEMA.

Orientador: Prof. Dr. Abílio Neiva Monteiro

**COLINAS – MA**

**2026**

Oliveira, Denilson Carvalho.

Do palco às telas: o Auto da Compadecida e os processos de adaptação / Denilson Carvalho Oliveira. - Colinas - MA, 2026.  
35 f.

Artigo Científico (Graduação em Letras Português e Literaturas de Língua Portuguesa) - Universidade Estadual do Maranhão, Campus Colinas, 2026.

Orientador: Prof. Dr. Abílio Neiva Monteiro.

1. Auto da Compadecida. 2. Teatro. 3. Cinema. 4. Adaptação. 5. Transcodificação. I. Título.


CDU: 791

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DO MARANHÃO – UEMA**  
**LETRAS – LICENCIATURA EM LÍNGUA PORTUGUESA E LITERATURAS**  
**DE LÍNGUA PORTUGUESA**

Denilson Carvalho Oliveira


**DO PALCO ÀS TELAS: O AUTO DA COMPADECIDA E OS PROCESSOS DE**  
**ADAPTAÇÃO.**

Data da Aprovação: 09/01/2026

 Documento assinado digitalmente  
**ABILIO NEIVA MONTEIRO**  
Data: 09/02/2026 20:01:35-0300  
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>


---

Prof. Dr. Abílio Neiva Monteiro  
Orientador

 Documento assinado digitalmente  
**BRUNO ARAUJO CORREA**  
Data: 10/02/2026 08:29:01-0300  
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

---

Prof. Me. Bruno Araújo Corrêa  
1º Examinador

 Documento assinado digitalmente  
**MARCIA DO SOCORRO DA SILVA PINHEIRO**  
Data: 10/02/2026 08:24:13-0300  
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

---

Profa. Dr. Márcia do Socorro da Silva Pinheiro  
2º Examinador

**COLINAS – MA**  
**2026**

## **AGRADECIMENTOS**

Primeiramente, agradeço a Deus. Sem Ele, nada disso seria possível.

À minha mãe, mulher guerreira, batalhadora e meu maior exemplo de amor, coragem e determinação, exemplo de mãe, mulher e esposa. A ela toda minha gratidão.

Aos meus amigos, Francisco Wilgue, Isabel Santos, Adrielly Oliveira, Lanna Carolina com “a” no final e a todos que fizeram parte dessa minha trajetória de luta, de perdas e ganhos.

Uma dedicação especial a minha amiga, Ivanilde Araújo que me deixou no decorrer da produção do meu TCC e que com certeza torce lá de cima por mim.

Ao meu orientador Abilio Neiva Monteiro, agradeço a orientação, paciência e disponibilidade ao longo da construção deste trabalho, sem a sua empatia e humildade não seria possível a minha chegada até aqui.

Aos professores, agradeço pelos ensinamentos, dedicação e compromisso com a minha formação.

## RESUMO

O Auto da Compadecida de Ariano Suassuna (1927 – 2014) é frequentemente revisado e analisado em instituições de ensino e grupos teatrais, que investigam suas particularidades narrativas e temáticas. A obra de Ariano Suassuna teve sua estreia em Recife em 1956. Esta peça, que mescla elementos do teatro medieval religioso com o humor do Nordeste, permite a comparação entre a linguagem do teatro e a do cinema, evidenciando o uso de cenários específicos (teatro) e a capacidade de explorar variados ambientes (cinema). O foco da análise será o filme “O Auto da Compadecida”, de Ariano Suassuna. Nesta análise, será significativo tratar de alguns pontos relativos ao discurso, considerando que tanto a peça quanto as adaptações para o cinema e a televisão discutem a criação de imagens a partir das palavras. Para isso, as teorias de Linda Hutcheon (2011) e Ismail Xavier (2003) serão fundamentais para compreender o processo de adaptação e transcodificação. Dessa maneira, “Auto da Compadecida” transcende limites regionais e temporais, se estabelecendo como uma referência essencial para aqueles que buscam entender a literatura considerada popular, o teatro e o cinema brasileiros em suas variadas expressões e leituras. Seja em ambiente escolar, nos palcos ou nas telinhas, a obra continua a ressoar na memória coletiva do país.

**Palavras-chave:** Auto da Compadecida; teatro; cinema; adaptação; transcodificação.

## ABSTRACT

"O Auto da Compadecida" by Ariano Suassuna (1927 – 2014) is frequently reviewed and analyzed in educational institutions and theater groups, which investigate its narrative and thematic particularities. Ariano Suassuna's work premiered in Recife in 1956. This play, which blends elements of medieval religious theater with the humor of the Northeast, allows for a comparison between the language of theater and that of cinema, highlighting the use of specific sets (theater) and the ability to explore varied environments (cinema). The focus of the analysis will be the film "O Auto da Compadecida" by Guel Arraes. In this analysis, it will be significant to address some points related to discourse, considering that both the play and the adaptations for film and television discuss the creation of images from words. For this, the theories of Linda Hutcheon (2011) and Ismail Xavier (2003) will be fundamental to understand the adaptation and transcoding process. In this way, "Auto da Compadecida" transcends regional and temporal boundaries, establishing itself as an essential reference for those seeking to understand Brazilian popular literature, theater, and cinema in their varied expressions and interpretations. Whether in school settings, on stage, or on television, the work continues to resonate in the country's collective memory.

**Keywords:** O Auto da Compadecida; theater; cinema; adaptation; transcoding.

## SUMÁRIO

<b>1. INTRODUÇÃO.....</b>	<b>08</b>
<b>2. DO PALCO ÀS TELAS: O AUTO DA COMPADECIDA E OS PROCESSOS DE ADAPTAÇÃO.....</b>	<b>11</b>
<b>2.1 Teoria da adaptação e conceitos de adaptação.....</b>	<b>11</b>
<b>2.2 Flertes literários e suas adaptações.....</b>	<b>15</b>
<b>3. O AUTO: RELIGIÃO, REGIONALISMO E CULTURALISMO EM SUASSUNA.....</b>	<b>20</b>
<b>4. ADAPTAÇÃO DA OBRA AUTO DA COMPADECIDA PARA O CINEMA.....</b>	<b>25</b>
<b>5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>31</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>33</b>

## 1. INTRODUÇÃO

Transformar um texto literário ou dramático em uma produção audiovisual, conhecida como adaptação, é uma tarefa bastante complexa. Ela envolve muitos detalhes, sutilezas e possibilidades criativas, que muitas não são levadas em conta na hora de analisar as obras adaptadas. Por bastante tempo, o foco do debate sobre adaptações ficou em torno da fidelidade ao texto original. Os críticos, muitas vezes, avaliavam o trabalho do cineasta usando critérios próprios do universo literário — como as propriedades sensíveis do texto — e tentavam traduzi-los para o que é específico do cinema, como fotografia, trilha sonora, ritmo de montagem e a construção dos personagens (Xavier, 2003 apud Ferreira, 2014).

Porém, os estudos sobre adaptações têm evoluído ao longo do tempo. Novas abordagens teóricas vêm sendo incorporadas às análises cinematográficas, ampliando a compreensão sobre esse processo. Hoje em dia, a metalinguagem é vista como uma ferramenta importante para entender melhor uma obra de cinema. As análises das adaptações também passaram a focar nos deslocamentos culturais que acontecem nesse processo. Com o uso da metalinguagem, transformar um texto literário em audiovisual é entendido como um fenômeno cultural bem complexo, que pode gerar uma infinidade de referências a outros textos e envolver processos dinâmicos de transferência, tradução e interpretação de significados e valores históricos e culturais (Silva, 2021).

Serão utilizados autores como Hutcheon, Xavier, Ferreira para entender como são feitas essas transformações e transcodificações acerca da adaptação de textos para o mundo televisivo/cinematográfico. Assim, baseando-se nos estudos mais recentes, especialmente na teoria americana de literatura comparada, que vê a literatura como um sistema semiológico composto por diferentes linguagens, como cinema, pintura, jornalismo, arquitetura urbana, televisão, entre outros, busca-se promover um diálogo sobre como a peça teatral, enquanto gênero literário, é transcodificada para a televisão e o cinema.

Diante do exposto, o presente trabalho propõe refletir sobre como diferentes públicos recebem essa arte e de que forma as indústrias de comunicação de massa<sup>1</sup> atuam, além de analisar a visibilidade que cada tipo de transcodificação recebe ao ser

---

<sup>1</sup> Processo de produção e difusão de mensagens em escala industrial direcionado a um público amplo, heterogêneo e anônimo (WOLF, 2003, p. 17).

apresentada. O "Auto da Compadecida", analisado por meio das três "transmutações" técnicas, não realizará uma análise hierárquica da obra adaptada para outras formas, mas irá considerar a capacidade da arte de ser transformada sem perder seu valor comercial. No entanto, ao ser vista unicamente como um produto, pode perder sua essência, embora ganhe em visibilidade.

A obra "Auto da Compadecida" é uma das mais renomadas da literatura e do teatro no Brasil. Criada por Ariano Suassuna no ano de 1955, a peça representa um ícone da cultura popular do Nordeste, apresentando personagens, ambientes e tradições típicas dessa área. Com o passar do tempo, suas adaptações para cinema e televisão ampliaram o público dessa narrativa, tornando-a uma paixão que atravessa várias gerações de audiência (Ferreira, 2014).

A narrativa segue as peripécias de João Grilo e Chicó, dois homens simples e inteligentes que habitam a região semiárida da Paraíba. Assim, unidos pela necessidade e pela inventividade diante das dificuldades, eles encarnam personagens exagerados e obstáculos, sempre com muita sagacidade e humor. A crítica social e a combinação do real com o fantástico são aspectos frequentes, que enriquecem a obra (Castro, 2010).

As adaptações para o cinema de "Auto da Compadecida" foram essenciais para a popularização da história. O primeiro filme, chamado "Compadecida", estreou em 1969, sob a direção de George Jonas, com Armando Bógus no papel de João Grilo, Antônio Fagundes como Chicó e Regina Duarte interpretando a Compadecida. Em 2000, a narrativa foi recriada em uma minissérie dirigida e adaptada por Guel Arraes, que mais tarde se tornou um filme com o mesmo nome. Nesta versão, os papéis principais foram brilhantemente desempenhados por Matheus Nachtergaele (João Grilo) e Selton Mello (Chicó), além das participações memoráveis de Fernanda Montenegro (A Compadecida), Lima Duarte (Padre), Rogério Cardoso (Bispo) e Denise Fraga (Dora). Em 2024, Guel Arraes lançou "O Auto da Compadecida 2", que também foi bem recebido pelo público e pela crítica (Castro, 2010).

Vários especialistas consideram a obra como um reflexo preciso da região nordestina do Brasil. Isso permite que a produção alcance um público diversificado devido à abrangência de seus temas. A combinação do regionalismo na forma de expressão e a valorização das narrativas cotidianas do povo comum estabeleceram uma ligação imediata com leitores e telespectadores. O auto, que historicamente é

uma forma popular que reúne elementos teatrais sagrados e seculares, adquire novos significados através da perspectiva de Ariano Suassuna.

Este trabalho tem como finalidade explorar as inter-relações entre imaginação, memória e identidade no âmbito da produção cinematográfica. Neste projeto, examina-se a comunicação verbal, visual e auditiva do filme, levando em conta suas ligações com as identidades e a memória, questões que nos levam a reflexões complexas sobre formas de expressão, que se manifestam como performances culturais traduzidas em cenários imaginários.

Do ponto de vista metodológico, o texto se sustenta nos fundamentos dos estudos literários comparativos, onde as obras artísticas, em constante interação, são analisadas em suas particularidades, sem considerar o texto original como um modelo ou referência ao qual sua reinterpretação se vincularia como uma fonte ou influência.

O artigo está dividido em quatro tópicos. O primeiro aborda o percurso da obra do palco às telas, contextualizando as três principais adaptações audiovisuais já realizadas. O segundo apresenta a fundamentação teórica sobre os processos de adaptação, apoiando-se centralmente nos conceitos de Linda Hutcheon. O terceiro tópico amplia a discussão sobre a transposição da linguagem literária para a audiovisual por meio de outros exemplos da cinematografia brasileira. O quarto analisa os elementos de religião, regionalismo e culturalismo presentes na construção de Suassuna, detalhando as alterações específicas de narrativa e personagens ocorridas na transcodificação da peça para o cinema e a televisão.

## 2. DO PALCO ÀS TELAS: O AUTO DA COMPADECIDA E OS PROCESSOS DE ADAPTAÇÃO.

Reconhecido por Sábato Magaldi (2004, p.236) como “a obra mais famosa do teatro brasileiro contemporâneo”, o Auto da Compadecida, escrito por Ariano Suassuna, teve sua obra adaptada para o audiovisual em três ocasiões. A primeira adaptação foi o filme *A Compadecida*, lançado em 1969, que teve a direção de George Jonas, que co-escreveu o roteiro junto com o dramaturgo paraibano (Ferreira, 2014).

O autor também foi parte do desenvolvimento da sua segunda adaptação cinematográfica, *Os Trapalhões no Auto da Compadecida*, de 1987, que foi dirigida por Roberto Farias e estava ligada ao programa humorístico apresentado por Renato Aragão. Por último, a adaptação mais recente da peça para as telas foi realizada por Guel Arraes, que a lançou em formato de minissérie com o nome de *O Auto da Compadecida*, em 1999, e no ano seguinte como um filme (Xavier, 2003).

A versão de Arraes trouxe várias inovações formais, distintas das produções anteriores, mas que ainda se mantiveram conectadas ao texto teatral de Suassuna e aos elementos teatrais da peça. Dentre as mudanças notáveis, está a eliminação da figura do Palhaço, que na obra original tem a função de apresentar os outros personagens ao público e, como um autêntico mestre de cerimônias de um circo, conduzir o espetáculo que, em meio a uma série de confusões, culminará em uma cena de julgamento final (Arraes, 2000).

Mesmo setenta anos após sua publicação, a peça de Ariano Suassuna segue atual, principalmente por tratar de temas universais, como justiça, corrupção e fé. A forma como a obra mistura elementos religiosos e profanos também estimula reflexões sobre o Brasil profundo e suas contradições. Sua valorização do folclore e do modo de vida sertanejo construiu um vínculo duradouro com a cultura nacional (Xavier, 2003).

### 2.1 Teoria da adaptação e conceitos fundamentais

Linda Hutcheon (2011), em sua obra seminal *Uma teoria da adaptação*, propõe um deslocamento estratégico na forma como se é analisada a transposição de obras literárias para outras mídias. Com uma base teórica que abrange desde os formalistas da Rússia até o neomarxismo de Jameson, passando pelo estruturalismo

de Greimas até as teorias de Derrida, a autora revisita categorias clássicas da teoria literária a partir da perspectiva contemporânea, buscando entender historicamente tanto as obras quanto as formas de leitura.

A teoria da adaptação proposta por Linda Hutcheon (2011) considera a adaptação um processo criativo e intertextual, e não uma simples cópia, que implica a reinterpretação de uma obra para diferentes formatos. O aspecto central é que a adaptação constitui uma transposição criativa que mantém a essência da narrativa ao se relacionar com diferentes contextos e audiências, guardando o "espírito" da obra original ao invés de uma interpretação literal.

Hutcheon (2011) em sua obra define a adaptação como um ato criativo de reinterpretação e recriação, onde o adaptador atua como intérprete antes de ser um criador. Ela traça um paralelo com uma tradução intersemiótica, na qual um conjunto de signos é transferido para outro, sendo que essa transferência demanda uma adaptação às características específicas da nova mídia.

Um dos conceitos fundamentais na teoria de Hutcheon (2011) é que as adaptações são sempre intertextuais. Isso implica que há uma interação constante entre a obra inicial e a adaptação. A adaptação possui um significado próprio, mas também faz referência e reinterpreta o texto de origem, criando assim uma camada de entendimento que pode aprofundar a percepção dos espectadores.

Geralmente, o estudo da fidelidade de uma adaptação era realizado ao compará-la com o texto fonte, tentando mensurar o quanto o filme se mantinha 'fiel' à obra literária. No entanto, Hutcheon (2011) argumenta que a fidelidade não deve ser o ponto central, já que cada meio possui suas próprias particularidades e técnicas que devem ser respeitadas. Portanto, uma adaptação pode ser vista como bem-sucedida mesmo que não siga rigidamente o texto original.

A visão de "adaptação" segundo Hutcheon (2011) abrange diversas modalidades. Músicas, jogos eletrônicos, filmes e livros podem ser considerados adaptações; no entanto, precisam cumprir três critérios fundamentais. Em primeiro lugar, uma adaptação é uma "transposição reconhecida de uma obra ou obras que podem ser identificadas" (Hutcheon, 2011, p.54). Uma obra que não admite que é uma adaptação de outros textos não pode ser classificada como "adaptação". Embora Hutcheon não afirme isso de maneira explícita, parece que ela considera repetições não reconhecidas de uma narrativa como não criativas, ou talvez como apropriações não intencionais ou até mesmo enganosas.

Para a pesquisadora, o prazer proveniente da adaptação surge da vivência de revisitar uma narrativa conhecida com elementos novos e variações, ao mesmo tempo em que há um reconhecimento da obra original. A teoria examina a adaptação em três níveis interconectados: como resultado, como processo criativo e como processo de recepção.

Ao invés de simplesmente transferir a obra para outra forma de mídia, a adaptação pode introduzir uma nova perspectiva ou até alterar alguns elementos da história para se alinhar melhor ao público-alvo e às habilidades técnicas do cinema.

A adaptação é percebida como um meio de manter uma obra relevante, interagindo com o público e os contextos socioculturais de diferentes épocas. Não se trata apenas do resultado, mas também do processo de escolha da narrativa, do estilo e da atmosfera da obra original (Silva, 2021).

Hutcheon (2011) destaca como a escolha da mídia impacta a adaptação. Por exemplo, o que é expresso em um livro deve ser visualmente representado em um filme, exigindo mudanças que envolvem tanto perdas quanto ganhos devido às particularidades de cada forma de arte. Para que uma adaptação tenha sucesso, ela precisa captar o sentimento, o impacto e a essência da obra original, mesmo que a história em si sofra modificações. Uma adaptação deve ser encarada como uma criação independente, capaz de gerar seu próprio valor e até influenciar a percepção do texto original.

O primeiro questionamento que a autora coloca é sobre como abordar a presença generalizada do conceito "adaptação", que envolve dois aspectos distintos, mas interconectados: uma adaptação é tanto um produto quanto uma produção. Como produto, é uma entidade formal, cuja natureza se assemelha a um palimpsesto, caracterizando-se por ser uma extensa transposição de uma obra anterior. Como produção, é um ato criativo que envolve um processo específico de leitura, interpretação e recriação a partir de uma obra pré-existente (Silva, 2021).

Em decorrência dessa primeira aproximação ao conceito de adaptação e à diversidade das suas manifestações, Hutcheon (2011) reconhece que estudar casos específicos de adaptações ou realizar apenas uma análise comparativa entre gêneros e mídias não é suficiente. Ela decide explorar a essência da adaptação, considerá-la por si mesma, como um aspecto que Genette denominou de texto em segundo grau, em relação a um texto original.

Hutcheon (2011) define o que chama de "modos de engajamento", referindo-se às três formas pelas quais a obra se relaciona com o público: contar, mostrar e interagir. Para isso, revisita o debate sobre o Laocoonte que foi iniciado por Lessing no século XVIII e reinterpretado por Greenberg no século XX. Da perspectiva do pensador alemão, ela adota a ideia de pensar nas artes com base na forma como elas são percebidas pelo público, mas expande as possibilidades de linguagens e inclui nuances entre elas. Da abordagem americana, ela se apropria do conceito de que uma arte é guiada pelas suas especificidades expressivas, sem, no entanto, limitar a linguagem apenas ao uso dos seus próprios meios, como defendia o crítico modernista.

A autora ainda enfatiza o aspecto integrador de algumas linguagens que combinam diferentes modos de engajamento, como é o caso do cinema, que incorpora fotografia, música, literatura, dança, arquitetura e teatro, entre outras formas artísticas, todas orientadas por sua própria gramática.

Ao aplicar a abordagem teórica de Hutcheon (2011) nas análises, é fundamental considerar de que maneira a adaptação emprega inovações para capturar a atenção de forma distinta, ao mesmo tempo que honra e renova a narrativa original. Isso implica investigar aspectos como enredo, personagens, temas e a forma como esses elementos foram reformulados nas adaptações.

Por exemplo, ao examinar uma versão da adaptação de 'Orgulho e Preconceito' de Jane Austen, poderíamos analisar como cada filme reflete o contexto cultural, as questões sociais e as decisões estilísticas que diferem da obra escrita, assim como a forma inventiva pela qual os personagens e cenários foram moldados para representar os valores de sua época.

De acordo com Hutcheon (2011), as adaptações são descritas como "palimpsésticas", significando que são histórias que se transformaram com o tempo e que manifestam traços de tais transformações. Elas são reinterpretações de narrativas conhecidas, mas não meras cópias. Hutcheon argumenta que o valor das adaptações reside no fato de que podem ser estudadas como relatos que se repetem em uma cultura específica por uma razão.

Ao explorar as maneiras pelas quais as narrativas progridem com o passar dos anos, os pesquisadores podem identificar os valores e ideologias dessa cultura, tornando-as dignas de investigação. Embora aqueles que têm um longo interesse em

estudos culturais<sup>2</sup> possam não necessitar de justificativa para essas formas de expressão artística, a defesa proposta por Hutcheon pode persuadir aqueles que costumam desconsiderar as adaptações como formas culturais "inferiores" a reconhecer seu valor intelectual.

Dessa maneira, a teoria de adaptação de Linda Hutcheon convida o leitor a perceber as adaptações cinematográficas não apenas como simples reproduções, mas como criações reinterpretaivas que estabelecem um diálogo entre o antigo e o novo, o original e o modificado.

## 2.2 Flertes literários e suas adaptações

O texto é elaborado com base na linguagem, independentemente de ser apresentada de maneira imagética (representação dinâmica, cinematográfica ou televisiva de indivíduos, animal, objeto, cena, etc.) e/ou auditiva. Essa linguagem possibilita a construção discursiva, embora aqui estudemos também o que está implícito, ou seja, o que não foi explicitamente mencionado, mas que carrega muito significado, inclusive porque o não dito, não se restringe à palavra. Dessa forma, a construção do discurso evidenciada será a dos textos que se apresentam como peça teatral, produção televisiva e cinematográfico (Silva, 2021).

Por meio da metalinguagem, a transformação de uma obra literária em audiovisual começou a ser considerada como um fenômeno cultural intrincado, capaz de originar uma sequência quase interminável de citações de outros textos e processos dinâmicos de transferência, tradução e compreensão de significados e valores culturais e históricos (Bezerra, 2004).

Assim, a metalinguagem pode ser entendida como uma linguagem teatral adaptada ou adaptada de uma mesma obra para os formatos televisivo e cinematográfico. Pois o mesmo texto pode ser narrado de várias maneiras por meio de diferentes modalidades (Silva, 2021).

O texto teatral pode tratar a mesma obra que o texto televisivo (fílmico) e cinematográfico. No entanto, ao realizar essa transposição, os discursos em questão serão diferentes, uma vez que a intenção de quem o interpreta para transpor ou adaptar é outra, os tempos mudaram e a pessoa que está (re)adaptando tem a sua

---

<sup>2</sup> Campo teórico que analisa a cultura como local de disputa de significados e relações de poder, influenciando a identidade social (HALL, 2003, p. 131).

realidade, vivência, experiências distintas do autor ou sujeito enunciativo da obra original (Santiago, 1974).

Assim, cada recorte feito de um mesmo corpus (texto) cria uma abordagem, uma nova análise do discurso, pois está vinculada a uma história diferente, a uma nova sociedade, a uma visão política distinta; no entanto, não possuímos mais uma interpretação idêntica. A (re)construção de um mesmo corpus frequentemente leva a resultados distintos.

Adaptar obras renomadas para o teatro e cinema é um processo criativo intrincado que requer a transposição da história e dos temas de uma mídia para outra, levando em consideração as particularidades de cada linguagem. Os principais obstáculos envolvem a condensação da história, a ilustração de elementos literários e o gerenciamento das expectativas do público (Xavier, 1984).

A adaptação começa com a seleção cuidadosa de uma obra que possua potencial visual e narrativo para a nova mídia. Nesse ponto, um roteirista profissional costuma reescrever a trama, convertendo a estrutura literária em um roteiro, que pode ser para teatro (dramaturgia) ou cinema (roteiro de cinema).

Muitas obras literárias e históricas foram adaptadas para o cinema e a televisão, ganhando visibilidade, como a adaptação da obra "Dom Casmurro" para o cinema e teatro que ocorreu em várias ocasiões, lidando com o desafio de traduzir a complexidade do narrador não confiável de Machado de Assis para diferentes formatos. As adaptações oscilam entre versões que seguem fielmente o texto original, como certas peças teatrais, e releituras mais modernas, como musicais e filmes que abordam novas perspectivas sobre a relação entre Bentinho e Capitu. Adaptações teatrais, como a da Companhia de Arte Alcúnia, tentam replicar a experiência da leitura, preservando o diálogo e a trama do livro com fidelidade e um número reduzido de personagens. "Capitu e o Capítulo" apresenta uma nova visão da história, retratando o relacionamento sob uma perspectiva distinta da narrativa de Bentinho (Silva, 2021).

Em 2011, a obra Capitães da Areia, de Jorge Amado, foi levada ao cinema em uma adaptação dirigida por Cecília Amado, neta do escritor. O livro também possui adaptações teatrais, embora sejam menos conhecidas do que a versão para o cinema lançada em 2011. As adaptações visam apresentar a história do grupo de meninos de rua de Salvador a novos públicos, tratando de questões como marginalização, solidariedade e desigualdade social. A adaptação exigiu um extenso processo de

seleção e treinamento do elenco, formado por jovens atores de Salvador. O filme aborda o desejo de liberdade para se conectar com os jovens. Inspirado no livro de mesmo nome, esse filme foi lançado em 2011 e dirigido por Cecília Amado, neta de Jorge Amado, autor da obra, como uma forma de homenagear o avô. “Capitães da Areia” foi escrito em 1937 por Amado e conta a história de meninos de rua da cidade de Salvador (Silva, 2021).

Publicado em 1928 por Mario de Andrade, “Macunaíma” é uma das adaptações cinematográficas brasileiras mais conhecidas. O filme, lançado em 1968 e dirigido por Joaquim Pedro de Andrade, entrou para a lista dos 100 melhores filmes brasileiros de todos os tempos, segundo a Associação Brasileira de Críticos de Cinema (Abraccine). “Macunaíma”, de Mário de Andrade, uma obra modernista, conta com duas adaptações memoráveis que deixaram sua marca no teatro e no cinema brasileiros: o filme de 1969, sob a direção de Joaquim Pedro de Andrade, e a peça teatral apresentada por Antunes Filho em 1978. Ambas são ícones culturais e artísticos. O filme é uma comédia que incorpora elementos do tropicalismo e da psicodelia, usando cores vibrantes e ironia para contar as aventuras do herói da selva na cidade grande. A obra de Antunes Filho é analisada como um exemplo essencial de transposição de uma obra literária complexa para o palco, sendo reconhecida por sua intensidade e inovação no período (Aumont, 2003).

Lisbela e o Prisioneiro foi lançado como uma peça de teatro em 1964, a obra foi escrita por Mário Jorge Mattos para mostrar a rebeldia contra o autoritarismo presente em algumas regiões no Nordeste. Com algumas adaptações, o filme de “Lisbela e o Prisioneiro” foi lançado em 2008 e dirigido por Guel Arraes, o mesmo diretor de “O Auto da Compadecida”. A adaptação cinematográfica de “Lisbela e o Prisioneiro”, de Osman Lins, ocorreu em 2003 sob a direção de Guel Arraes, que também dirigiu uma montagem teatral em 2000 e um especial para a TV em 1993. As adaptações teatrais incluem versões mais recentes no formato de musical, com diversas interpretações que procuram se inspirar tanto no livro original quanto em adaptações anteriores. As adaptações para cinema e teatro preservam a essência da trama, porém empregam variados recursos criativos para adaptar a narrativa a cada formato. A adaptação cinematográfica emprega técnicas como a transição gradual de imagens para gerar efeitos visuais, como a recriação de memórias passadas, algo inviável apenas com o texto teatral (Aumont, 2003).

Lançado em 1977, com um especial para a televisão em 1981, o filme “Morte e Vida Severina” é inspirado na obra de mesmo nome. Nela, é contada a vida e os sofrimentos de Severino, um retirante nordestino. Escrito por João Cabral de Melo Neto, o livro foi publicado originalmente em 1955. Originalmente um poema dramático, a obra foi criada com um intenso apelo cênico e rítmico, o que tornou mais fácil suas várias adaptações para o teatro. O filme, lançado em 1977 (apesar de a produção ter iniciado em 1974), é, na realidade, uma combinação do poema de João Cabral com outra de suas obras, "O Rio". Após assistir à peça de teatro, o cineasta decidiu adaptar a história para o cinema. Além do filme de 1977, a obra foi adaptada para outros formatos audiovisuais, como um teleteatro musical exibido pela TV Globo em 1981, com músicas de Chico Buarque e direção de Walter Avancini, e uma animação em *graphic novel*<sup>3</sup> produzida por Miguel Falcão em 2005 (Suassuna, 2008).

Um dos mais conhecidos do movimento Cinema Novo, “Vidas Secas” é inspirado no livro de nome homônimo de Graciliano Ramos. Assim como Macunaíma, esse filme também é considerado uma das 100 melhores produções cinematográficas brasileiras pela Abraccine. As adaptações de "Vidas Secas" para teatro e cinema convertem o romance de Graciliano Ramos em diferentes formatos, mantendo a crítica social e a narrativa da família de retirantes. No cinema, a obra foi adaptada por Nelson Pereira dos Santos, enfatizando a opressão e a transição da linguagem para o formato audiovisual. No teatro, as adaptações vão desde produções clássicas até versões musicais ou com bonecos, abordando assuntos como a fome, a seca, a morte da cachorra Baleia e a luta pela sobrevivência. O assunto da obra foi abordado em peças de teatro de fantoches pelo grupo Caravela, o que ofereceu ao público uma experiência distinta e possibilitou a investigação de novas abordagens pedagógicas. (Suassuna, 2008)

É relevante destacar a favor da adaptação de obras literárias para o cinema ou televisão que todas as obras adaptadas veem suas vendas significativamente aumentadas. Não temos certeza se as pessoas leem os livros, mas sabemos que elas os compram, o que é positivo. Com certeza, algumas leem os livros. As adaptações são justificadas apenas pelo fato de promover a leitura. E considerando que a inclusão

---

<sup>3</sup> Termo em inglês que significa "romance gráfico". Refere-se a um formato de história em quadrinhos que apresenta uma narrativa longa, fechada e com maior densidade literária ou complexidade de enredo, geralmente publicada em formato de livro, diferindo das publicações periódicas seriadas.

é o tema da Jornada, é importante ressaltar que somos o país com a maior concentração de renda do mundo e o líder global em desigualdade.

Assim como há sem-terra, sem-teto e sem-emprego, também existem milhões de pessoas sem acesso a livros e ao cinema. Desse modo, a televisão, que está presente na maioria das residências brasileiras, desempenha um papel essencial na disseminação da cultura. É uma pena que seja tão pouco utilizada de forma eficaz. Os milhões de brasileiros que não têm acesso a livros ou cinema merecem, no mínimo, uma televisão de qualidade superior (Nascimento Neto, 2006).

Apesar de o diretor de teatro e o cineasta compartilharem a mesma necessidade de enriquecer um texto escrito durante a encenação e estarem engajados com a fábula, a trama, a presença e a ausência do narrador, o contar e o mostrar, o que é visível e invisível e, de maneira mais ampla, com uma modulação específica de pontos de vista, seus recursos significativos não são idênticos para a manipulação do espaço e do tempo, e a composição dos pontos de vista e discursos.

Cada um, dramaturgo e cineasta, trabalha com o que considera “afinidade eletiva”, ou seja, com suas próprias preferências sensíveis para cada projeto estético. Eles transcrevem semioticamente para estimular a reflexão sobre o sentido da história, tanto no que diz respeito ao passado, enquanto memória, quanto ao futuro, enquanto vira-se, promovendo a reflexão e a reelaboração do que foi vivido, além das possibilidades de transformação (Nascimento Neto, 2006).

A materialidade da tradução, sua forma e maneira de ressignificar a história e atualizar o passado, se entrelaça em cada período histórico. Como prática crítico-criativa, metacriação e diálogo de signos, ocorre a transição de sentidos e surgem novas realidades estéticas (Plaza, 1987). A tradução criativa envolve deslocamentos, desarranjos e rearranjos de signos, além da transcrição de formas em busca de novos significados.

### 3. O AUTO: RELIGIÃO, REGIONALISMO E CULTURALISMO EM SUASSUNA

Poucas obras da dramaturgia brasileira alcançaram o prestígio de "Auto da Compadecida"(1955). Esse status representa uma região, uma cultura e, mais importante, um povo. Contudo, a magnitude da obra não se baseia somente no alcance territorial e representativo, mas também na profundidade humanística que ela possui, uma vez que os mais diversos temas podem ser explorados a partir do Auto da Compadecida (Vassallo, 2000).

Diante das secas devastadoras, da elevada mortalidade e do êxodo nordestino, a religiosidade popular da região assume características de penitência, de forma sincrônica aos padecimentos experimentados. Uma religiosidade emerge do contexto em que se encontra e atende às necessidades reais da vida. No caso do nordestino, isso se deve ao sofrimento e às misérias decorrentes da condição precária das terras, das secas e da marginalização social. O sofrimento gerou diversas respostas, mas nenhuma tão profunda quanto as respostas religiosas. Foi esse modo religioso de responder que o sertanejo adotou (Canclini, 1997).

Esse é o cenário representado no Auto. Um ambiente caracterizado pela religiosidade penitencial que busca entender as causas do sofrimento e encontrar um alívio para o povo nordestino.

Suassuna combina religião, regionalismo e culturalismo em "O Auto da Compadecida", resultando em uma obra que funciona tanto como uma comédia universal quanto como um retrato profundo da identidade nordestina. Nessa perspectiva, a abordagem de Suassuna dialoga com a tradição do regionalismo na literatura brasileira, mas superando o que a crítica literária denomina de "regionalismo pitoresco", focado apenas no exotismo da paisagem. Segundo Araújo (2008), ao analisar a visão de Antonio Candido, o regionalismo moderno sobrevive justamente pela tensão dialética entre o local e o universal. A obra de Suassuna se insere no que pode ser considerado uma 'transfiguração' da região, onde os contornos humanos e sociais, embora profundamente enraizados no Nordeste, adquirem validade universal. Assim, o sertão de Taperoá deixa de ser apenas um cenário geográfico para se tornar uma 'região da arte', permitindo que as questões locais de justiça e sobrevivência sejam compreendidas por qualquer público.

A religiosidade é um elemento fundamental da obra, expressa na fé popular e no sincretismo característicos do sertão nordestino. Suassuna combina a moral

católica tradicional com crenças e práticas populares, nas quais a devoção aos santos, especialmente a Nossa Senhora (a Compadecida), desempenha um papel fundamental. O auge da peça ocorre em um tribunal, com personagens como Jesus (Manuel), o Diabo (Encourado) e a Virgem Maria (a Compadecida) (Vassallo, 2000).

No Auto da Compadecida, os arquétipos religiosos estão presentes, antes de qualquer outra coisa na tradição do Nordeste. Assim, com Jung definindo o arquétipo como as formas do espírito humano que se apresentam de forma usual, é possível deduzir que as personagens religiosas representadas na peça do Suassuna, não são apenas cristãs ou sertanejas, mas simbolizam personagens enraizados na mente da humanidade em geral (Vassallo, 2000).

Segundo Rossetti (2003, p. 16),

Ao escrevê-la em 1955, Ariano Suassuna teve a pretensão de ser fiel à literatura de cordel. Em suas próprias palavras: “uma literatura brasileira feita à margem da civilização urbana e suas influências cosmopolitas”. No entanto, nota-se que, mesmo o autor tendo essa intenção de produzir uma obra que levasse em conta a forma pura e simples da cultura nordestina, esse público urbano e cosmopolita encantou-se e o consagrou em virtude das características ao mesmo tempo regionais e universais encontradas na obra.

Talvez isso esclareça o motivo de Ariano Suassuna não utilizar os nomes próprios das personalidades religiosas em sua obra, isto é, a razão pela qual o Diabo se apresenta como Encourado, Jesus Cristo como Manuel e a Virgem Maria como a Compadecida e os personagens coadjuvantes como o padeiro, a mulher do padeiro também.

O livro contrapõe a severa justiça de Cristo e a busca por punição de figuras como o Bispo e o Major à compaixão e ao perdão promovidos por Nossa Senhora, que entende as fragilidades humanas e a condição do povo sofrido. Há uma crítica ao clero local, que demonstra mais interesse em riqueza e prestígio do que em fé verdadeira ou no bem-estar dos necessitados, como fica evidente na recusa do padre em benzer o cachorro do Major por este ser um animal (Suassuna, 2001).

O regionalismo de Suassuna vai além de um simples cenário; ele é a alma da narrativa. A trama ocorre em Taperoá, uma cidade no interior da Paraíba, e espelha a realidade social e geográfica do Nordeste do Brasil. João Grilo (o sertanejo astuto e humilde), Chicó (o contador de histórias), o Major (o latifundiário opressor) e o Cangaceiro Severino (cuja violência é justificada por suas próprias tragédias) simbolizam personagens icônicos da região e suas batalhas. Com um tom bem-

humorado, a peça trata das graves desigualdades sociais, do coronelismo e da luta pela sobrevivência em meio à seca e à pobreza (Suassuna, 2001).

Para Suassuna, a "cultura popular" é uma "tradição viva", peculiar e fecunda, [...] origem de uma literatura erudita essencialmente brasileira (Santiago, 1974, p. 166). Com base nessa ideia, as narrativas e a poesia dos cantadores, as histórias, os folhetos de cordel, as apresentações populares, como os autos guerreiros, os bucólicos, o bumba-meu-boi contribuem para o repertório de nossas "raízes tradicionais". Estas, por conseguinte, representam um material importante, intacto, que, concomitantemente, nos torna fiéis ao povo singular, distinto, complexo, conflitante, e nos recoloca no criativo caminho ibérico, mouro-negro, asiático e mediterrâneo do qual somos herdeiros (apud Santiago, 1974, p. 166).

A esta finalidade, Suassuna é mais sucinto:

A arte popular é realizada pelo povo, para atender a sua necessidade de viver, incluindo nessa necessidade os utensílios da vida cotidiana (cerâmica, pintura, escultura e arquitetura populares) e as diversões (música, poesia, dança e teatro populares). A arte popular, aqui é a arte do povo, do quarto estado. É de notar que às vezes essa arte alcança qualidade: isso ocorre principalmente quando o quarto estado não se encontra dissociado do resto do povo, mas praticamente exprime uma unidade nacional. (apud Farias, 2006, p. 59).

Desta forma, percebe-se que, para Suassuna, a cultura popular manifesta-se nos objetos de uso diário e no lazer, configurando-se como a expressão do artista e do seu povo.

O culturalismo está presente tanto na forma quanto no conteúdo da obra, recuperando e valorizando as origens da cultura popular do Nordeste. A literatura de cordel e as apresentações populares, como o bumba-meu-boi e os autos medievais, foram as principais influências para Suassuna. A forma de "auto" (um gênero teatral medieval) é ajustada para o contexto brasileiro. O humor e a linguagem oral, ricos em expressões e ditados nordestinos, são empregados para enaltecer a identidade cultural da região e realizar críticas sociais, atuando como um meio de resistência cultural (Canclini, 1997).

Suassuna, em processo de assimilação da cultura popular, apresenta este fato para seu Auto:

João Grilo, virando o gato para Chicó, com o rabo levantado: Tire aí, Chicó.  
Chicó: Eu não, tire você.

João Grilo: Deixe de luxo, Chicó, em ciência tudo é natural.

Chicó: Pois se é natural, tire.

João Grilo: Então tiro. (Passa a mão no traseiro do gato e tira uma prata de cinco tostões). (Suassuna, 1975, p. 71).

As situações resultantes da astúcia presentes nos tipos se mostram inferiores em alguns pontos, por exemplo, no econômico ou na força física, de maneira que as saídas encontradas pelas estratégias ardilosas derivam em situações engraçadas, atribuindo o sentido pitoresco.

A respeito do folclore brasileiro, a obra apresenta inúmeras situações, incluindo animais encontrados em lendas, adquirindo proporções inusitadas. Como exemplo: a Mula-Sem-Cabeça, Boitatá, a Cobra Norato e de uma ampla diversidade de pássaros e peixes, entre outros.

Chicó: Foi quando eu estive no Amazonas. Eu tinha amarrado a corda do arpão em redor do corpo, de modo que estava com os braços sem movimento. Quando ferrei o bicho, ele deu um puxavante maior e eu caí no rio.

João Grilo: O bicho pescou você!...

Chicó: Exatamente, João, o bicho me pescou. Para encurtar a história, o pirarucu me arrastou rio acima três dias e três noites. (SUASSUNA, 1975, p.40).

Referente aos cachorros, o folclore gera características negativas para o animal, relacionando-o à figura do demônio – o Cão. Este caso não se nota em demais culturas.

Com isso identifica - se a tradição popular, retratada na obra de Suassuna, por meio das mais variadas descrições e personagens. Com base na figura da esposa do padeiro, seus devaneios, caprichos, dengos e infidelidades amorosas; incluindo os tipos memoráveis de João Grilo e Chicó, que equilibram suas condições desfavoráveis por meio da astúcia e capacidade de inverter a sequência natural dos eventos, com espertezas arguciosas; também se incluem as figuras dos cangaceiros, tão características do Nordeste e dos coronéis, personificados pelo Major que se orgulha de seu passado ibérico, quando se considera um autêntico descendente da mais pura linhagem portuguesa (Vassallo, 1993).

Outro ponto da peça que demonstra a proximidade do Manuel é sua chegada, ao surpreender todos com a cor de sua pele, quando se faz próximo daqueles que sofrem preconceito racial.

As pancadas do sino continuam e toca uma música de aleluia. De repente, João ajoelhando-se, como que levado por uma força irresistível e fica com os olhos fixos fora. Todos vão-se ajoelhando vagarosamente. O Encourado volta rapidamente as costas, para não ver o Cristo que vem entrando. É um preto retinto, com uma bondade simples e digna nos gestos e nos modos [...].

ENCOURADO: Quem é? É Manuel?

MANUEL: Sim, é Manuel, o Leão de Judá, o Filho de Davi. Levantem-se todos, pois vão ser julgados. (SUASSUNA, 1975, p. 112)

MANUEL: [...] Que vergonha! Eu, Jesus, nasci branco e quis nascer judeu, como podia ter nascido preto. Para mim, tanto faz branco como preto [...] (Suassuna, 1975, p. 114).

No entanto, por esse trecho, nota-se que o Manuel é também o juiz. Em primeiro plano, aludindo a crença judaico-cristã do messias juiz.

O trabalho é um marco do Movimento Armorial, concebido por Suassuna, que tinha como objetivo desenvolver uma arte erudita brasileira a partir das raízes populares do Nordeste, orgulhosamente defendendo e afirmando essa cultura. Em resumo, "O Auto da Compadecida" é uma obra brilhante que emprega religião, regionalismo e culturalismo para retratar um painel rico e complexo do Brasil profundo, desafiando valores universais por meio da perspectiva da cultura nordestina (Aumont, 2003).

#### 4. ADAPTAÇÃO DA OBRA AUTO DA COMPADECIDA PARA O CINEMA

A peça *O Auto da Compadecida* foi criada para atender a um pedido específico do Teatro Estudante de Pernambuco (TEP), instituído por Ariano Suassuna e Hermilo Borba Filho. A peça foi escrita em 1955. Com seu amigo Hermilo Borba, Ariano passou a ser um dos nomes mais renomados na trajetória do teatro brasileiro (Machado, 1997).

O *Auto da Compadecida* é uma obra de teatro que se baseia em três narrativas do romanceiro popular do Nordeste. As fábulas a seguir são: O enterro do cachorro e a história do cavalo que defecava dinheiro, de Leandro Gomes de Barros e O castigo da soberba de Anselmo Vieira de Souza. O livro é contado por um palhaço chamado Gregório, que desempenha um papel metateatral e anti-ilusionista (Machado, 1997).

Este personagem de palhaço que atravessa a história é uma reinterpretação de Ariano Suassuna, pois durante a infância em Taperoá, o palhaço Gregório, do circo Stringhini, cativou o escritor de maneira tão intensa que, quando era criança, sonhava em ser palhaço e escapar com a trupe do circo.

De forma cômica, o palhaço Gregório faz comentários breves e se dirige ao público informando sobre o que vai acontecer, já que não se envolve na ação, exceto no falecimento de João Grilo, em que aparece como figurante segurando a rede que contém o cadáver ao lado de Chicó. Essa cena só está presente na obra escrita (peça teatral), nas adaptações realizadas para cinema e televisão a imagem do palhaço desaparece e cada personagem se expressa individualmente (Martin, 1990).

Essas alterações estruturais, como a supressão e o acréscimo de personagens, exemplificam as distinções entre as mídias apontadas por Hutcheon (2011, p. 35), para quem:

Uma história mostrada não é o mesmo que uma história contada, e nenhuma delas é o mesmo que uma história da qual você participa ou a qual você interage, ou seja, uma história vivenciada ou cinesteticamente. Cada modo adapta diferentes coisas e de diferentes maneiras.

Compreender "*O Auto da Compadecida*" no formato de peça teatral é fundamental como uma entidade discursiva duradoura, uma vez que tem atravessado

cinco décadas e ainda está conosco, embora em outras formas. No entanto, quantas pessoas que tiveram contato com a obra por meio de outras modalidades (televisiva e cinematográfica), têm interpretado a obra como teatro, descobrindo por meio do discurso, sendo muito mais do que apenas uma comédia.

O Auto da Compadecida ganhou notoriedade por ser "a peça mais popular do repertório brasileiro ao integrar a fé católica em sua forma mais visceral na formação da nacionalidade, e a vida cômica e patética do cidadão comum "vilipendiado pelos poderosos", conforme aponta Sábato Magaldi em entrevista à revista *Discutindo a Literatura* (2008, p. 24).

E que conecta aspectos identitários da biografia do autor Ariano Suassuna, como Taperoá, o palhaço, pessoas simples etc. A obra foi adaptada duas vezes para o cinema e uma vez para a televisão (formato de minisséries). Quando transcodificado para outros gêneros midiáticos, O Auto da Compadecida perde o narrador circense, o palhaço, que sem dúvida tem uma função relevante na peça teatral, mas, em contrapartida, adquire outros elementos; ou seja, cada personagem fala por si, o que confere à obra mais veracidade (Martin, 1990).

Quando a literatura ganha uma nova dimensão em relação ao gênero, passando a alcançar um grupo maior e se torna massificado. Quantas pessoas assistiram à peça O Auto da Compadecida? Pode-se responder sem a maior dificuldade, pouquíssimas pessoas.

Ao falarmos sobre cinema, ou seja, quantas pessoas assistiram, ampliamos o grupo de espectadores. No entanto, quando se trata de televisão, atinge-se uma variedade de espectadores. É essa variedade de mídias que permite que a arte circule.

Quando a peça teatral "O Auto da Compadecida" foi adaptada para a televisão, (minissérie) teve, de fato, visibilidade e popularização, uma vez que é uma comédia e teve um elenco de destaque, que fez o público rir e se identificar com vários personagens, já que o objetivo era fazer com que levasse vantagem em todas as coisas. A minissérie foi transmitida em quatro episódios no ano de 1998, pela Rede Globo, canal que, geralmente, bate o recorde em público.

Em razão do êxito, o cineasta Guel Arraes, em parceria com a Globo Filmes, optou por criar uma versão para o cinema, que inclui 100 (cem) minutos a menos do que a versão exibida nas telinhas em formato de minissérie. O filme "Auto da

Compadecida" foi gravado em Cabaceiras, uma cidade localizada no sertão da Paraíba, próxima a Taperoá, cidade onde ocorrem as aventuras de João Grilo e Chicó representadas na obra teatral de Ariano Suassuna (Arraes, 2000).

Quando a peça teatral original é adaptada para a televisão e o cinema, ela passa por uma espécie de supressão de atos, mesmo assim, introduz outras cenas que não estão presentes na peça. Da mesma forma que o palhaço Gregório não aparece nas telinhas da TV e do cinema, o Cabo 70 (Aramis Trindade) e Vicentão (Bruno Garcia) são figuras de uma outra obra "Tortura de um coração", de Ariano Suassuna. Não houve briga entre Rosinha e Chicó, nem entre os dois valentões (Cabo 70 e Vicentão).

O que é comum nas transcódificações da obra original O Auto da Compadecida é a avaliação dos personagens. Assim, a obra O Auto da Compadecida foi adaptada para a televisão quanto ao cinema, que recorre ao tema romântico, pois esse subterfúgio operado na mídia de televisão e cinema atrai mais público. Nesse processo, de acordo com Bezerra, o personagem "Chicó ganha uma densidade psicológica" aspecto não presente nas personagens criadas pelo escritor Ariano Suassuna (Arraes, 2000).

Desse modo, Guel Arraes imprime em seu texto um aspecto de resistência dos nordestinos, despertando no leitor um sentimento de solidariedade por João Grilo e Chicó, mesmo cientes de que ambos são mentirosos e farsantes, contudo, agem dessa forma em prol da sobrevivência. Esses elementos não são indispensáveis para a peça teatral.

Apesar de "ocultar" a presença do narrador, existem momentos em que O Auto da Compadecida, de Guel Arraes, quebra a continuidade da narrativa, assim como a inclusão de animações digitais nas cenas em que o mentiroso Chicó narra suas aventuras fantasiosas e, sobretudo, no artificialismo que prevalece em todas as cenas do veredito. No entanto, existem outras particularidades nessa terceira adaptação cinematográfica do Auto (Martin, 1990).

**Figura 1 – João Grilo e Chicó**



Fonte: O Auto da Compadecida (2000).

Enquanto Guel Arraes eliminou personagens e enredos do texto original, também houve a inclusão de personagens de outras criações de Ariano Suassuna, como o Cabo 70 (Aramis Trindade) e Vicentão (Bruno Garcia), ambos provenientes da peça *Torturas de um coração*. A romântica Rosinha (Virgínia Cavendish), descendente do major Antonio Morais (Paulo Goulart), porém com um nome diferente: Marieta.

Para ampliar a história, os escritores decidiram incluir um romance, a disputa pelo afeto de Rosinha, introduzindo novos personagens e circunstâncias que não estavam presentes na solicitação, conforme discutido anteriormente. A presença constante do tema amoroso é característica dos produtos fictícios da televisão brasileira e tem se mostrado uma tática eficiente para atrair público. O tema também foi abordado na adaptação para a televisão de *O Auto da Compadecida*, romântico é predominante tanto na minissérie quanto no filme, gerando uma significativa transformação na personalidade de Chicó, que adquire profundidade psicológica.

A obra de teatro *O Auto da Compadecida*, obra escrita em 1955, durante um período de leitores limitados, recebeu pouca visibilidade. No entanto, quando é transcodificada para formatos mais acessíveis, consegue alcançar um público que não precisa mais folhear livros nem construir imagens. A transmissão de imagem e som por meio da televisão torna mais fácil a compreensão, além de ser a mídia mais acessível.

Compreendendo que cada momento enfatiza um aspecto de *O Auto da Compadecida*, ora retrata um povo que, para sobreviver em uma região severamente afetada para lidar com as mazelas políticas e sociais, é preciso mentir, enganar e

trapacear valores religiosos, em que qualquer situação pecaminosa pode ser superada pelo poder do amor.

É na cena do julgamento das almas e na representação do Diabo que O Auto da Compadecida de Guel Arraes menos se parece com a peça e com as duas adaptações anteriores. O cenário do julgamento desta vez é o interior da igreja da cidadezinha, embora em uma espécie de dimensão paralela por onde as almas dos condenados vagam segurando velas acesas.

**Figura 2- Jesus e a Compadecida**



Fonte: O Auto da Compadecida (2000).

O Diabo surge por uma grande porta e, por trás dele, pela primeira vez em todas as adaptações, vê-se um cenário do Inferno criado por computador – com chamas e almas sendo torturadas de diferentes maneiras. O personagem é interpretado por Luís Melo (e não por Paulo Goulart, o ator que fez o Major Antônio Moraes nas cenas anteriores). A utilização de um mesmo ator para interpretar os dois personagens, como aconteceu nos filmes anteriores, provavelmente foi descartada para não confundir o espectador.

**Figura 3 – o Diabo revela sua face**



Fonte: O Auto da Compadecida (2000).

Ele não vem acompanhado de cavaleiros-demônios ou diabinhos-anões, como nos outros filmes. Mas esta encarnação elegante é apenas um truque: o Diabo esconde suas verdadeiras feições (monstruosas) sob o disfarce do homem gentil e educado, que chega a usar a famosa frase “O Diabo não é tão feio como pintam”. Até que as provocações de João Grilo (queixando-se do seu cheiro de enxofre) fazem com que ele revele, enfurecido, seu verdadeiro aspecto. É quando João Grilo finalmente clama pela intervenção divina.

## 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O Auto da Compadecida é uma obra de simplicidade aparente, mas com profundidade. A partir dela, é possível extrair reflexões a respeito de diversos aspectos da vida. Seus personagens são personalidades locais, porém suas origens estão enraizadas no espírito humano, tornando-se assim universais.

Ao incorporar uma dose de cinema verdade, Guel Arraes atualiza o texto de Suassuna e cria uma conexão com a dura realidade enfrentada pelos nordestinos. A cena final continua nesse mesmo rumo, quando Chicó, Rosinha e João Grilo surgem como retirantes em uma estrada de barro. Em resumo, mesmo que apresente o julgamento de certos canalhas para a prática da moralidade, conforme afirma o Palhaço no texto da peça Auto da Compadecida, a versão cinematográfica de Guel Arraes conta mesmo é a saga da sobrevivência dos pobres sertanejos, convocando o espectador a uma posição favorável a dupla Chicó e João Grilo e contra as injustiças sociais.

No que diz respeito à religiosidade, a peça reflete as crenças populares do sertão nordestino. No entanto, ao se analisar mais profundamente, percebe-se que o ambiente de onde surge essa religiosidade do Nordeste é moldada por fatores históricos, geográficos, climáticos, entre outros. Isso resulta em outro nível de profundidade, que é o de admitir a necessidade de crenças na humanidade e a aptidão para a religiosidade. É nesse contexto – Sertão < Nordeste < Espírito humano – que se inclui a conexão entre o Auto da Compadecida e a religiosidade.

Suassuna retrata, em sua obra, a necessidade de absolvição do homem do sertão de suas responsabilidades, pois enfrentam diversos desafios, tanto no que diz respeito ao clima quanto social. Devido ao sofrimento, o ser humano deve ser capaz de perdoar todas as maldades, resultado de sua rotina e luta pela sobrevivência. Exibe um povo devoto, vítima da seca, atormentado pelo espectro da fome e no enfrentamento contra a pobreza. Descreve o perfil dos sertanejos nordestinos que são oprimidos pela exploração à qual foram e continuam sendo submetidos por famílias de poderosos coronéis que têm terras e corações em vastas regiões do Brasil.

Nesse cenário, João Grilo, personagem que simboliza os pobres, explorados, é o homem comum, é o nordestino característico que luta para sobreviver no sertão de forma criativa, utilizando a única ferramenta do desprovido, a astúcia, para resistir.

Por fim, o texto se fundamenta na tradição oral dos romanceiros e narrativas nordestinas. Há uma tendência em direção ao popular, com a utilização de "causos" e de temas a respeito de histórias de cordel, adágios, provérbios, ditos populares e tradições. Assim, de modo geral, propõe uma perspectiva regionalista ou simplesmente elabora um conteúdo regional voltado para um entendimento estético mais elaborado.

Por último, é importante notar que um tribunal é estabelecido no ato final da obra de Suassuna. Um promotor que busca condenar a humanidade com suas acusações, ocultando a possibilidade de redenção; um juiz imparcial, que não busca seu próprio proveito, mas emite as sentenças conforme com o que é justo; e uma advogada que preserva a esperança de redenção para a humanidade caída. Essa é a mensagem religiosa da obra de Suassuna: o ser humano que ainda em nossos dias, procura por redenção, mesmo diante das acusações.

## REFERÊNCIAS

- ARAÚJO, Humberto Hermenegildo de. A tradição do regionalismo na literatura brasileira: do pitoresco à realização inventiva. **Revista Letras**, Curitiba, n. 74, p. 119-132, jan./abr. 2008.
- AUMONT, Jacques, MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**; trad. Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas: Papyrus, 2003.
- AUMONT, Jacques. **O ponto de vista**, in: GEADA, Eduardo (org.). Estéticas do cinema. Lisboa: Dom Quixote, 1985.
- BEZERRA, Cláudio. Universidade Católica de Pernambuco. **Do Teatro ao Cinema - três olhares sobre o Auto da Compadecida**. 2004.
- CANCLINI, Nestor Garcia. **As culturas populares no capitalismo**. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: EDUSP, 1997.
- CASTRO, Telma Cristina Jesus de. **A memória cultural nas recriações de Auto da Compadecida e Farsa da Boa Preguiça sob o viés da polifonia de Bakhtin**. 2010. Dissertação de mestrado - Departamento de Letras, Artes e Cultura, Universidade Federal de São João del-Rei, São João del-rei/MG.
- CHATMAN, Seymour Benjamin. **Story and discourse: narrative structure in fiction and film**. Ithaca: Cornell Paperbacks, 1980.
- HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Organização Liv Sovik. Tradução Adelaine La Guardia Resende et al. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Trad. André Cechinel. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2011. 280p.
- FERREIRA, Juliana de Paiva. **O Auto da Compadecida e os estereótipos do Sertão: Entre Guel Arraes e Ariano Suassuna**. Monografia. Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Pp.76. 2014.
- FIGUEIRÔA, Alexandre. **Cinema e televisão: notas sobre uma guerra particular**, in: Documento de Trabalho do Grupo de Pesquisa em Mídia e Cultura Contemporânea. Recife: Unicap, 2003.
- JUNG, Carl Gustav. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Petrópolis – RJ, Vozes, 2000. (Obras completas 9/1).
- MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas e pós-cinemas**. Campinas: Papyrus, 1997.
- MAGALDI, S. **Panorama do teatro brasileiro**. 6ª ed. São Paulo: Global, 2004.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**; trad. Paulo Neves. São Paulo: Brasiliense, 1990.

NASCIMENTO NETO, João Evangelista do. **Rapsódia no Sertão**: Do “códex” à tela, a trajetória da trupe do Auto da Compadecida. 2006. Dissertação (Mestrado em Literatura e Diversidade Cultural) - Departamento de Letras e Artes, Universidade Estadual de Feira de Santana, Feira de Santana, 2006.

**O AUTO da Compadecida**. Direção: Guel Arraes. Roteirista: Adriana Falcão, Guel Arraes e João Falcão. Rio de Janeiro: Globo Filmes, 1999. 1 filme (157 min), son., color.

PLAZA, Julio. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 1987.

ROSSETTI, Regina; SILVA, Fábio Diogo. **Transposição estética da imagem religiosa da literatura para o cinema**: O Auto da Compadecida. In: Linguagens na mídia: transposição e hibridização como procedimentos de inovação [recurso eletrônico], Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003. (Coleção Comunicação & Inovação; v.2).

SANTIAGO, Silviano. **Situação de Ariano Suassuna**. In: SUASSUNA, Ariano. Seleta em prosa e verso. Rio de Janeiro: José Olympio, 1974.

SILVA, Lourdes Ana P. (org.). **Auto da Compadecida**: interfaces interdisciplinares. Andradina: Meraki, 2021.

SUASSUNA, A. **Almanaque Armorial**. 1ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

SUASSUNA, Ariano. **Auto da Compadecida**. Rio de Janeiro: Agir, 2001.

VASSALLO, L. **O grande teatro do mundo**. In: Cadernos de literatura brasileira, n. 10, Instituto Moreira Salles, 2000, p. 147-180.

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

XAVIER, Ismail. **Do texto ao filme**: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema, in: PELLEGRINI, Tânia (org.). Literatura, cinema, televisão. São Paulo: Editora Senac: Instituto Itaú Cultural, 2003.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico**: a opacidade e a transparência. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

WOLF, Mauro. **Teorias da comunicação**. 6. ed. Lisboa: Presença, 2003.