



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
CAMPUS PROF. ALBERTO CARVALHO
DEPARTAMENTO DE LETRAS

IGOR VINÍCIUS DOS SANTOS

***AUTO DA COMPADECIDA: Análise Comparativa da Peça de Ariano Suassuna e o
Longa Metragem de Guel Arraes***

ITABAIANA/SE
2025

IGOR VINÍCIUS DOS SANTOS

***AUTO DA COMPADECIDA: Análise Comparativa da Peça de Ariano Suassuna e o
Longa Metragem de Guel Arraes***

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Departamento de Letras de Itabaiana (DLI), da Universidade Federal de Sergipe (UFS), como requisito obrigatório para obtenção do título de Licenciado(a) em Letras – Português.

Orientador: Prof. Dr. Fábio José Santos de Oliveira.

IGOR VINÍCIUS DOS SANTOS

AUTO DA COMPADECIDA: Análise Comparativa da Peça de Ariano Suassuna e o Longa Metragem de Guel Arraes

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Departamento de Letras de Itabaiana (DLI), da Universidade Federal de Sergipe (UFS), como requisito obrigatório para obtenção do título de Licenciado(a) em Letras – Português.

Orientador: Prof. Dr. Fábio José Santos de Oliveira.

Aprovado em de de 2025.

COMISSÃO EXAMINADORA

Prof. Dr. Fábio José Santos de Oliveira (UFS)

ORIENTADOR

Prof. Dr. Thiago Araújo Santos (UFMS)

MEMBRO EXTERNO

Dedico este trabalho aos meus pais, e em especial ao meu avô Atanázio (*in memoriam*), que foi o meu maior incentivador para os estudos.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus e a Nossa Senhora Divina Pastora por ter me dado sabedoria e discernimento durante todo o meu processo educacional.

Agradeço aos meus pais, que sempre me incentivam de todas as formas possíveis para que o meu sonho se realizasse. Mesmo diante de muitas dificuldades na vida, nunca mediram esforços quando o objetivo era concluir minha licenciatura. Amo vocês e os honrarei para sempre.

A meu avô Atanázio (*in memoriam*) que me incentivou em 2007 a estudar porque sabia que a educação me traria um futuro melhor, mas infelizmente no mesmo ano ele faleceu. Hoje, após 14 anos da nossa conversa, o que ele havia dito está se tornando realidade. Desta forma, sei que mesmo longe fisicamente, ele está perto e participa da minha vida, abençoando e guiando meus pensamentos. Te amo vô, essa conquista é nossa.

Aos meus amados irmãos, Alessandra, Valéria, Rose e Lucas que vibram com minhas conquistas, apoiando e incentivando todas as minhas decisões, sonhando juntos comigo.

Também, agradeço à toda equipe do São José, onde tive o prazer em estudar e trabalhar. Em especial à minha grande amiga Denize, ao diretor Heleno, que foi meu professor durante 4 anos e me inspira como profissional e ser humano. A Magleide, Rita de Cássia, Paula, Murilo, Fátima, Fabrício, Jaine, Juliana, Alisson, Michelle, Sandra, Bianca, Valéria e Maria, que são amigos que a vida me presenteou. Obrigado pelos conselhos, partilhas e momentos de alegria. Cada um de vocês representam muito para mim.

A minha amiga Esterfany, que sempre esteve ao meu lado, na UFS e na vida. Também a minha amiga Ianka, que sempre é atenciosa comigo. Agradeço a Fagner, um amigo abençoado e muito generoso, o qual considero como um irmão. A dois grandes amigos, Noel e Roberta.

Sou imensamente grato pelos professores e servidores do Departamento de Letras (DLI), que sempre mostraram disponibilidade e empatia. Em especial, ao meu orientador Fábio José Santos de Oliveira, profissional e ser humano incrível que ensina com amor e consegue fazer com que o aluno também se apaixone pela Literatura. É uma honra ser orientando dele, pois durante todo o percurso acadêmico foi muito atencioso, responsável, empático e solícito comigo.

“A literatura e o cinema mantêm uma intrínseca relação de diálogo, desde as adaptações ao modo de se narrar uma história. A linguagem como a narração se dá é que varia de uma arte para outra”.

Olga Arantes Pereira

RESUMO

O presente trabalho analisa a peça teatral *Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna, e sua adaptação cinematográfica lançada no ano de 2000, dirigida por Guel Arraes (1953). Nesse contexto, observamos como a transposição textual foi interpretada no produto áudio-visual-verbal. Apesar das críticas iniciais às adaptações, podemos observar que o longa-metragem evidencia o olhar criativo de Guel Arraes em sua releitura adaptativa, enriquecendo a narrativa com novas temáticas e recursos dispostos pelo Cinema. Desta forma, ambas as manifestações artísticas abordam problemáticas sociais, como a avareza, as desigualdades, o adultério e, principalmente, a luta pela sobrevivência. Na adaptação cinematográfica, Arraes amplia as temáticas e insere novos personagens e tramas, reforçando a crítica social e a busca pela redenção. Com isso, o cineasta preserva o texto de Ariano, mas reinterpreta e explora as possibilidades dispostas pelo novo recurso visual para aprofundar a reflexão da justiça social, da compaixão, da fé e manutenção da vida, sem perder a essência depositada no texto literário. Como fundamentação, temos os estudiosos Reuter (2002), Reis (1998) e Nunes (1995), que abordam a estrutura narrativa com foco na literatura; Hutcheon (2013), Stam (2006), Xavier (2003), Sotta (2015) e Pellegrini (2003), que destacam a transposição literária para o áudio-visual-verbal, e a relação entre as duas semioses.

Palavras-chave: *Auto da Compadecida*, Literatura e Cinema; Adaptação.

ABSTRACT

This paper analyzes the play *Auto da Compadecida*, by Ariano Suassuna, and its film adaptation released in 2000, directed by Guel Arraes (1953). In this context, we observe how the textual transposition was interpreted in the audio-visual-verbal product. Despite initial criticism of the adaptations, we can observe that the feature film highlights Guel Arraes' creative vision in its adaptive reinterpretation, enriching the narrative with new themes and resources provided by Cinema. In this way, both artistic manifestations address social problems, such as greed, inequality, adultery and, mainly, the struggle for survival. In the film adaptation, Arraes expands the themes and inserts new characters and plots, reinforcing social criticism and the search for redemption. In this way, the filmmaker preserves Ariano's text, but reinterprets and explores the possibilities provided by the new visual resource to deepen the reflection on social justice, compassion, faith and the maintenance of life, without losing the essence deposited in the literary text. As a basis, we have the scholars Reuter (2002), Reis (1998) and Nunes (1995), who approach the narrative structure with a focus on literature; Hutcheon (2013), Stam (2006), Xavier (2003), Sotta (2015) and Pellegrini (2003), who highlight the literary transposition to the audio-visual-verbal, and the relationship between the two semioses.

Keywords: *Auto da Compadecida*, Literature and Cinema; Adaptation.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1 LITERATURA E CINEMA: ADAPTAÇÃO	12
1.1 Evolução Artística e Interpretativa	12
1.2 O Encontro entre as Narrativas e Perspectivas	14
1.3 Processo Adaptativo através de Elementos Narrativos	17
2 DA LITERATURA DE ARIANO À ADAPTAÇÃO DE GUEL ARRAES: ASPECTOS CONTEXTUAIS	21
2.1 <i>Auto da Compadecida</i> : À presença do popular na arte de Ariano Suassuna.....	21
2.2 Guel Arraes e o <i>Auto da Compadecida</i> : Adaptação, cultura popular nordestina.....	22
3 DO TEXTO À TELA: ANÁLISE COMPARATIVA ENTRE PEÇA E FILME.....	25
3.1 Transformações e suas representações	26
3.2 A Religião em <i>Auto da Compadecida</i> : da peça ao filme	29
3.3 Diálogos e Transformações: abordagem crítica na Adaptação	31
3.4 O destino dos personagens e a redenção: da Moralidade à Sobrevivência	33
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	36
REFERÊNCIAS	38

INTRODUÇÃO

Esse estudo busca analisar a obra *Auto da Compadecida* (1955), do escritor Ariano Suassuna (1927-2014) e a adaptação *O Auto da Compadecida* (2000) produzida pelo cineasta Guel Arraes (1953). Nossa discussão está centrada na exposição das possibilidades interpretativas desenvolvidas através de adaptações de obras literárias, visto que a influência de uma arte para a realização de outra possibilita novas abordagens criativas. Nesse sentido, traçamos as particularidades de cada semiose e, discutimos que a ideia de *fidelidade* entre as narrativas desenvolvidas passa a dar lugar para a *intertextualidade*, visto que, de acordo com a necessidade do produtor do áudio-visual-verbal, haverá a ampliação ou eliminação de determinados temas em sua produção, gerando novos significados.

Em seguida, abordamos os aspectos contextuais das obras. Desta forma, pudemos identificar como obra literária e adaptação cinematográfica desenvolveram as suas narrativas, e como as suas interpretações podem reforçar determinadas perspectivas. A partir disso, notamos que, tanto na peça teatral, quanto no longa-metragem, a relação com a abordagem regionalista dialoga em grande medida com a vivência dos autores, pois são nordestinos e assumem o papel de retratar em arte aquilo que observa em momentos de sua vida.

Por último, observamos a análise comparativa com base em como cada autor desenvolveu a sua narrativa, através dos elementos presentes em sua construção artística, e quais as intenções diante das temáticas sociais presentes. É válido ressaltar, que a partir da mudança de gênero, as adaptações podem intensificar, acrescentar ou eliminar alguns aspectos discutidos no texto-fonte, e, a partir disto, novas interpretações são evidenciadas.

De início, ao observar a riqueza literária disponível no *Auto* de Suassuna, é evidente que o interesse pela pesquisa aflora no mesmo instante, diante de tantas abordagens feitas mesmo após décadas de publicação. Nesse aspecto, buscar entender como o trabalho narrativo foi realizado pelo autor, estabelece justamente o debate sobre problemáticas que estão presentes em nossa sociedade, as quais são expostas através da perspectiva moralizante. Por isso, é tão importante analisar, comparar e perceber qual sentido interpretativo foi depositado em ambas as narrativas, que tanto falam da vida dos nordestinos.

Na pesquisa são abordados inúmeros teóricos para a fundamentação, entre eles, há a pesquisadora Sotta (2015), que discute não só a relação estabelecida entre as artes, como também as diferenças que ambos os gêneros ofertam. A autora menciona que adaptar não é copiar aquilo que é escolhido para ser transmitido, mas que é a partir das adaptações que novas manifestações artísticas são possibilitadas de serem criadas. Dessa maneira, não há uma regra

para as adaptações serem produzidas, mas sim a defesa de uma produção autêntica e interpretativa. Além desta, abordamos os pesquisadores Robert Stam (2006) e Xavier (2003), pois estes debatem sobre as diversas formas de construção adaptativa, sem recair na busca incessante da “fidelidade” que classificava as novas interpretações como “rebaixadas” em relação ao texto. Portanto, teóricos perceberam que nenhuma arte pode ser reduzida para exaltação de outra, pois toda manifestação produz significado.

1. LITERATURA E CINEMA: ADAPTAÇÃO

1.1 EVOLUÇÃO ARTÍSTICA E INTERPRETATIVA

A Literatura está cada vez mais relacionada a diversas formas de expressões artísticas, dentre elas, em especial, as artes visuais. Nesse contexto, é importante enfatizar que os recursos possibilitados a partir do surgimento da tecnologia desempenharam um papel significativo nesse avanço, pois a Literatura interfere positivamente tanto na vida cotidiana do indivíduo, quanto nas formas criativas e interpretativas das artes. Assim, ao pensarmos em um destes recursos tecnológicos, temos como exemplo a adaptação literária para diversos gêneros artísticos, em especial, nesta pesquisa, o Cinema. Percebe-se que essa prática possibilita uma nova abordagem da narrativa contida na obra escrita, já que na transposição ocorre o olhar crítico do adaptador, que, diante de uma nova ferramenta artística, trabalha com a criação de múltiplos significados e sentidos para quem vê sua produção.

Nesse aspecto, é válido pontuar que cada época histórica carrega as particularidades utilizadas na produção artística, sejam elas ligadas aos próprios traços da produção da arte ou formas peculiares de quem a produz. De acordo com Tânia Pelegrini (2003), ao se conviver com as transformações no modo de se contarem e se mostrarem as manifestações artísticas a partir da tecnologia, observam-se a reprodução e a veiculação em um grande acervo digital. Porém há a preservação dos aspectos sensíveis da Literatura:

Profundas transformações efetivadas nos modos de produção e reprodução cultural, desde a invenção da fotografia e do cinema – que alteram, antes de tudo, as maneiras pelas quais se olha e se percebe o mundo, estão impressas no texto literário. Tratando-se do texto ficcional, é a observação das modificações nas noções de tempo, espaço, personagem e narrador, estruturantes básicos da forma narrativa, que ajuda a entender um pouco melhor a qualidade dessas modificações (Pellegrini, 2003, p. 16).

Nesse contexto, fica evidente que o estudo das possibilidades interartísticas reforça ainda mais uma forte relação entre a Literatura e o Cinema. Nesse viés, ao situarmos as produções fílmicas produzidas com o surgimento da sétima arte, podemos destacar a enorme influência que as narrativas literárias desempenharam na construção de roteiros cinematográficos. Dentre os contatos entre os gêneros citados, temos o primeiro registro no ano de 1895, quando os irmãos Lumière realizaram a histórica projeção de um trem chegando à estação, recriando a cena de um livro escrito por Gerald du Maurier, em um curta-metragem com duração de 22 segundos, intitulado *Trilby e o Pequeno Billee*.¹ Foi após esta produção que

¹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=RP7OMTA4gOE>. Acesso em: 15 abr. 2024.

houve um crescimento tanto das realizações no campo das “artes” quanto das pesquisas sobre como cada arte se configura e como se entrelaçam, visto que o literário estava sendo transportado ao Cinema a partir da sua narrativa.

De início, ao tratar da Literatura, Sotta afirma que “[...] é a arte que utiliza a palavra como matéria-prima para compor um espaço, descrever um tempo, criar personagens, dar voz a uma entidade capaz de contar uma história [...]” (2015, p. 156). Por sua vez, o Cinema é uma arte construída a partir de múltiplos conteúdos, reunindo as características presentes em outras artes, a exemplo da música e da dança, do drama teatral e da narrativa literária (Sotta, 2015, p. 156). Nesse sentido, é perceptível como as artes possibilitam uma vasta intersecção de diferentes formas, visto que estamos tratando do uso da palavra como um recurso crucial tanto na Literatura quanto no Cinema.

É válido pontuar ainda que, a partir do surgimento dessa nova forma de manifestação artística, surgem também os críticos para avaliação do novo gênero. Em primeira instância, certos avaliadores trabalham em busca da “fidelidade” como principal norteador para analisar o produto adaptado, principalmente em se tratando de identificar a presença de igualdades entre a narrativa literária e a desenvolvida na adaptação cinematográfica. Nesse aspecto, no texto “Teoria e Prática da Adaptação da fidelidade à intertextualidade” (2006), Robert Stam evidencia muitas críticas feitas às adaptações de romances ao cinema, em relação aos resultados contidos no produto adaptado.

É certo que eles estavam ignorando as inclusões narrativas feitas a partir das interpretações, como exemplo as reduções, e principalmente como que o texto escrito tinha sido transposto para um novo suporte. Para exemplificar toda essa conduta para com as adaptações, o estudioso destaca alguns termos, nos quais podemos perceber o totalitarismo crítico e bastante preconceituoso: “[...] ‘infidelidade’, ‘traição’, ‘deformação’, ‘violação’, ‘abastardamento’, ‘vulgarização’ e ‘profanação’ [...]” (Stam, 2016, p. 20), em referência às produções fílmicas baseadas em narrativas da literatura.

Stam (2016) destaca que esses preconceitos estão ligados principalmente aos pensamentos antigos. Em primeiro lugar, há o pressuposto de que uma arte surgida há muitos anos é superior a uma que surja posteriormente; como também o pensamento dicotômico, o qual denota que, com o surgimento do cinema, existem perdas artísticas para a literatura. Além disso, existe também a iconofobia, que denota culturalmente inúmeros preconceitos enraizados contra às artes visuais, principalmente ligadas às proibições judaico-islâmicas-protestantes de ícones. Nesse contexto, a crítica focada na igualdade entre narrativas coloca a realização de

adaptações cinematográficas como parasitas em relação à literatura, pois, diante dos termos citados acima, percebe-se a vulgaridade e exclusão para com o gênero do áudio-visual-verbal.

A partir destas discussões, fica nítida a relação enganosa que os avaliadores faziam das adaptações, perante as inquietudes que as produções cinematográficas causam em suas realizações e interpretações, frisadas somente em observar se o texto literário por completo está presente no Cinema. Para fundamentação, podemos estabelecer inúmeras diferenças entre as práticas literárias e cinematográficas, mas é preciso entender que as análises críticas não devem ser feitas buscando se observar a fidelidade. Segundo Hutcheon (2013, p. 29), “[...] ‘adaptar’ quer dizer ajustar, alterar, tornar adequado. Isso pode ser feito de diversos modos”, ou seja, é preciso entender como cada arte se realiza, principalmente a partir destas novas possibilidades semióticas.

Desse modo, deve-se observar a significação presente no que foi adaptado, porque são diversos fatores que influenciam e estão presentes em cada produção, dentre eles: os momentos históricos, autores e/ou diretores diferentes, além das intenções de cada um em suas interpretações. Portanto, o processo natural de crítica existe e sempre irá existir, porém, não deve ocorrer focada em privilegiar uma arte e desprivilegiar outra, mas tratando de observar como cada suporte veiculou a narrativa e, conseqüentemente, como uma se entrelaçou à outra. Nesse caso, a teoria da adaptação torna-se um viés de “intertextualidade” e “dialogismo” entre as produções, com análise sendo pautada na identificação de como foi feita a transferência do conteúdo de forma criativa, e como esse leitor/adaptador trouxe em sua interpretação as suas “críticas”, “re-elaboração”, ampliando, dessa forma, as práticas textuais discursivas.

1.2 O ENCONTRO ENTRE AS NARRATIVAS E PERSPECTIVAS

Nesse contexto, percebe-se que a utilização de uma obra como recurso narrativo na criação de outra arte carrega consigo diversas facetas que se entrelaçam em meio ao seu processo e produto final. Em primeiro lugar, a autora menciona a “transcodificação” como uma das características da adaptação, a exemplo da mudança de mídia, como é o caso desta pesquisa, em que a narrativa literária passa a ser realizada cinematograficamente, além de mudanças em termos ficcionais ou reais. Em segundo lugar, Linda Hutcheon (2013, p.29), afirma que a adaptação é “um processo de criação, [...] envolve tanto uma (re-)interpretação quanto uma (re)criação”, ou seja, há sempre um intérprete das narrativas no meio das artes, o que possibilita se atuar de forma criativa com algo já existente.

Ademais, ainda se referindo à complexidade em se definir a adaptação, a autora menciona a perspectiva do “processo de recepção”, já que o indivíduo que recebe e absorve o

conteúdo adaptado fará analogia com aquilo que está armazenado em sua memória. Como exemplo, citamos a obra literária objeto de estudo desta pesquisa *Auto da Compadecida* (1955), a qual é bastante pesquisada e amplamente adaptada devido à sua narrativa literária que trabalha com diversos assuntos sociais. Entretanto, esses acessos às produções com base na obra literária não são igualitários; sendo assim, muitos não têm o conhecimento da narrativa que serviu para as construções midiáticas, mas somente o das adaptações.

Dessa forma, diante das produções fílmicas baseadas na peça teatral de Suassuna, fica nítido que cada receptor terá uma visão diferente da obra. Contudo, segundo Stam (2006), a “teoria da recepção” não mais segue a linha de “trair” ou “capturar” atribuída às novelas, mas abre espaço para a observação na complementação das lacunas presentes no texto literário, o qual é polifônico, dialógico e plural, sendo suscetível a mudanças e interpretações. Portanto, “[...] a adaptação é uma derivação que não é derivativa, uma segunda obra que não é secundária – ela é a sua própria coisa palimpséstica” (Hutcheon, 2013, p. 30).

Nesse ínterim, cabe pontuar que a relação entre Literatura e Cinema, tratando-se do processo de adaptação, oferta uma nova possibilidade de expressão que até então era somente veiculada em seu suporte tido como “convencional”, em que a palavra escrita era o seu principal transmissor narrativo. Dessa maneira, podemos concluir que é a partir desta nova realização artística, que ocorre a transfiguração de tudo aquilo que estava inserido no papel para o áudio-visual-verbal, de maneira que a intencionalidade de quem realiza a produção, fique evidente a partir das escolhas narrativas, unidas com as interpretações e criatividade presentes no produto finalizado. Como afirma Robert Stam (2006, p. 26):

A adaptação cinematográfica cria uma nova situação áudio-visual-verbal, mais do que meramente imitar o velho estado de coisas como representado pelo romance original. A adaptação assim molda novos mundos mais do que simplesmente retrata/trai mundos antigos.

Portanto, unida a diversos recursos áudios-visuais, a adaptação possibilita que a história seja (re)contada com outros “olhos”, principalmente o da câmera, que passa a ser o de quem produz a narrativa. O trabalho com a história não é somente um “copia e cola”. Stam (2006) afirma que há por parte do cineasta da adaptação uma (re)interpretação da narrativa, para que essa nova transposição agregue novos conhecimentos que possibilitem o afloramento de nuances contidas nas brechas literárias, as quais são interpretadas nas ações dos personagens, nos cenários, nos figurinos, nos diálogos e sons. Em relação a uma das possibilidades que a adaptação cinematográfica oferece, temos como exemplo a melancolia de um personagem expressada por músicas de notas “tristes” ou até de silêncio total, algo que muitas vezes não pode ser explorado subjetivamente por quem somente lê.

Neste caso, a adaptação cinematográfica não retrata somente o que está inserido na obra literária por completo, mas parte dela para que o cineasta mantenha ou modifique a sua narrativa, conforme a sua interpretação e as múltiplas vertentes de que o gênero visual dispõe. Portanto, deve-se considerar que ambas as manifestações artísticas contribuem para a construção de significados e ampliam, assim, as possibilidades de experiências narrativas, além da original. No campo filosófico, Deleuze diz que “[...] o cinema é em si, um instrumento filosófico, um gerador de conceitos que traduz o pensamento em termos áudios-visuais, não em linguagens, mas em blocos de movimento e duração” (Stam, 2006, p. 25), ou seja, tanto a literatura quanto o cinema produzem narrativas que perpassam o figurativo, gerando ações criativas que estabelecem sentidos para a vida literária e ligando-se à realidade que vivemos.

Ao longo dos anos, o campo de pesquisa da adaptação obteve uma evolução muito significativa, transformando a visão da recepção e da crítica. Ela passou a ser reconhecida como um processo que estabelece não mais igualdades entre narrativas, mas que carrega em seu conteúdo a criatividade e interdisciplinaridade, desafiando as tradicionais “fidelidades” e o julgamento crítico que partiam dos olhares hierárquicos da literatura com relação ao cinema. Nesse contexto, Stam (2006) afirma que ocorreram transformações indiretas em relação aos preconceitos praticados por críticos nas análises das adaptações, principalmente quando eles frisavam a adaptação cinematográfica somente como cópia da narrativa literária, descartando seu poder interdiscursivo e intertextual. Para ele:

A semiótica estruturalista das décadas de 1960 e 1970 tratava todas as práticas de significação como sistemas compartilhados de sinais que produzem “textos” dignos do mesmo escrutínio cuidadoso dos textos literários, abolindo, desta forma, a hierarquia entre romance e filme (Stam, 2006, p. 21).

Nesse sentido, a literatura passa a não ser mais coroada como arte de prestígio em comparação à adaptação, pois ambas são disseminadoras de histórias, significados, culturas, ideologias, e estão principalmente sujeitas a hipertextos, pois tanto a obra epicentro quanto a adaptação enquanto produto estão sujeitas a novas manifestações artísticas. Neste caso, é evidente que os antigos discursos que tratavam das análises da adaptação, passam a ter novos olhares e ângulos diferentes, pois, como já mencionado no corpo do texto e baseando-se em seus estudos, Hutcheon afirma que (2013) uma das possibilidades é o estudo da adaptação como produto final, como também o processo contido nas escolhas do que está sendo adaptado, buscando sempre entender os significados presentes nas modificações artísticas. Assim como afirma Stam (2006), o autor Derrida desfaz binarismos rígidos entre “cópia” e “original”, pois toda “originalidade” segundo ele é baseada em textos anteriores. Nesse caso, tanto a literatura quanto a adaptação cinematográfica seriam construções entre textos, excluindo-se, desta

maneira, a inferioridade dos gêneros, reconfigurando todos os conceitos que antes eram dirigidos para desqualificar o foi adaptado.

Ainda se tratando do estudo não mais hierárquico da literatura em relação à adaptação cinematográfica, temos a narrativa como um elemento importante no processo de interpretação do produto final adaptado. Xavier (2003) considera a narração como uma questão formal e estabelecadora dos acontecimentos e ações dos personagens, pois quem narra escolhe cada informação e o seu momento adequado para ser passada, tanto no texto, quanto na comunicação oral, na tela e no palco. Nesse aspecto, Reis e Lopes, em seu livro *Dicionário de teoria da narrativa*, definem que:

a narrativa não se concretiza apenas no plano da realização estética própria dos textos literários narrativos; ao contrário, por exemplo, do que ocorre com a lírica, a narrativa desencadeia-se com frequência e encontra-se em diversas situações comunicacionais (narrativas de imprensa, historiografia, relatórios, anedotas etc.), do mesmo modo que se resolve em suportes expressivos diversos, do verbal ao icônico (história em quadrinhos, cinema, narrativa literária etc.) (Reis e Lopes, 1988, p. 66).

Além disso, após os estudos que embasam teoricamente essa igualdade entre as artes, surge, segundo Stam (2006), uma tendência denominada “a narratologia”. Sendo uma forte tendência no cinema, desde 1970, o autor coloca a narrativa como centro cultural, diferentemente da literária, a qual seria isolada. Assim, podemos perceber que “a literatura e o romance não mais ocupam um lugar privilegiado; a adaptação, por implicação, assume um lugar legítimo ao lado do romance, como apenas mais um meio narratológico” (Stam, 2006, p. 24).

1.3 PROCESSO ADAPTATIVO ATRAVÉS DE ELEMENTOS NARRATIVOS

Nesse contexto, podemos refletir acerca dos elementos que o narrador utiliza para narrar os fatos, dentre os quais estão: o espaço, o tempo, as ações e os tipos de personagens que as desempenharam. Logo abaixo, haverá a explicação detalhada de cada recurso narrativo utilizado no processo de escrita do texto e transposto para a cinematografia, sendo evidente que todos eles constroem toda a história e carregam muitos significados e reflexões. Nesta realização construída pela narração, não é necessário “[...] levar em conta se o que se usa são palavras ou imagens [...]” (Xavier, 2003, p. 65). Dessa forma, não é preciso submetê-las à materialidade, o que aumenta a possibilidade para trabalhar com todos estes conceitos dispostos pela narrativa, tanto na análise cinematográfica quanto para a literária.

Ademais, segundo Reis e Lopes (1988), a palavra narrativa dispõe de diversos sentidos, entre eles está tanto o ato de narrar um ou vários acontecimentos, quanto o fato do detalhamento desse acontecimento em si. Em específico, tomaremos a palavra narrativa como um conjunto de textos, geralmente de natureza ficcional, estruturados a partir de códigos e signos

específicos, com veiculação nos mais diversos gêneros e que situam em determinadas épocas funções sociais atribuídas às manifestações artísticas. Além disso, ao situarmos a narrativa como acontecimento e estratégias de organização dos fatos, entendemos ambos por meio dos conceitos de narração e ficção. A narração significa, segundo Reuter (2004, p. 59), “[...] as técnicas e escolhas feitas para narrar os acontecimentos, regendo a organização da ficção exposta pela narrativa”. Além disso, o autor, ao situar os modos narrativos, diz que:

[...] esse modo, o do contar (também chamado de *diegese*), é sem dúvida o mais frequente na nossa cultura, das epopéias às notícias de jornal, passando pelos romances. No segundo modo narrativo, o do mostrar, também chamado de *mimese*, a narração é menos aparente, para dar ao leitor a impressão de que a história se desenrola, sem distância, diante dos seus olhos, como se ele estivesse no teatro ou cinema [...] (Reuter, 2002, 60).

Como já observamos, a narrativa se fundamenta, segundo Reuter (2002), a partir dos termos *diegese e mimese*. Na primeira ocorrência, temos a ideia de contar as histórias pelo narrador sem o seu ocultamento. Sendo assim, evidencia-se sua presença e principalmente a ação discursiva para quem está lendo. Já na *mimese*, o narrador aproxima o leitor da história a partir de uma técnica que permite esconder sua presença, fazendo com que a narrativa ficcional pareça estar acontecendo perante seus olhos, sem que ninguém esteja conduzindo. Portanto, podemos estabelecer, a partir da narratologia, reflexões que analisem tanto as obras literárias quanto as cinematográficas, visto que, independentemente da materialidade contida na narrativa, ambas possuem categorias em comum.

Ainda, como mencionado acima, a narrativa ficcional utiliza no seu corpo textual e fílmico, recursos criativos como: ações, personagens, espaço e tempo. Para isso, segundo Reis e Lopes (2002), a ação é definida como importante para a estrutura ficcional, pois é responsável por desenvolver todos os acontecimentos narrativos, além da possibilidade de desencadear outros fatos, gerando situações e consequências para o desenrolar da história.

As ações estão contidas em todas as narrativas, sejam elas literárias ou cinematográficas. Nesse contexto, é necessário que alguém desempenhe esses acontecimentos na trama para haver o desenrolar dos atos. Sendo assim, falaremos agora dos personagens, os quais vivem, sofrem e buscam uma solução para o problema trabalhado no processo. Reuter (2002) aborda e enfatiza a importância dos personagens, pois “[...] é um dos elementos-chave da projeção e da identificação dos leitores” (Reuter, 2002, p. 41). Nesta categoria, dependendo do papel que desempenham na ficção, a análise pode situar o personagem como protagonista, praticando ou não atividades heroicas, e podendo ou não se situar como secundário. Enfim, estas ações dependem dos personagens para serem desempenhadas na narrativa e, conseqüentemente, fazer fluir todo o enredo.

Outro recurso presente na produção literária e adaptação cinematográfica é o espaço, o qual desempenha mais um papel crucial na narrativa, pois é a partir dele que o leitor e o espectador percebem como se situam os acontecimentos. E, além disso, compreendem também se há referências simbólicas a partir do detalhamento do local em que se passa a cena, com elementos figurativos que colaborem para a vivência dos personagens. Temos, como exemplo, os aspectos melancólicos ou sociais dos personagens diante da descrição feita com a imagem que se vê e do que sente internamente, além de situar-se socialmente a partir da localidade onde se vive. Esses detalhamentos permitem fazermos analogias com o que é relatado na obra literária (Reuter, 2002).

O tempo como categoria da ficção articula-se com os elementos citados acima, pois, unido a eles, é apresentado como aquele que marca a duração de passagens, a procedência e a sucessão dos acontecimentos, além da antecipação ou o adiantamento dos fatos, auxiliando para a construção da história. Segundo Nunes (2013, p. 28):

Pluridimensional é o tempo da história, não só devido à sua 'infinita docilidade', que permite retornos e antecipações, ora suspendendo a irreversibilidade, ora acelerando ou retardando a sucessão temporal, não só em virtude do fato de que pode ser dilatado em longos períodos de duração, compreendendo épocas e gerações, ou encurtando em dias, horas ou minutos como no romance, mas também porque em geral se pluraliza pelas linhas de existência dos personagens, e dimensionam os acontecimentos e suas relações.

Dessa forma, se percebe a enorme gama de possibilidades para composição do trabalho narrativo em ambas as produções. Porém, tudo depende da forma como o autor objetiva passar o seu conteúdo adiante. Para isso, ele mantém ou modifica algum aspecto analisado na obra que foi adaptada para a versão cinematográfica. Adaptar requer enxergar com um olhar interpretativo uma manifestação artística que já tenha sido lançada, e conseqüentemente venha oferecer temáticas que possam ser exploradas através da inserção do visual. Neste caso, são os personagens, as suas ações e o local em que a narrativa acontece, que possibilitam com que o produtor consiga passar sua mensagem e evidenciar o seu ponto de vista sobre o enredo.

Por fim, a partir de todos estes recursos disponibilizados para a construção narrativa, o autor/cineasta cria a sua arte de maneira autêntica. Desta forma, essa pesquisa enfatiza que trabalhar a Literatura em parceria com o Cinema é uma das realidades mais fantásticas que as manifestações artísticas podem possibilitar. Na realização intersemiótica, muitas questões são enfatizadas e expostas na forma visual para quem conhece ou não a narrativa enquanto "texto", ofertando a partir disto, que todos os públicos tenham acesso a ricas histórias, as quais debatem sobre assuntos sociais e/ou pautas necessárias para diversos contextos e entidades. Além disso,

oferecem também muitos conhecimentos às pessoas, estejam elas em qualquer lugar ou momento da vida.

2. DA LITERATURA DE ARIANO À ADAPTAÇÃO DE GUEL ARRAES: ASPECTOS CONTEXTUAIS ABORDADOS

2.1 AUTO DA COMPADECIDA: A PRESENÇA DO POPULAR NA ARTE DE ARIANO SUASSUNA

A obra literária *Auto da Compadecida* (1955), desde seu lançamento, despertou interesse. Na peça, Ariano monta um enredo de tradições antigas que remontam, por exemplo, os autos do escritor Gil Vicente (1465-1536). Além deste, podemos perceber outros autores da literatura de cordel, o que possibilita a abordagem por parte de Suassuna de temáticas regionais. Contudo, o autor trabalha com a (re)interpretação, unindo novos elementos ao texto. Desta forma, percebemos uma construção textual que aborda assuntos moralizantes e, conseqüentemente, trazem ensinamentos para o leitor.

Artista de origem nordestina, nascido em 16 de junho de 1927, Ariano Suassuna é o oitavo filho de João Urbano Pessoa de Vasconcelos Suassuna e Rita de Cássia Dantas Vilar. Após a perda de seu pai aos três anos, Ariano se mudou com a família para o interior paraibano, para viver em Taperoá por um determinado tempo. A partir disso, enquanto criança teve a possibilidade de conhecer de perto o povo sertanejo e também as manifestações culturais da região:

Vivenciou a cultura popular, tendo contato com as cantigas populares brasileiras e as canções ibéricas dos portugueses, que chegaram até ele nas cantorias e desafios de viola, conheceu o teatro de mamulengos e o encantamento do circo, que marcariam de maneira significativa toda a sua existência de literato e educador. (Fonseca, 2022, p. 9).

Dessa forma, em o *Auto da Compadecida* (1955), o autor aborda suas vivências em diálogo com temáticas presentes na cultura nordestina. Nesse aspecto, podemos citar a presença do circo como um grande representante do movimento cultural desenvolvido pelos nordestinos. Nessa perspectiva, se percebe a relação entre a literatura de Ariano Suassuna e a tradição cultural popular nordestina, pois as narrativas presentes nos três atos da obra são retiradas de folhetos de cordel, denominados *O enterro do cachorro*, narrativa registrada por Leonardo Mota. O segundo ato baseia-se no folheto *História do cavalo que defecava dinheiro*, também registrada por Leonardo Mota. Já o terceiro e último ato, o momento em que os personagens são julgados, advém de *O Castigo da Soberba*, obra popular recolhida por Leonardo Mota, cantada oralmente por Anselmo Vieira de Sousa.

Nesse contexto, a arte ariana evidencia a valorização da cultura popular por meio de suas narrativas. Suas obras trazem símbolos do povo sertanejo nordestino, os quais passam a

ser depositados para a literatura de forma erudita. Desta forma, surge com Suassuna a arte armorial, precursora do Movimento consolidado em Outubro de 1970. Conforme Cecília Pires, seu objetivo era:

Criar uma identidade brasileira de caráter erudito, utilizando como matéria prima principal a cultura popular provinda sobretudo do sertão nordestino, como por exemplo todo o universo ligado à Literatura de Cordel. Desta forma, ao invés de se concretizar como uma arte brasileira, como queria seu idealizador, a identificação do armorial se dá com o nordeste do Brasil, caracterizando-a como uma identidade regional. (Pires, 2020, p. 390).

Diante disso, unindo a essência cultural nordestina com elementos míticos que compõem o imaginário de um povo, o autor elabora a sua narrativa através de um olhar que reúne a presença da tradição aliada com a interpretação pessoal. A obra *Auto da Compadecida*, dentre muitas outras produções artísticas, abrem espaço para o Movimento Armorial na década de 70, e que, segundo Oliveira (2018, p. 60), reúne várias manifestações da arte popular, tais como a música, a literatura e a pintura, com um único objetivo, o de exigir uma arte nacional com raízes fincadas nas manifestações populares.

2.2 GUEL ARRAES E *O AUTO DA COMPADECIDA*: ADAPTAÇÃO, CULTURA POPULAR NORDESTINA

Em 1999, houve o lançamento da primeira adaptação produzida por Guel Arraes voltada para a exibição na TV. O cineasta, nascido em 12 de dezembro de 1953, na cidade de Recife, Pernambuco, assim como Suassuna, desde muito cedo conviveu e absorveu a cultura nordestina. Com isso, suas produções abordam muito desta temática, como é o caso da adaptação mencionada. Guel Arraes trabalha de forma inteligente as narrativas de Ariano, pois ele assim como o autor da peça, utiliza de histórias que já abordam a cultura da região nordeste, e as interpreta, atualizando-as para o novo gênero que será veiculada a sua produção. Dessa forma, em parceria com os produtores Adriana Falcão e João falcão, Arraes desenvolveu a minissérie *O Auto da Compadecida* (1999), preservando e explorando as temáticas discutidas no texto epicentro. Portanto, podemos observar, que assim como na obra literária, a narrativa é centrada nas artimanhas de João Grilo, em parceria com o seu fiel escudeiro, Chicó, um sonhador em meio às adversidades do sertão.

Sua produção foi realizada em um período de mudanças no Cinema. Nesse aspecto, nos anos 90, após crise, o gênero se reergueu com o apoio de políticas de incentivos e profissionalização. Além disso, as narrativas exibem a presença do coronelismo na sociedade, como também a exposição da vida religiosa e a simplicidade da fé, atrelada à comédia

moralizante. Entretanto, Guel Arraes vê a necessidade de implementar algo que não vemos no texto literário, que é o romance entre Chicó e a personagem inserida na adaptação, Rosinha, filha do antonio moraes. Isso é possível porque no longa-metragem, o filho dá lugar a interpretação da filha do fazendeiro. Mas essas adições foram necessárias devido ao tempo de exibição, que foi de 2h37min34s, que foi ao ar entre 5 a 8 de janeiro de 1999, no horário das 22 às 23 horas, e ao que o público se interessava para ver na trama.

A minissérie² exige do produtor um alongamento narrativo justamente pela forma como a produção será veiculada. Uma mudança na produção do produto audio-visual-verbal, é a necessidade de patrocínio para que as atividades sejam desenvolvidas. Essa característica está diretamente ligada ao produto feito para televisão, justamente pelo fato de manter a sua exibição, já que a adaptação é vista como uma mercadoria para quem produz e a patrocina. Segundo Ferreira (2023), *O Auto da Compadecida* contou com 40% de cenas externas feitas em Cabaceiras, na cidade Paraibana, e 60% gravadas na região interiorana da Central Globo de Produções (Projac), estúdio localizado no Rio de Janeiro. O sucesso da audiência foi tão grande, que no ano seguinte, a minissérie tornou-se um longa-metragem para exibição nos cinemas.

Tanto na Obra, quanto na TV e no Cinema, a narrativa acontece na cidade de Taperoá e conta a luta diária pela sobrevivência de João e Chicó. Porém, ao adaptar o texto para o áudio-visual-verbal, é evidente que mudanças são inevitáveis para expressar a nova interpretação do produtor, como também atender as particularidades do novo gênero. Arraes reformula a minissérie para a exibição cinematográfica, e como característica do gênero, exhibe o filme por completo, e por isso, a duração do longa precisa ser menor, justamente pelo fato de não haver interrupção na programação. Desta forma, há o enxugamento na narrativa e algumas situações são suprimidas, mas contam com a participação do mesmo elenco tanto na minissérie quanto no filme, que são: Matheus Nachtergaele (João Grilo), Selton Melo (Chicó), Denise Fraga (Dora).

Em relação às cenas que foram adicionadas na adaptação cinematográfica, podemos notar a busca por narrativas de outras obras para a inserção na minissérie e filme, criando uma nova versão para o seu produto visual. Portanto, Guel traz o cômico atrelado ao espertalhão João Grilo, que sempre está entrando e saindo das suas situações causadas, buscando obter algo sobre alguém. Além disso, há personagens que lembram os da obra de Graciliano Ramos, *Vidas Secas*³, com a Baleia (cachorra bolinha) e o cabo setenta (soldado Amarelo), reforçando o

² Disponível em: <https://globoplay.globo.com/o-auto-da-compadecida-a-serie/t/C5RbgKhV5L/>. Acesso em 15 de set. de 2024.

trabalho intertextual entre as artes literárias com temáticas regionalistas. Dessa maneira, ambos constroem novos debates narrativos de forma autêntica e erudita, assim como é defendido pelo *Movimento Armorial*.

3. DO TEXTO À TELA: ANÁLISE COMPARATIVA ENTRE PEÇA E FILME

A peça *Auto da Compadecida* foi escrita no ano de 1955, pelo autor Ariano Suassuna. O texto é uma comédia baseada em três folhetos da literatura de cordel: *O Enterro do Cachorro* (1865-1918)⁴ e *O Cavalo que defecava dinheiro* (1950-1976)⁵, ambos de Leandro Gomes de Barros, e *O Castigo da Soberba* (1867-1926)⁶, de Anselmo Vieira de Souza. A história se passa no sertão paraibano, na cidade de Taperoá, com a presença de diversos elementos da cultura popular, entre eles, os cangaceiros. Nesse viés, ao observarmos a construção textual de Ariano, percebemos a utilização do recurso da metalinguagem, pois o autor trabalha com a *intratextualidade*, ao retomar e reelaborar textos próprios, como também se utiliza de textos alheios como base narrativa, através do processo *intertextual*.

O autor, na peça, deu vez ao gênero literário “cordel”, que por diversas vezes teve um olhar negativo da crítica literária, justamente por situar os indivíduos de uma localidade bastante estereotipada por grande parte da sociedade brasileira: o Nordeste. Além disso, em sua narrativa carregada de articulações, Ariano destaca nordestinos que, “juntos”, desenvolvem situações e buscam solucioná-las, independentemente dos resultados. Assim, o autor trabalha com uma narrativa popular satírica e cômica, aliada aos moldes do teatro vicentino, preservando temas representados pela sociedade: o profano e o sagrado.

A construção textual da peça está enquadrada no gênero dramático, com função metateatral, além de, segundo Reuter (2000), utilizar também a *diegese*, já que há a narração explícita dos atos. Nesse contexto, logo no início do primeiro ato, o palhaço anuncia que *Auto da Compadecida* “é o julgamento de alguns canalhas, entre os quais um sacristão, um Padre e um bispo, para exercício da moralidade” (Suassuna, 2018, p. 23). Observamos que, segundo a declaração do personagem/narrador na apresentação do enredo da peça, será tratada a exposição das ações dos indivíduos que representam entidades da sociedade taperoense, entre os quais o clero, a burguesia e entre outros.

Contudo, logo adiante, o palhaço enfatiza que *Auto da Compadecida* é “uma história altamente moral e um apelo à misericórdia” (Suassuna, 2018, p. 25), ou seja, neste momento temos a informação de que haverá um determinado episódio na narrativa, em que será necessário se apelar à misericórdia diante da necessidade sofrida por algum personagem. Através do trecho citado e analisando de forma geral a trama da peça, percebemos que a

narrativa exibe muito mais que a condenação do modo de vida dos personagens. Ela retrata, de maneira abrangente, a incansável luta pela sobrevivência de João Grilo e seu fiel escudeiro, Chicó, que, diante das adversidades enfrentadas em diversas situações cotidianas, buscam solucioná-las e acabam envolvendo os outros. Dessa forma, há todo um jogo de artimanhas para livrarem-se dos perigos, porém, a cada nova aventura, ambos se aprofundam cada vez mais, gerando maiores problemas.

3.1 TRANSFORMAÇÕES E SUAS REPRESENTAÇÕES

Ao observar o trabalho feito pelo cineasta Guel Arraes na adaptação cinematográfica *Auto da Compadecida* (2000) em relação à maneira como o início do texto literário de Suassuna ocorre, há uma atualização na narrativa visual. A partir dos recursos possibilitados pelo novo suporte artístico, o produtor tem a sua disposição imagens, cores e sons para realizar sua interpretação. Nesse contexto, Arraes abre o longa-metragem com os personagens Chicó e João Grilo anunciando a exibição de um filme com um cara muito corajoso (Jesus). Desta forma, a narrativa já se mostra com uma nova configuração.

*A Paixão de Cristo*⁷ utilizada por Guel Arraes ao iniciar sua produção cinematográfica tem um propósito narrativo bastante interessante, pois nos mostra o jogo de ciclicidade entre ambos enredos em relação à abordagem da vida difícil de Jesus e do João Grilo. Nesse contexto, tanto peça quanto filme trabalham com a utilização da metalinguagem em diferentes aspectos, mas sempre abordando temáticas que se relacionem com a nova interpretação que está sendo elaborada. Dessa forma, se tratando do longa-metragem produzido por Guel, essa exibição logo na abertura dialoga totalmente com todo o restante da narrativa, pois percebemos o quanto a história da vida de Cristo se parece com a enfrentada por João, pois ambos são perseguidos, mortos, julgados e ao final ressuscitam.

Dessa forma, ao situar a atuação do personagem João Grilo nas narrativas, temos o desenvolvedor de inúmeras ações de todos os atos nas produções. Seu amigo inseparável, Chicó, desempenha um papel associado à comicidade, pois, em muitos momentos narrativos, age como um bobo que conta diversas histórias vivenciadas por ele, e que muitas vezes chegam a ser “sem pé nem cabeça”, tornado-se inacreditáveis. Diferentemente de seu amigo, João Grilo sabe da sua posição social e evidencia isso nas falas com o Chicó, que parece não se situar na história, pois o pobre rapaz vive um relacionamento extraconjugal com a mulher do padeiro, revelando, de início, uma das temáticas debatidas na peça. Mais do que isso: a mulher se

⁷ Abertura disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vJPMYtveGMI>. Acesso em 15 de out. 2024.

relaciona com o seu submisso, no caso, o empregado. Ademais, é salientada uma informação que aumenta a problemática da personagem relacionada aos seus desejos e atitudes:

João Grilo: Deixe de besteira, chicó, todo mundo sabe que a mulher do padeiro engana o marido!

Chicó: João, danado, ou você fala baixo ou eu esgano você já, já.

João Grilo: Mas todo mundo não sabe mesmo?

Chicó: [...] É mesmo ela já me deixou por outro! Uma vez, João, e não posso me esquecer dela. Mas não quer mais nada comigo.

João Grilo: Nem pode querer, chicó. Você é um miserável que não tem nada e a fraqueza dela é dinheiro e bicho. Ela não o teria deixado se fosse rico. (Suassuna, 2018, p. 37-38).

Como se percebe na peça, a mulher do padeiro representa o papel de adúltera e avarenta. Nesse aspecto, o autor da obra literária trabalha com uma personagem que está distante de ser vista como uma “santa” aos olhos da sociedade, principalmente patriarcal. Por outro lado, para contrapor esta representação de mulher fútil e vulgar, que é somente vista com desejo, é que o cineasta insere uma mudança na adaptação e modifica o papel desempenhando pelo filho do major, que passa a ser filha e a nomeia como Rosinha:

De um lado, temos no texto de Ariano a mulher do padeiro, que comete diversos atos que são vistos com maus olhos pela sociedade. Esses atos na interpretação do produtor Arraes, ganham uma maior representação, visto que a personagem no Cinema utiliza vestes provocantes, com decotes exagerados, exibindo seus seios e, principalmente, planejando situações para se encontrar com seus amantes. Além disso, controla o marido e os negócios que envolvem dinheiro, independente da circunstância.

Contudo, Rosinha surge no longa-metragem para representar o que a sociedade patriarcal e sócio-histórica formula como uma mulher perfeita. A personagem atende aos desejos da representação masculina, como religiosa, herdeira, e certamente, moça virgem. Dessa forma, a filha do major, utiliza roupas brancas e recatadas, além de possuir dote a ser oferecido para o homem que se case com ela, a mando do seu pai. Para isso, o rapaz precisa ter muitas posses e ser valente, além de assumir sua filha, como se ela fosse uma mercadoria de que o Major quer se ver livre para não ter mais necessidade de mantê-la financeiramente. Além disso, para enfatizar o desejo pela moça recatada, o cineasta insere dois personagens que lutam para conquistá-la, além de Chicó, são eles: Cabo Setenta e Vicentão. Essas duas inserções na trama fazem referências a outros textos de Ariano Suassuna, respectivamente *O Santo e a Porca* (1957)⁸ e *Torturas de um Coração*⁹ (1951).

Esses sentidos desempenhados pelos personagens na adaptação cinematográfica *O Auto da Compadecida* (2000) foram possibilitados através da nova visão que o cineasta depositou no processo de sua criação artística. Desta forma, a partir do texto literário da peça ariana como sua base criativa, novas interpretações foram feitas com os personagens, suas ações, enredo e muito mais. Uma mudança significativa está no modo de contar a história, que não mas é a “diegese” que é utilizada no texto da peça, onde há a presença de um personagem/narrador, mas sim a “mimese”, pois no filme nem fatos e nem características sobre o enredo são informados previamente aos espectadores de maneira explícita. Dessa forma, ao reelaborar e suprimir esta ação, Arraes torna a sua produção autônoma, com acontecimentos diversos e sem nenhum spoiler narrativo, depositando esta ação para ser realizada na configuração e em todos os elementos constitutivos utilizados durante a criação do longa-metragem para o Cinema.

Além disso, há outro elemento importante na construção de significado tanto na peça quanto na adaptação: o espaço. É a partir da descrição do local que obtemos informações sobre o modo de vida dos personagens, como também podemos perceber quais cidadãos estão presentes na localidade. Na peça teatral, no primeiro e segundo ato, há a representação de todas as cenas acontecendo diante de uma igreja localizada em uma praça, denotando, desta forma, a simplicidade utilizada pelo autor para retratar os atos, facilitando o desenvolvimento das cenas como um todo. Além disso, o teatro tem o poder de trabalhar com a imaginação do público que a assiste, se tornando um espetáculo que se realiza em qualquer local, podendo representar inúmeros locais, em específico, uma igreja. Nesse contexto, o palhaço anuncia logo no início do texto: “O distinto público imagine à sua direita, da qual o centro do palco será o pátio. A saída para a rua é à sua esquerda. O resto é com os atores”. (Suassuna, 2018, p. 25).

Agora, tratando deste mesmo recurso narrativo, temos à análise com base nos estudos de Xavier (2003), o qual denota que as escolhas narrativas são fundamentais para a construção do significado, tanto textualmente, como cinematograficamente. Nesse sentido, o espaço narrativo em *O Auto da Compadecida* (2000) ganha uma maior proporção em relação ao da peça literária, ofertada pela enorme gama de artifícios e recursos pertencentes ao gênero visual em que a adaptação é construída. Como já citado, ambas as obras retratam a vida de sobrevivência e relações de poderes entre os cidadãos de Taperoá, na Paraíba. Neste aspecto, o espaço apresentado já na abertura do filme mostra os personagens Chicó e João Grilo anunciando a exibição da *Paixão de Cristo* para a população local, podemos observar como o ambiente narrativo se torna vasto, constituído por diversos elementos com o poder de significar o modo de vida dos moradores. Portanto, veem ruas sem asfalto, muito barro, casas com características do interior nordestino, além de vestimentas humildes, surradas e de cores

terrosas que retratam exatamente o que a narrativa nos passa: a vida sofrida diante das inúmeras dificuldades enfrentadas diariamente.

Além desses elementos desenvolvidos nas obras, temos o tempo como outro recurso importante para a construção significativa da narrativa. Partindo de sua identificação, o autor pode abordar determinado acontecimento que situa cronologicamente ou psicologicamente o desenrolar das ações dos personagens. Nesse contexto, Xavier (2002) salienta a importância das escolhas feitas na construção narrativa, para que seja expresso o “ponto de vista” do diretor teatral, como também do cineasta que adapta o texto para o longa-metragem. Dessa forma, mesmo tendo sua primeira publicação no ano de 1955, à obra *Auto da Compadecida* de Ariano Suassuna, aborda diversas questões sociais que ocorrem atualmente. Partindo disto, Guel em seu processo adaptativo, acentua e atualiza 45 anos depois de seu primeiro lançamento, todos os problemas sociais retratados na peça. Portanto, a partir dos atos desempenhados pelos personagens, temos as revelações de inúmeras mazelas que acontecem em entidades da sociedade, presentes no casamento, no trabalho, na Igreja e entre outros.

3.2 A RELIGIÃO EM *AUTO DA COMPADECIDA*: DA PEÇA AO FILME

Se olharmos como Suassuna aborda a temática religiosa em seu texto, perceberemos que, ao mesmo tempo que nos mostra injustiças e a corrupção exercida por algumas autoridades que estão à frente da Igreja, Ariano enfatiza também a enorme fé dos sertanejos. Nesse aspecto, ao tratar de temas sociais de forma moralizante, o escritor utiliza do personagem que de maneira satírica consegue expor suas próprias opiniões acerca de quem desempenha as ações nos atos:

Palhaço: Ao escrever esta peça, onde combate o mundismo, praga da sua igreja, o autor quis ser representado por um palhaço, para indicar que sabe, mais do que ninguém, que sua alma é um velho castre [...]. Ele não tinha o direito de tocar nesse tema, mas ousou fazê-lo, baseado no espírito de sua gente [...] porque acredita que esse povo sofre e tem direito a certas intimidades (Suassuna, 2018, p. 24).

Desta forma, se tratando do palhaço de circo, sabemos que sua principal função é divertir a plateia e falar sobre qualquer temática da maneira mais engraçada possível. Com isso, Ariano consegue expor todas as atitudes dos personagens, principalmente partindo de informações ditas antecipadamente por ele no início de cada ato. Textualmente, temos quatro representantes religiosos na peça: bispo, padre, sacristão e frade.

Observamos na narrativa que o frade que mantém uma postura digna de um religioso, pois: “é a alegria e bondade em pessoa” (Suassuna, 2018, p. 72), diferentemente do bispo, que assume um papel: “mediocre, profundamente enfatado” (Suassuna, 2018, p. 71). É claro que o autor assume seu papel crítico direcionado à instituição no geral, mas, para isso, se utiliza

destes representantes para que possamos entender como funciona a realidade local e como os indivíduos sofrem diante disso. Para que possamos compreender, no primeiro ato observamos artimanhas que João Grilo articula para que o padre dê a bênção à cachorra doente de sua patroa. Porém, o mesmo recusa e somente vem a aceitar quando o “amarelo” o engana e afirma que o seu patrão na verdade é o major Antônio Moraes. Já nesta atitude do religioso percebemos uma diferença no tratamento dado aos dois personagens.

Partindo disso, Guel Arraes trabalha essa mesma temática em sua produção cinematográfica. O produtor aborda, logo no início do filme, uma cena que reflete a mesma perspectiva, podemos ver o padre contando notas de dinheiro que foram pagas através da exibição da *Paixão de Cristo* para os fiéis, logo após, uma divisão injusta dos valores com o João Grilo. Desta forma, o cineasta insere na adaptação uma ação que evidencia as injustiças e os desejos próprios entre os personagens. Dessa maneira, Guel Arraes suprimiu a presença do frade e do sacristão de sua narrativa, mas depositou as ações que ambos realizavam nas figuras do padre e bispo.

Nesse aspecto, a partir das atitudes dos personagens que representam a Igreja, temos como visto acima, atitudes negativas sendo expostas, revelando a imoralidade por parte de alguns religiosos. Essa atitude, pode ser entendida a partir da descrição sobre o fazendeiro ser “dono de todas as minas da região e é um homem poderoso, tendo enriquecido fortemente todo o patrimônio que herdou” (Suassuna, 2018, p. 71), e, desta forma, ter maior influência sobre alguns representantes que estão à frente da Igreja. Contudo, a mulher do padeiro e seu marido também possuem bens materiais significativos e direcionam recursos para a entidade; porém, a recusa da bênção ao animal somente cai por terra após a invenção do testamento da cachorra, revelando que aquele que detém maiores bens, consegue maior prestígio social, principalmente quando destina recursos para entidades que necessitam destes para continuar funcionando.

Tanto na peça quanto no filme adaptado, há a presença dessas ações. Porém, o que a gente observa no longa-metragem é um maior trabalho com os recursos oferecidos pelo Cinema em seu processo produtivo. Neste aspecto, a relação de superioridade entre os membros da Igreja na peça é depositada na figura do bispo no filme, principalmente no momento que o padre é praticamente obrigado a responder que havia chamado a mulher do major de cachorra. Para isso, a câmera foca o bispo na escada e o padre embaixo, demonstrando o poder que os difere.

Portanto, peça e adaptação exploram diversas problemáticas sociais que se articulam a partir das ações desempenhadas pelos personagens que estão à frente dessas entidades locais. Todas essas exposições foram intensificadas pelo olhar do cineasta Guel Arraes, que se utilizou da narrativa textual do auto de Suassuna para elaborar novas possibilidades de trabalho. Roberto

Stam (2006) destaca a importância que o olhar interpretativo do adaptador tem para a geração de novos significados da obra utilizada como base para sua produção, gerando diálogos narrativos, ou até novas criações que intensificam o tema trabalhado de acordo com os recursos do novo veículo artístico.

3.3 DIÁLOGOS E TRANSFORMAÇÕES: ABORDAGEM CRÍTICA NA ADAPTAÇÃO

Um tema que foi abordado na adaptação *Auto da Compadecida* (2000) e não está presente na peça de Ariano, é o amor entre a mocinha rica e o rapaz pobre. Na peça, o personagem Chicó é envolvido amorosamente com dona dora, esposa do eurico, de forma extraconjugal. No longa, essa inserção da personagem faz o rapaz se apaixonar assim que a vê na cidade pela primeira vez. Neste contexto, através deste romance o personagem adquire uma configuração que o situa além da comicidade desempenhada no texto, pois através da complexidade que a narrativa exhibe no processo de conquista da amada, a história une a sátira e momentos fundamentados pelo aspecto emotivo. Uma das cenas que podemos observar essa densidade psicológica no enredo é a partir do momento que Chicó presenteia a moça com presentes enviados por cabo setenta e vicição ao serem enganados por João Grilo:

Rosinha: Quem mandou?

Chicó: Alguém na cidade que é doido pela senhora.

Rosinha: Oxe! Que história, ninguém gosta de mim não...

Chicó: Esse gosta demais da senhora.

Rosinha: Quem é ele?

Chicó: Posso dizer não que ele pediu.

Rosinha: Ele é bonito?

Chicó: Posso dizer não que eu sou modesto.

Rosinha: É você, chicó?

Chicó: Já que a senhora adivinhou, não vou negar que desde que te conheci eu vivo pra morrer e só não morro porque vivo pensando na senhora!

Rosinha: Eu sinto muito mais não posso aceitar!

Chicó: Dona rosinha, eu sei que sou pobre. (Guel, 2000).

Nas falas de Chicó, se percebe a diferença de classe social entre ele e a filha do major. Nesse sentido, além de ser um tema que o público gosta de ver em toda produção artística, o romance entre os dois personagens carrega um importante significado na obra. Ariano em sua peça demonstra as injustiças e diferenças no tratamento entre pessoas que em sociedade possuem bens que materialmente são valorados. Partindo disso, Guel atua adicionando essa nova trama amorosa; porém, elabora um romance que quebra com o idealizado entre os indivíduos. Pois, no desenrolar do longa-metragem, temos um rapaz que vive miseravelmente e que nunca imaginara namorar a filha do homem mais rico da região, pois para isso precisaria ter dinheiro e muitos bens, o que não condizia nada com sua condição. O cineasta quebra com

todos os moldes sociais e evidencia que a relação amorosa dos dois surge para que o preconceito de seu pai seja exposto.

Na adaptação cinematográfica, alguns acontecimentos desempenhados pelo personagem Severino reforçam perspectivas que não estiveram presentes na obra literária de Ariano. Para isso, o cineasta insere cenas que destacam o tratamento despresível dado ao cangaceiro por outros personagens, no momento que ele se disfarça de mendigo para testar a boa vontade dos moradores. Analisando essa inserção, temos por parte do produtor do longa, uma possível resposta para a invasão que irá acontecer logo adiante.

Guel Arraes o coloca como mendigo a pedir esmolas na porta da igreja e na padaria antes da invasão com todo o bando à cidade. Logo após, observamos o desprezo por parte do major, do padeiro e sua mulher em ajudar os necessitados, revelando a falta de sensibilidade dos ricos na narrativa.

Logo após isso, todos os cangaceiros chegam a Taperoá, invadindo casas e ao fim acabam assassinando todos os personagens principais, menos Chicó, que em ambas produções é o único que não participa do julgamento, pois não é assassinado pelos cangaceiros. O palhaço/narrador abre o terceiro ato para que o julgamento aconteça. Suassuna une o personagem que dessacraliza (palhaço) e a figura sacra (a Compadecida), durante o início da narrativa. Logo na abertura da peça, a própria personagem coloca-se como “indigna de tão alto mister” (Suassuna, 2018, p. 24), ao representar a Compadecida, demonstrando que ela, enquanto humana, atuará como a mãe de Jesus.

Diante disto, o julgamento é anunciado à plateia pelo palhaço com muita ironia:

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

Já na adaptação, logo após a morte do João Grilo, é exibida a cena em que o personagem acorda com uma procissão de fiéis cantando músicas à Nossa Senhora. Além destes, aparecem também todos aqueles que foram assassinados na cidade de Taperoá. Guel e Suassuna, neste último ato, aproximam as figuras do Palhaço e João Grilo a partir do tratamento dado aos personagens que representam o profano (Encourado/Diabo) e o sagrado (Manuel e a Compadecida).

Ao se mostrar como negro, Manuel choca o amarelo João Grilo, justamente pela idealização estabelecida de uma divindade com cor branca e denominada somente como Jesus. Porém, Manuel aparece como aquele que representa a todos em sociedade, possuindo diferentes

nomes e identidades, assim como se mostra sua história na Bíblia. Desta forma, sua realização na peça e permanência no produto adaptado, nos escancara o preconceito racial, social e ao mesmo tempo, desconstrói estereótipos. Sendo assim:

[...] solidariza-se simbolicamente com os negros oprimidos, também confere um tom mais humanizado à divindade. Ilustra ainda a ideia de uma possível proximidade, identificação do sagrado com as várias vozes sociais, dentre as quais, as do oprimidos e dos marginalizados muitas vezes sufocadas e reprimidas, os marcados pela discriminação e pela desigualdade social, os que vivem à margem da sociedade para, então, aproximá-los do sentido e da narrativa bíblica, do Deus que não faz aparição de pessoas, quem não tem cor ou raça (vc. Atos 10:34) (Costa, 2012, p. 62).

Sendo assim, analisando como cada artista utilizou os recursos disponíveis para construir sua obra, seja a peça literária, seja a adaptação cinematográfica, fica evidente como cada escolha narrativa tem suma importância em seu significado final. Nesse viés, são exploradas temáticas que destacam hipocrisias situadas naquele momento, mas que atravessam séculos, como é o caso do preconceito com Manuel ser negro em sua aparição no ato do julgamento. Assim, há nessa realização a evidência de vozes que ecoam socio-historicamente, e passam a ser representadas através das ações de João Grilo no tratamento ao filho de Nossa Senhora.

Além disso, Ariano Suassuna elabora personagens que atuam em dupla, para que, através de suas atitudes, sejam evidenciados contrastes ou haja a intensificação das ações desempenhadas para enfatizar ainda mais a temática abordada no texto de forma moralizante. Já na adaptação de Guel Arraes, embora continuem sendo retratadas as mesmas temáticas do texto-fonte, há uma redução de personagens que antes atuavam em duplas, mas por outro lado são introduzidos novos, que estabelecem aspectos relevantes ou aprofundam alguma temática através da comédia e da crítica social.

3.4 O DESTINO DOS PERSONAGENS E A REDENÇÃO: DA MORALIDADE À SOBREVIVÊNCIA

Desta forma, analisando cada personagem nas obras e as semelhanças e diferenças em ambas narrativas, podemos estabelecer aspectos importantes na mensagem final que cada produção transmite ao público leitor/espectador. Neste último ato retratado nas obras, temos pecadores sendo julgados pelas suas atitudes em vida. Para isso, as acusações são feitas através de diversas práticas feitas em vida, enumeradas pelo Diabo/Encourado. Contudo, há a personagem Compadecida, que nas duas narrativas apresenta os erros que foram cometidos, mas, atrelado a isso, elenca situações de vida que as explicam. A Compadecida atua à frente das mediações dos personagens no julgamento. Ela não nega e expõe os atos que todos

praticaram enquanto estavam vivos na cidade de Taperoá, intervindo de forma fundamental para as decisões do seu filho em relação ao destino de cada um naquele momento. Ao abordar a figura da Compadecida desta maneira, tanto Suassuna quanto Guel a representam de forma maternal, o que a difere do Encourado, que visa somente condenar e levar todos para o inferno, sem qualquer tipo de redenção.

Todos os personagens foram construídos para representar as fraquezas humanas presentes em nossa sociedade. Nesse aspecto, Suassuna, para compor sua peça teatral, mistura elementos associados à tradição popular nordestina com aspectos que estão associados a literatura clássica ao teatro medieval, dispondo de debates que abordam a justiça, a moral e a redenção. A partir disso, Guel Arraes, em sua adaptação cinematográfica, preserva e amplia essas instâncias.

Dessa maneira, o padre, o bispo, a mulher do padeiro/Dorinha e o padeiro/Eurico, representam a avareza e a corrupção. Contudo, o seu destino não é o inferno e sim o Purgatório, devido à intercessão. Para isso, na peça, a mãe de Manuel fala da vida sofrida do homem. Guel reforça com *flashbacks* o exato momento da morte de todos esses personagens, evidenciando que a redenção na hora da morte exalta a força divina. Portanto, essa igualdade de destino nas produções e a representação imagética da fala da Compadecida possibilitada pela adaptação enfatizam que, independentemente das falhas e pecados cometidos, todos podem ter a chance de arrependimento e buscar uma segunda chance através da fé no divino.

Outro personagem que traz uma grande reflexão é o Severino. Cangaceiro, que advém de uma vida violenta e sofrida em meio ao sertão, luta pela sua sobrevivência, assim como os demais. Embora suas atitudes em sociedade sejam assustadoras e conseqüentemente condenáveis, tudo muda quando a Compadecida aborda o contexto em que ele viveu e as situações que sofreu na infância. Na adaptação, Arraes constrói visualmente a narrativa que a Compadecida menciona sobre a vida do personagem. Portanto, Suassuna e Guel enfatizam que até os mais violentos podem encontrar um caminho para a salvação, sendo este o único que é salvo diretamente sem passar pelo Purgatório.

Por último, temos o julgamento do protagonista João Grilo que, em ambas narrativas, enfatiza a dualidade entre a justiça e a misericórdia. Responsável pela súplica e chegada da Compadecida, atua de forma esperta para conseguir sua salvação. Tudo isso é aproveitado pelo cineasta na produção de sua adaptação, pois há a inserção de imagens em preto e branco que retratam a vida miserável de sertanejos em meio à luta diária pela sobrevivência. A partir disso, se percebe que, Guel busca expor a realidade desse povo que a narrativa do longa retrata.

Assim, após a exposição do modo de vida de João Grilo, Manuel lhe concede o direito a voltar à vida. Nesse ponto, é interessante como Guel construiu sua narrativa mantendo a temática de Suassuna e, ao mesmo tempo, buscando interpretá-la. Isso fica evidente quando se conclui a relação da exibição da *Paixão de Cristo* no início do filme por João Grilo com a sua própria história no enredo do filme, já que ambos sofrem, são perseguidos, mortos e são ressuscitados. A partir desse novo olhar do cineasta, percebemos como sua interpretação coloca em evidência o poder da religião na vida das pessoas, pois a fé e a compaixão fazem com que o indivíduo possa ter uma nova oportunidade de vida.

Por fim, o destino dos personagens estabelece a crítica que o autor Suassuna faz a hipocrisia social e religiosa. O autor denuncia a corrupção do clero e a avareza da elite. Contudo, ele aborda a misericórdia como uma força redentora. A Compadecida intercede por todos os julgados, ressaltando que, independentemente das suas ações e pecados, todos podem se arrepender e ser salvos. Guel aborda e intensifica toda essa temática, enfatizando ainda mais a representação da vida sertaneja, através de elementos visuais que denunciam a situação em que todos vivem.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Através da análise comparativa entre *Auto da Compadecida* (1955), escrita por Ariano Suassuna, e a adaptação cinematográfica desenvolvida por Guel Arraes (2000), podemos perceber o olhar criativo e autêntico do cineasta na elaboração narrativa de sua produção para o áudio-visual-verbal. Porém, como debatido no texto, a adaptação que abordava a literatura sofreu por um tempo com os olhares negativos da crítica, por sempre buscar estabelecer fidelidade entre as semioses, ignorando as novas possibilidades interpretativas. Nesse viés, as novas fundamentações teóricas destacam o trabalho intertextual entre as obras, estabelecendo semelhanças e diferenças no desenvolvimento do texto para a tela.

Nesse contexto, é válido pontuar o trabalho desempenhado por Guel Arraes em seu longa-metragem baseado na peça literária de Suassuna, pois percebemos a preservação das temáticas abordadas no texto, contudo desempenhadas a partir de novas interpretações e construções de sentido. Desta maneira, tanto peça quanto filme exploram o contexto cultural e social do sertão nordestino, mas o fazem de formas distintas. A peça preserva a simplicidade da cena e busca o afloramento da imaginação do público e a sua adaptação trabalha na construção visual de forma criativa e enriquece o espaço narrativo, ampliando a trama com novas perspectivas.

O trabalho com os elementos textuais da peça no filme, são muito interessantes, pois o tratamento dado aos personagens em ambas as obras merecem destaque. Na peça, a mulher do padeiro é retratada de forma caricata, sendo adúltera e bastante atraente aos olhos dos homens, refletindo ao esteriótipo da época. Contudo, no filme é inserida a personagem Rosinha, virtuosa e “moça direita”, oferecendo um contraponto a Dorinha. Essa mudança estabelece paralelos, pois não reflete somente uma atualização narrativa, como também traz a possibilidade de reelaborar papéis femininos em contextos adaptados, com novas interpretações de gênero e poder.

Guel Arraes constrói personagens que atuam na mesma linha narrativa de Ariano Suassuna, reforçando a denúncia das problemáticas sociais através de suas atuações, sendo elas: a avareza, as desigualdades, a imoralidade e o adultério. Além disso, a luta pela sobrevivência é amplamente discutida na adaptação, ganhando novas interpretações a partir do olhar do cineasta. O personagem João Grilo e seu amigo Chicó representam dois sertanejos pobres, que vivem em busca de obter melhores condições de vida, se sujeitando a realizar qualquer atividade que garanta sua manutenção diária, até mesmo a criação e execução de mirabolantes ideias que desencadeiam novos acontecimentos. Ao ampliar a abordagem por meio de recursos visuais

que destacam ainda mais essa condição de desigualdades e busca de redenção, Guel Arraes reinventa o texto original e dialoga com novos públicos e contextos. Dessa forma, o cineasta aborda a representação cultural nordestina desenvolvida no texto, abrangida com novas perspectivas que reforçam as denúncias.

Suassuna e Guel Arraes convergem em suas críticas à hipocrisia social e religiosa, mas expõem suas mensagens de formas distintas. Na peça, há a combinação do humor, tradição nordestina e elementos da literatura clássica, para promover uma reflexão de forma moralizante sobre a justiça, a redenção e as fraquezas do homem. Por sua vez, Guel, intensifica todas essas reflexões ao explorar os recursos da cinematografia que destacam as desigualdades e a luta pela sobrevivência no sertão, enriquecendo a narrativa simbolicamente. Para isso, surge uma figura central que advoga pelos personagens e demonstra que, apesar de suas falhas e pecados, há sempre a possibilidade de redenção: a Compadecida. Portanto, tanto a peça quanto sua adaptação denuncia as diversas injustiças sociais e reafirma que a fé e a compaixão são os alicerces de transformação e de esperança de um povo.

REFERÊNCIAS

- COSTA, Julia Cristina de Lima. **A Construção da identidade de Jesus Negro em Auto da Compadecida, de Ariano Suassuna: Uma abordagem discursiva**. 2012. 90f . Dissertação (Mestrado em Língua Portuguesa). Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2012.
- FERREIRA, Ana Livia Lourenço. **O Pioneirismo do Filme *O Auto da Compadecida* (2000) de Guel Arraes: A convergência tecnológica entre a televisão e cinema**. Editora Científica, v.2, p. 211-224, out. 2023. Disponível em: <https://downloads.editoracientifica.com.br/articles/230914297.pdf> . Acesso em: 30 de jul. 2024
- FONSECA, Erisson Jordan Ferreira. **O uso de textos literários no Ensino de História: O Coronelismo e o Cangaço na obra *Auto da Compadecida* de Ariano Suassuna**. Revista Antígona, vol. 2, n. 1, p. 1-21, out. 2022. Disponível em: <https://sistemas.uft.edu.br/periodicos/index.php/antigona/article/view/15321/20682> . Acesso em: 05 de ago. 2024.
- HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Tradução André Cechinel. 2. ed. Florianópolis/SC: Ed. da UFSC, 2013.
- MEIRA, Valdiomir. **O Auto da Compadecida (2000) - HcP**. Disponível em: <<https://historiacompipoca.com/o-auto-da-compadecida-2000/>>. Acesso em: 25 out. 2024.
- NUNES, Benedito. **O tempo na narrativa**. São Paulo: Editora Ática, 1995.
- O AUTO da Compadecida. Direção de Guel Arraes. Rio de Janeiro: Globo Filmes, 2000.
- OLIVEIRA, Maria Milene Peixoto. **Auto da Compadecida: Uma Obra Armorial de Estética Residual**. Macapá: UNIFAP, 2018.
- PELLEGRINI, Tânia et al. **Literatura, Cinema e Televisão**. São Paulo: Editora Senac/ Instituto Itaú Cultural, 2003.
- PEREIRA, Olga Arantes. **Cinema e Literatura: dois sistemas semióticos distintos**. Kalfope. Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária, v. 5, n. 10, p. 42-69, ago/dez. 2009. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/kaliope/article/view/7471/5455> . Acesso em: 20 de nov. 2024.

PIRES, Cecília. **Breves notas sobre o Movimento Armorial**. Revista Lugar Comum, Rio de Janeiro, n. 59, p. 389-394, dez/jan. 2020. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/lc/article/download/40882/22274>. Acesso em: 20 de ago. 2024.

REIS, Carlos Lopes; LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de Teoria da Narrativa**. São Paulo: Editora Ática, 1988.

REUTER, Yves. **A análise da narrativa**: o texto, a ficção e a narração. Tradução Mario Pontes. Rio de Janeiro: DIFEL, 2002.

SOTTA, Cleomar Pinheiro. A literatura e o cinema: convergências e divergências. In: COCTEAU, Jean. **Das letras às telas**: a tradução intersemiótica de ensaio sobre a cegueira [online]. São Paulo: Editora UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2015, p. 156-230.

STAM, Robert. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. **Ilha do Desterro**, v. 0, n. 51, abr. 2006.

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

XAVIER, Ismail. Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. In: PELLEGRINI, Tânia et al. **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: Editora Senac São Paulo – Instituto Itaú Cultural, 2003, p. 61-87.