

# AUTO DA COMPADECIDA: UM CAUSO QUE ATRAVESSA MÍDIAS, TEMPOS E NARRATIVAS

**NATHÁLIA TAISE DE CAMARGO MENDES\***

Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM), Programa de Pós-Graduação em Letras, São Paulo, SP, Brasil.

Recebido em: 19 nov. 2025. Aceito em: 6 fev. 2026.


Como citar este artigo: MENDES, N. T. de C. *Auto da Compadecida: um caso que atravessa mídias, tempos e narrativas*. *Cadernos de Pós-Graduação em Letras*, v. 26, n. 1, p. 92-103, jan./abr. 2026. DOI: 10.5935/cadernosletras.v26n1p92-103

## Resumo

O artigo analisa *Auto da Compadecida* sob a perspectiva da adaptação e da intermedialidade, examinando seu percurso do texto teatral de 1955 até a consagrada versão cinematográfica de 2000. A partir da teoria da adaptação de Linda Hutcheon e dos estudos de intertextualidade de Koch, Bentes e Cavalcante, discute-se como o filme dirigido por Guel Arraes transforma e recria elementos da obra de Ariano Suassuna. O estudo incorpora ainda as reflexões de Bráulio Tavares sobre a tradição narrativa nordestina, entendida como um contínuo recontar de histórias que atravessam tempos e mídias. Observam-se

---

\* E-mail: nathaliam99@hotmail.com

 <https://orcid.org/0009-0007-5534-7641>

modificações de personagens, escolhas narrativas e recursos audiovisuais que atualizam os sentidos da obra, entendendo a adaptação não como derivação, mas como prática criativa que mantém viva essa narrativa fundadora da cultura brasileira.

## Palavras-chave

Adaptação. *Auto da Compadecida*. Intermidialidade.

## INTRODUÇÃO

Falar de cultura brasileira e não falar de *Auto da Compadecida* é praticamente um pecado. “Mas do livro ou do filme?”, qualquer um! O importante é que estejamos falando sobre esse texto.

*Auto da Compadecida* surgiu como o roteiro de uma peça teatral, escrito em 1955 por Ariano Vilar Suassuna, paraibano nascido em 1927 que viveu por 87 anos. Ariano foi muita coisa em vida: escritor, dramaturgo, poeta, romancista, artista plástico, professor, advogado, mas, acima de tudo, Suassuna foi um contador de histórias.

E, por mais prazeroso que fosse, não seria possível comentar, fosse em um artigo de 15 páginas ou em um livro de 15 capítulos, sobre todas as histórias e causos que Ariano já contou ou escreveu. Por isso, vamos nos prender à sua obra mais conhecida: *Auto da Compadecida*.

Como dito anteriormente, a obra surgiu como um roteiro para uma peça de teatro e teve sua primeira encenação em 1956, no Teatro Santa Isabel, em Recife, Pernambuco. Entretanto, o roteiro só foi publicado como livro pela Editora Agir em 1957. A partir de então, a peça é encenada por muitos teatros Brasil afora ao longo das décadas. Porém, em 1999, Guel Arraes dirige a minissérie homônima de quatro capítulos exibida na televisão, que seria então convertida em um filme, este que chegou aos cinemas no dia 15 de setembro de 2000.

Dito isso, devemos lembrar que *Auto da Compadecida* nos conta a história de João Grilo e Chicó, dois sertanejos, pobres e miseráveis vivendo no sertão nordestino, que usam a inteligência e a malandragem para sobreviver. Além disso, carrega uma forte crítica, escrita de forma satírica e irônica, à

condição extenuante do pobre nordestino, à desigualdade social, ao patriarcaldo rural, à polícia, à Igreja e, por que não, ao Diabo.

A obra de Ariano percorre uma jornada, desde seu nascimento, de transição, ao passar de texto escrito para o teatro e então para a televisão e o cinema. Caminho que não é único a essa obra, mas que tem se tornado uma transformação muito comum, seja para as histórias narradas em livros, seja para as encenadas no teatro.

Esse processo pode simplesmente ser chamado de “adaptação”. Um texto verbal foi adaptado para o teatro que então foi adaptado para as telas, este último duas vezes. Dessa forma, temos uma única obra que transitou em, pelo menos, quatro mídias diferentes. E é preciso recordar que cada mídia possui características específicas, e, assim, pequenas mudanças entre os acontecimentos narrados na obra de 1955, em qualquer uma das peças encenadas, na minissérie de 1999 e no filme de 2000 são inevitáveis.

Portanto, este artigo surge com a intenção de olhar para *O Auto da Compadecida*, especialmente suas versões de 1955 e 2000, considerando os conceitos da teoria da adaptação. Para isso, usaremos o livro *Uma teoria da adaptação*, de Linda Hutcheon (2011) e, também, um pouco das ideias de intertextualidade apresentadas no livro *Intertextualidade: diálogos possíveis*, de Koch, Bentes e Cavalcante (2007). Ademais, visitaremos frequentemente o livro *Auto da Compadecida*, e, para as referências presentes neste artigo, será usada a edição de 2016, da coleção “Clássico para todos”, da Editora Nova Fronteira. Por fim, o filme de mesmo nome produzido em 2000 pelo diretor Guel Arraes, disponível nas plataformas de *streaming* Globoplay, Amazon Prime e Apple TV.

## SOBRE A ADAPTAÇÃO

Quando se trata de adaptação, especialmente entre livro e filme, é muito comum notar-se um desprezo pela obra secundária, ou seja, aquela que não é o que chamamos de “obra-fonte”, que normalmente é o texto escrito.

Linda Hutcheon (2011) aponta esse desprezo pela adaptação, tanto vindo do público — afinal, quantas vezes não ouvimos que “o livro é melhor que o filme” — como das teorias críticas a respeito do assunto. As adaptações são vistas como secundárias, derivativas e, às vezes, até mesmo como infidelidade

ou profanação. Mas não apenas isso, Hutcheon (2011) também ressalta como, em um olhar geral dos críticos, a literatura sempre será superior a qualquer outra mídia em termos de prestígio ou respeito. Afinal, “a literatura sempre possuirá uma superioridade axiomática sobre qualquer adaptação, por ser uma forma de arte mais antiga” (Stam, 2000 *apud* Hutcheon, 2011, p. 24).

Entretanto, o caso de *Auto da Compadecida* parece ter fugido à regra, pois a adaptação do texto-fonte, o filme de Guel Arraes, não passou pelo tão comum desprezo, seja da crítica ou dos fãs. Pelo contrário, na época, tornou-se a segunda maior bilheteria no Brasil – e não estamos nem considerando o público que acompanhou a minissérie um ano antes, exibida pela emissora de televisão Globo.

A repercussão foi tanta que atualmente, mais de duas décadas depois, os atores que compuseram o longa ainda são lembrados por seus personagens. Selton Mello, intérprete da personagem Chicó, relatou em uma entrevista ao *site* Omelete, durante a Comic Con Experience de 2023<sup>1</sup>, que se tornou impossível para ele usar a simples frase “Não sei”, pois quem quer que ouvisse esperava que ele a completasse: “Não sei, só sei que foi assim...”.

O filme chegou a ficar entre os 250 Melhores Filmes do Mundo no *site* Letterboxd<sup>2</sup>, graças a uma ação coletiva entre os brasileiros que se organizaram para avaliar o longa com uma boa nota.

Esse acontecimento se deve a alguns fatores sobre os quais podemos refletir. A começar pela data de lançamento da obra-fonte e de sua adaptação: com sua criação em 1955, o livro de Suassuna, aos poucos, tornou-se conhecido nacionalmente, mas apenas 45 anos depois foi adaptado para as telas. Em 45 anos cabem pelo menos três ou quatro gerações, o que fez com que muitas das pessoas que foram ao cinema assistir ao filme de 2000 nem soubessem que sua história era originária de um livro, quanto mais tivessem lido tal texto.

Outro fator relevante é o fato de Suassuna ter escrito seu livro em formato de peça, e não como um romance. Quando um livro do gênero romance é adaptado para o cinema, por exemplo, é sempre uma polêmica. Afinal, uma das maiores discussões no campo da adaptação é a questão da fidelidade.

1 Trata-se de uma convenção brasileira de cultura *pop* nos moldes da San Diego Comic-Con que cobre as principais áreas dessa indústria, como *videogames*, histórias em quadrinhos, filmes e séries para TV.

2 Rede social em que os membros podem avaliar e escrever resenhas sobre filmes, fazer listas sobre seus favoritos e conhecer outros cinéfilos e interagir com eles.

Linda Hutcheon (2011, p. 45) vê como “a retórica da fidelidade é inadequada para discutir o processo de adaptação”, pois adaptar é recuperar a obra-fonte ou se apropriar dela, e não a copiar. A partir do momento em que levamos um conteúdo de uma mídia a outra, é impossível apenas “fazer igual”; afinal, cada mídia possui suas características próprias. Por exemplo, em um romance narrado em primeira pessoa ou até mesmo por um narrador onisciente, é possível que o leitor tenha acesso a todos os pensamentos e sentimentos da(s) personagem(s). Como seria possível levar isso ao cinema de forma idêntica? Por isso chamamos de adaptar. O diretor irá adaptar as características da narrativa literária para a narrativa cinematográfica. Afinal, “Contar uma história em palavras, seja oralmente ou no papel, nunca é o mesmo que mostrá-la visual ou auditivamente em quaisquer das várias mídias performativas disponíveis” (Hutcheon, 2011, p. 49).

Entretanto, como dito anteriormente, Ariano escreveu sua obra em formato de peça, ou seja, foi uma obra pensada desde o início para ser interpretada por atores. O que facilitou a vida de Guel Arraes como adaptador, pois existe uma barreira a menos em seu trabalho. O fato de o livro ter sido escrito para ser uma peça não significa que o longa-metragem seja idêntico à obra-fonte, pois, se

[...] passamos a investigar mudanças mais gerais na forma de apresentação de uma história, outras diferenças começam a aparecer no que é adaptado. Isso acontece porque cada forma envolve um modo de engajamento distinto por parte do público e do adaptador. [...] Cada modo adapta diferentes coisas — e de diferentes maneiras (Hutcheon, 2011, p. 35).

Portanto, ainda existem algumas diferenças entre a narrativa de 1955 e a de 2000. Um exemplo bom é a presença e a falta da personagem Palhaço, este que

[...] tem uma importante função metateatral e anti-ilusionista, pois é o narrador do espetáculo. À maneira circense, se dirige ao público anunciando o que irá acontecer, faz breves comentários, mas não se mistura à ação, exceto no enterro de João Grilo, quando aparece como figurante ao lado de Chicó, segurando a rede que leva o corpo do morto. É o Palhaço quem declara, logo no início, que *Auto da Compadecida* é “o julgamento de alguns canalhas, entre os quais um sacristão, um padre e um bispo, para exercício da moralidade” (Bezerra, 2004, p. 6).

Exatamente por possuir uma função teatral, o Palhaço não se encaixava nos conceitos de um filme cinematográfico. Dizendo muito por cima, pois casos como esse merecem um estudo aprofundado e exclusivo sobre eles, o Palhaço vem como o narrador da peça de teatro, a qual permite a existência de um, enquanto no cinema o narrador é a câmera.

Ao dispensar a presença do narrador explícito, o filme de Guel assume o olhar sem corpo do cinema clássico que esconde a representação para mostrar um mundo autônomo, que existe por si próprio. Nesse universo imaginário todas as atenções se voltam para as aventuras da dupla de protagonistas, João Grilo (Matheus Narchtegeale [sic]) e Chicó (Selton Mello) (Bezerra, 2004, p. 7-8).

O Palhaço é apenas um exemplo das mudanças feitas a respeito dos personagens presentes na obra fonte e na adaptação. Outras figuras como o frade, o sacristão e o demônio também são excluídas do longa, entretanto personagens como o Cabo 70 e Vicentão foram acrescentados, ambos emprestados da peça *Torturas de um coração*, também de Ariano Suassuna.

Ademais, Arraes também acentua características de algumas personagens da peça no filme, como a de esposa infiel dada à mulher do padeiro, no longa interpretada por Denise Fraga.

## SÓ MESMO O PADRINHO PADRE CÍCERO NA CAUSA

Para pensarmos de forma mais clara as observações feitas no segmento anterior, vamos olhar para uma única cena da narrativa de *O Auto da Compadecida*, porém colocaremos lado a lado tal cena como foi escrita no livro e como foi adaptada no filme.

Em certo ponto da história, o cangaceiro Severino entra na igreja e pretende executar todos que ali estão, incluindo João Grilo e Chicó. A cena a ser analisada inicia-se<sup>3</sup> após Severino e seu ajudante matarem todos, restando só a dupla protagonista, e encerra-se<sup>4</sup> no momento da morte de João Grilo.

O recorte escolhido é muito semelhante quando observamos o livro e o filme, chega até mesmo a ter as mesmas falas em ambos (os fãs da tal fidelidade estariam pulando de alegria). Mas vamos observar algumas diferenças.

3 Página 89 no livro (2016) e 59m54s no filme (2000).

4 Página 98 no livro (2016) e 1h4m51s no filme (2000).

Esse momento da história é um bom lugar para refletirmos um pouco sobre a construção de um dos personagens secundários da narrativa: o ajudante de Severino. Ele não possui nome, no livro é chamado apenas de “Cangaceiro”, e no filme, apenas de “Cabra”; trata-se de um personagem secundário que ganha um pouco mais de destaque na obra cinematográfica.

Em ambas as obras, ele é um ajudante de Severino e normalmente atua como carrasco. No escrito, possui pouquíssimas falas e, até mesmo no momento do julgamento (ao fim da narrativa), permanece calado e recebe a mesma sentença de seu capitão.

Nas telas, apesar de continuar tendo menos tempo de atuação do que os outros, é interpretado pelo ator Enrique Diaz, e toda vez que lhe é dada uma oportunidade, ele rouba a cena. O ator dá ao personagem trejeitos muito únicos, e o roteiro cria para ele uma frase que soa quase como um *slogan*, pois, toda vez que é ordenado a matar alguém, ele afirma que não gosta de matar esse tipo de pessoa, mas, se tem que matar, ele mata. E é sempre encontrada uma maneira diferente, e de forma cômica, para que o cangaceiro diga isso. É o Cabra que mata Severino, a mando do próprio, e (no filme) também solta a cômica frase: “Eu não gosto de matar chefe não, mas se tem que matar...”.

O Cabra é um exemplo de como não só o intérprete pode fazer grande diferença na construção de um personagem, mas também o roteiro e o diretor. Ele vem como uma mudança da “obra original”, mesmo que ainda se mantendo como um personagem secundário, mas agregando a uma figura que, até então, servia apenas como um instrumento ao personagem de Severino. Assim, no longa, ele acaba ganhando personalidade e sentimentos, o que, mesmo que aparecendo pouco, faz com o que público se identifique ou, ao menos, simpatize com ele. E isso reforça o que Linda Hutcheon (2011) diz em *Uma teoria da adaptação*: o adaptador é sim um intérprete, mas também um criador.

É também nessa cena que temos o enredo da “gaita mágica”. Para enganar Severino, João Grilo diz a ele que possui uma gaita mágica, que o curaria de qualquer ferimento feito por seus inimigos, e tal feito era possível porque a gaita havia sido benzida por Padre Cícero.

Severino quer crer em João, mas só acredita mesmo vendo. O que leva Grilo a dar uma facada em Chicó (que tinha por baixo da camisa uma bexiga de sangue), fingindo matá-lo para então o ressuscitar ao tocar a gaita.

No livro, é descrito que João Grilo “Começa a tocar na gaita e Chicó começa a se mover no ritmo da música, primeiro uma mão, depois as duas, até que se levanta como se estivesse com dança de São Guido” (Suassuna, 2016, p. 92).

A mesma cena acontece no filme, e, se alguém assistir a ela e em seguida questionar “As cenas são iguais?”, não existirá alternativa a não ser dizer que são, pois tudo o que está escrito no texto acontece na tela. Porém, quem assistiu sabe que não é a mesma coisa. Por mais que você imagine a cena da forma mais complexa que for ao ler, algo diferente acontece quando assistimos no formato audiovisual, e por mais difícil que seja explicar esse fenômeno, Linda Hutcheon (2011, p. 48) o faz de forma excepcional:

No modo contar – na literatura narrativa, por exemplo – nosso engajamento começa no campo da imaginação, que é simultaneamente controlado pelas palavras selecionadas, que conduzem o texto, e liberado dos limites impostos pelo auditivo e visual [...]. Mas com a travessia para o modo mostrar, como em filmes e adaptações teatrais, somos capturados por uma história inexorável, que sempre segue adiante. Além disso, passamos da imaginação para o domínio da percepção direta, com sua mistura tanto de detalhes quanto de foco mais amplo. O modo performativo nos ensina que a linguagem não é a única forma de expressar o significado ou de relacionar histórias. As representações visuais e gestuais são ricas em associações complexas; a música oferece “equivalentes” auditivos para as emoções dos personagens, e, assim, provoca reações afetivas no público; o som, de modo geral, pode acentuar, reforçar, ou até mesmo contradizer os aspectos visuais e verbais.

Portanto, poder visualizar os gestos de Selton Mello ao representar o que foi escrito e, também, poder ouvir a música que João Grilo toca na gaita acentua os sentimentos e as emoções do público em relação à cena. Especialmente considerando que o som tocado na gaita é muito característico do Nordeste, do baião, o que só acrescenta à grande homenagem à cultura nordestina que é *O Auto da Compadecida*.

## SERÁ A ADAPTAÇÃO UMA GRANDE CONTADORA DE CAUSOS?

Escolher a obra *O Auto da Compadecida* como objeto de estudo para o campo da adaptação é um prato cheio e pode se tornar uma jornada profunda. Neste artigo, nem chegamos a considerar todas as peças teatrais já feitas sobre ou mesmo outras adaptações televisivas, como *A Compadecida* (1969), de George Jonas, e *Os trapalhões no Auto da Compadecida* (1987).



Como dito anteriormente, uma das maiores fontes de críticas negativa às adaptações é a questão da tal fidelidade. O que, de acordo com Hutcheon (2011, p. 9), na verdade, não cabe dentro do estudo da adaptação; afinal, “a adaptação é uma forma de transcodificação de um sistema de comunicação para outro”.

Peguemos como exemplos a minissérie e o filme de *O Auto da Compadecida*, que tiveram o mesmo processo de produção; afinal, o longa, em essência, foi a minissérie transformada em filme. Embora seja o mesmo material, ainda houve mudanças, pois eles ainda são mídias diferentes. A minissérie, por ser constituída em capítulos, possui mais tempo de duração como um todo que o cinema não tem, o que permite que Arraes conte mais histórias dentro daquela produção. Assim, a trama do gato que defeca dinheiro, presente na obra fonte (o livro de 1955), encontrou espaço para ser narrada dentro da minissérie, mas não está presente na narrativa do longa-metragem.

Para pensarmos a adaptação, é necessário lembrar que “no Brasil, como em qualquer outro lugar, as pessoas recontam suas histórias e as histórias de terceiros” (Hutcheon, 2011, p. 10). E isso não é de hoje. Não é nem mesmo de depois da existência do cinema. O ser humano é intrinsecamente contador de histórias, ou de causos, como se autodenomina Ariano Suassuna. E se há algo que o paraibano fez foi contar histórias, suas e de terceiros. Basta ver qualquer um de seus vídeos (muitos disponibilizados em plataformas como YouTube, Instagram e TikTok) ou mesmo a declaração feita pelo escritor Braulio Tavares no posfácio da edição de 2016 (p. 153) de *Auto da Compadecida*:

Reza a lenda que certa vez um crítico teatral abordou Ariano Suassuna e o inquiriu a respeito de alguns episódios do *Auto da Compadecida*. Disse ele: “Como foi que o senhor teve aquela ideia do gato que defeca dinheiro?”. Ariano respondeu: “Eu achei num folheto de cordel”. O crítico: “E a história da bexiga de sangue e da musiquinha que ressuscita a pessoa?”. Ariano: “Tirei de outro folheto”. O outro: “E o cachorro que morre e deixa dinheiro para fazer o enterro?”. Ariano: “Aquilo ali é do folheto, também”. O sujeito impacientou-se e disse: “Agora danou-se mesmo! Então, o que foi que o senhor escreveu?”. E Ariano: “Oxente! Escrevi foi a peça!” (cf. Suassuna, 2016, p. 153).

O que nos leva diretamente aos conceitos de intertextualidade:

O conceito de intertextualidade foi introduzido na década de 1960, pela crítica literária francesa Julia Kristeva. Num sentido mais óbvio, o termo pode ser

aplicado aos casos célebres em que uma obra literária faz alusão a outra obra literária (Trask, 2004 *apud* Koch; Bentes; Cavalcante, 2007, p. 13).

Portanto, como Braulio Tavares aponta, podemos notar a presença da intertextualidade na obra de Suassuna, uma vez que ele traz ou lembra acontecimentos narrados em obras como o folheto *O dinheiro*, de Leandro Gomes de Barro (1865–1918), ou nos romances populares *O cavalo que defecava dinheiro* e *O castigo da soberba*, ambos reproduzidos no livro *Violeiros do Norte*, de 1925, de Leandro Mota.

E o que fazia Ariano, nesse caso, senão contar histórias de terceiros? E não foi isso que fez Shakespeare ao dar para Romeu e Julieta o mesmo final que Tristão e Isolda? “Ao usar episódios tradicionais, Suassuna adota a mesma atitude apropriativa dos artistas medievais ou nordestinos” (Tavares, 2016, p. 155).

Braulio Tavares (2016, p. 154) continua seu pensamento em relação à história do crítico:

A reação de estranheza do crítico (supondo-se que o episódio de fato ocorreu) deve-se certamente à frustração de uma expectativa, a de que o autor de um texto teatral deva tirar esse texto inteiro de sua própria cabeça, de sua própria imaginação.

Koch, Bentes e Cavalcante (2007, p. 14), em seu estudo sobre intertextualidade, relembram a ideia de Bakhtin (1929) “de que um texto (enunciado) não existe nem pode ser avaliado e/ou compreendido isoladamente: ele está sempre em diálogo com outros textos”.

Pensando dessa forma, vemos que é natural que haja um processo de adaptação de obras, seja qual for a mídia, especialmente em tempos de tecnologia avançada que estamos vivemos, em que o desejo de reviver e reatualizar histórias é grande, e que “ser um segundo não significa ser secundário ou inferior; da mesma forma, ser o primeiro não quer dizer ser originário ou autorizado” (Hutcheon, 2011, p. 13).

No caso de o *Auto da Compadecida*, o livro (1955) e o filme (2000) se tornaram tão intrínsecos que, para quem já assistiu ao longa (e quem não viu?), prova-se impossível ler o texto literário e não imaginar os atores do filme em cena. Não ouvir a voz deles e ver seus semblantes. Hutcheon (2011, p. 56) também fala sobre isso: “Agora que sei como um orc inimigo ou um jogo de Quidditch podem se parecer (por meio dos filmes), penso que jamais serei

capaz de recapturar as minhas primeiras versões imaginadas novamente”. Dificilmente, em algum outro momento da história, seremos capazes de imaginar João Grilo e Chicó com rostos que não sejam os de Matheus Nachtergaele e Selton Mello. Assim como qualquer outro personagem da história.

Por fim, Braulio Tavares (2016, p. 155) traz mais um pensamento que parece unir as ideias:

A Tradição é um imenso caldeirão de ideias, histórias, imagens, falas, temas e motivos. Todos bebem desse caldo, todos recorrem a ele. Todos trazem a contribuição de seu talento individual, mas cada um vê a si próprio como apenas um a mais na linhagem de pessoas que contam e recontam as mesmas histórias, pintam e repintam as mesmas cenas, cantam e recantam os mesmos versos. Histórias, cenas e versos são sempre os mesmos, por força da Tradição, mas são sempre outros, por força da visão pessoal de cada artista.

Afinal, como há muito já havia dito o autor francês André Gide (1869–1951): “Tudo o que precisa ser dito já foi dito. Mas, já que ninguém estava ouvindo, é preciso dizer outra vez” (*apud* Kleon, 2013, p. 16) – e Ariano Suassuna soube fazer isso como ninguém.

## ***Auto da Compadecida*: a tale that crosses media, time, and narratives**

### **Abstract**

This article analyzes *Auto da Compadecida* from the perspective of adaptation and intermediality, tracing its trajectory from the 1955 theatrical text to the acclaimed 2000 film version. Drawing on Linda Hutcheon’s theory of adaptation and on the intertextuality framework developed by Koch, Bentes, and Cavalcante, the study examines how Guel Arraes’s film transforms and recreates elements of Ariano Suassuna’s work. It also incorporates Braulio Tavares’s reflections on the Northeastern storytelling tradition, understood as a continuous process of retelling that travels across generations and media. The article highlights character modifications, narrative choices, and audiovisual strategies that update the meanings of the original play, arguing that adaptation is not derivative but a creative practice that keeps foundational cultural narratives alive.

## Keywords

Adaptation. *Auto da Compadecida*. Intermediality.

## REFERÊNCIAS

BEZERRA, C. Do teatro ao cinema – três olhares sobre o *Auto da Compadecida*. In: NP 07 – Comunicação Audiovisual, do IV Encontro dos Núcleos de Pesquisa da Intercom, set. 2004. Disponível em: <http://portcom.intercom.org.br/pdfs/27250319936722885338238798356255597666.pdf>. Acesso em: 29 nov. 2024.

HUTCHEON, L. *Uma teoria da adaptação*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011.

KLEON, A. *Roube como um artista*. Rio de Janeiro: Rocco, 2013.

KOCH, I. G. V.; BENTES, A. C.; CAVALCANTE, M. M. *Intertextualidade*: diálogos possíveis. São Paulo: Cortez, 2007.

O AUTO da Compadecida. Direção: Guel Arraes. Rio de Janeiro: Rede Globo, 1999. Disponível em: <https://globoplay.globo.com/o-auto-da-compadecida-a-serie/t/C5RbgKhV5L/?origemId=91698>. Acesso em: 29 nov. 2024.

O AUTO da Compadecida. Direção: Guel Arraes. Rio de Janeiro: Globo Filmes, 2000. Disponível em: <https://globoplay.globo.com/o-auto-da-compadecida/t/TMFdjjCFHM/?origemId=91698>. Acesso em: 29 nov. 2024.

O AUTO DA COMPADECIDA 2: ELENCO OVACIONADO ROUBA A CENA NA CCXP23. *Omeleteve*, 2 dez. 2023. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=rjzOscXen5c>. Acesso em: 29 nov. 2024.

SUASSUNA, A. *Auto da Compadecida*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

TAVARES, B. Posfácio. In: SUASSUNA, A. *Auto da Compadecida*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016. p. 153-159.