

**A ARTE E A RECRIAÇÃO DA ARTE:  
UM ESTUDO A PARTIR DA RELAÇÃO ENTRE *AUTO DA COMPADECIDA*, DE  
ARIANO SUASSUNA E A ADAPTAÇÃO CINEMATOGRAFICA DE GUEL  
ARRAES**

**ART AND THE RECREATION OF ART:  
A STUDY FROM THE RELATIONSHIP BETWEEN *AUTO DA COMPADECIDA*, BY  
ARIANO SUASSUNA AND THE CINEMATOGRAPHIC ADAPTATION OF GUEL  
ARRAES**

13

Clecio Pereira Duarte

Especialista em Gestão e Orientação Educacional, Faculdade de Tecnologia Equipe  
Darwin

[duarteclecio@gmail.com](mailto:duarteclecio@gmail.com)

**Resumo:** o presente trabalho trata-se de uma comparação das narrativas entre o texto teatral de Ariano Suassuna *Auto da Compadecida* e o filme do diretor Guel Arraes, *O Auto da Compadecida*. No ato de transpor a obra de uma linguagem artística para outra, transcria-se uma nova obra. A intertextualidade, a multimodalidade da tela do cinema, a múltipla semiose da qual a arte é agente duplo, faz da arte a geradora da arte. Verificamos as características de cada texto artístico, comparamos o plano narrativo e a tese de cada obra, apontamos as diferenças, mostrando que no ato da tradução transcria-se no texto multimodal do filme uma obra diferente com uma narrativa peculiar. Para tanto, utilizamos os estudos de Júlio Plaza sobre intersemiótica, Randal Johnson sobre transposição e narrativa, Josenia Vieira e Carminda Silvestre sobre multimodalidade, entre outros.

**Palavras-chave:** *Auto da Compadecida*; Ariano Suassuna; literatura; cinema; Guel Arraes.

**Abstract:** The present work is a comparison of the narratives between the theatrical text "*Auto da Compadecida*" of Ariano Suassuna and the film "*O Auto da Compadecida*" by director Guel Arraes. In the act of transposing the work from one artistic language to another, a new work is transcribed. The intertextuality, the multimodality of the cinema screen, the multiple semiosis of which art is a double agent, makes art the generator of art. We verify the characteristics of each artistic text, compare the narrative plan and the thesis of each work, point out the differences, showing that in the act of translation, a different work with a peculiar narrative is transcribed in the multimodal text of the film. To this end, we use Julio Plaza studies on intersemiotics, Randal Johnson on transposition and narrative, Josenia Vieira and Carminda Silvestre about multimodality, among others.

**Keywords:** *Auto da Compadecida*; Ariano Suassuna; literature; movie theater; Guel Arraes.

## Considerações iniciais

Ariano Suassuna condensa em sua obra praticamente todo o significado da palavra “auto”, desde a cerimônia pública, narração circunstancial de diligência judicial e administrativa, representação dramatizada, até a composição de alegoria satírica que culmina em um processo judicial. A peça compõe-se de três atos, originalmente escrita em 1955, baseada, segundo Suassuna<sup>1</sup>, nos romances e histórias populares do Nordeste. Alia na sua composição o espontâneo, mas também o elaborado, a linguagem regional, bem como o universal. Já em 1999, é adaptada para uma minissérie da TV Globo que posteriormente se torna um longa-metragem em 2000. O cenário, tanto do texto, como da TV e do cinema, é Taperoá (Paraíba), no sertão do Nordeste brasileiro.

Trata-se de um texto teatral que é transformado em cenas cinematográficas. É importante considerar que na mudança de um gênero artístico para outro, há mudança na linguagem e isso pode implicar em mudança na mensagem, intenção e propósito, porque no campo da semiótica o signo é outro. No artigo *Noção de obra de arte: leituras a partir de Jean-Marie Schaeffer e Arthur Danto*, Amanda Cifunte (2010), aponta seis elementos para a compreensão da obra de arte: a classe artística (linguagem usada), o gênero da obra (produção humana), a semiótica (intenção, propósito), a função estética (efeito causado no destinatário), o reconhecimento institucional e o contexto de produção (gosto do público). Por essa razão, faremos uma comparação entre o enredo do plano narrativo do texto de Suassuna e o do filme do diretor Guel Arraes para demonstrar que na transcrição, quando se muda a linguagem artística, pode-se criar uma nova obra. Lidamos aqui com a intertextualidade, que Genette define como “tudo que o coloca em relação, manifesta ou secreta, com outros textos” (*apud* AMARAL, 2003, p. 2). Nesse jogo de mudanças, cada linguagem cria sua rede de semiose. Visto que o cinema é uma linguagem multimodal, ele age como agente de dupla mudança, por vezes criando uma semântica nova para o texto que foi fonte de sua inspiração, como aponta Josenia

---

<sup>1</sup> <<https://youtu.be/SisBCTYHJ1L>>. Acessado em 18 de novembro de 2019.  
OSCAR *apud* SUASSUNA, 2004, p. 9.

### Building the way

Antunes Vieira e Carmina Silvestre em *Introdução à multimodalidade: contribuições da gramática sistêmico-funcional, análise de discurso crítica e semiótica social*.

encontramos a defesa de que o discurso é o reflexo contínuo de práticas sociais e discursivas, sujeito permanentemente às mudanças sociais, desempenhando o papel de agente duplo de mudança, porque, ao mesmo tempo em que é mudado pelo social, também age como agente modificador desse mesmo social e, além disso, o discurso está simultaneamente sujeito às influências das múltiplas semioses, presentes nos demais discursos multimodais que nos circundam. (VIEIRA; SILVESTRE, 2015, p. 21).

O cinema, como linguagem multimodal, tanto sofre como é agente de mudanças semânticas, por estar sujeito às múltiplas semioses da multimodalidade e por ser produzido em um contexto artístico diferente.

### **Recriação e adaptação da palavra ao audiovisual: o plano narrativo**

A obra de arte tem uma informação em seu discurso a ser transmitida. Essa informação, segundo Max Bense, “é todo processo de signos que exhibe um grau de ordem” (*apud* JOHNSON, 1982, p. 5). A informação do tipo semântica vai além da documentação. Uma obra literária quando adaptada para a forma fílmica não apenas documenta uma informação, ela pode mudar a mensagem quando muda a formação estética. É o que diz George Bluestone, “mudanças são inevitáveis no momento em que se abandona o meio linguístico e se passa para o visual” (*apud* JOHNSON, 1982, p. 7). A linguagem literária está no campo da palavra, o cinema usa uma linguagem multimodal. Segundo Randal Johnson em *Literatura e cinema – Macunaíma: do modernismo na literatura ao cinema novo*,

Quando um cineasta decide traduzir um texto literário, popular ou não, o filme tem como origem um modelo já estabelecido, e inevitavelmente, como já sugerimos, precisa desviar do modelo enquanto permanece dentro de seu espaço semântico geral. Pode-se dizer, seguindo os argumentos delineados acima, que a segunda obra, a tradução, ganha significância autônoma precisamente através de suas inevitáveis e necessárias divergências da obra original. (JOHNSON, 1982, p.10).

Essa autonomia do filme pode acontecer não só no nível da comunicação denotativa, mas também no campo do plano narrativo. Existem muitas diferenças

### Building the way

16

básicas e claras entre uma obra literária e um filme, tal como comunicação verbal e visual, mas ambas têm um plano narrativo em que palavra e imagem precisam ser percebida conceitualmente. “Em ambas – filme e romance -, portanto, estamos lidando com formas discursivas de comunicação” (JOHNSON, 1982, p. 28). Essas formas discursivas pressupõem um plano narrativo, “O analista do filme, portanto, tenta descrever e explicar em linguagem verbal o que o cineasta expressou em linguagem não verbal” (JOHNSON, 1982, p. 33). Por isso nosso objetivo não será analisar diferenças no plano da linguagem, mas apontar a diferença do plano narrativo da tradução fílmica de *Auto da Compadecida* de Ariano Suassuna.

O cinema encontra-se em um mesmo campo que a literatura, desde a sua criação que se desenvolve na linha narrativa, “É possível dizer, portanto, que o cinema se desenvolveu, e os filmes se desenvolveram em linhas narrativas...” (JOHNSON, 1982, p. 9). O plano narrativo aproxima e também distancia a obra referência e a tradução, “Muito antes de os livros existirem como objetos físicos, os contadores de histórias transmitiam dados essenciais às sucessivas gerações em forma de narrativa” (EPSTEIN, 2002, p. 11). Não é diferente com o texto fílmico, “Quando um roteiro é adaptado de um livro ou conto literário, ele passa a ser um outro texto, visto que as técnicas de linguagem, embora consistam em algumas similaridades, são representadas por elementos que as distinguem” (AMARAL, 2003, p. 3). Ou seja, a mudança de linguagem, pode implicar em mudança narrativa. É o que podemos ver na adaptação que faz Guel Arraes de Ariano Suassuna no filme *O Auto da Compadecida*. A linguagem multimodal do filme determina o modo do plano narrativo.

De acordo com a categorização proposta por Bordwell e Thompson (2001), os filmes são classificados em ficção, documentário, experimental e animação de acordo com a natureza do filme e a forma como o material foi escolhido. Os autores acrescentam que os filmes têm uma forma básica ou um sistema de relações entre as partes que podem ser classificados de narrativa, categórico, retórico, abstrato e associativo. (VIEIRA; SILVESTRE, 2015, p. 143).

O filme em análise trata-se de uma ficção, classificada como comédia; o texto de Suassuna é uma peça teatral. Qual a característica de cada narrativa? Quais mudanças estruturais acontecem de um texto para o outro? A mudança da linguagem artística muda a narrativa? A mudança da narrativa muda a mensagem? Vamos analisar a narrativa do texto de Suassuna primeiro, depois iremos descrever a

### Building the way

narrativa do filme de Arraes, comparando as narrativas e a mudança semântica do plano narrativo.

### ***Auto da Compadecida; justiça e misericórdia na obra de Ariano Suassuna***

17

Começemos por notar a diferença nos títulos: a peça de Ariano Suassuna chama-se *Auto da Compadecida* (2004), enquanto o filme de Guel Arraes intitula-se *O Auto da Compadecida*. Foquemos primeiro no texto de Ariano Suassuna. *Auto*, sem artigo, evoca vários sentidos, tais como, cerimônia pública, diligência judicial, representação dramática religiosa e composição teatral. Tais como as cenas em que João Grilo pretende acertar uma questão de injustiça trabalhista com o padeiro, o que envolve o padre também, e termina chegando ao Bispo. O Bispo que é qualificado de “...uma águia, um verdadeiro administrador” (SUASSUNA, 2004, p. 48), será julgado por sua má administração. Severino faz justiça com as próprias mãos e julga todos de pena de morte. Já a cena do julgamento no tribunal de Manuel, o Encourado pede justiça e João Grilo apela para a misericórdia da *Compadecida*. Basta essas citações para vermos que “auto” aparece com os sentidos de cerimônia pública, diligência judicial e representação dramática religiosa.

Já *O Auto*, de Arraes, com o uso do artigo, especifica o “auto” ao qual quer destacar, uma questão jurídica. As cenas que antecedem o juízo final no tribunal de Manuel, passam sem apontar os adjetivos que aparece em Suassuna. No filme, tudo caminha para culminar no auto da participação da *Compadecida*, dando destaque a um sentido só de “auto”, o auto, a intervenção da *Compadecida*, para lembrar as últimas ações no momento da morte.

No texto de Suassuna, João Grilo é alguém movido por sua inteligência à vingança. Vê na morte do cachorro a oportunidade de vingar-se do padeiro, da mulher e do padre; “...ainda hei de me vingar do que ele e a mulher me fizeram quando estive doente... Estou acertando as contas com o padre e a qualquer hora acerto com o patrão...” (SUASSUNA, 2004, p. 36), “...Tenho certeza de que ela não o teria deixado se você fosse rico... Mas eu hei de me vingar dela e do marido de uma vez” (SUASSUNA, 2004, p. 38), “...um dia eu me vingo” (SUASSUNA, 2004, p. 39). Essa sede de vingança faz ele tramar contra o padre, que tenta convencê-lo de benzer um cachorro, mas o padre recusa. Então Grilo faz com que o sacerdote se indisponha

### Building the way

com o major Antônio Moraes. A fraqueza do padre João é a riqueza dos grandes, “...Tem medo da riqueza do major que se péla...” (SUASSUNA, 2004, p. 35). Morrendo o cachorro da mulher do padeiro, arma para tirar dinheiro do referido esposo e comprometer o padre com o Bispo, fazendo ele aprovar um enterro em latim, que é praticado pelo Sacristão. Arma também para Severino do Aracaju morrer e mata o cabra dele. No julgamento final, reforça os erros de todos. A sede de vingança de João Grilo vai até os céus.

Chicó, que é contador de casos, vive inventando estórias, a imaginação é seu forte, e também seu fraco. Não chega a morrer e não passa pelo julgamento final. É mais uma vítima de João Grilo.

O cachorro é um personagem de destaque também, tanto no primeiro, como no segundo ato e sendo citado no terceiro. Aqui, temos uma cena que parece remeter à cachorra Baleia, de *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos. De certa forma, tanto o cachorro na obra de Suassuna, como a cachorra em Ramos são elementos provocantes de angústia.

No texto de Suassuna, os personagens são organizados por pares. O padre tem um secretário, o sacristão, de quem se torna cúmplice na corrupção clerical; o Bispo também tem um secretário, o frade, que é o seu oposto, “...um santo homem...” (SUASSUNA, 2004, p.152); João Grilo tem Chicó, enquanto um é espertalhão o outro é bobo; o padeiro tem a mulher, que a ama fielmente, ela, por sua vez o trai; Severino tem o seu cabra, o cangaceiro, que morrem juntos; o Encourado, acusador dos mortos, tem um demônio como secretário no julgamento final, que o adula o tempo todo; Manuel, o juiz, faz par com a Compadecida, um é o juiz, uma grande advogada. Podemos apontar também o contraponto de duas mulheres, a mulher do padeiro e a Compadecida. E temos o major Antônio Moraes, que não comparece há muito tempo na igreja e o seu filho mais moço, que está doente, vai para Recife fazer tratamento e “Tem uma verdadeira mania de igreja...” (SUASSUNA, 2004, p. 42), quer a bênção do padre.

É possível entender o texto de Suassuna por esse “jogo de pares” que culmina na imagem do Manuel e da Compadecida. O primeiro é o Juiz, representa a justiça, a segunda, a Misericórdia, mãe da justiça. A fala do Palhaço, o narrador, é importante para entendermos esse jogo entre o par justiça e misericórdia. Logo na apresentação é dito: “O julgamento de alguns canalhas... para exercício da



### Building the way

19

moralidade... A intervenção de Nossa Senhora no momento propício, para triunfo da misericórdia... Uma história altamente moral e um apelo à misericórdia” (SUASSUNA, 2004, p. 22-24). Esse jogo de pares também está presente na fala do João Grilo, tanto no começo quanto no final. “Ele diz ‘à misericórdia’, porque sabe que, se fôssemos julgados pela justiça, toda a nação seria condenada” (SUASSUNA, 2004, p. 24). No julgamento, quando João Grilo vê que vai ser condenado e o Encourado apela para a justiça, João Grilo diz “E eu para a misericórdia... A mãe da justiça” (SUASSUNA, 2004, p. 167,169).

Não podemos deixar de perceber que João Grilo representa essa dualidade. Ele começa querendo vingança, leva todo mundo ao infortúnio com suas tramas o que os conduz ao julgamento final. Porém, quando tem a chance de ver a justiça sendo feita, todos serem condenados e irem para o inferno, resolve se tornar o intercessor e “salvador” de todos. “Veja o que pode fazer, João... Nossa esperança é você... Tudo precisando de João Grilo! Pois vou dar um jeito” (SUASSUNA, 2004, p. 168). Aquele que põe todos em apuros, é mesmo que busca a solução. Manuel é juiz, a *Compadecida* é advogada, o Encourado é acusador, mas João Grilo torna-se salvador! Salva seus opressores com a mesma astúcia que tinha tentado se vingar, por isso, tem uma nova chance, mesmo começando de novo na mísera pobreza. Suassuna apresenta um sertanejo contrário controverso.

### **Do *Auto da Compadecida* para *O Auto da Compadecida*: adaptação e recriação narrativa**

A tradução do texto de Ariano Suassuna para a linguagem cinematográfica transparece uma transcrição, ou seja, como nos termos de Júlio Plaza (2003, p.35) “...experiência real com o original a ser traduzido, o efeito que aquele produz na relação de leitura. Este interpretante é realmente o significado singular do signo original, a maneira pela qual cada mente o recebe e a ele reage”. Apesar da obra cinematográfica ser uma adaptação do texto de Suassuna, a linguagem multimodal do longa-metragem parece fazer surgir outra, com o plano narrativo diferente, como afirmam VIEIRA e SILVESTRE.

Pois acreditamos que as múltiplas semioses desempenham relevante papel na construção dessas camadas de reconfiguração da linguagem, tendo em vista que as representações realizadas por meio

## Building the way

das imagens e das cores, por exemplo, aproximam mais o discurso representado da realidade. (VIEIRA e SILVESTRE, 2015, p. 17).

O cinema é uma forma artística que trabalha com som, imagem, cores, movimento, etc. Esses elementos são agentes de reconfiguração da linguagem e de múltiplas semioses, pois aproxima a obra representada à realidade e age como construtores de sentidos. Assim, quando se faz uma adaptação da palavra para o cinema, uma arte recria outra, faz uma transcrição da narrativa.

Deste modo, o filme tem uma abertura diferente do texto de Suassuna. João Grilo e Chicó aparecem anunciando a encenação de outro filme, “a Paixão de Cristo”, temos aqui uma metanarrativa. O anúncio já aponta um sentido diferente para o filme:

- ...um filme de aventura, que mostra um cabra sozim, desarmado, enfrentando o Império Romano todim...
- ...a história de um vivente que é Deus e homi ao mermo tempo...
- ...um filme de mistério e milagres de óto mundo...
- ...a paixão de Cristo, o filme mais arretado do mundo.
- E se não for eu cegue. (O AUTO..., 2000, cap. 1).

As pessoas estão na igreja assistindo, enquanto João Grilo e Chicó recolhem o dinheiro da entrada e dão ao padre João. Não satisfeitos, buscam emprego na padaria.

Diferente da peça teatral, aqui, a mulher do padeiro Eurico, a dona Dora, tem uma cachorra, Bolinha, não um cachorro (os três personagens ganham nomes). O animal passa mal ao comer a comida de João Grilo e Chicó, o que mostra visivelmente a diferença de tratamento, por parte dos empregadores.

A formação de pares que apontamos no texto de Suassuna são modificados no filme, alguns personagens ganham nomes, são acrescentados pares ou ficam sozinhos. Temos João Grilo e Chicó, Eurico e Dora, padre João e Bispo, major Antônio Moraes e Rosinha, Vicentão e cabo Setenta, Severino e Cabra, Manuel e Compadecida, e o diabo aparece sozinho.

O major Antônio Moraes procura o padre por causa da filha, Rosinha, que vem doente do Recife, “...como tudo que é mulher tem verdadeira mania de igreja” (O AUTO..., 2000, cap. 4), quer que o pai fale com o padre para lhe dar a bênção. Não é um filho doente que vai para Recife se tratar de uma doença, como no texto de



### Building the way

Suassuna. Enquanto isso, Severino está na cidade de Taperoá disfarçado de mendigo, para testar a caridade das pessoas e analisar a segurança.

Ao pesar a decisão de enterrar ou não a Bolinha “em latim”, o padre diz “...se fosse só pela lei de Deus se dava um jeito, mas com o Bispo não tem conversa” (O AUTO..., 2000, cap. 5). Mas, ao falar do testamento, ele faz o enterro. Diferente do texto de Suassuna, em que ele é apenas cúmplice do sacristão, seu secretário. O Bispo não tem um secretário no filme, como no texto de Suassuna em que tem o Frade. Por essa razão, o par de clérigos na representação fílmica é formado pelo Bispo e o padre. O padre e o Bispo participam da fraude armada para o major.

O caso extraconjugal de Chicó e a mulher do padeiro no filme acontece depois da morte da cachorra. Enquanto que na peça de Suassuna foi antes da morte do cachorro. Ela também tem um segundo caso amoroso, com o valente Vicentão. Outra personagem também aparece, o cabo Setenta. O filme acrescenta os pares desses valentões. Ambos se apaixonam por Rosinha, mas, ela se apaixona por Chicó. O pai dela quer providenciar um casamento arranjado e tem uma herança para ela deixada pela sua bisavó. João Grilo arma seu golpe contra o major a fim de tirar proveito, armando um casamento entre Chicó e Rosinha. Ele também arma uma briga entre os valentões para se livrar dos dois e deixar o caminho livre para seu golpe.

No texto do teatral de Suassuna, Grilo tenta tirar proveito do padeiro com o testamento do cachorro. No filme, a vingança dele é se tornar empregado do major e largar o emprego na padaria. A ideia da bexiga cheia de sangue no texto de Suassuna, que era para enganar o padeiro e a sua mulher, a fim de entrarem no testamento do cachorro, vira artimanha para enganar o major no filme, casar Chicó e Rosinha (noivos apaixonados), e ganhar o dinheiro da porquinha.

O tema da justiça aparece apenas na cena em que Severino é enganado por Grilo com a história da gaita mágica, que “desmata”. O cangaceiro faz justiça matando o padeiro e a mulher, o padre e o Bispo, além de João Grilo. Temos que notar que Severino morre no filme, mas seu cabra não. Diferente do texto teatral, em que Grilo mata o cabra.

Na cena do julgamento, o Encourado (que se vestia de cangaceiro) no texto de Suassuna, se torna o Diabo no filme, vestido com roupa de luxo e não tem um demônio como secretário. João Grilo, antes de ser mandado para o inferno, apela para o Manuel: “Que diabo de tribunal é esse? Eu sempre ouvi dizer que uma pessoa para

### Building the way

ser condenada tem que ser ouvida... besteira ou maluquice, eu apelo para quem pode mais, valei-me Nosso Senhor, Jesus Cristo...” (O AUTO..., 2000, cap. 15). No filme todos os personagens que estão na cena do julgamento são condenados, mas quando chega a vez de João Grilo, ele faz nova apelação para a Compadecida, que roga por todos.

João Grilo não é o salvador de todos no filme, mas apenas alguém que busca ajuda de Nossa Senhora. A justiça praticada por Severino manda todos para a morte, mas, são os atos que praticaram na hora da morte, obras de super-rogação, lembrado pela Compadecida, que os salvam da condenação. Portanto, ao contrário do texto de Suassuna, em que a misericórdia sobressaia à justiça, Arraes apresenta a antítese de que as obras podem levar à morte, mas obras sobresselentes podem salvar.

João Grilo então recebe uma nova oportunidade de melhorar suas práticas de vida, mas, quando ele volta para a terra, executa juntamente com Chicó e Rosinha, o golpe planejado contra o major. A ideia de uma pessoa contra um sistema, um cabra sozinho contra um Império anunciado no capítulo 1 do filme.

Arraes busca cenas adicionais de outras obras e traz para dentro do seu filme para a recriação narrativa. Assim, cria uma nova temática, mais centrada no risível, em que João Grilo é apenas um espertalhão buscando oportunidade para tirar proveito de alguém. A cachorra Bolinha ainda lembra a Baleia, de *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos. O cabo Setenta, lembra o soldado Amarelo desse mesmo autor, que parece representar a exibição da força do Estado, mas que diante do valentão Vicentão e da ameaça dos cangaceiros, foge abandonando a cidade. Enquanto que o tema do casamento arranjado lembra *Senhora* de José de Alencar. Sem esquecer que a ideia do major Antônio Moraes de tirar uma tira de couro de Chicó sem derramar sangue, é um arranjo parecido com o Ato Quarto da peça *Mercador de Veneza* de William Shakespeare. Como nos afirma Johnson (1982, p. 23) “...divergências na estrutura narrativa podem muito bem indicar variações profundas e significantes nas duas obras sob consideração”. O que podemos perceber nos dois planos narrativos é essa divergência estrutural que varia a semântica das obras, criando outra obra. Os textos parecem ser guiados por ideais divergentes, porque são produzidas em contextos históricos diferentes, sob linguagem artística diferente, via gênero e modo diferentes, “Neste ponto, portanto, a circunstância se mistura com a ideologia, ou a

### Building the way

maneira pela qual os artistas vêem a sociedade na qual vivem” (JOHNSON, 1982, p. 35). Ideologia aplicado no sentido de conjunto de valores de um grupo de pessoas em dado momento histórico, que inclui ideias religiosas, políticas e morais, consciência de mundo e modo de pensar. Pedro Lyra constata essa relação entre literatura e ideologia:

23

Tanto num sentido, como no outro (quer como totalização da cultura de uma época, quer como conscientização das lutas políticas de uma classe), a literatura se encontra comprometida com a ideologia: no sentido totalizante... no sentido restritivo... (LYRA, 1992, p. 162).

O mesmo pode ser dito da arte em geral e do cinema em particular. Mas a questão ideológica na arte não é nosso objeto de estudo, deixamos em aberto para futuras pesquisas. O que constatamos foi que a mudança de linguagem artística, de modo de expressão, da palavra para a imagem, a linguagem multimodal que pode mudar a narrativa e que por sua vez gera novas semioses. Assim cria-se uma nova obra.

### **Considerações finais**

Edwaldo Cafezeiro (1999, p. 125) mostra que na construção de um texto, sempre surgem novas imagens: “Os signos sugerem sempre novas imagens; as imagens simulam; os simulacros textualizam novos pensamentos, ações, atos, cenas, quadros, esculturas, filmes”. Na construção artística, gera-se uma nova obra, mesmo quando se trata de uma adaptação. No caso de *O Auto da Compadecida*, de Guel Arraes, temos uma obra cinematográfica que, no ato da adaptação de linguagem artística, é a recriação do texto teatral, *Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna, com plano narrativo próprio e semântica divergente.

Assim, mostramos que cada obra de arte é única, mesmo que arremeta à outra. Mudando a linguagem, pode mudar a ideia, o discurso, o propósito e cria-se uma outra obra. Pode-se transcriar, no ato de transpor de uma linguagem artística para outra. A análise dessas duas obras reforça a ideia da liberdade artística, que a arte pode se reproduzir a partir de releituras, adaptações, transposições, como afirma VIEIRA e SILVESTRE,

## Building the way

o discurso é o reflexo contínuo de práticas sociais e discursivas, sujeito permanentemente às mudanças sociais, desempenhando o papel de agente duplo de mudança, porque, ao mesmo tempo em que é mudado pelo social, também age como agente modificador desse mesmo social e, além disso, o discurso está simultaneamente sujeito às influências das múltiplas semioses, presentes nos demais discursos multimodais que nos circundam. (VIEIRA e SILVESTRE, 2015, p. 21)

24

O discurso narrativo, como camada de significação, pode ser transmitido tanto no texto verbal ou multimodal, como num filme. E como discurso, a narrativa sofre influências de múltiplas semioses e também as gera.

## REFERÊNCIAS

AMARAL, Adriana. *Cidadão Slade: a vida de um homem é seu intertexto* (2003). Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/amaral-adriana-velvet-goldmine.pdf>>. Acessado em 11/11/2019.

CAFEZEIRO, Edwaldo. *O texto e seus teares*. In.: VALENTE, André. Aulas de Português: perspectivas inovadoras, Petrópolis, RJ: Vozes, 1999.

CIALDINI, Robert B. *As asmas da persuasão*. Trad. Ivo Korytowski. Rio de Janeiro, RJ: Sextante, 2012.

CIFUENTE, Amanda. *Noção de obra de arte: leituras a partir de Jean-Marie Schaeffer e Arthur Danto*. Florianópolis, SC: III Seminário de Imagens para Educação: múltiplas mídias, 2010.

EPSTEIN, Jason. *O Negócio do Livro: passado, presente e futuro do mercado editorial*. Rio de Janeiro, RJ: Ed. Record, 2002.

JOHNSON, Randal. *Literatura e cinema – Macunaíma: do modernismo na literatura ao cinema novo*. Tradução de Aparecida de Godoy Johnson. São Paulo, SP: T. A. Queiroz, 1982.

LYRA, Pedro. Ideologia. In.: JOBIN, José Luís (org.). *Palavras da Crítica: tendências e conceitos no estudo da literatura*. Rio de Janeiro, RJ: Imago Ed, 1992.

O AUTO da Compadecida. Direção de Guel Arraes. Rio de Janeiro, RJ: Globo Filmes, 2000. DVD 1 (104 min.).

PLAZA, Júlio. *Tradução Intersemiótica*. São Paulo, SP: Editora Perspectiva, 2003.

SHAKESPEARE, William. *Mercado de Veneza*. São Paulo, SP: Martin Claret, 2006.

SUASSUNA, Ariano. *Auto da Compadecida*. 34ª ed. Rio de Janeiro, RJ: Agir, 2004.

**Building the way**

VIEIRA, Josenia Antunes; SILVESTRE, Carminda Silvestre. *Introdução à multimodalidade: contribuições da gramática sistêmico-funcional, análise de discurso crítica e semiótica social*. Brasília, DF: Josenia Vieira Antunes, 2015.