

## AS VEREDAS DE UM SERTÃO ARMORIAL: O TEATRAL DE ARIANO SUASSUNA E O CINEMATOGRÁFICO DE GUEL ARRAES

Tereza Eliete de Oliveira Fernandes Ribeiro (1);

*Universidade Estadual da Paraíba*  
[terezaeliete@hotmail.com](mailto:terezaeliete@hotmail.com)

**Resumo:** Esse artigo tem por finalidade, apresentar os dados finais referentes às pesquisas do projeto “O teatro e o cinema” e do subprojeto “O teatro e o cinema – Análise da peça e do filme O auto da compadecida”, elaborado para o Programa de Iniciação Científica da UEPB. Observaremos ao longo do construto, dados coletados através de pesquisas realizadas desde o início do projeto (2014), mostrando as leituras praticadas que compõem nossa base teórica e discussões pertinentes acerca do tema. O artigo é um passeio por entre as veredas armoriais da literatura, da cultura popular nordestina, da dramaturgia e do cinema, em contrapartida a experiência entre leitor e escritor, público e produto fílmico. Seu objetivo principal é investigar as respectivas representações da obra do escritor paraibano Ariano Suassuna (1955), tanto em caráter de linguagem dramaturgical, quanto da sua transmutação cinematográfica dirigida por Guel Arraes (2000) e da sociabilidade entre o texto, o filme e a sua função na escola, tomando como foco as aulas de língua portuguesa. Verificando também, deste modo, a influência do Movimento Armorial na construção de uma obra estilisticamente nordestina, bem como, a intertextualidade que se utiliza da literatura de cordel e da literatura clássica em seu processo de reconstrução. Buscamos identificar as costuras acrescentadas no produto fotolito, assim como, assinalar os processos dialógicos e sistemáticos enquanto escritura e na reprodução da obra objeto de nossas análises, em um contexto de sala de aula e de possibilidades de leituras da obra perante os tempos.

**Palavras – Chaves:** Auto da Compadecida, Literatura, Dramaturgia, Cinema.

### INTRODUÇÃO

A ligação intrínseca entre Literatura e Cinema não é novidade para os estudiosos e pesquisadores da área, há tempos que a literatura, muitas vezes, dialoga com outras artes. Na maioria dos casos o resultado final do filme não é integralmente fiel à obra literária utilizada pelo diretor para ser retratada, pois, o cinema como arte independente, tem, como qualquer outra, a liberdade na busca pela maneira de se expressar. Profunda também é a relação entre teatro e cinema, nas quais as semelhanças de linguagem e escolhas cênicas são fortemente marcadas.

Diante disso, escolhemos como objeto de nossas análises as respectivas versões teatral e cinematográfica de *Auto da compadecida*, clássico do teatro brasileiro. A obra foi escrita em 1955 e publicada em 1957, pelo escritor paraibano Ariano Suassuna, e transmutada ao cinema em 2000, pelo diretor pernambucano Guel Arraes. Consagrada pela crítica, a obra é um resgate da cultura popular influenciada por fatores ibéricos e de importante utilidade ao grito

revolucionário do Movimento Armorial, que teve como seu idealizador o próprio Ariano, no qual buscava rejeitar a descaracterização das raízes culturais de nossa arte popular.

Escrito com base em romances e histórias populares do Nordeste, o texto dramático por si mesmo é intertextual, solidificado em um diálogo com os folhetos e a literatura cantada de cordel. O que o diretor Guel Arraes fez foi unir estes fortes traços da poesia escrita do autor paraibano e transmutá-la de modo autêntico e fiel no cinema. O auto de Ariano busca recriar a comédia renascentista da Europa, com cores e raízes muito próprias, presentes na comédia popular do Nordeste. Tudo isso arraigado a uma linguagem visual e palpável, que não torna os costumes e tradições de um povo chacota, mas, dedica-se ao trabalho de fazer uma literatura que espelhe o seu país e no qual o mesmo possa se reconhecer.

Assim, esta pesquisa busca analisar os caminhos de produção pelos quais passam a peça *Auto da compadecida*, do escritor paraibano Ariano Suassuna (1955) e analisar a respectiva representação desta peça na transmutação cinematográfica. Para isso, direcionamos nossas investigações nos aspectos essenciais que intermeiam o texto dramático e a versão fílmica da obra, analisando o diálogo entre os dois gêneros, a intertextualidade e as suas possibilidades de execução.

Assim, pretendemos alicerçar nossos estudos para ampliá-lo cada vez mais, tomando sempre como referência a genialidade de um autor comprometido com seu lugar, e sua arte. Mostrando-nos as diversas possibilidades de identificar, através de uma linguagem simples, porém erudita, as vivências no interior paraibano, as tristezas, peripécias e espertezas, que são tão locais quanto conseguem ser universais. Como? “*Não sei, só sei que foi assim*” (SUASSUNA, 1955, pág., 22).

## **METODOLOGIA**

Realizamos verificações no estudo da teoria do filósofo grego Aristóteles, ao que diz respeito à parte dramática, dando ênfase ao seu conceito de tragédia, em que consiste na imitação de uma ação completa com princípio, meio e fim, e que deve ter certa extensão, onde o leitor/espectador tende a sentir o despertar de sentimentos como compaixão e temor, em uma construção de evento mimético, no qual a identificação do público com os personagens é parte essencial do espetáculo.

Também focamos na construção histórica da teoria do cinema, as etapas de evolução que permeiam a linguagem cinematográfica, como por exemplo, os conhecimentos

diacrônicos do processo de desenvolvimento da linguagem do cinema, e o emprego da câmera (variações dimensionais, mudanças na angulação e movimentação), as diversas maneiras com as quais os costumes de uma época são explorados no cinema, visto que, como toda arte ele tem a função de transcender as turbulências e instabilidades presentes naquele dado momento. Acreditava o filósofo Aristóteles, que as artes em geral de uma obra, eram um tipo de imitação, como a epopeia, a poesia trágica, a comédia, a poesia ditirâmbica, e a própria modalidade narrativa que é inspiração para o cinema.

João Batista B. de Brito (1995), teórico cinematográfico, define a importância do estudo do cinema a partir das etapas de sua evolução, que se apresentam no conhecimento diacrônico do processo de desenvolvimento da linguagem cinematográfica. Tomando como ponto de partida a inspiração das narrativas literárias, ele aponta as sequências de conquistas na modalidade do cinema, como por exemplo, a variação de posição da câmera, mudança de angulação e dimensão de plano, façanhas que a literatura jamais poderia oferecer. Os signos (imagens) têm um contexto interpretativo muito próprio, e sua adequação se dá pelo efeito do enfoque semiótico. Mas, não se pode negar que existe entre teatro, literatura e cinema, uma dependência de criação, pela qual uma se inspira na outra, tão bem denominado como “*artérias na metáfora de uso*” (BRITO, 1995).

Aproximar literatura, teatro e cinema da sala de aula, e mais especificamente, das aulas de língua portuguesa, é traçar o percurso das três a partir da observação e da oralidade. Existe em nós essa necessidade de registrar as criações humanas, ficcionalizar e conseqüentemente, analisar a linguagem e a forma como são apresentadas. A partir desses registros, o homem resolveu encená-los, acrescentando-lhes um caráter cênico ao espetáculo da vida. Esse aspecto foi ampliado contemporaneamente com os recursos cinematográficos. Desse modo, as três expressões se complementam e fazem do ambiente escolar um espaço de diálogos, integração e ideologia.

A peça *Auto da Compadecida*, do escritor paraibano Ariano Suassuna (1995), deu origem a quatro versões audiovisuais distintas, *A Compadecida* (Jonas, 1969), *Os Trapalhões no Auto da Compadecida* (Farias, 1987) e *O Auto da Compadecida* (Arraes, 2000) - e uma microssérie de TV - *O Auto da Compadecida* (Arraes, 1999). Estas, embora apresentem fábulas semelhantes ao texto literário, fazem uma ressignificação da obra por meio da trama.

*Auto da Compadecida* aborda a miséria, as fragilidades humanas, as advertências acerca da usura e a busca desesperada de dinheiro e poder. Suassuna relativiza a moral e seus detentores, como por exemplo, a Igreja, representada como detentora da moralidade e dos

valores cristãos, imune, portanto, a qualquer corrupção ou qualquer outro ato de natureza vil, bem como, retrata a esperança e o consolo evocado pela “Compadecida”, advogando em favor dos menos favorecidos.

Por meio de uma situação regional, Ariano compõe um quadro de significação universal, uma vez que os personagens da peça, embora extremamente locais, representam “o sonho humano” que, segundo o autor, é o mesmo em todo lugar. Acreditamos que a identificação do público com a narrativa dá-se pela regionalidade e o emprego de sentimentos tão humanos quanto universais, e sua relevância, nacionalmente, se dá enquanto obra literária e de suas produções fílmicas, como um misto dessas duas representações, e força expressiva que o cinema exercer sobre a massa.

## RESULTADOS E DISCUSSÃO

Inspirada nos romances e histórias populares do nordeste, *Auto da Compadecida* é apresentado como parte de um espetáculo circense. Tem como identificador e reproduzidor, de maneira resumida, o *Palhaço*, que na postura de autor, faz interferências e interage com o espectador (leitor). Um palhaço brasileiro e contemporâneo, que é recriado por Suassuna nos moldes do típico circo-teatro, modalidade que surgiu diante da ausência de grupos de teatros populares e da falta de casas de espetáculos em pequenas cidades do interior, lacuna que passou a ser preenchida logo depois, pelos circos.

A trama ilustra bem o universo místico do autor, sua infância, traumas e religiosidade, o mundo como palco de circo ou de teatro: “*O circo é uma das imagens mais completas da estranha representação da vida, do destino do homem sobre a terra. O Dono-do-Circo é Deus. A arena (...) é o palco do mundo*” (SUASSUNA, 1975).

A peça, escrita em 1955, apresenta um estilo todo baseado na cultura popular, na simplicidade e na atmosfera circense, em um cenário de agitação política e de mudanças sociais, onde as dificuldades da vida no sertão nordestino, por causa do clima adverso e da falta de investimentos governamentais e de oportunidades, são retratadas com verossimilhança e humor de salvação. No início, é sugerido que os atores entrem divertindo o público: “*Aqui pode-se tocar uma música alegre e o Palhaço saí dançando.*” (SUASSUNA, 1955, pág., 19).

A trama da peça é permeada de peripécias mirabolantes. O anti-herói típico da linhagem picaresca da literatura de cordel nordestina, advinda da *Commedia Dell’Arte* e do

Teatro Popular, o amarelinho João Grilo, se mete e, ao mesmo tempo envolve, todo mundo em infinitas trapalhadas, que começam em uma cidadezinha do interior (Taperoá) e continuam depois da morte, nos limites do purgatório e do inferno. João conta com a ajuda de seu amigo (Chicó), e consegue enganar todos à sua volta, a fim de garantir a sobrevivência em uma terra seca e pobre. Exemplo disso é quando, após a morte do cachorro da mulher do padeiro, João Grilo e Chicó forjam um testamento do animal, beneficiando o padre e o sacristão, caso fosse enterrado com uma cerimônia em latim. Assim, estavam tramando contra os gananciosos membros da igreja e contra os seus patrões exploradores.

Após uma sequência de peripécias baseadas, muitas das vezes, na literatura de cordel, os personagens principais da história morrem e vão para o julgamento. O promotor é o Diabo (na obra com o nome de Encourado), Jesus Cristo (Manuel) preside como Juiz e Maria (A Compadecida) como advogada de defesa. Porém, por intervenção de João Grilo, quase todos são enviados para o purgatório, com exceção de Severino e “seu cabra”, que são absolvidos. João Grilo, por intervenção de Nossa Senhora, ressuscita ao final da peça e volta para ter uma “nova chance” na terra.

A Compadecida traduz o espetáculo popular Nordestino. Traz, ao mesmo tempo, uma atmosfera de Julgamento Jurídico e uma advogada que emana o místico poder presente na figura feminina e religiosa, concepção particular dada a Maria, biblicamente a Mãe de Jesus. Neste caso, Jesus é o Juiz, que, mesmo diante do poder lhe conferido, obedece à mãe, e acrescenta, ironicamente, “Se a senhora continuar a interceder desse jeito por todos [mãe], o inferno vai terminar como disse Murilo: feito repartição pública, que existe mas não funciona” (SUASSUNA, 1995, pág., 176).

Já na adaptação cinematográfica de Arraes (2000), é notório que, se de um lado ocorre à extinção de alguns personagens contidos no texto dramático, como é o caso do Palhaço, o Sacristão e o Frade, por outro, existe a retomada de personagens contidos em outras obras do próprio Ariano, na construção habilidosa de intertextualidade, e como definiu Robert Edgar-Hunt (2013) em seu livro sobre a linguagem do cinema, é o “roubo de corpos”, a arte está em fazer algo parecer novo e diferente mesmo que já tenha sido retratado por outro filme, e também, domínio cinematográfico, para criar no filme uma sequência adequada ao seu modelo, imprimindo irreverência ao trabalho final. O diretor, ao misturar os gêneros, enriquece a linguagem audiovisual, transporta elementos teatrais para a tela do cinema e, induz sua originalidade e toque individual.

O *Auto da Compadecida* de Guel Arraes (2000) evidencia ainda mais o diálogo

contemporâneo entre Literatura e Cinema. Apesar da aproximação do enredo literário e o roteiro fílmico, a obra de Ariano Suassuna possui um tom mais sacro (religioso), enquanto que a adaptação de Guel denota um tom menos moralizante e mais profano.

Muitas falas das personagens do auto são mantidas originalmente no filme, mas a história não é narrada de maneira integral e, em certas sequências, episódios são acrescentados ou levemente alterados, como: o personagem do Major Antônio Moraes que, na peça, possui um filho, enquanto que, na obra fílmica, passa a ser uma mulher, chamada Rosinha (interpretada por Virginia Cavendish) que encanta-se por Chicó (Selton Mello). Com isso, o diretor inseriu um romance, qual no texto dramaturgico, não existe. Ainda mais, entrelaça a história os ciúmes do Cabo Setenta e Vicentão, curiosamente, personagens extraídos da peça *Torturas de um Coração*, do próprio Ariano Suassuna (1951), que disputam o amor de Rosinha, juntamente com Chicó, culminando num duelo entre os três, um “truelo”, fulminando as diferenças entre as versões. E para verificar ainda mais a autonomia e intertextualidade da versão de Arraes, verificamos os planos da dupla Chicó e João Grilo que, se envolvem astutamente no casamento de Rosinha. Nele, se verifica reproduzido o episódio da “*tira de couro sem sangue*” como selo de garantia para o contrato de empréstimo de dinheiro, do Major Antônio Moraes (Paulo Goulart) para Chicó. Inspiração de um recorte da obra *O mercador de Veneza*, de Shakespeare (1600):

GRILO: Estou cansado dessa agonia de ficar rico, ficar, pobre, ficar rico, ficar pobre.

CHICÓ: E eu tô cansado dessa agonia de ficar inteiro, ficar sem uma tira, ficar inteiro, ficar sem uma tira.

MAJOR: A festa tá muito boa, mas tá na hora de cumprir o contrato.

CHICÓ: É cedo.

MAJOR: Não se preocupe que a faca tá amoladinha.

CHICÓ: O senhor não teria uma anestesia? (...)

GRILO: Uma tirinha só, nenhuma gota de sangue, que sangue não estava no contrato.

MAJOR: Que história é essa?

ROSINHA: A única palavra que se pronunciou nesse contrato foi couro, ninguém falou em sangue, não foi? (...)

GRILO: Ou o senhor tira o couro de Chicó sem tirar sangue ou o senhor não tira é nada. (ARRAES, 2000)

Além disso, a posse de uma porca de barro recheada de dinheiro, como dote de casamento, faz a ponte entre a peça e a obra *O Santo e a Porca*, também de Ariano Suassuna (1964). Outro dado interessante é a face pervertida da Igreja, nas figuras do padre João (Rogério Cardoso) e do Bispo (Lima Duarte).

Mesmo hipócritas em suas trajetórias terrenas, sua reabilitação, mediante o arrependimento, no julgamento, é tratada pelo caráter de lembrar que, por trás das instituições há o ser humano com todas as suas complexidades e paradoxos e, como tal, estão à mercê das fragilidades humanas. Tudo isso foi, fielmente, captado, exaltado e mantidas no filme, com a vantagem de usar o artifício do *flashback* como redenção dos pecados pelos quais os personagens estavam sendo julgados, uma habilidade genuína e em tom real, que transmite ao telespectador o despertar para o perdão.

Assim sendo, o homem necessita da religião para ser feliz e salvar-se, a verdadeira lei da compensação. Mas, ao errar não há uma condenação imediata, pode-se argumentar perante o Tribunal Divino e, apelando ao juiz, que é Cristo, e a advogada de defesa, a Compadecida, ambos representam os mais fortes arquetípicos da obra, mesmo sabendo que o algoz, o Encourado usará toda a sua asserção para conseguir incriminar o ser humano e levá-lo consigo para o inferno.

Estas interpretações e interações morais convertem para noções muito explícitas de políticas públicas e letramento em contexto de sala de aula, para auxiliar de forma humorada, a construção de um debate pautado sobre a perspectiva literária e seu respectivo contexto histórico social em sociedade. Uma conjuntura que perpassa o caráter literário, e acaba se enviesando pela cultura popular nordestina, pela escolha dos arquetípicos dos personagens, o local onde o enredo se passa e as relações de poder retratadas ao longo da obra e suas versões.

A cultura nordestina é repleta de símbolos religiosos, intrinsecamente ligados à memória sertaneja, notório isso, quando a Compadecida relembra, no cenário do julgamento final, o sofrimento do povo em uma terra pobre, e a fotografia de seca e fome é reproduzida na tela, habilidade interpretativa que transforma o cinema em um ambiente de repertórios significativos.

Contudo, o filme precisa sustentar-se como obra fílmica, a fim de não se tornar uma “tradução servil” (BRITO,1995) ligada a intenções pessoais e leituras mesquinhas. Neste sentido, Arraes consegue recriar e ser fiel ao texto dramático, e ainda construir algo próprio e inovador em uma obra que até aquele momento, não era tão conhecida.

No referido filme, o diretor Guel Arraes também assina o roteiro, o que possibilita a execução de uma tarefa mais integrada. Há, na obra fílmica, a recorrência ao *flashback*, aqui já mencionado anteriormente, como meio de trazer para o presente, ações já ocorridas e que não foram vistas pelo espectador. Ao utilizar esse expediente, o diretor resolve o problema dos atos feitos fora de cena, o que, no teatro, seria narrado por uma personagem, como é o

caso do Palhaço.

A solução apresenta-se como uma prova do poder de Nossa Senhora, no julgamento final, que usa sua capacidade de trazer o passado potencializado em imagens, e responde ainda aos anseios do espectador que tem suas dúvidas, até então, quanto aos motivos da remissão dos réus. Na justificativa para salvar Eurico e Dora, o elo entre o presente e o passado é exatamente uma pintura da Virgem na parede de trás da igreja, usada como pretexto entre o momento do julgamento e o da morte, e o fato do marido ter perdoado a esposa na hora da morte. O outro efeito é utilizado para assinalar a passagem da cena do julgamento para a terra: o clareamento total que acontece na cena. Dessa maneira, Maria e Jesus partem para o céu, enquanto Grilo retorna a Taperoá, como função semiótica interpretativa e intertextual.

Não há passado nem futuro em uma obra cinematográfica, mas tanto o *flashback* quanto o *flasforward* aproximam a cronologia do presente, trazendo as ações para o momento em que o espectador as vê. Assim, analisar a obra de Ariano Suassuna e a adaptação fílmica, é trabalhar com aspectos das origens culturais brasileiras e fazer uma viagem pelo tempo, vaguear pelas influências ibéricas e mediterrâneas, com passagens pelos clássicos como Cervantes, perpassando pela Bíblia e por Shakespeare, articulados com o discurso erudito e o popular, utilizando-se do cordel, do bumba-meu-boi e da união de construções e signos do imaginário popular.

Por fim, esta viagem literária de Ariano Suassuna e Guel Arraes é, sobretudo, um caminho na unidade cultural do nordeste, falar do que a cultura popular nordestina tem de mais valioso, as suas origens, o seu chão, o seu sangue. Os autores, nas obras literária e cinematográfica, conseguiram compilar características capazes de torná-las perenes como as demais: lirismo, imaginação, encanto e incômodo.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Uma das maiores e mais importantes realizações desta pesquisa bibliográfica é enaltecer a nossa cultura popular nordestina, buscando através de um escritor consagrado da Literatura Brasileira, construir um caminho intercultural entre a sua obra e uma versão fílmica dela. A cultura popular brasileira é cheia de pontas e arestas que se entrecruzam e se repelem de acordo com os movimentos, pensamentos e memórias que habitam nosso imaginário. Assim o faz Ariano, quando decide por meio do Movimento Armorial, solidificar um modo

de fazer artístico, enquanto patrimônio cultural da região Nordeste do país.

No trabalho apresentado, é possível compreender os caminhos pelos quais o autor da peça se vale na construção de tão importante obra narrativa, agregando valores não só na reprodução do cenário teatral, como na multiplicidade artística, o que é retratado também na versão cinematográfica de Guel Arraes. Ou seja, há a preocupação de imortalizar os ideais *Armoriais* através do reflexo no brilho do olhar de sua gente, guerreira, temerosa, sofrida, porém astuta na tentativa de sobreviver.

Nas duas versões, objeto de nossas análises, a cultura popular, assim como nos folhetos de cordéis, encontra-se a descrição do perfil característico e predominantemente nordestino. Um aliado, de alma valente, com a qual assusta a própria *secura* do viver, envolvidos pelo amor a sua terra e na persistência guiada pelo sopro magno da ideia de que neste chão, haverá ainda de brotar o mar. A imagem é clara: assim como o sertanejo encontra um pé de juá para se acomodar depois de um longo dia de peleja, mesmo com o sol escaldante trazendo agruras ao caminhar, a esperança persiste, e também resiste a sua força.

Vale-se assim, portanto, o artista popular de uma arte engajada, comprometida e intertextual, lançando mão da deturpação cultural e recriando os espetáculos populares. Neste chão onde o Palhaço pouco aparece e o riso embora raro, ainda provou seu efeito de solução e resiliência.

Acreditamos por fim, que, ao destacar as peculiaridades de cada sistema de reprodução artística, nessa jornada de descobrimentos e desafios, seja fílmico ou literário, além de enaltecer o caráter popular e de diversidade das duas modalidades artísticas, inferimos a confabulação amparada no contexto histórico e cultural das obras e dos seus autores.

Integrando elementos regionais e estilisticamente eruditos, este mesmo sertão transforma-se em lembrança próxima, tradições e vivências saudosas, onde Ariano e Arraes constroem respectivamente, a seu modo de fazer artístico, um autêntico patrimônio cultural do país. Os caminhos de um chão que acaricia a seca e dela, ainda, faz brotar uma graciosa rosa.

## REFERÊNCIAS

Livros:

ARISTÓTELES. *Arte retórica e Arte poética*. Trad. Antonio Pinto de Carvalho. Rio de Janeiro: Ediouro, 1966.

- BRITO, João Batista B. de. *Imagens amadas*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Literatura, cinema, adaptação*. In Graphos. Revista de Pós-graduação em Letras da UFPB, Vol. I, N. 2, jun. 1996.
- CARVALHAL, Tânia Franco. *Literatura Comparada*. São Paulo, Ática, 1986.
- EDGAR – HUNT, Robert. *A linguagem do cinema*/Robert Edgar-Hunt, John Marland, Steven Rawle; Tradução: Francine Facchin Esteves, Scientific; Linguagem Ltda, revisão técnica: Sérgio Nesteriuk. Porto Alegre: Bookman, 2013.
- ECO, Umberto. *Obra Aberta*. 8.ed. São Paulo: Perspectiva, 1991
- GONZÁLEZ, Mário. *O Romance Picaresco*. Editora ática: São Paulo, Série Princípios, 1988.
- NITRINI, Sandra. *Literatura Comparada*. São Paulo, EDUSP, 2000.
- PALLOTTINI, Renata. *O que é dramaturgia*. São Paulo: Brasiliense, 2005.
- SHAKESPEARE, William. *O mercador de Veneza* – 2. Ed. – São Paulo: Martin Claret, 2013. Coleção obra-prima de cada autor, 241.
- SUASSUNA, Ariano. *O auto da compadecida*. 36. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Seleção em prosa e verso*. Ilustrações de Zélia Suassuna. – 7ª ed. – Rio de Janeiro: José Olympio, 2014.
- \_\_\_\_\_. *O Movimento Armorial*. Separata da Revista Pernambucana de Desenvolvimento, v.4 n. 1 jan/jun, Recife, 1997.
- \_\_\_\_\_. *O santo e a porca*. Ilustrações: Zélia Suassuna.- 10ª ed. – Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.
- Filme:
- Auto da Compadecida*, O. Direção: Guel Arraes. Roteiro: Adriana Falcão. Brasil, 2000. Duração 104 minutos.

Tereza Eliete de Oliveira Fernandes Ribeiro

*Universidade Estadual da Paraíba*