

DIÁLOGOS INTERTEXTUAIS COM O CORDEL

Maria Isaura Rodrigues Pinto (FFP-UERJ)

m.isaura27@gmail.com

Aline Souza dos Santos (FFP-UERJ)

infalineuerj@gmail.com

RESUMO

Este trabalho, inscrito no âmbito do projeto de extensão *Leitura na CORDEL-TECA* da FFP, propõe-se a apresentar uma reflexão sobre a literatura de cordel, pautada na noção de intertextualidade. Para tanto, são examinados filmes, samba-enredo, poema e música, que mantêm com o cordel diálogos intertextuais. São eles: os filmes “Auto da Compadecida” e “A Luneta do tempo”, dirigidos, respectivamente, por Guel Arraes (2000) e por Alceu Valença (2014); o samba-enredo da Imperatriz Leopoldinense, escola vencedora no carnaval de 2023; o poema “Vou-me embora pra Pasárgada”, de Manuel Bandeira (2013), e a música “Pavão misterioso”, composta por Ednardo Soares (1974). No que diz respeito à fundamentação teórica, utilizam-se os pressupostos de Ingedore G. Villaça Koch, Ana Cristina Bentes e Mônica Magalhães Cavalcante (2008), relativos ao conceito de intertextualidade, bem como conhecimentos específicos sobre a literatura de cordel, veiculados em renomadas obras que tratam do assunto. O estudo busca evidenciar como se realiza a interconexão textual, no processo de releitura dos folhetos de cordel, no que tange a questões sociais, a aspectos regionais e de identidade nacional e a características do gênero.

Palavras-chave:

Intertextualidade. Gênero textual. Literatura de cordel.

RESUMEN

Este trabajo, incluido en el ámbito del proyecto de extensión *Lectura en CORDEL-TECA* del FFP, tiene como objetivo presentar una reflexión sobre la literatura cordeliana, a partir de la noción de intertextualidad. Para ello se examinan películas, samba-enredo, poemas y música, que mantienen diálogos intertextuales con el cordel. Se trata de: las películas “Auto da Compadecida” y “A Luneta do tempo”, dirigidas, respectivamente, por Guel Arraes (2000) y Alceu Valença (2014); el samba-enredo de Imperatriz Leopoldinense, escuela ganadora en el carnaval 2023; el poema “Vou-me embora pra Pasárgada”, de Manuel Bandeira (2013), y la canción “Pavão misterioso”, compuesta por Ednardo Soares (1974). En cuanto a la fundamentación teórica, se utilizan los supuestos de Ingedore G. Villaça Koch, Ana Cristina Bentes y Mônica Magalhães Cavalcante (2008), en relación con el concepto de intertextualidad, así como conocimientos específicos sobre la literatura cordel, transmitidos en obras reconocidas que abordan el tema, en el proceso de relectura. los folletos de cordel, en lo que respecta a cuestiones sociales, aspectos identitarios regionales y nacionales y características de género.

Palabras clave:

Intertextualidad. Gênero textual. Literatura de Cordel.

1. *Introdução*

O intuito desta pesquisa é examinar, comparativamente – filmes, samba-enredo, poema e música – produções que mantêm com o cordel diálogos intertextuais. Busca-se reconhecer proximidades e distanciamentos instaurados no diálogo entre as obras. Para isso, observamos aspectos sociais, identitários e temáticos, tendo em vista o processo de releitura efetuado. Durante o estudo, procuramos apontar, de forma sucinta, aquilo que é adaptado e mantido, além de indicar o arranjo intertextual que consolida a transformação de um texto em outro, bem como perceber as formas que orientam tais alterações e manutenções.

A abordagem de pesquisa escolhida, neste caso, é qualitativa, pois a metodologia empregada para estudar o tema envolve a análise de dados derivados do referencial teórico designado. Para esse exercício de investigação, na primeira parte, apresentamos alguns conceitos de intertextualidade, a fim de esclarecer o significado de termos que designam formas de diálogo. Na segunda parte, examinamos o diálogo de diversas expressões artísticas com o cordel, desde o cinema até a música. Para finalizar, temos as Considerações Finais.

2. *Intertextualidade*

O conceito de dialogismo bakhtiniano aborda a estreita relação entre um enunciado, de qualquer natureza, com o que fora dito anteriormente. Essa relação dialógica é concebida pela assimilação e reorganizada de acordo com o contexto, o destinatário e as intenções do falante. Seguindo os passos de Mikhail Bakhtin (1997), Julia Kristeva (1969), na década de 1960, propõe a extensão do conceito de dialogismo à intertextualidade, termo que se refere à complexa rede de relações entre os textos. A autora reconhece que todo texto é um complexo de influências, referências e citações de outros textos. Seus estudos ressaltam que a criação textual é um ato interativo, sendo cada texto construído em diálogo com textos anteriores. É a partir da seguinte colocação que a autora introduz a definição inicial de intertextualidade: “(...) cada texto é construído como um mosaico das citações, todo texto é absorção e transformação de outro texto” (KRISTEVA, 2005, p. 68).

Atuando dentro dessa perspectiva, a Linguística Textual incorpora o postulado de que todo discurso é fundamentalmente dialógico, pois representa uma manifestação atualizada de discursos já existentes. Diante do exposto, um folheto de cordel, que serve como fonte de inspiração, seja

para filmes, seja para músicas, entre outros gêneros textuais, ao ser recriado, revisitado, participa de um diálogo entre textos.

Ingedore G. Villaça Koch, Ana Cristina Bentes e Mônica Magalhães Cavalcante (2008) apontam dois tipos de intertextualidade: a *stricto sensu* segundo a qual “(...) em um texto, está inserido outro texto (intertexto) anteriormente produzido, que faz parte da memória social de uma coletividade ou da memória discursiva (...) dos interlocutores (...)” (p. 17) e a *lato sensu*, que se refere aos diálogos construídos entre textos de gêneros discursivos distintos. (p. 85). A abordagem mais ampla da intertextualidade permite uma compreensão mais holística e dinâmica das relações entre os textos e ressalta a complexidade e a riqueza da comunicação textual.

Segundo as autoras, a intertextualidade *stricto sensu* possui diversas classificações. São elas: (1) “intertextualidade temática”, que pode ser identificada em textos científicos, jornalísticos ou em textos literários. Além de estar presente na relação entre um livro e sua adaptação para televisão ou cinema; (2) “intertextualidade estilística”, em que se estabelece uma conexão entre textos por meio da paródia ou da repetição de variações linguísticas. Nesse contexto, os elementos estilísticos de um texto são reproduzidos, imitados ou reinterpretados em um novo contexto textual, com o intuito de criar humor ou até mesmo efeitos críticos; (3) “intertextualidade explícita”, como o nome sugere, realiza-se quando a fonte do intertexto é diretamente mencionada, isto é, existe uma referência explícita a um texto anterior dentro do novo texto, quer por meio de citações literais, paráfrases, quer por outras formas de indicação direta da origem do intertexto; (4) “intertextualidade implícita” ocorre quando a fonte do intertexto não é explicitamente mencionada no texto principal. Devido a isso, o diálogo entre os textos não possui uma referência direta à origem do intertexto. Os elementos intertextuais apresentam-se por meio de alusões, referências veladas, temas recorrentes ou estilos linguísticos similares, tendo, como pré-requisito, a necessidade de inferências feitas pelo leitor, a fim de identificar as conexões entre os textos. (KOCH; BENTES; CAVALCANTE, 2008, p. 18-30). As releituras das histórias de folheto de cordel são muitas e se inserem em diferentes tipos de intertextualidade, pois existem diversas formas de adaptação e de reinterpretação, seja para filme, seja para samba-enredo e para outras produções artísticas. Neste trabalho, não pretendemos nos aprofundar em questões relativas à classificação do tipo de intertextualidade, o que se impõe, sobremaneira, à nossa consideração no momento, é o reconhecimento de como ocorrem alguns dos expedientes instauradores do diálogo entre as obras.

3. *Diálogos entre o cordel e diferentes produções artísticas*

“Auto da Compadecida” (1955), peça teatral de Ariano Suassuna, foi escrita tendo como inspiração o cordel. Posteriormente, no ano de 2001, a peça foi transformada no filme “O Auto da Compadecida” (2000), dirigido por Guel Arraes. Em sua elaboração, a obra de Suassuna reúne três folhetos, dois pertencentes ao cordelista Leandro Gomes de Barros, “O cavalo que defecava dinheiro” (1976) e “O dinheiro” ou “O testamento do cachorro” (1909) e um de autoria de Silvino Pirauá de Lima, “O castigo da soberba” (1953), como veremos mais detidamente adiante.

O cordel foi trazido pelos colonizadores para o Brasil e, no século XIX, adquiriu força no Nordeste, expandindo-se, depois, para inúmeras regiões brasileiras. Essa forma de produção literária, advinda da Europa, ganhou, em solo brasileiro, novas temáticas sociais e aspectos regionais ao longo do tempo. Hoje o cordel do Brasil é tido como uma expressão artística tipicamente nordestina.

A literatura de cordel brasileira surgiu de maneira tardia, porque antes da vinda da Corte Portuguesa, em 1808, era proibida a existência de prelos aqui no Brasil. A poesia popular oral ou manuscrita, que já existia desde os tempos de Agostinho Nunes da Costa, seus filhos Nicandro e Hugolino do Sabugi, Inácio da Catingueira e Romano da Mãe D’água, só viria a se servir dos tipos móveis quando o poeta Leandro Gomes de Barros mudou-se da Vila do Teixeira, na Paraíba, para Vitória de Santo Antão (PE), e passou a editar os primeiros folhetos nas tipografias de Recife. (VI-ANA, 2006, p. 10).

O cordel é um poema narrativo, cuja estrutura composicional envolve o uso de rimas, versos e estrofes. Dentre suas principais características está o caráter satírico, regional e social. Para confeccionar as capas dos folhetos, são feitas incisões em madeiras, a fim de construir uma espécie de carimbo, isso recebe o nome de técnica de xilogravura. Em face dessa estrutura, percebe-se que a adaptação do cordel para o audiovisual vai além da mudança de gênero textual e inclui também a não subordinação ao “texto-fonte”, como pontua Robert Stam (2006) ao referir-se à impossibilidade de fidelidade literal ao texto relido. Dessa forma, analisar uma adaptação não é apenas compará-la ao seu “original”, mas também entender como ela responde ao texto relido e dialoga com o contexto em que foi produzida. É a partir do postulado de Bakhtin, somado à contribuição de Kristeva, que se abandona a ideia de um texto original e exclusivo.

Inicialmente, com o intuito de ilustrar, de forma abreviada, como pode se dar a interação entre as duas obras (a “original” e a adaptada), focalizaremos alguns aspectos do processo de adaptação que dizem respeito tanto ao auto de Suassuna, quanto à versão fílmica de Arraes.

Na esfera dos folhetos humorísticos, Ariano Suassuna deparou-se com o personagem emblemático que moldaria sua dramaturgia, João Grilo, o qual, durante o seu processo de aculturação, adquiriu traços semelhantes aos de outro personagem astuto de herança ibérica, Pedro Malazarte. Esse mesmo João Grilo foi ressignificado na peça do poeta parai-bano.

Por sua vez, o folheto “O cavalo que defecava dinheiro” (1976), de Leandro Gomes de Barros, reaproveitado por Suassuna, é um poema narrativo que mostra como um homem astuto, no estilo de João Grilo, consegue ludibriar um duque invejoso, ao convencê-lo de que um cavalo é capaz de realizar o feito descrito no título. Tanto na peça, quanto na sua versão para o cinema, o cavalo foi substituído por um gato. Esse folheto apresenta questões como a ambição e as consequências inesperadas da busca pela facilidade de enriquecimento. Ao longo da narrativa, os personagens são confrontados com situações que testam seus valores e levam a pensar sobre o verdadeiro significado da riqueza e da felicidade.

O outro cordel de Leandro Gomes de Barros revisitado por Suassuna é “O dinheiro” ou “O testamento do cachorro” (1909). O poema narra, em versos rimados, uma história cômica sobre um cachorro que deixa um testamento inusitado antes de morrer, repartindo seus bens com os que conviviam com ele. O texto mistura elementos da cultura popular com críticas sociais. Na peça e, conseqüentemente, no filme, percebe-se, nitidamente, a influência desse cordel na cena em que o padre e o bispo recebem a incumbência de realizar o enterro do cachorro em latim, a fim de serem beneficiados com uma suposta herança.

Como foi dito, também serviu de inspiração a Suassuna o folheto “O castigo da soberba” (1953), de Silvino de Pirauá de Lima (alguns dizem ser de autoria desconhecida). Trata-se de uma narrativa poética enriquecida pela forte presença de referências medievais que permeiam a obra de Gil Vicente, uma outra fonte de Suassuna. Os personagens alegóricos enfatizam a influência da moralidade na vida das pessoas e na religião. Dentre os personagens arquetípicos extraídos do folheto supracitado, temos: Nossa Senhora desempenhando o papel de advogada, Jesus atuando como juiz e o Diabo, como acusador. Durante o tribunal celestial, João Grilo e seus companheiros são submetidos ao juízo divino. O Diabo tenta

incriminá-los, mas é confrontado pela intervenção da *Compadecida*, que os protege e intercede a favor deles. Jesus, então, livra as suas almas do inferno. Como se pode ver, diversos intertextos provenientes da literatura de cordel permeiam tanto o auto quanto a sua versão fílmica.

O filme “*A luneta do tempo*”, lançado em 2014, é um longa-metragem concebido e dirigido por Alceu Valença. Seu roteiro mescla elementos de romance e cangaço, incorporando músicos violeiros e artistas circenses. Utilizando uma narrativa inspirada na tradição do cordel e na improvisação poética, o filme põe em destaque a figura emblemática do cangaceiro brasileiro, Virgulino Lampião, o que confere à obra uma aura épica. Entretanto, na urdidura de sua trama não se destaca, especificamente, nenhum folheto de cordel como fonte de inspiração (diferentemente, do que ocorre em *Auto da Compadecida*) e sim, elementos temáticos e recursos composicionais inerentes a esse gênero textual e a sua formatação. Nesse sentido, alguns expedientes são utilizados, a saber: os diálogos são versificados, os personagens têm o cordel como profissão, episódios da vida de Lampião e Maria Bonita servem de argumento para a obra. Nesse cordel cinematográfico, utiliza-se uma variedade de formas poéticas ao longo do roteiro, incluindo as clássicas quadras e oitavas, que são tradição da cantoria.

No contexto da poesia de cordel, destaca-se o uso frequente da composição de estrofes de dez versos decassilábicos, com tônicas nas sílabas 3, 6 e 10 e esquema de rimas ABBAACDDC, além da presença essencial da sextilha. Ao longo do filme, observa-se a incorporação dos recursos poéticos do cordel e da cantoria, juntamente com o uso de instrumentos da cultura nordestina, os quais compõem o rico universo musical do diretor. Conclui-se que a intertextualidade com o cordel funcionou, mais uma vez, como fator de inspiração à sétima arte.

Leandro Vieira, carnavalesco da Imperatriz Leopoldinense, escola de samba campeã do Carnaval de 2023, utilizou dois folhetos de cordel como ponto referência temática para escrever o samba-enredo vencedor. São eles: “*A chegada de Lampião no Inferno*” e “*O grande debate de Lampião e São Pedro*”, ambos de autoria do cordelista José Pacheco. As duas narrativas se completam, visto que o cangaceiro não é bem recepcionado pelo diabo no inferno e nem pelo santo no céu. Com isso, sem juízo de valor, Vieira reescreve o destino de Lampião e o revela na Marquês de Sapucaí com o tema “*O aperreio do cabra que o excomungado tratou com má-querença e o Santíssimo não deu guarida*”, além de propagar o estilo do cordel por meio das fantasias, música, dança e literatura. Com o intuito

de ilustrar a interação entre as produções referidas, será fornecido, a seguir, um quadro comparativo contendo fragmentos das obras.

<p>Fragmento do cordel <i>A Chegada de Lampião no Inferno</i>, de José Pacheco</p> <p>Não senhor, Satanás disse Vá dizer que vá embora Só me chega gente ruim Eu ando muito caipora Eu já estou com vontade De botar mais da metade Dos quem tem aqui pra fora</p>	<p>Fragmento do cordel <i>O Grande Debate que Teve Lampião com São Pedro</i>, de José Pacheco</p> <p>Você não entra, atrevido! (São Pedro lhe disse assim) Ingresso a quem é ruim Nesta porta é proibido Não sabes que és bandido Roubador da vida humana Alma ferina e tirana Coração cruel e perverso Como queres o ingresso Nesta mansão soberana?"</p>	<p>Fragmento do samba-enredo Nos confins do submundo onde não existe inverno</p> <p>Bandoleiro sem estrada pe- diu abrigo eterno Atiçou o cão catraz, fez fur- dunço E Satanás expulsou ele do in- ferno O jagunço implorou um lu- gar no céu Toda santaria se fez de bedel Nem rogando a Padim Ciço ele teve salvação</p>
--	--	--

O folheto *Viagem a São Saruê* (1956), de Manoel Camilo dos Santos, apresenta, em seus versos, a história de um lugar perfeito e idealizado. Segundo a história, é um lugar, onde é possível viver desfrutando de simpatia, de amor e prazer. Além de ser o espaço ideal para se recitar poesia, como afirma o eu lírico.

O folheto possui dez páginas e é constituído por trinta e uma sextilhas e duas décimas, estrofes em décimas e com versos decassílabos. São 212 versos com esquema de rima BABABA. Nessa linha temática, Manuel Bandeira escreve um poema sobre o desejo de ir embora para Pasárgada, um espécie de paraíso perdido, onde não há problemas. Trata-se de um lugar perfeito para escapar do peso da realidade. Abaixo, está, por meio de fragmentos, a comparação entre as obras, a fim de indicar o diálogo intertextual.

<p>Fragmento do cordel <i>Viagem a São Saruê</i>, de Manoel Camilo dos Santos</p> <p>Lá não se vê mulher feia e toda moça é formosa bem educada e decente bem trajada e amistosa é qual um jardim de fadas repleto de cravo e rosa. [...] É um lugar magnífico onde eu passei muitos dias bem satisfeito e gozando prazer, saúde, alegrias todo esse tempo ocupei-me em recitar poesias. Lá existe tudo quanto é beleza</p>	<p>Fragmento do poema "Vou-me embora pra Pasárgada", de Manuel Bandeira</p> <p>Vou-me embora pra Pasárgada Lá sou amigo do rei Lá tenho a mulher que eu quero Na cama que escolherei Vou-me embora pra Pasárgada</p> <p>Vou-me embora pra Pasárgada Aqui eu não sou feliz Lá a existência é uma aventura De tal modo inconsequente Que Joana a Louca de Espanha Rainha e falsa demente Vem a ser contraparente Da nora que nunca tive</p>
---	---

<p>tudo quanto é bom, belo bonito parece um lugar santo e bendito ou um jardim da divina Natureza: imita muito bem pela grandeza a terra da antiga promessa para onde Moisés e Aarão conduziam o povo de Israel, onde dizem que corriam leite e mel e caía manjar do céu no chão.</p>	<p>E como farei ginástica Andarei de bicicleta Montarei em burro brabo Subirei no pau-de-sebo Tomarei banhos de mar! E quando estiver cansado Deito na beira do rio Mando chamar a mãe - d'água Pra me contar as histórias Que no tempo de eu menino Rosa vinha me conta</p>
---	--

Tanto o folheto “Viagem a São Saruê” (1956) quanto o poema “Vou-me Embora pra Pasárgada” (2013) descrevem um paraíso, onde é possível encontrar felicidade e realização. Ambas as obras aludem a uma fuga da realidade cotidiana em direção a um local imaginário e utópico. No primeiro, o protagonista viaja em busca de São Saruê, um lugar mítico, onde a vida é melhor e mais prazerosa. Já no poema "Vou-me Embora pra Pasárgada", o eu lírico expressa a sua vontade de fugir para Pasárgada, uma terra idealizada onde ele espera encontrar liberdade, diversão e realizar seus desejos. Os dois poemas refletem a aspiração humana por um refúgio, um lugar ideal, onde possa viver plenamente e sem restrições.

A música “Pavão Misterioso” (1974), de Ednardo Soares e o folheto “O romance do Pavão Misterioso” (2011), produção de José Camelo de Melo Rezende estão interligados por meio da história folclórica do personagem lendário, o pavão misterioso. Na produção musical, prevalecem a exaltação à beleza do pássaro e o tom misterioso que circunda esse símbolo arquetípico de animal alado. O pavão misterioso é enaltecido, na canção, como sendo um representante fascinante da liberdade. Essa metáfora se configura em forma da denúncia contra a ditadura militar no Brasil. Por outro lado, no folheto, a ave desempenha um papel central nas ações do protagonista.

Ela o auxilia no resgate da princesa e o ajuda a conquistá-la como esposa. Determinado, o jovem decide sequestrar a donzela a qualquer custo, visto que está presa na torre do palácio. A trama é permeada por momentos de heroísmo, culminando no emocionante escape dos amantes. Conclui-se que as duas obras contribuem para a preservação e difusão da folclórica figura do pavão misterioso, símbolo, na cultura nordestina, de ousadia e liberdade. Nesse caso, a intertextualidade temática contribui para manter viva a lenda e os elementos culturais relacionados ao pavão misterioso, que é uma figura icônica dentro do imaginário popular da região nordeste. De modo geral, os diálogos intertextuais com o cordel auxiliam na promoção da sua valorização e continuidade.

4. Considerações finais

A reinterpretação, a partir do processo de intertextualidade, serve como meio de promoção do conhecimento da literatura de cordel. Este gênero é uma potente fonte de inspiração, pois aborda fatos do cotidiano, aspectos regionais e da identidade nacional e características sociais, muitas vezes, comuns aos seus leitores.

A partir das reflexões realizadas, foi possível identificar semelhanças e diferenças entre os folhetos e suas adaptações audiovisuais e poéticas. Observou-se que, no contexto intertextual estabelecido pela adaptação, as reinterpretações foram inseridas em moldes e valores regionais e, no processo de transposição de um gênero para outro, o conteúdo temático geral do texto(s) primeiro(s) (com exceção do filme “A luneta do tempo”) permaneceu (permaneceram) no texto novo, ainda que de forma atualizada.

Em suma, a análise da intertextualidade revela-se importante para a compreensão das relações entre textos literários, culturais e sociais. Com o ato de identificação das influências entre diferentes gêneros e obras, é possível aumentar o conhecimento de mundo e enriquecer a compreensão sobre arquétipos e significados que formam nossa cultura. Ademais, a intertextualidade permite que reflexões sobre autoria, originalidade e interpretação sejam realizadas, desafiando-nos a investigar os fundamentos da criação artística. Diante disso, ao examinarmos os caminhos que circundam o processo de referenciação e citações que conectam os textos, ampliamos o nosso senso crítico.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARRAES, Guel. *O Auto da Compadecida*. São Paulo: Globo Filmes, 2000.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da Criação Verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- BANDEIRA, Manuel. *Vou-me Embora pra Pasárgada*. Libertinagem. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.
- BARROS, Leandro Gomes de. *O Dinheiro ou o Testamento do Cachorro*. Folheto de cordel. Recife: [s.n], 1909.
- _____. *O Cavalo que Defecava Dinheiro*. Folheto de cordel. Fortaleza: [s.n], 1976.

EDNARDO, Soares. *Pavão Misterioso*. No álbum “Pessoal do Ceará”, Estúdio A da RCA, São Paulo, 1974.

KOCH, Ingedore G. Villaça; BENTES, Ana Cristina; CAVALCANTE, Mônica Magalhães. *Intertextualidade: diálogos possíveis*. São Paulo: Cortez, 2008.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. Trad. de Lúcia Helena França Ferraz. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

LIMA, Silvino Pirauá de. *O Castigo da Soberba*. Folheto de cordel. [s.n], 1953.

PACHECO, José. *A hegada de Lampião no Inferno*. Folheto de Cordel. [s.n], 1954.

_____. *O grande debate de Lampião e São Pedro*. Folheto de Cordel. Mossoró-RN, Coleção de Cordel, 2005.

RESENDE, J. C. M. *O romance do Pavão Misterioso*. Fortaleza: ABC-Academia Brasileira de Cordel; Tupinanquim, 2011.

SANTOS, Manoel Camilo dos. *Viagem a São Saruê*. Campina Grande: [s.n], 1956.

STAM, Robert. *Teoria e Prática da Adaptação: da fidelidade à intertextualidade*. Ilha do Desterro, n. 51 p. 19-53, Florianópolis, jul./dez. 2006. Disponível em: <http://periodico.ufsc.br/index.php/desterro/article/view/File/2175.../9004>.

SUASSUNA, Ariano. *Auto da Compadecida*. 34. Ed. Rio de Janeiro: Agir, 2004.

VIANA, Arievaldo Lima. *Acorda Cordel na sala de aula*. Fortaleza: Tupynanquim Editora Queima Bucha, 2006.

Outra fonte:

A Luneta do Tempo. Direção: Alceu Valença. Produção de Yanê Montenegro, Jaime A. Schwartz. Brasil: Distribuição própria, 2014. Disponível em: [<https://www.youtube.com/watch?v=bReHiHx0aFA>]