



OLHARES PARA OS *DESAFIOS* NA LITERATURA POPULAR BRASILEIRA

Arlanza da Silva Pinheiro Martins¹

RESUMO: A poesia popular no Brasil ainda é vista como distante de uma literatura considerada culta, por alguns críticos distante até mesmo como uma forma literária. Uma forma de poética feita muitas vezes a partir do improviso, transmitida pela oralidade, completamente desprovida de preocupações com a norma culta da língua e, em sua grande maioria, nascida em meios populares. É marcada como uma forma inferior de poesia, uma poesia “folclórica”, ficando muitas vezes sem registros formais e até mesmo de autoria anônima, em circunstância de sua forma improvisada acontecer, inúmeras vezes, a partir do “aqui-e-agora”. Pretendo neste trabalho apresentar a literatura popular a partir de poetas populares que criam versos na oralidade, no improviso e em registros gráficos simples em duelos e *desafios* entre eles, e um outro *desafio* que é o pensar literatura popular brasileira como uma forma literária já marginalizada dentro do Brasil numa posição de país latino americano como espaço culturalmente periférico dentro da perspectiva de literatura mundial.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura popular; Desafios; Marginalização

ABSTRACT: Popular poetry in Brazil is still seen as distant from a critical literature, by some distant even as a literary form. A form of poetry made instead of an improvisation, transmitted by orality, completely devoid of preoccupations with a cultured norm of the language and for the most part, born in popular circles. It is marked as an inferior form of poetry, a “folkloric” poetry, keeping abreast of formative records and even of anonymous authorship, under the circumstance of its improvised form occurring, innumerable times, from “here-and-now”. I intend in the work to present a popular literature from popular poets who create verses in orality from improvisation in simple graphic records in duels and challenges between them, and another challenge is to think Brazilian popular literature as a literary form already marginalized within of Brazil in the position of Latin American country as a culturally peripheral space within the perspective of world literature.

KEYWORDS: Popular literature; Challenges; Marginalization.

I A LITERATURA POPULAR E *DESAFIO* ENTRE OS POETAS

A rivalidade entre poetas populares, manifestada através do *desafio* de versos, é feita também em diferentes formas de manifestações culturais tradicionais em diversas regiões do Brasil, como nas entoadas dos mestres e dos palhaços de Folias de Reis, nos Pastoris, nos Reisados, nos Repentes, nos Maracatus Rurais, no Coco de Pernambuco e nos consagrados Cordéis.

Por ora, falarei um pouco dos cantadores de viola dos sertões, dos poetas que cantam e declamam a mais conhecida forma da nossa poesia popular, a literatura de cordel e de seus possíveis processos para se consolidar literatura.

A poesia popular tem seus versos repletos de ancestralidade, saberes e fazeres de grande parte da gente de todas as regiões do país; é movida por uma memória individual e coletiva, transborda sentimentos e ações momentâneos e cotidianos, mesmo no improviso, extremamente presente e vivo nos versos, o poeta conta também com a boa memória pois os versos feitos por esses poetas podem ser encarados como improvisos, mas isso não quer dizer, necessariamente, que são criados naquele exato momento em que estão sendo entoados, muitos deles estão carregados de ancestralidade, velados em seus extensos repertórios e professados a partir da memória impecável desses nossos poetas.

Apesar de estudiosos defenderem descender de uma poesia trazida por colonizadores, ela tem uma forma própria, carrega uma linguagem única. Mas se as rejeições feitas a esta forma poética e literária ainda são tão visíveis, então qual motivo de refletir a respeito de relações e objetos de desejo presentes em uma poesia tão distante do que chamamos de erudito?

- CANTADORES DE VIOLA

Figuras muito comuns nos sertões nordestinos, os cantadores são definidos por Leonardo Mota como “poetas populares que perambulam pelos sertões, cantando versos próprios e alheios”. (MOTA, 1978, p. 3). As formas métricas ou gêneros poéticos mais comuns entre os cantadores são: o quadrão, o martelo, a embolada, o ligeiro, o gabinete e as obras de seis, sete ou oito pés. A principal característica entre os cantadores é o *desafio*: “no *desafio* é que se solidam as reputações dos bardos populares”. (MOTA, 1978, p. 6).

A disputa entre esses duplos parte de provocações mútuas onde um precisa completar o verso do outro obedecendo a métrica – ou gênero de tal desafio. Transcrevo abaixo um exemplo apresentado por Mota de uma *obra de seis pés*², que

é uma sextilha onde cada verso tem sete sílabas, travado entre os poetas Manuel Ventania e João Pedra Azul:

_ *Digo com soberba e tudo:*

Sou filho do Bom Jardim,
Inda não nasceu no mundo
Um cantô pra dá em mim;
Se nasceu, não se criou...
Se se criou, levou fim...

- *Isto ninguém acredita!*

Eu digo e quero prová:
Serradô deu-te uma surra,
Você não pode negá...
Cantadô da sua marca

'Tá costumado a apanhá! (MOTA, 1978, p. 59).

- LITERATURA DE CORDEL

A literatura de Cordel talvez seja a que ocupa maior espaço no universo da nossa literatura popular. O próprio nome já deixa evidente a ideia de corda, pequenos folhetos que ficam pendurados em cordéis, barbantes, varais, e são vendidos, geralmente em feiras, mercados públicos, praças. O que diferencia na atualidade o poeta cordelista dos cantadores, citados anteriormente, é o registro. Enquanto os cantadores de viola têm sua poesia marcada pela oralidade, sendo muitos deles cegos, como os famosos Sinfrônio e Aderaldo, os poetas do cordel, hoje, entoam seus versos oralmente mas são marcados principalmente a partir do registro escrito e impresso. Sendo assim o processo inicial dos folhetos também passou pela oralidade:

O início da publicação de narrativas poéticas no Nordeste brasileiro surge na esteira de apresentações orais, chamadas cantorias³. Bastante frequentes durante o século XIX e início do XX, as cantorias eram recitativos acompanhados ao som de violas ou rabecas em que cantadores batiam-se em desafios e/ou apresentavam composições poéticas - glosas feitas a partir de um mote, descrições da natureza, sátiras, narrativas em versos. Estas apresentações ocorriam em praticamente todos os lugares em que houvesse público - nas feiras, em festas nas fazendas ou engenhos, em residências

particulares. Os cantadores poderiam apresentar-se durante toda uma noite sem duelarem, ou seja, cantando apenas seus poemas previamente elaborados, mas, quando batiam-se em desafios, cabia ao vitorioso o direito de cantar suas composições poéticas. (ABREU, 1997, p.1)

Marcia Abreu afirma que no final do século XIX os poetas populares nordestinos começam a dar forma impressa a suas composições orais e, o principal impulso a isso, é a aquisição da escrita. Poetas aprendem a ler e passam a melhor suas performances no momento de entoar seus versos: “A finalidade desta leitura volta-se também para um universo oral, já que seu objetivo é fornecer elementos para as cantorias: ele lê para cantar melhor, lê para ter uma melhor performance oral.” (ABREU, 1997, p. 6). A autora cita o exemplo do poeta Severino Feitoza que explica, em entrevista, que depois que aprendeu a ler, conseguia entrar no desafio de versos com seu primo e ganhar, já que lia a Bíblia – ele percebia que o tema era de preferência de seu público visto que a maioria eram religiosos – e conseguia passar para a forma oral as histórias memorizadas dali.

O produto das leituras deve ser decorado, armazenado no corpo. Uma vez mais, revela-se uma concepção de leitura que carrega consigo processos típicos da oralidade, em que a aquisição e preservação dos conhecimentos depende da capacidade de memorização. Importa esclarecer que o conceito de memorização, em contextos orais, não coincide precisamente com que costumamos pensar. Não se trata de decorar “palavra por palavra” e sim de reter a estrutura das narrativas. Assim, ao reproduzir uma história “decorada”, os poetas seguirão os passos fundamentais do enredo, mas a apresentarão a sua maneira, com suas palavras. Ampliarão situações, reduzirão episódios, em função das reações do público. (ABREU, 1997, p. 3-4). Proença sugere uma divisão da literatura de cordel em alguns grupos, sendo um deles o *desafio*. Afirma que “como os provençais da Espanha e Portugal, de quem descendem os cantadores – cerca de dois mil em todo o Nordeste – cantam sempre em dupla, fazendo o tradicional desafio que termina em um trocadilho de palavras” (PROENÇA, 1976, p. 52) E ele faz o destaque de que “as peijas são sempre duras, mas acabam em paz”. (PROENÇA, 1976, p. 47).

II O *DESAFIO* DE SUPERAR O CORDEL PORTUGUÊS

Tendo em vista as questões acerca da literatura de cordel, observamos que apesar da grande parte da bibliografia a respeito da literatura popular brasileira,

presente no cordel, afirmar ser uma herança da literatura ibérica, dos jograis de gesta e do cordel existente em Portugal, trazido e distribuído no Brasil principalmente durante os séculos XVIII e XIX, a autora Marcia Abreu afirma em sua tese que apesar da atribuição da literatura de cordel no Brasil ter sido influenciada pelo cordel português, a influência teve pouca representação, não sendo assim uma matriz para o cordel brasileiro.

A idéia da filiação entre as duas literaturas parte mais de pressupostos do que de uma investigação sobre o assunto. O pressuposto que normalmente embasa esta hipótese é o da colonização cultural do país. É certo que, em alguns momentos, a influência portuguesa - e européia - foi decisiva para a produção brasileira, como em muitos movimentos literários eruditos, por exemplo. Entretanto, nem toda manifestação cultural ocorrida no Brasil pode ser explicada a partir deste princípio. Uma visão eurocêntrica, menos ou mais presente, faz com que só se consiga conceber a criação de novas formas – sejam elas literárias, políticas, de comportamento, ou outras quaisquer - partindo dos grandes centros europeus. Entretanto, a produção de folhetos nordestinos parece ser uma criação local que independe de um similar composto na “metrópole”, sendo fruto de um trabalho de constituição, depuração e aperfeiçoamento de formas e temas realizado pelos poetas nordestinos. (ABREU, 1993, p. 7)

Em sua pesquisa acerca da relação do cordel português com o cordel brasileiro Abreu constata que são formas poéticas que se diferem em diversas características. Essa poesia foi amplamente modificada por nossos poetas brasileiros, já que manifestada aqui inicialmente e principalmente em meios populares, com inúmeros poetas analfabetos e versos com grandes marcas da oralidade, contudo para a autora, não houve uma relação de dependência entre o cordel brasileiro e o cordel lusitano.

Nesse contexto, podemos refletir que o outro *desafio* que a poesia popular brasileira conquistou, foi o de superar, em um contexto brasileiro, o que alguns consideram como “herança” trazida por seu colonizador, mesmo que o presente pensamento eurocêntrico leve sempre a relacionar e incluir alguma forma de dependência em nossas produções e manifestações culturais. Abreu (ABREU, 1993, p. 3) afirma ainda que durante sua pesquisa no Arquivo Nacional da Torre do Tombo, em Lisboa, teve contato com muitos dos cordéis que foram enviados ao Brasil e esse contato fez com que ela “percebesse a dificuldade de uma filiação direta entre as duas literaturas, pois há entre elas distinções fundamentais quanto à forma, à temática, ao modo de produção e circulação dos textos” e explica:

Aqui, os folhetos possuem uma forma fixa e específica, predominantemente sextilhas

com versos setessilábicos e esquema de rima ABCBDB, ocorrendo também, mas com menor frequência, estrofes de sete versos setessilábicos com rimas em ABBAACDDC. É possível encontrar folhetos escritos em décimas decassilábicas com rimas em ABBAACDDC. Esta definição formal não existe no cordel português que pode ser escrito em prosa, em verso - com rimas e métrica bastante variáveis - ou sob a forma de peças de teatro. Assim, a forma brasileira não é uma importação ou fruto de influência do cordel português. (ABREU, 1993, p. 3-4)

A partir desta afirmação, podemos considerar que, mesmo que em algum momento o nosso cordel tenha sido influenciado pelo cordel lusitano, captou tais influências e se consolidou, conseguiu se tornar maior.

III O *DESAFIO* DE FAZER LITERATURA POPULAR, UMA LITERATURA JÁ MARGINALIZADA, EM UMA NAÇÃO CULTURALMENTE PERIFÉRICA

A autora argentina Beatriz Sarlo em seu livro *Jorge Luis Borges, um escritor na periferia*, trata diversos questionamentos acerca do processo literário do escritor, também argentino, Jorge Luis Borges, e coloca como questionamento central inicial “a formulação de uma pergunta: como é possível escrever literatura numa nação culturalmente periférica?”. (SARLO, 2008, p. 16) Quando falamos de Borges, devemos levar em consideração ser um autor que nasceu na Argentina, escreveu sobre Argentina como um argentino, mas passou parte de sua vida e teve sua formação na Europa. Ao mesmo tempo em que Borges é um escritor de um país periférico, um escritor latino-americano é também cosmopolita, “sua obra é perturbada pela tensão entre a mistura e a nostalgia por uma literatura européia que um latino-americano não pode viver integralmente como natureza original”. (SARLO, 2008, p. 17).

Podemos tomar Borges como um dos escritores latino-americanos mais conhecidos e estudados no mundo, ou como Sarlo apresenta “Borges veio a integrar um grupo restrito de escritores conhecidos (mais conhecidos que lidos, como dita o mecanismo atual da fama,) no mundo inteiro”. (SARLO, 2008, p. 13).

O autor argentino Walter Mignolo em seu livro *La ideia de América Latina* trata a questão da colonização da América afirmando que o processo que o europeu entendia por *descobrimto* da América não passa de uma *invenção*. (MIGNOLO, 2005, p. 28). E, se até mesmo um escritor como Borges fica dentro do questionamento sobre como é possível escrever literatura num país periférico, poderíamos assim refletir sobre como é possível, dentro de um país culturalmente marginalizado, que tem sua identidade latina forjada, *inventada*, como afirma Mignolo,

por seu colonizador europeu, e que até mesmo a literatura “cosmopolita” produzida por nós tem dificuldades de se estabelecer dentro de uma literatura mundial (como falarei adiante), então como é possível fazer literatura popular brasileira?

Mais um *desafio* é apresentado aqui, se a literatura popular é marginalizada dentro do país que a produz, sendo vista sempre com o ponto de vista folclórico ou do exótico, não sendo nem mesmo considerada literatura por muitos, como o latino-americano, brasileiro, nordestino e, muitas vezes, analfabeto pode produzir literatura?

A afirmação de Joseph M. Luyten (SILVA, 2000, prefácio) sobre da literatura popular no Brasil, ratifica os questionamentos a respeito da necessidade que parece existir na imitação de modelos culturais e literários estrangeiros:

A literatura popular em verso passou por diversas fases de incompreensão e vicissitudes no passado. Ao contrário de outros países, como o México e a Argentina, onde esse tipo de produção literária é normalmente aceita e incluída nos estudos oficiais de literatura — por isso poemas como “La cucaracha” são cantados no mundo inteiro e o herói do cordel argentino, Martín Fierro, se tornou símbolo da nacionalidade platina —, as vertentes brasileiras passaram por um longo período de desconhecimento e desprezo, devido a problemas históricos locais, como a introdução tardia da imprensa no Brasil (o último país das Américas a dispor de uma imprensa) e a excessiva imitação de modelos estrangeiros pela intelectualidade.

Fato que pode fortalecer tal afirmação é o caso do próprio termo “Cordel”, visto que até a década de 70 autores e consumidores de tal forma literária a tratavam como “literatura de folhetos” ou apenas “folhetos”:

“Literatura de Cordel” atribuição dos estudiosos a esta produção numa importação do termo português que, lá sim, é empregado popularmente. A partir da década de 70, alguns poetas brasileiros começaram a empregar o termo, talvez influenciados pelo contato com os críticos. (ABREU, 1993, p. 5)

Tomando a afirmação de Joseph M. Luyten, que as vertentes brasileiras da literatura popular passaram por “longo período de desconhecimento e desprezo” e a segunda razão que o autor usa para justificar esse período – a imitação de modelos estrangeiros, o que afetou até mesmo o termo utilizado para a literatura de folhetos nascida no Brasil, a qual, segundo Abreu seria “uma criação local que independe de um similar composto na “metrópole”, sendo fruto de um trabalho de constituição, depuração e aperfeiçoamento de formas e temas realizado pelos poetas nordestinos” (ABREU, 1993, p. 7), podemos manter a pergunta que fiz anteriormente: como um latino-americano brasileiro pode produzir literatura se nem mesmo dentro do próprio

país a literatura popular é tida como literatura? E acrescento outra: Por que a literatura popular brasileira não é estudada como, simplesmente, literatura?

Aderaldo Luciano quando comenta a afirmação de Joseph M. Luyten, citada acima, diz:

Acrescentamos à observação do Dr. Luyten o aspecto preconceituoso com que as elites acadêmicas brasileiras olharam para a produção poética popular. De fato, nossos compêndios e manuais de história da literatura brasileira, incluindo-se livros didáticos destinados ao ensino fundamental e médio, desviam-se da Literatura de Cordel como o diabo da cruz, utilizando o termo "popular". Qualquer citação virá eivada de caráter exótico, nunca com apuro crítico. Como experiência, procuremos o verbete Literatura de Cordel na Enciclopédia de Literatura Brasileira, de Afrânio Coutinho e J. Galante de Souza. Encontraremos menção a dois ou três títulos de ensaios sobre o tema, mas nada sobre ela mesma. O verbete veio na letra C, "Cordel, literatura de". Esse verbete repete o Dicionário do Folclore Brasileiro, de Câmara Cascudo, ao mesmo tempo em que a associa à memória dos cantadores e vates populares, seus transmissores orais. (LUCIANO 2007, p. 32)

Luciano assim observa e questiona, ironicamente, o fato da literatura de cordel não ser tratada por muitos em seus estudos como literatura, mas sim, no seu caráter "exótico", ou simplesmente como poesia oral, e em quase todas as vezes somente como "cordel", tendo seu valor literário deixado sempre como secundário – quando penso de forma otimista.

IV QUAL LUGAR DA POESIA POPULAR EM UMA PERSPECTIVA DE LITERATURA MUNDIAL?

Para tentar ilustrar alguns motivos pelos quais folcloristas e estudiosos da poesia popular durante o século XIX até o final do século XX mantinham a relação de dependência entre o cordel português e o cordel brasileiro, para além dos poucos motivos já citados, trago o pensamento da autora Pascale Casanova acerca do espaço literário mundial. Em *República Mundial das Letras*, Casanova, afirma que os espaços literários nacionais apresentam recursos literários desiguais em cada nação, o que gera certa hierarquia entre eles, sendo assim, esse espaço literário mundial seria um movimento onde, algumas nações possuem recursos literários que geram uma influência entre outras: "da distribuição desigual dos recursos literários entre os espaços literários nacionais. Comparando-se entre si, aos poucos estabeleceram hierarquias e relações de dependência que puderam evoluir no tempo, mas delineararam uma configuração

durável.” (CASANOVA, 2002, p. 110).

Sendo assim, a autora propõe que culturas nacionais Norte-americanas e Latino-americanas são herdeiras da cultura europeia, visto que teriam sua tradição literária trazidas com seus colonizadores:

Tanto a literatura norte-americana quanto a da América Latina são portanto herdeiras diretas, por meio dos colonos que reivindicaram sua independência, das tradições europeias das quais originaram-se. Por isso puderam apoiar-se ao mesmo tempo no patrimônio literário espanhol, português ou inglês e operar revoluções e reviravoltas literárias sem precedentes (entre as quais as obras de Faulkner, García Márquez e Guimarães Rosa são apenas alguns exemplos). Os escritores dessas regiões apropriaram-se, em uma espécie de continuidade patrimonial, dos bens literários e lingüísticos dos países europeus cuja herança reivindicam. (CASANOVA, 2002, p. 112)

Essa necessidade de afirmação de “continuidade patrimonial” de uma cultura e literatura europeia pode ser um dos impulsos que justificam esse *desafio* que o cordel no Brasil tem, o de se desvincular do cordel português, o que justifica uma das questões citada acima que é levantadas por Abreu, de uma “visão eurocêntrica, menos ou mais presente, faz com que só se consiga conceber a criação de novas formas – sejam elas literárias, políticas, de comportamento, ou outras quaisquer - partindo dos grandes centros europeus.” (ABREU, 1993, p. 7).

Para Casanova, a França possui uma autonomia literária, um prestígio, sendo assim, um modelo para países que não possuem essa autonomia literária:

Principalmente na França é tal o volume de capital acumulado, a dominação literária que se exerce sobre o conjunto da Europa a partir do século XVIII é tão pouco contestada e contestável, que o espaço literário francês se toma o mais autônomo, isto é, o mais livre com relação às instâncias político-nacionais. A emancipação literária provoca efetivamente o que se poderia chamar de uma espécie de desnacionalização, isto é, um desarraigamento dos princípios e das instâncias literárias das preocupações alheias ao próprio espaço literário. Desse modo, o espaço francês, já constituído como universal, vai impor-se como modelo, não como francês, mas como autônomo. (CASANOVA, 2002, p. 114)

A autora afirma, então, que Paris seria um ponto de referência de uma literatura mundial, ponto espacial e temporal, onde, se pode medir, a partir da distancia a ele, o atraso literário de uma literatura mundial. Este ponto é o que ela chama de “Meridiano de Greenwich literário”:

Da mesma maneira que a linha fictícia, também chamada “meridiano de origem”, escolhida arbitrariamente para a determinação das longitudes, contribui para a organização real do mundo e torna possível medir as distâncias e avaliar posições na superfície do globo, o que se poderia chamar o “meridiano de Greenwich literário” permite avaliar a distância do centro de todos os que pertencem ao espaço literário. A distância estética é medida igualmente em termos temporais: o meridiano de origem institui o presente, isto é, a modernidade na ordem da criação literária. Assim é possível medir a distância do centro de uma obra ou de um corpus de obras a partir de sua distância temporal dos cânones que definem o presente da literatura no momento preciso da avaliação. (CASANOVA, 2002, p. 114).

Então, se pensarmos que escritores brasileiros e latino-americanos – como nações colonizadas por nações europeias que nos deixam esse pensamento eurocêntrico – tentariam se aproximar de tal “Meridiano de Greenwich literário” desde, pelo menos o início do século passado, onde ficaria a literatura popular e os poetas populares? Minha pergunta – que assim como a de Sarlo jamais será respondida é: como fazer literatura popular, marginalizada e que por muitos nem é considerado literatura, num país culturalmente periférico?

CONCLUSÕES

Nossa literatura popular, presente principalmente em classes menos prestigiadas da população, nasce aqui no Brasil, mais precisamente no nordeste do país. Apesar da influência europeia relativamente presente e até mesmo importante em sua consolidação, conseqüentemente, influente nos estudos e nos olhares sobre tal forma literária - que deve sim ser considerada, visto que existem marcas de certa interação dos nossos folhetos com os folhetos portugueses - contudo, ela não é influência primordial, pelo contrário, o pensamento eurocêntrico sobre literatura popular acaba por influenciar a marginalização ainda maior sobre tal literatura. Nossos poetas podem ter captado tais influências, mas souberam torna-las algo ainda maior.

Literatura popular brasileira é literatura tão somente, e por sê-la ainda precisa ser estudada e tida como tal para que os *desafios* enfrentados por ela durante mais de um século seja tão somente o do deleite dos duelos e embates entre nossos poetas populares.

NOTAS

¹ Mestranda em Literatura Comparada e Teoria da Literatura pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ)

² Composta por seis versos, cada pé é um verso.

³ A autora marca como nota para o termo cantoria: “Segundo Átila de Almeida, em *Notas sobre a Poesia Popular* (Campina Grande, Paraíba, 1984), no século XIX, as justas poéticas entre cantadores eram denominadas “martelo”. O termo “cantoria” data de final do século XIX e designa o espetáculo que inclui tanto o desafio quanto a apresentação de romances. É nesta acepção que a palavra é empregada aqui. “Peleja” e “Desafio” são termos do início do século XX, não havendo qualquer diferenciação em seu emprego.”

REFERÊNCIAS

ABREU, Márcia. *Cordel português/folhetos nordestinos: confrontos – um estudo histórico comparativo*. Tese de Doutorado apresentada ao Departamento de Teoria Literária do Instituto de Estudos da Linguagem, UNICAMP, 1993.

ABREU, Márcia. Entre a oralidade e a escrita: um estudo dos folhetos de cordel nordestinos. *E.L.O., Algarve*, n. 3, p.p. 1-7, 1997. Disponível em:

<<https://sapientia.ualg.pt/handle/10400.1/1416>> Acesso em: 18/07/2017.

CASANOVA, Pascale *A República Mundial das Letras* / Pascale Casanova – São Paulo: Estação Liberdade, 2002. p. 110.

LUCIANO, Aderaldo. *Literatura de Cordel, Literatura Brasileira*. Revista Cultura Crítica, nº 6 - Literatura de Cordel, APROPUC, São Paulo, 2007. p. 32-37.

MIGNOLO, Walter D. *La Idea de América Latina. La herida colonial y la opción decolonial*. Barcelona: Gedisa – 2005.

MOTA, Leonardo. *Cantadores*. Rio de Janeiro: Editora Cátedra, 1978.

PROENÇA, Ivan Cavalcanti. *A Ideologia do Cordel*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1976

SARLO, Beatriz. *Jorge Luis Borges: Um escritor na periferia*. São Paulo: Iluminuras, 2008.

SILVA, Minelvino Francisco 1926-1999. *Minelvino Francisco Silva* / introdução e seleção Edilene Matos. — São Paulo: Hedra, 2000. — (Biblioteca de cordel) -