

Tereza Batista Cansada de Guerra: um mito feminino cujo molde é o cordel

Profa. Dra. Clarissa Loureiro Marinho Barbosa (UFPE)

Resumo:

Este artigo pretende discutir como Jorge Amado compõe um livro cuja estrutura assemelha-se a de um tecido de cordéis que se inter cruzam para a construção de um mito feminino, elaborado a partir das faces: Tereza favo de Mel, Tereza Boa Briga, Tereza Medo, Tereza Não Tem Medo, Tereza Virgem do Cabaço Novo, Tereza Omolu, Tereza Bexiga Negra e Tereza Batista Cansada de Guerra. Cada Tereza mítica é analisada como uma interpretação saída de um causo de folheto. Por isso, cada capítulo é comparado a um capítulo-cordel, por possuir o formato desta literatura e a retomada de alguns de seus temas. A intenção do trabalho é se observar como cada capítulo da obra corrobora para a construção de um mito feminino, enquanto mensagem, formada a partir da interpretação de vários narradores, encontrados no livro, que se identificam com também leitores de cordel.

Palavras Chave: Jorge Amado, cordel, mito, imaginário popular, semiótica.

Introdução

Este artigo observa como a gestação de *Tereza Batista Cansada de Guerra* ocorre a partir de uma tradução semiótica em que há a transmutação de signos de um sistema semiótico para outro de diferente natureza (JAKOBSON, 1959). O discurso narrativo do livro passa a ser abordado como um “sintagma icônico-diagramático” (PIGNATARI, 1927, p.116) cuja significação do texto verbal acontece proporcionalmente a inserção de códigos não-verbais do cordel ao longo da estruturação da narrativa. Assim, cada capítulo comporta-se como um cordel cujo enredo e linguagem priorizam a construção de um mito feminino que apresenta traços que variam conforme os olhares dos narradores anônimos sobre as situações vivenciadas pela protagonista, batizada com nomes particulares a cada causo.

A diversidade de nomenclaturas deve-se à pluralidade de interpretações dadas às ações da personagem, tornando-a um mito, ou seja, uma *mensagem* (BARTHES, 1983). Ao longo do livro, o sentido original da mulher-Tereza é esvaziado e a sua imagem é preenchida pelos conceitos dados pelo povo às várias Terezas geradas na obra. Daí, a importância dos sobrenomes: Favo de Mel, Boa Briga, Medo, Medo Acabou, Omolu, Bexiga Negra e, por último, Cansada de Guerra. Eles representam as novas faces dadas ao mito. Se Padre Cícero, Lampião e Antônio Conselheiro se tornam mito porque são temas repetidos nos cordéis, Tereza Batista é um mito na obra, por conta da repetibilidade de

seus causos entre capítulos. Este é o primeiro traço do cordel traduzido no livro. Jorge Amado apropria-se da capacidade de o cordel ser um “grande traçado intertextual, feito de séries contínuas que remetem explícita e implicitamente umas às outras” (PASTA JÚNIOR, 1987, p.68), para construir capítulos que repetem este paradigma com o objetivo de serem versões de diversos narradores sobre um mito feminino.

1.0 A importância da xilogravura como ferramenta da narrativa importante para a construção do mito

A xilogravura, código particular da estruturação formal do folheto, torna-se ferramenta de significação da narrativa, sendo traduzida na obra de diferentes modos e propósitos. Em todos os capítulos, é inserida no início com mesma função do folheto, antecipar o mote, através da representação de uma situação clímax de cada narrativa existente nos capítulos. A diferença é a relação xilogravura e título existente nos capítulos de Introdução e de Conclusão. Se nos folhetos tradicionais, o mote é sempre um tema sugerido na capa pela associação título/representação da situação clímax ou título/imagem simbólica da personagem (BARBOSA, 2010), no primeiro e último capítulo, Jorge Amado usa três títulos para cada xilogravura, adicionando a conjunção *ou* entre eles. Assim, reinventa a própria função da capa que passa a aludir a mais de um tema nestes capítulos-cordéis, desconstruindo a predominância de um mote, como é observado abaixo:



A xilogravura inicialmente apenas associa-se ao título *A Estréia de Tereza Batista no cabaré de Aracaju*, pois a personagem está prestes a atacar e ser machucada por um policial dentro de um cabaré. Todavia, esta é mais uma das peripécias narradas no primeiro capítulo que colaboram para a constituição do mito Tereza Boa de Briga. Elas são apresentadas a partir de micronarrativas posteriores, estruturadas como as folhas do cordel com um número acima centralizado. Assim, Jorge Amado traduz para o livro a formatação de páginas do cordel para consolidar a sua intenção de usar a linguagem do folheto na composição da narrativa. Esta formação se repetirá na maioria dos capítulos seguintes, menos no terceiro, composto no formato do ABC.

As xilogravuras também são incluídas no meio da narrativa para dar ênfase a situações vivenciadas pela protagonista que aparentemente são secundárias no enredo, mas, quando justapostas, tornam-se uma segunda narrativa que reforça o mito. Ora, este recurso já existe nos cordéis medievais europeus em que “as imagens vêm ilustrar um texto já estabelecido” (BENJAMIM, 2004, p.184), mas que até a década de oitenta era um recurso incomum nos folhetos brasileiros. Acredita-se que, ao escrever *Tereza Batista Cansada de Guerra*, Jorge Amado reinventa a função da xilogravura na obra que se torna um artifício estruturante da narrativa. No primeiro capítulo, predominam xilogravuras carregadas de realismo maravilhoso que dão um sentido metafórico a certas circunstâncias do capítulo. É o caso da associação entre narrativa e xilogravura para expressar a primeira relação íntima entre Tereza e Januário Gereba. No capítulo, encontra-se a união dos

personagens descrita com as seguintes palavras:

De repente foi o mar. Aí, suspirou Tereza. Na areia rolaram, as ondas molhavam seus pés, a aurora nascia da cor de Januário. Finalmente Tereza descobrira de onde provinha o aroma a perfumar o peito do gigante, não era se não a fragrância do mar. Tinha cheiro e gosto de mar (AMADO, 1972, p.40).

No trecho, a união sexual simboliza a conjunção da protagonista com o mar, representado por Januário Gereba. E este desejo de mar que ficará em Tereza ao longo do livro, quando o amante se for: a atração pela grandiosidade do mar no corpo de um homem. Esta fusão entre mar e protagonista é sublinhada na xilogravura abaixo:



Se na narrativa, Tereza e Janu mantêm relações sexuais na beira do mar, na xilogravura eles estão nele. Encontram-se encima de uma baleia e rodeados de peixes que transbordam das águas para aproximar-se do sol, desenhado de olhos abertos. Esta imagem compõe uma atmosfera maravilhosa. Predomina o “extraordinário”, “o insólito” que escapa ao curso ordinário das coisas e do homem (CHIAMPI, 1980) e que, por isso, torna-se admirável ao leitor, seduzido a associar a imagem de Tereza ao mito do Favo de Mel que se entrega aos braços do amante, pequena e frágil. Ao longo da obra, esta face da protagonista só se apresentará duas vezes: quando se relacionar com Emiliano Guedes e, depois, com Janu. É a relação afetiva com Januário Gereba que alimentará este mito como mulher que espera a volta do amado do mar. Talvez, este seja

o traço mais lírico do livro: a persistência do olhar de Tereza sobre o mar. Por isso, o desfecho da obra retoma a fusão da protagonista com o marinheiro, ambos encontrados num navio em alto-mar. Termina-se um ciclo de tormentas vivenciadas pela protagonista em terra para encontrar o repouso nos braços do amado no mar. Daí, a importância da última metáfora da obra “Ali, na hora da manhã, rio e mar” (AMADO, 1972, p. 462). Tereza representa o rio que atravessou vários obstáculos para desaguar no mar. São estas aventuras de quem abre caminhos como um rio que fundamentam o mito, desde a puberdade, como é observado na xilogravura abaixo:



Esta xilogravura abre o segundo capítulo e traduz a função da capa no cordel de representar uma situação clímax cuja ação seja um conflito. Na imagem, a protagonista ataca com uma faca o seu violador, enquanto ele está prestes a chicotear o primeiro amante da protagonista. A xilogravura representa, então, uma Tereza que fecha um ciclo, iniciado com o surgimento da Tereza Medo e, a sua posterior morte, com o nascimento da Tereza Não Tem Medo. É o princípio da história de um mito que começa a brotar a partir da denúncia de uma situação de violência sexual. Para recriar esta circunstância, Jorge Amado cria a caricatura de Justino Duarte da Rosa cuja marca é o prazer sexual em despertar o medo em seus objetos de desejo. Tereza destaca-se pela persistente recusa em aprender a ter medo e, com isso, ceder ao exercício de poder do coronel. O momento em que cede ao medo consiste na formação da primeira face mítica da personagem, descrita no trecho abaixo:

Justino Duarte da Rosa apareceu à porta, riu seu riso certo, sentença fatal. Trazia na mão um ferro de engomar cheio de brasas. Levantou-o a altura da boca, soprou por detrás, voaram faíscas pelo bico, brilharam lá dentro carvões acendidos. Passou o dedo na língua,

depois no fundo do ferro, o cuspo chiou. Arregalaram-se os olhos de Tereza, o coração encolheu e então a coragem lhe faltou, soube a cor e o gosto do medo (...) Sorriu o capitão ao constatar o medo nos olhos, na voz de Tereza; finalmente! Tudo no mundo tem seu tempo e seu preço. A menina tava atada de costas, deitada de barriga para cima. Justiniano Duarte de Rosa sentou-se no colchão diante das plantas nuas dos pés de Tereza. Aplicou o ferro de engomar primeiro num pé, depois no outro. O cheiro de carne queimada, o chiado da pele, os uivos e o silêncio de morte. Depois de fazê-lo, o capitão a desamarrou; já não eram necessárias cordas e vigilância. Cabra no corredor, fechadura na porta. Curso completo de medo e respeito. Tereza por fim obediente. Chupa, ela chupou. Depressa de quatro e de costas. Depressa se pôs. Sozinha no mundo e com medo, Tereza Batista argola no colar do capitão (AMADO, 1972, pp.118-119).

A cena expressa a consolidação do complexo de virilidade sexual. O capitão transforma, de fato, a menina em sua posse, marcando o seu corpo com um ferro de passar, tal qual proprietários de terra fazem com o gado. Todavia, é uma marca bem mais simbólica. É a lembrança da dor nos pés, fraqueza física e moral, já existente em nos mitos Édipo e Jacó, quando se tornam mancos por conta de algum acontecimento que pesará sobre o seu corpo e, sobretudo, almas, ao longo de suas vidas. A marca de ferro nos pés de Tereza será a corrente que lhe prenderá aos domínios do capitão. Surge, então, a primeira face mítica da protagonista: Tereza Medo. O nome Tereza Medo representa a silenciamento da protagonista, como pretexto para a efetivação de um discurso de crítica ao exercício de poder através do sexo. Capitão Justino só se consolida como possuidor do outro, quando deixa o corpo feminino num “silêncio de morte”. Reproduz, assim, o discurso patriarcal de que o homem só tem poder na sociedade, quando se coloca como sujeito ativo na relação sexual (FOUCAULT, 2006). Não é tirar a virgindade que o consagra como homem, mas a transformação da mulher em objeto exclusivo de desejo. Esta fase é derrubada, quando a personagem redescobre o seu corpo, aprendendo a ter desejo na noite de São João:

Abrem-se as coxas de Tereza, as coxas de menina enfim mulher, é ela quem desata, se oferece, se entrega, ninguém lhe dá ordens e não tem medo- pela primeira vez (...) em que a noite de São João molhada de chuva se queimou nas fogueiras de amor e nasceu Tereza Batista (AMADO, 1972, p. 175)

A escolha da data de São João possui um significado simbólico. Esta festa possui uma origem pagã associada à fertilidade da terra, como a mulher em seu período fértil. A descrição do ato sexual banhado em chuva alude ao próprio regar erótico de Urano sobre Gaia (a terra). Do mesmo modo que Gaia, Tereza é banhada espontaneamente, entregando-se voluntariamente e deixando brotar, não só o desejo erótico, mas a vontade silenciada pelo medo. Nasce, então, a mulher que do erotismo transitará para a agressividade, com o surgimento de Tereza Não Tem Medo, momento clímax da xilogravura de abertura do segundo capítulo:

Suspende o braço novamente, o couro sibila no ar-vai chupar ou não

filho da puta? Daniel engole seco, a taca suspensa, silvando dispõe-se a obedecer, quando o capitão sente a faca nas costas, o frio da lâmina, o calor do sangue. Volta-se e vê Tereza de pé, a mão erguida, um clarão nos olhos, a beleza deslumbrante e o ódio desmedido. O medo onde está o respeito ensinado, tão bem aprendido, Tereza?

- Larga essa faca, desgraçada, não tem medo que eu lhe mate? Tu já esqueceu?

- Medo acabou, capitão! Medo acabou, capitão!

O Capitão a enxerga mas não a reconhece. (...) É outra Tereza ali começando, Tereza Medo acabou, estranha, parece maior como se estivesse florescido nas chuvas de inverno (...) a nudez de agora é diferente, resplandece o corpo de cobre de Tereza, Deixou-a menina e a encontrou mulher, deixou-a escrava do medo e o medo acabou (AMADO, 1972, p.193).

Tereza Batista se torna Medo Acabou não só para defender o amante, mas para repetir a mesma violência que a silenciou. É neste sentido que é idealizada por um olhar patriarcal, ao afirmar que é “mesma, mas outra”. Esta outra é o mito que brota segundo novos conceitos que são dados à imagem da protagonista. Tereza é interpretada como grande e resplandecente. É a imagem do mito que se impõe pela violência. Esta cena é o desfecho do segundo capítulo prorrogado pelo terceiro, com um novo enfoque.

O terceiro capítulo traduz a estrutura do cordel de formato ABC, sendo cada circunstância apresentada a partir de uma letra que introduz uma micronarrativa submetida a uma maior. Segundo Liêdo Maranhão de Souza (1976), grande número destes folhetos possui uma natureza biográfica, discorrendo sobre a vida de homens ilustres. Jorge Amado traduz a estrutura do ABC para ampliar a imagem mítica da personagem, narrando uma circunstância em Tereza ganha dois sobrenomes: Omolu e Tereza Bexiga. Estes dois novos olhares dados à personagem são ainda melhor traduzidos pela xilogravura de introdução do capítulo



O início do quarto capítulo traduz uma capa de cordel de peleja com a intenção de recriar o sentido simbólico existente neste tipo de folheto: o confronto entre bem e mal. A Bexiga Negra é representada com os traços zoomorfixados do diabo no cordel (pele escura, cascos de bode, chifre na cabeça) para assumir a sua condição de adversário que deve ser derrotado para a consolidação do mito feminino. Esta intenção é confirmada no texto, quando é apresentada a personificação da entrada da Bexiga Negra e o combate simbólico efetivado contra ela:

A Bexiga Negra com raiva tinha gana antiga contra a população e o lugar, viera a propósito, determinada a matar, fazendo-o com maestria, frieza e malvadez, morte feia e virulenta (...), o pavor solto e incontrolável quem não se apavorou? Não se apavorou Tereza Batista, não demonstrando medo- se o sentiu no peito o prendeu: de uma maneira seria impossível levantar o animo das mulheres-da-vida e arrastá-la consigo para aquela labuta de pus e de horror. Valentia, companheiro, não é apanágio de quem provoca briga, trocando tapas e tiros, exímio no punhal e na pexeira pernambucana, tudo isso qualquer vivente pode fazer, dependendo da ocasião e da necessidade. Mas, para tratar bexigoso, enfrentando o fedor e o choro, as ruas e o lazareto, não basta coragem de araque: além dos culhões, é preciso ter estômago e coração e só as mulheres possuem tamanha competência, ganha no exercer do duro ofício. Nas moléstias do mundo se acostumam ao pus, no desprezo dos virtuosos, dos amargos e dos bem-postos aprendem quão vale a vida e o muito que vale; têm a pele curtida e o travo na boca, ainda assim não são áridas e secas, indiferentes ao sofrimento alheio- são valentes de desmedida coragem, mulheres-da-vida (AMADO, 1972, pp. 199-200).

A representação da xilogravura sustenta a imagem da Bexiga Negra como um monstro prestes a distribuir o caos. Todavia, esta imagem é dissolvida, quando na narrativa é apresentada uma situação de combate a uma epidemia. Assim, a situação de peleja física assume uma condição metafórica, pouco comum no cordel. Reinventa-se uma situação de conflito na capa a fim de que se sustente o mito feminino que aparece apoiado em outro conceito de valentia: a doação feminina em ajudar doentes. A Bexiga, portanto, assume uma conotação alegórica. É o caos social produzido por uma epidemia, fazendo com que mulheres consideradas vermes sociais se tornem heroínas capacitadas a exterminar o verme físico. Neste grupo, Tereza Batista é a líder que transita de Tereza Bexiga Negra à Tereza Omolu.

O nome Bexiga Negra alude à vitória da personagem em relação à epidemia. Já Omolu é o nome do orixá que é o deus da varíola, das doenças de pele, das epidemias que dizimaram os escravos e, ao mesmo tempo, é o “médico dos pobres”, o protetor dos negros humildes da Bahia (BASTIDE, 2001). Um dos narradores anônimos considera que Tereza Batista foi um “cavalo-de-pau” que assume uma imagem mítica de grandiosidade e coragem do Orixá. Trata-se da Tereza que participa de uma guerra, vacinando, limpando doentes ou carregando mortos pela cidade. São cenas que a identificam com Omolu, ganhando uma imagem sobre-humana, própria a uma heroína,

recriada dentro em um contexto baiano onde a mitologia afro corrobora para a construção de uma atmosfera maravilhosa que fortalece não só o mito feminino, mas também crenças e costumes baianos.

O livro é permeado, ainda, pela presença de Orixás que possuem relações diferenciadas com prostitutas, seja protegendo-as em zona de conflito, como acontece com a presença de Exu, empurrando um comissário no chão para proteger as “putas do movimento do Balaio Fechado”, seja fazendo-as de montaria sexual, como ocorre quando Oxossi e Ogum “cobrem” as prostitutas Maria Petisco e Negra Domingas. Há, portanto, um reaproveitamento do recurso maravilhoso, em que há a intervenção de seres sobrenaturais, divinos ou legendários na ação narrativa ou dramática (CHIAMPI, 1980) com a intenção de recriar a Bahia como um espaço onde milagres acontecem pela própria capacidade do nordestino de romper fronteiras entre o real e o imaginário, para se identificar dentro de uma comunidade cultural com crenças e costumes particulares. Todavia, o misticismo não se restringe ao culto afro no livro. Jorge Amado apropria-se do universo mágico do cordel, recriando temas presentes em seu realismo maravilhoso, como acontece no quarto capítulo intitulado *A noite em que Tereza Batista dormiu com a Morte*, cuja xilogravura de abertura exprime uma situação maravilhosa aparentemente distinta da apresentada na narrativa.



A xilogravura expressa uma situação de idílio amoroso com a morte, traduzindo situações maravilhosas recorrentes nos cordéis em que personagens abraçam-se a seres extraordinários. Todavia, a imagem da capa alcança um sentido metafórico que vai além do expressado no título e do contado na primeira micronarrativa do capítulo, apresentada abaixo:

Tereza percebe nos lábios o gosto de sangue e no braço o aperto de uma garra, a testa a lhe caída a lhe tocar o ombro, na boca entre-aberta

a baba vermelha, sente o peso da morte sobre o corpo nu. Tereza Batista abraçada com a morte, tendo sobre o peito e o ventre, por entre as coxas a penetrá-la, com ela fazendo amor. Tereza na cama com a morte” (AMADO, 1972, 243).

A sensação descrita pelo narrador é de que a personagem tem a morte sobre e dentro dela. É a partir desta impressão que o capítulo-cordel se desenvolve. É narrado o envolvimento amoroso da protagonista com um homem mais velho até ele despedir-se numa noite da vida para encontrar-se com a morte física na cama. Desta forma, a relação entre capa, micronarrativa e a macronarrativa corresponde ao sentido simbólico alcançado pela morte no texto. A morte, de fato, acompanha a personagem numa noite assumindo a conotação de despedida da vida em atos pequenos e prazerosos e tendo seu clímax na relação sexual. E neste sentido, assume a imagem simbólica ilustrada na xilogravura, pois é a sombra de um homem que se despede. Talvez, por isso, pese simbolicamente nas costas de Tereza. É mais uma sensação do que uma personificação. Está ao seu lado enquanto passeiam na noite estrelada, sobre ela quando têm a última relação sexual e dentro de si pela eterna ausência do outro. E só é descarregada no mar no último capítulo, cena ilustrada na xilogravura:



O quinto capítulo é o mais denso de circunstâncias, sendo, por isso, o mais plural. Por isso, a sua capa repete a reinvenção gráfica já existente no primeiro capítulo. São três títulos que exprimem as circunstâncias de transição do mito para o nascimento da mulher. E a xilogravura representa o desfecho desta trajetória, quando a personagem assume o seu último sobrenome de Cansada de Guerra. A guerra, então, assume significados diversos ao longo da narrativa, tendo sentidos peculiares, à medida que a personagem vive peripécias diferentes, ao longo do livro. Todavia, a mais intensa guerra

é a que carrega dentro de si: o peso da morte que não pode vencer, nem evitar. É neste sentido que o quinto perpetua o quarto. É a sua resolução, como um cordel escrito para preencher um vazio deixado por outro. Ao longo da obra, a protagonista enfrenta o mundo, mas não consegue resolver o seu combate interior: a morte do coronel por sobre ela, e o aborto de seu filho para continuar ao lado deste mesmo coronel. Quando reencontra Januário e sobe ao barco com ele, ocorre, de fato, a desistência da guerra. A personagem joga no mar todos os seus cadáveres interiores para começar uma nova etapa. É, então, um funeral simbólico em que é jogado no mar o alimento do mito, ou seja, a necessidade de combater caos exteriores para amenizar o caos interior feminino, jamais resolvido. E este só é terminado, quando está apta a se entregar ao amor, na qualidade de estar ao lado de um homem, como esteve ao lado do coronel e, depois embaixo, no momento de sua morte. É nesta circunstância que a protagonista se encontra apta a gerar um rebento que preencha o vazio do filho morto, como é apresentado no trecho abaixo:

Tereza lembrou-se daquele que não chegara a ser, arrancado do seu ventre antes da hora do nascimento. Pôs a mão sobre a de mestre Januário Gereba, Janu do bem-querer, fazendo-o mover o leme, mudar o rumo do saveiro, dirigindo-se para a pequena enseada entre bambus na margem do golfo, escondido remanso. Tereza na popa do saveiro: - Venha e me faça um filho.
(AMADO, 1972, p.462.)

Neste sentido, Jorge Amado implode o sentido emancipatório feminino presente nos mitos Tereza Não Tem Medo, Tereza Omolu e Tereza Bexiga Negra. Em Tereza Cansada de Guerra, há a aceitação de que a batalha cansa e que o melhor é buscar a formação de uma família, frustrada no quarto capítulo com a morte do amásio e do filho. É como se as aventuras vivenciadas pela personagem não preenchessem este vazio interior. Fossem máscaras de um mito que não condiz com a verdadeira essência da personagem. Em outras palavras, fossem interpretações próprias à leitura de cordel que constroem uma mensagem da personagem que não está de acordo com seus desejos íntimos.

Conclusão

A última face Tereza Batista Cansada de Guerra exprime, portanto, o próprio olhar patriarcal predominante na obra de que o mais forte anseio da protagonista é constituir família no seu sentido mais tradicional: pai, mãe e filho. O mito da guerreira invulnerável e independente é minado pelo desfecho da narrativa, quando se coloca embaixo de um homem para receber a vida no lugar da morte. Ora, predomina a construção de um perfil feminino segundo um discurso patriarcal que contradiz o mito. E, de fato, a marca do cordel é a perpetuação de uma imagem mítica esvaziada do seu sentido original e preenchida com as interpretações dos narradores que inspiram os folhetos.

Referências Bibliográficas

- AMADO, Jorge. **Tereza Batista Cansada de Guerra**. São Paulo, Martins, 1972.
- ACCIOLY, Marcus, 1943; LEAL, César; Universidade Federal de Pernambuco; Departamento de Letras. **Poética Popular**. Recife, 1980.
- BARBOSA, Clarissa Loureiro Marinho. **As representações identitárias femininas no cordel: entre os séculos XX e XXI**. Recife, 2001. (doutorado) - Universidade Federal de Pernambuco. CAC. Teoria da Literatura.
- BARTHES, Roland . **Mitologias**. Rio de Janeiro: Bertandre, 1993.
- BASTIDE, Roger. **O candomblé da Bahia: rito nagô**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- CHIAMPI, Irlemar. **O realismo maravilhoso: Forma e Ideologia no O realismo maravilhoso: Forma e Ideologia no Romance Hispano-Americano**. São Paulo: editora perspectiva, 1980.
- FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade 2: o uso dos prazeres**. Rio de Janeiro: Graal, v.2. 2006.
- JAKOBSON, R. 1959 (2000). “On linguistic aspects of translation” *In: The Translation Studies Reader*, Lawrence Venuti (ed.), 113-118. London & New York: Routledge.
- PASTA JÚNIOR, Antônio . **Cordel, intelectuais e o divino Espírito Santo**, in BOSI, Alfredo; BRITO, Antônio Carlos de. **Cultura brasileira: temas e situações**. 4.ed. São Paulo: Ática, 2000. 224 p.
- PIGNATARI, Décio. **Semiótica e Literatura**. São Paulo: ateliê editorial, 2004.
- SOUZA, Liêdo Maranhão de. **Classificação popular da Literatura de cordel**. Petropolis: Vozes, 1976.