

A IMPORTÂNCIA DAS CAPAS NA SIMBOLIZAÇÃO DA LITERATURA DE CORDEL AO LONGO DE SUA HISTÓRIA

THE IMPORTANCE OF COVERS ON CORDEL LITERATURE SYMBOLIZATION ALONG ITS HISTORY

Clarissa Loureiro

Doutora em Teoria da Literatura pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)

Professora do Curso de Letras das Faculdades Integradas de Vitória de Santo Antão (FAINTIVISA)

clarissa_loureiro@bol.com.br

RESUMO

Este artigo pretende comprovar a relevância das capas na estruturação estética e significativa do cordel ao longo de sua história como manifestação popular do imaginário nordestino. Para tanto, estabelece um diálogo entre a evolução do folheto e de suas capas, demonstrando como a alteração destes artifícios estéticos expressa a condição do cordel de gênero da literatura popular que se encontra numa fronteira entre-tempos, alterando-se, à medida que traduz o sua relação intersemiótica com linguagens distintas: os desenhos populares, a xilogravura, as fotografias de cinemas, os cartões postais da década de 30, e, por último, a estrutura das revistas em quadrinho. Desta forma, este trabalho defende que a mobilidade das capas na história do cordel expressa como o folheto presentifica-se, alterando a sua linguagem para reforçar temas de uma tradição que se reatualiza no tempo sem deixar de manter raízes de uma tradição popular.

Palavras-chave: Capas. Cordel. Semiótica. Cultura Popular.

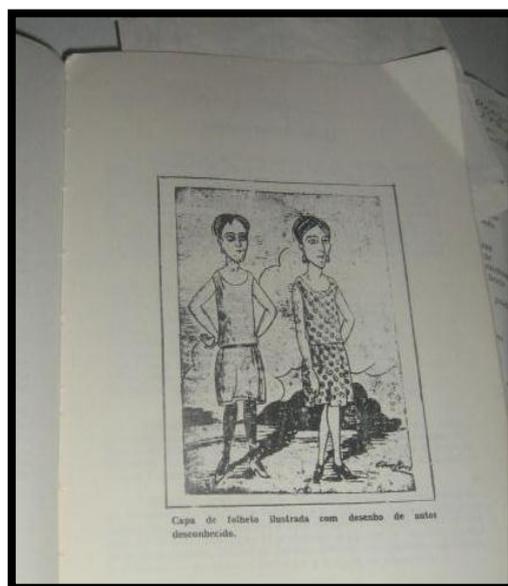
ABSTRACT

This article intends to prove the relevance of covers on the esthetic and significant organization of cordel along its history as a popular manifestation from northern imaginary. To this, a dialogue between the brochure's evolution and its covers, showing how the changing of these esthetic artifice express the cordel condition as a popular literature gender found in a frontier among-epochs, changing itself while produces its intersemiotic relation to different languages: the popular draws, the woodcut, the cinema photographs, postcards of 30' and the structure of comics. So, this work defends that the covers mobility on Cordel's History express how the brochure is present, changing its language to reinforce subjects of a tradition that makes itself present in time keeping the base of a popular tradition.

Key-words: Covers. Cordel. Semiotic. Popular culture.

A capa do cordel dialoga com várias linguagens, tornando-se um artifício estético e semiótico do folheto que colabora para a revelação de significados implícitos e explícitos ao texto. Por isso, é mutante, porque acompanha as diversas relações do autor com variados contextos sociais e com as linguagens que os representam. Concorda-se com Roger Chartier (2002), quando afirma que os textos impressos dependem dos dispositivos tipográficos¹ para a construção de seus sentidos, defendendo que a imagem da capa do folheto têm a função de imagem-símbolo em relação ao título, na medida em que fornece pistas sobre o sentido geral do texto.

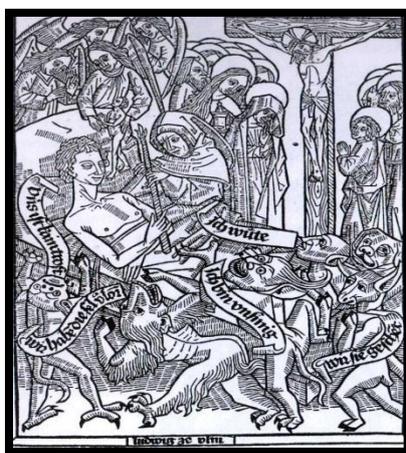
Segundo Liêdo Maranhão de Souza (1981), inicialmente, as capas brasileiras eram compostas por título e nome do autor, acompanhados por vinhetas. Daí, a sua denominação de *folhetos sem capa*. Depois, passaram a ser representadas por um caricaturista popular, que fazia desenhos para as capas de cordéis, denominados de *desenho popular*. O propósito destas capas era representar tipos sociais, ou seja, pessoas da rua que o autor satirizava para expressar um pouco de sua própria representatividade social. Entre os exemplos destes folhetos, destaca-se o texto *Descrição das mulheres conforme os seus sinais*, cuja data não é apresentada. Contudo, torna-se um texto relevante na história de cordel, porque a sua capa, além de ser citada em mais de um livro sobre o cordel², torna-se uma representação expressiva de um olhar sobre a mulher do início do século XX, como é observado abaixo:



Embora o desenho expresse a forma de se vestir da mulher do início do século XX, sua importância se torna maior quando vai além da descrição de hábitos. E torna-se um recurso de linguagem que corrobora para a composição de estereótipos femininos segundo o

discurso medieval da mulher como ornamento (BLOCH, 1995). A pintura, que inicialmente era feita em calçadas, é digerida pelo cordel, tornando-se um recurso expressivo de construção de sentido. Como é observado pela composição das personagens da capa, tão pequenas e magras que se forem tirados os apetrechos, tornam-se inexpressivas. Esta intenção é confirmada pela estruturação do cordel cuja intenção é enumerar personagens cuja identidade moral e social realiza-se pela articulação da descrição do corpo com o comportamento das personagens. Seguem-se seis páginas do folheto, onde as estrofes são costuradas por citações de mulheres corrompidas ou idealizadas pelos seus “sinais”. Nenhuma personagem é nomeada ou tem direito à fala. O autor se refere às personagens, fazendo uso de um humor velado, próprio às cantigas de escárnio medievais e típico dos folhetos enquadrados no ciclo-satírico³, para transformar as personagens em apenas imagem, fortalecida ou enfraquecida por seus ornamentos. Daí, a importância do desenho popular como um recurso estético que é ressignificado no cordel, colaborando para a construção de seu sentido.

Segundo Liêdo Maranhão de Souza (1981), o desenho, aos poucos, é substituído pela xilogravura e pela zincogravura que retomam a mesma relação intersemiótica⁴ entre figura e conteúdo. Contudo, a origem da xilogravura é mais antiga do que o desenho popular. Conforme Zodoy (*apud* BORGES, 1983, p.182) a técnica artesanal de impressão “tendo como base tacos, pedaços de madeira, remonta à antiguidade oriental, presumindo-se que o primeiro trabalho ilustrado tenha ocorrido no ano de 868, com a publicação de Sutra Dame, na China”. O autor afirma que a xilogravura só chegou ao mundo ocidental no século XIV para a cópia de santos e de cenas bíblicas. Adriana Zierer (2002) confirma esta intenção, quando afirma que *A Arte do Bem Morrer* foi um das primeiras xilogravuras feitas na Europa, com o objetivo de estabelecer um “sermão visual”, que mostrasse aos devotos o seu futuro de acordo com suas ações. Como é observado abaixo:



A xilogravura expressa o momento em que um cristão está às portas da morte, demonstrando a grande preocupação dos fiéis com este momento específico de suas vidas. A imagem expressa a crença do homem medieval de ir ou para o céu ou para o inferno depois da morte. Estes dois espaços também são tematizados no cordel, trazendo à tona o desejo do nordestino de subir aos céus (*locus* de glória) e o medo de descer ao inferno (*locus horribilis* repleto de diabos zoomorfizados). O curioso é como estes espaços maravilhosos são recriados nas narrativas de cada folheto, sendo alterados conforme a vivência do nordestino que ambigualmente ainda tem um olhar arcaico, mas vanguardiza-se, à medida que permite novos espaços simbólicos conforme a sua época e o seu contexto.

É a partir desta função religiosa da xilogravura na Idade Média que Zody (*apud* BORGES, 1983) levanta a hipótese de que a xilogravura começou a ser usada no Brasil com uma função catequética de fixação da religião católica no país, sendo usada em orações e em estampas de santos. Apesar da forte influência do discurso religioso no cordel até hoje, acredita-se que a relação entre folheto e xilogravura não começou a ser usada no cordel no período de colonização com uma função catequética, a exemplo do que ocorre depois.

Segundo Orlando da Costa Ferreira (1977), não há uma exatidão completa para a associação da madeira do nordeste à literatura de cordel. A data situada para a impressão dos folhetos em xilogravura é deduzida por conta da importância de Leandro Gomes como um dos primeiros a imprimir folhetos, a partir de 1888. No entanto, nada é certo. Sublinha-se na argumentação de Ferreira (1977, P.122) a hipótese da convivência entre jornal e cordel como objetos de impressão de xilogravuras, demonstrando a “similaridade do caráter-grotesco, caricato, fantástico das duas séries de gravuras: a dos cabeçalhos de jornais e a das capas dos folhetos”.

Este argumento é confirmado por Jeová Franklin de Queiroz (1982, p. 61) quando afirma que, na primeira década do século XX, um jornal do interior do Rio Grande do Norte, *O Mossorense*, já “utilizava a xilogravura para destacar as notícias, a publicidade ou os artigos mais importantes de sua edição”. De modo que as figuras já tinham um denso “detalhamento de traços e de poder de síntese na representação do drama, da aflição e dos raros momentos de alegria da gente secularmente companheira da escassez” (QUEIROZ, 1982, p. 61).

A hipótese e o exemplo expostos acima ampliam o argumento da minha dissertação *O mito do cangaceiro no cordel* (2001) sobre o diálogo entre jornal e cordel, pois o cordel não só dialogou com o jornal, quando almejou ser jornal do povo que divulgava circunstâncias

recriadas como causos populares, mas também, quando usou a mesma linguagem não-verbal caricata dos jornais para apoiar a construção de seus textos. É o caso do cordel *O fazendeiro que castrou o rapaz porque namorou a sua filha*.



Como em alguns cordéis franceses, a imagem da capa leva a compreender a temática do folheto pela ilustração de uma das cenas, descritas ao longo da narrativa (CHARTIER, 2002). A xilogravura retrata uma situação de castração em que o folheto cita como um fato que se tornou notícia de jornal. A pretensão do folhetista é traduzir o acontecimento para a linguagem do cordel, comportando-se como um “avalista dos fatos” que, por estar em contato natural com seu público, acha-se na condição de apreender o acontecimento com sua sensibilidade e o retransmitir numa linguagem popular, dentro do campo de referência de seus leitores (CURRAN, 1997). Neste sentido, o texto pretende ter a função de um jornal do povo⁵, ou seja, de um relato poético cuja peculiaridade é dar um enfoque particular a situações vivenciadas pelo nordestino, expressando a “cosmovisão das massas de origem nordestina e as raízes do nordestino na linguagem do povo” (CURRAN, 1988, p.20).

A cena registrada na capa recria uma situação de opressão com rastros do coronelismo, em que o fazendeiro tem o poder político de um patriarca “que decide as suas questões através de suas preferências pessoais e de suas relações de família e de amizade” (LEITE, 1983, p. 313). A temática central do texto, então, é a da lavagem da honra feminina, através da castração masculina como manifestação de poder patriarcal⁶. A capa do folheto

comprova este intuito, demonstrando o momento em que um menor de dezesseis anos está para ser castrado pelos “jagunços” de um coronel, desenhados com a mesma face, a fim de ressaltar o poder do fazendeiro sobre homens que passam a ter o mesmo rosto para seguirem as suas ordens.

Apesar da importância do exemplo citado acima, acredita-se que a xilogravura não se limita apenas ao registro dos acontecimentos. Concordamos com Jeová Franklin de Queiroz (1982, p.58), quando afirma que é “uma importante técnica de representação gráfica das crenças, valores e tradições sertanejas, mantendo, desse modo, estreito grau de compromisso e de identidade cultural com o universo da literatura popular em versos”. Contudo, também se defende uma mobilidade na relação entre xilogravura e texto, que faz com que o cordel esteja em movimento, assim como acontecia com os folhetos da Idade Média, quando as figuras dos textos repetiam-se na literatura popular, adquirindo simbolismo. Segundo Orlando da Costa Ferreira (1977) havia tipos fixos para narrativas religiosas, figuras de reis, de guerreiros, ou mesmo para cenas de guerra ou de naufrágio. As chapas repetiam-se e multiplicavam-se. A xilogravura era a mesma, mas a intenção simbólica se modificava a cada nova relação com o texto. As capas dos cordéis brasileiros, apesar de repetirem estereótipos entre textos, com a mesma ou com novas imagens, sempre constroem novos significados, que tornam o cordel uma cadeia de textos que, ao mesmo tempo em que retoma o passado, vanguardiza-o com novas linguagens. Como é notado na variação de capas, temas e autores referentes ao título *O exemplo da mulher que vendeu os cabelos e visitou o Inferno*.

J. Borges (BORGES; COIMBRA, 1983) afirma ter sido o primeiro a utilizar o mote em 1967, quando no sertão do agreste apareceram homens que se propunham cortar os cabelos de sertanejas e vendê-los. Por isso, pretendeu escrever um texto de crítica a esta “nova” situação, colocando, no inferno, as mulheres que vendessem seus cabelos. Tanto que na xilogravura encontra-se um homem (vendedor de cabelos) cortando o cabelo de uma mulher de vestido longo e braços fechados, que no texto é a esposa do narrador, entusiasmada com a moda. Já a suposta segunda versão modifica a relação vendedor e esposa na xilogravura para a de Diabo (e o vestido da protagonista diminui. Essas alterações vão modificar a qualidade e o enfoque do segundo enredo, que usará a demonização feminina aliada ao olhar patriarcal e católico.

Com o passar do tempo, a simbologia das capas vai se modificando. Todavia, ainda sobrevive em muitos cordéis a intenção machista de fixar tipos adaptados a épocas próprias. No começo do século XX, os cordéis no formato do romance (de tamanho maior) passaram a

ter a reprodução de cartões postais românticos de “belle époque”, representando situações lírico-amorosas (BENJAMIM, 2004). Segundo Ricardo Luiz Carrejo Silva (*apud* SOUZA, 1981), nestas mesmas situações, as ilustrações das capas não se identificam com as histórias dos poemas. Os cordelistas escrevem o poema e pegam um cartão postal que se aproxima da história. Muitas vezes, as pessoas retratadas “estavam com vestimentas diferentes e em locais diferentes daqueles contados nos folhetos. O que importava era que falava de romance, bastava que o cartão retratasse um homem e uma mulher”.

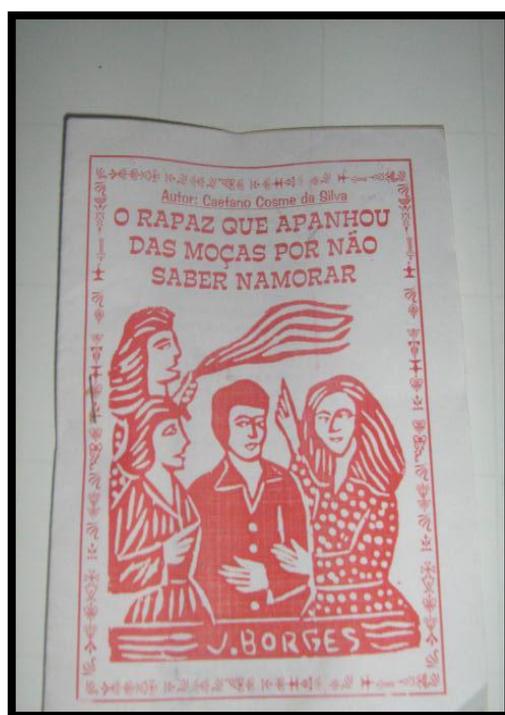
Uma relação semelhante vai ocorrer com o diálogo entre cinema e cordel, seja na retomada de seus temas de amor, de “bang-bang”, da bíblia e da história universal, seja no uso de fotos de artistas de cinema das décadas de 30, 40 e 50 nas capas dos folhetos (SOUZA, 1981). Entre outros, Liêdo Maranhão de Souza cita o exemplo da foto de Marlon Brando, vestindo a túnica romana no filme de Júlio César, que no cordel é usado na capa do folheto *O filho de Ali-Babá*.

Esta transitividade de imagens das capas de cordel é já uma reminiscência da relação entre xilogravura e texto, presente nos folhetos da cultura popular européia. Segundo Peter Burke (1989, p.160), um entalhe xilográfico podia ser usado em diversos livretos populares para ilustrar estórias diferentes. Numa oficina gráfica de Catalunha, no século XVIII, fez-se uma imagem de São Jaime que servia também como São Jorge e São Martinho, pois todos eram considerados soldados⁷. É esta ressignificação da imagem internalizada no cordel que é observada neste trabalho. Os recursos vão se modificando, mas a relação móvel entre capa e texto continua. No cordel *O rapaz que apanhou das moças por não saber namorar*, observa-se como o autor popular se apropria do cinema para usá-lo em função da intenção temática do cordel, fazendo com que uma foto de uma cena de um filme perca o seu sentido original para se tornar mais um recurso de construção do perfil da personagem:



A fotografia estabelece uma ironia em relação ao título e ao próprio enredo, visto que o rapaz apanha das moças por não ter relações sexuais com elas atrás da igreja. As mulheres batem porque desejam os beijos de cinema, apresentados na fotografia do cordel, mote do texto. Neste sentido, o folheto dialoga com o cinema, recriando uma visão sobre a mulher que busca emancipação. No entanto, como o folheto vanguardiza-se sem se desligar de um olhar arcaico acerca da realidade, este comportamento é castigado. O personagem agredido vinga-se das mulheres, mexendo com a sua fraqueza, abordada segundo um olhar machista: a incapacidade feminina de sustentar dignamente uma família sozinha. Assim, engravida dezesseis mulheres em dezoito dias.

A narração da vingança com zombaria e exagero, próprios do *ciclo cômico-satírico* confirma a pretensão de subordinação feminina a uma voz masculina, trazendo à tona a relação de poder entre gêneros, tema do segundo capítulo. Dessa forma, a capa torna-se um espaço de “flutuantes significados” (WALTER, 1998), pois projeta perspectivas conflitantes sobre a relação entre o cinema e a mulher. Os beijos de cinema podem ser uma ironia em relação à influência do cinema para a formação de mulheres desviadas de uma norma moral sertaneja e, ao mesmo tempo, uma metáfora em relação à realização sexual, ocorrida sempre atrás da igreja, ou seja, marginalizada e excluída por uma mentalidade católica. A intenção da sobrevalorização da figura masculina é ainda mais bem ressaltada, quando o mesmo texto é representado pela xilogravura de J. Borges:

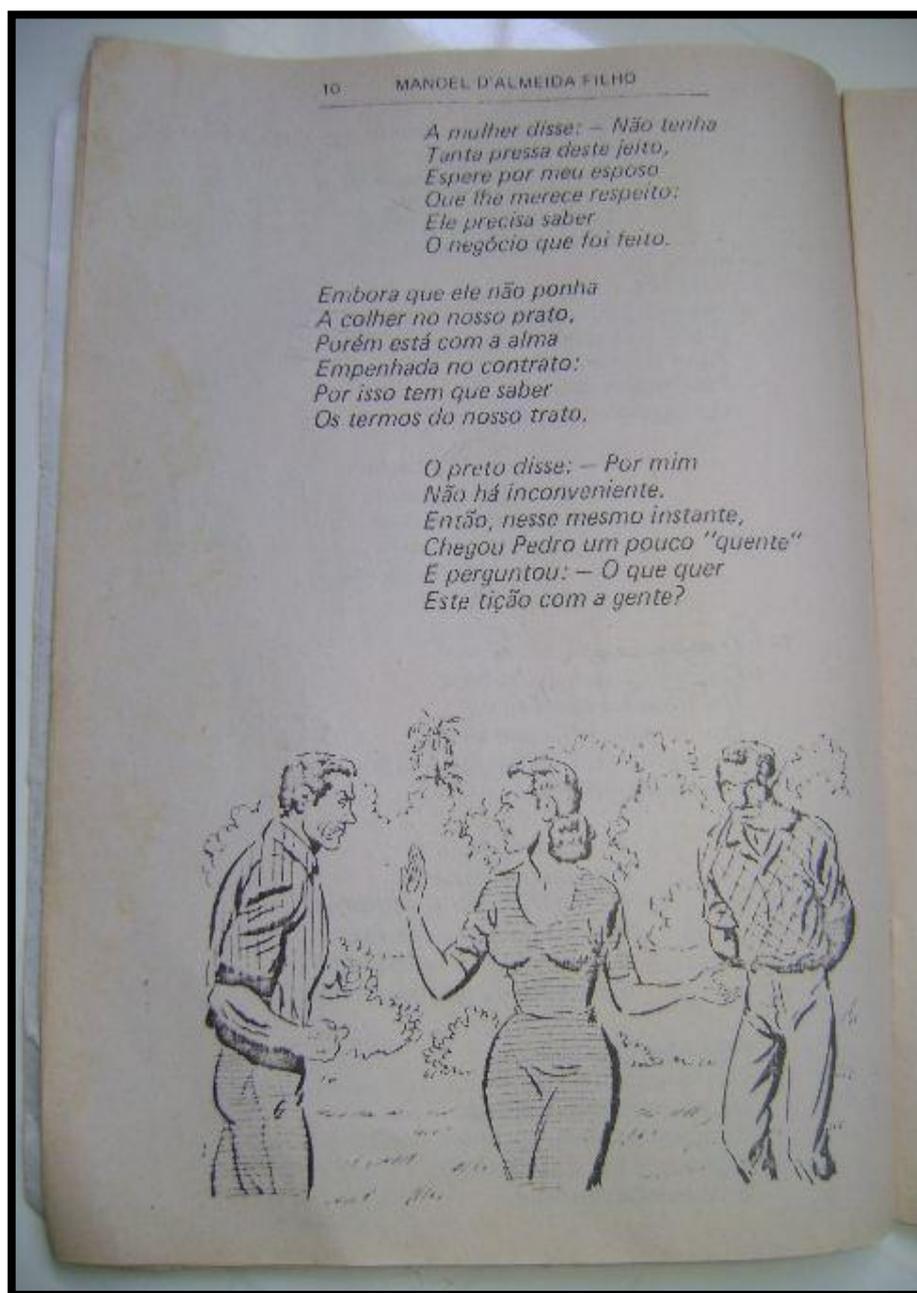


Para aludir ao clímax do enredo, quando Oscar mantém relações sexuais com várias mulheres, a xilogravura cria uma segunda situação, alheia ao enredo, em que Oscar é comparado a um sultão “servido” por várias mulheres. Este toque particular de humor dado pelo gravador à nova versão do cordel ressignifica o texto. Se na primeira versão do enredo, a relação entre foto e versos colabora para a efetivação da ironia em relação ao poder de persuasão do cinema a comportamentos libertinos femininos, na segunda, o que se ressalta é o *complexo de virilidade*, ou *machismo* que impulsiona o homem a definir a sua masculinidade pela quantidade de mulheres capaz de possuir (NETO, 1980).

Também observamos que esta xilogravura se diferencia das outras pelo uso da cor vermelha para recriar uma situação do texto, demonstrando também uma mutabilidade da xilogravura, ao longo do desenvolvimento das capas no cordel. Segundo Roberto Benjamim (2004) foi Dila quem desenvolveu a impressão popular a cores, com várias alternativas (folk-offset). Entretanto, esta técnica já se estendeu para outros autores populares. Além da xilogravura acima, J. Borges ainda elaborou outras como *A moça que virou jumenta porque falou de topless*, em que a cor vermelha aparece para sublinhar o clímax da narrativa, quando a personagem protagonista do enredo pede pede perdão a São Damião, metamorfoseada na condição de uma jumenta com os seios de fora. Conforme Roberto Benjamim (2004, p. 70) o uso das cores na xilogravura expressa a variação das capas na história do cordel, visto que uma das motivações para o uso da cor nas capas foi a forte popularidade dos “folhetos editados pela Luzeiro, em São Paulo, com capas em policromias industriais”.

Segundo Benjamim (2004, p. 65), é com a Editora Luzeiro Limitada, em São Paulo, que os folhetos tiveram um formato fixado com 13,5 X 18.5 cm e cada exemplar contava com 32 páginas. O tamanho da “publicação permitia a alteração da forma tradicional, passando a contar com duas colunas por folha de corpo e tipo menor, com o que a publicação, algumas vezes, figurava com mais de um poema.” As capas, então, passam a ser confeccionadas a partir de mais de duas cores e os desenhos passam a ser encomendados pela Editora. A impressão produzida no leitor é que estas alterações aproximam a linguagem do cordel a das histórias em quadrinho, capazes de gerar novas ordens e técnicas narrativas, mediante a combinação original de tempos e imagens em um relato de quadros descontínuos, contribuindo para mostrar a potencialidade visual da escrita e o dramatismo que pode ser condensado em imagens estáticas. Além do tamanho, do colorido e do formato semelhantes, observamos a inserção de uma sequência de imagens nos cordéis. O que, de fato, é uma tradução de um recurso já existente nos cordéis franceses correntes na Idade Média. Sobre

isto, Roger Chartier (2000, P.180) fala do surgimento de uma série de imagens nos cordéis ligadas às sequências do texto. Para tanto, explica duas relações diferentes entre imagem e texto escrito. Em uma, “a série de imagens vem em primeiro lugar e o texto impresso não passa de um comentário” e em outra, “as imagens vêm ilustrar um texto já estabelecido”. Nos cordéis brasileiros, a série de imagens ilustra o texto, tornando-se uma segunda narrativa que apoia a principal, escrita em versos, quando são apresentados desenhos de cenas mais importantes do enredo, acompanhando o desenvolvimento da narrativa, como se observa uma das figuras incluídas dentro do cordel *A mulher que enganou o diabo*:



A foto ilustra uma das páginas do cordel em que a linguagem não-verbal expressa uma situação de pré-confronto entre o Diabo e um homem por conta de uma mulher. Um dado novo trazido pela imagem é que o diabo e o marido ofendido são dois homens de “raças” distintas em oposição, ideia aludida na narrativa, através do uso do termo “preto” para denominar o diabo. O posicionamento da personagem feminina na figura justifica a sua condição de “esposa de” que busca evitar o confronto, ao acalmar o esposo com uma postura suave oposta à “brabeza” do marido, usada para justificar a sua intenção de ser dono do lar e da mulher. Na narrativa, há ainda mais três outras páginas onde a imagem aparece para reforçar uma intenção presente nas estrofes sempre colocadas acima. De modo que o encadeamento entre figuras constrói uma segunda narrativa, apoiando a primeira, representada pela narrativa verbal cujo propósito é a valorização de uma perspectiva patriarcal, enquanto discurso ideológico predominante no texto.

Todas estas modificações no cordel demonstram que a capa do folheto atua na construção da representação simbólica do imaginário popular e, como o mesmo se encontra numa situação de fronteiras. Ao mesmo tempo que o folheto perpetua uma tradição de temas cristalizados no imaginário popular, vanguardiza-se, quando as suas capas alteram-se, à proporção que traduzem o contato da literatura popular com diversas linguagens que por ela são absorvidas e recriadas. A presença de capas, que se expressam através de desenhos, de xilogravuras, de fotos de cinema, de cartões postais, de imagens impressas em computador, demonstra a inesgotabilidade de relações do artista com o mundo e com outras linguagens.

NOTAS

- ¹ Segundo Roger Chartier (2002), a dependência do cordel em relação aos recursos tipográficos é ainda maior, pois as particularidades formais fornecem atributos ao cordel de um texto popular que se distingue de uma cultura dita letrada.
- ² Nas obras *Folhetos populares: suas capas e suas ilustrações* (SOUZA, 1981), *Antologia poética da literatura de cordel* (BATISTA, 19677) e *Antologia de literatura de cordel* (LOPES, 1982), a capa do cordel *Descrição das mulheres pelos seus sinais* é reverenciada isoladamente do texto como uma expressão relevante dos cordéis de desenho popular. O que comprova a importância desta capa como representação estética deste grupo de textos cujo desenho torna-se um artifício relevante na composição dos significados textuais.
- ³ Segundo Marcus Accioly, o ciclo satírico (1980, p.41) é o ciclo do humor “do graça-gracejo, do anedótico, do chiste, do apelido, da mangação, da pilheria baixa e da elevada ironia”
- ⁴ Como será analisado na maioria das capas dos capítulos 1, 2 e 3.
- ⁵ O auge do cordel como jornal do povo ocorreu no início do século XX, quando o folheto dialogava com os jornais para “registrar” os feitos dos cangaceiros. Segundo Ruth Terra (1983), o advento do cangaço organizado coincide com o início da publicação sistemática dos folhetos, passando a ser o seu tema preferível. Chega até a supor que esse movimento contribui em grande medida para firmar essa literatura.
- ⁶ Os rastros de patriarcalismo podem ser observados na capa, quando é comparada a cena descrita na xilogravura com uma cena narrada por Gilberto Freyre (1995, p. 339) quando afirma que havia casos em que sinhá-moças entregavam-se a

molecotes. Quando a família sabia, intervinha a moral paterna: “castrava-se com uma faca mal afiada o negro ou o mulato, salgava-se a ferida e, depois, enterravam-no”. Esta cena, registrada por Freyre, tem a mesma função da capa de mostrar como os senhores de terra poderiam exercer a sua função de patriarca, através do exercício da violência em relação a qualquer indivíduo que maculasse a sua imagem de donos de terras, filhos e mulheres.

⁷ Segundo Peter Burke (1989, p.160) “imagem de um rei sentado ao trono com uma figura aproximando-se dele podia ser usada para ilustrar muitos episódios diferentes. A mesma composição de um banquete podia ilustrar o banquete de Baltazar, o casamento em Canã ou a última ceia”.

REFERÊNCIAS

- ACCIOLY, Marcus (1943); LEAL, César. Universidade Federal de Pernambuco; Departamento de Letras. *Poética Popular*. Recife, 1980.
- BARBOSA, Clarissa Loureiro Marinho. *O mito do cangaceiro no cordel*. Recife, 2001. 206 folhas Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Pernambuco. CAC. Teoria da Literatura.
- BENJAMIM, Roberto. *Folkcomunicação na sociedade contemporânea*. Porto Alegre: Comissão Gaúcha de Folclore, 2004.
- BLOCH, R. Howard. *Misoginia medieval e a invenção do amor romântico ocidental*. Tradução de Claudia Moraes. Rio de Janeiro: 34, 1995.
- BORGES, Jose Francisco; COIMBRA, Silvia Rodrigues. *Poesia e Gravura*. Recife: O Autor, 1993.
- BURKE, Peter. *A cultura popular na idade moderna: Europa, 150-1800*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- CHARTIER, Roger. *A história cultural entre práticas e representações*. Tradução de Maria Manuela Gallardo. Lisboa: DIFE, 2002.
- CURRAN, Mark J. *História do Brasil em cordel*. São Paulo: Universidade Federal de São Paulo, 1997.
- FREYRE, Gilberto. *Casa Grande e Senzala: formação da família brasileira sob o regime patriarcal*. 30ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1995.
- NETO, Maria Inacia d'Avila. *O autoritarismo e a mulher: o jogo da dominação macho-fêmea*. Rio de Janeiro, 1980.
- QUEIROZ, Jeová Franklin de. A xilogravura nordestina. In: LOPES, José de Ribamar (Org). *Literatura de Cordel: Antologia*. Fortaleza: BNB, 1982.
- SOUZA, Liêdo Maranhão de. *O folheto popular: sua capa e seus ilustradores*. Recife: Massangana, 1981.
- TERRA, Ruth Brito Lemos. *Memória de lutas: Literatura de folhetos*. São Paulo: Global, 1983.
- WALTER, Roland. *Narrative Identities: (inter) cultural in-betweenness in the América*. Peter Lang, 2003.