

De repente: a música de improviso através do cantador popular

Aline Cristina Ribeiro Alves
Universidade Federal do Maranhão
pracrisribeiro@yahoo.com.br

Resumo

Trata-se de um estudo sobre o repente: forma variante das cantigas tradicionais (sempre na memória), constituindo-se essencialmente no improviso. O repente enquanto manifestação cultural popular tornou-se conhecido em todo o Brasil por sua carga informativa e artística, além de notadamente musical, com marca identitária de forte influência na região Nordeste do país. A pesquisa, que tem como método a audição e análise desses produtos culturais produzidos pelo povo e destinados ao povo, destaca o processo de criação das rimas e estruturação musical destas distintas formas poéticas que consistem no repente, bem como explica as suas influências sonoras e o legado da velha cantiga de viola até a performance que conhecemos hoje, em praças públicas, rodas familiares e o que mais a figura do repentista permitir. Nesse contexto, o momento tão importante de interação entre os próprios repentistas até chegar ao seu público que, ao longo de suas apresentações, vivencia as hi(e)stórias desses artistas e se informa sobre os fatos cotidianos e as transformações do mundo também será ponto de partida para esse trabalho. Entretanto, este aponta não só para casos de peleja entre repentistas (competições), mas para os aspectos de transformação social do repente, marcadamente caracterizado pelo olhar diferenciado dos seus produtores sobre a realidade e a recepção que provoca no público, de maneira sempre nova e positiva.

Palavras-chave

Cultura – Repente – Comunicação – Popular – Mídia

Existe uma máxima entre os estudiosos da cultural popular que diz que “a poesia popular revela o caráter dos povos”. O que representou inovação no Brasil no campo das Letras é justamente a passagem da prática da cantoria sobre narrativas tradicionais da oralidade e de alguns livros que tinham sido publicados, para a versificação. A partir disso cria-se uma literatura de mascate, de cordel, folhetos de feira (denominação popular) em um processo extremamente original, o que implica em dizer que onde nasce o verso, a origem é a voz.

No caso da construção do repente, que será tratada ao longo deste trabalho, essa característica foi fundamental para que o processo da nossa poesia popular se tornasse tão

identitário, em composições orais que em seguida são passadas para a escrita, conservando a dimensão da acústica, pois é ela quem dá ritmo, sonoridade e a vida à escrita do cordel.

Deve-se estabelecer, entretanto, um limite de estudo a este trabalho, restringindo-se àqueles exemplos em que a música inquestionavelmente se sobrepõe ao texto (embora seja como tentar separar irmãos siameses).

O povo reconhece distintas formas poéticas: “a trova”, a “sextilha”, o “quadrão”, a “décima” e a “glosa”. Distingue também o poeta repentista daquele outro que escreve e imprime seus versos. Em geral, as formas improvisadas nos repentistas têm curso apenas oral. Mas toda poesia é reconhecível ou identificável pela “forma” e esta é um padrão que tem como principal característica o ritmo, a extensão do verso e o seu agrupamento estrófico.

O elenco das trovas é provavelmente o mais extenso, em quase todas as literaturas, podendo-se confundir com produções de literatos conhecidos, que se incorporam ao patrimônio coletivo mediante publicações de larga aceitação, como os almanaques, ou mesmo revistas e jornais. Desses criadores de poesia, o repentista glosador é quase um patrimônio coletivo em toda a parte.

Foge a toda regra das teorizações o processo de criação da poesia popular impressa, em que se reconhece um autor. O autor é conhecido, mas a obra reflete sempre experiências da vida coletiva. O poeta popular apresenta-se como o artesão popular: como mestre Noza, no Ceará; Xico Santeiro, no Rio Grande do Norte; ou mestre Vitalino, em Caruaru.

O mesmo acontece com o repente. Além da discussão da autoria da palavra cantada, é recorrente também a preocupação de estudiosos a distinção entre poesia popular e poesia tradicional. A mesma preocupação que ocorre aos estudiosos da música quando constatarem ou reconhecerem a existência de dois níveis de criação da música: popular e folclórico.

Uma hipótese aceitável é a de que o repentista é, na maioria das vezes dos casos, anônimo porque não concebe sua obra poético-musical como uma propriedade privada; poetiza para seu próprio deleite e para transmiti-lo aos demais; não se preocupa em ser superior aos demais na invenção. Canta em nome de todos, quer expressar o que todos podem sentir como seu.

Em outras palavras, o poeta cantador é anônimo não porque se haja esquecido o nome do autor, mas pelo fato da obra ser de muitos autores que exercem o anonimato, não simultâneo, mas sucessivo.

É anônimo porque seu autor não pode ser nomeado. Seu único seria Legião ou seu sinônimo, Ninguém. Em síntese, a poesia popular é poesia de um autor que se sente “povo”; a poesia tradicional é poesia de um povo que se faz “autor”.

Uma janela sobre a oralidade

Os primeiros indícios do surgimento da literatura de cordel, que tanto se confundem com os do repente, estão ligados à divulgação de histórias tradicionais, narrativas de velhas épocas, que a memória popular foi conservando e transmitindo; são os chamados romances ou novelas de cavalaria, de amor, de narrativas de guerras ou conquistas marítimas.

Não obstante começaram a aparecer, no mesmo tipo de poesia e de apresentação, a descrição de fatos recentes, de acontecimentos sociais que prendiam a atenção da população.

Antes do jornal impresso se tornar conhecido, o repente era a fonte noticiosa. Aliás, um traço interessante de nossa cultura revela que apesar do advento do jornal, ela continuou sendo preferência, talvez só sofrendo duros golpes na função original de informar e entreter com a popularização do rádio nos anos de 1930 e da televisão nos anos de 1960.

O nome “literatura de cordel” teve origem em Portugal, e, como é traço notório, pelo fato de serem folhetos presos por um pequeno cordel ou barbante, em exposição nas casas em que eram vendidos. Pode-se dizer também que este tipo de poesia está relacionado ao romanceiro popular, a ele interligando-se, pois eram apresentados como romances de poesia, pelo tipo de narração que descreve.

A presença da literatura de cordel no Nordeste tem raízes lusitanas; veio-nos com o romanceiro peninsular, e possivelmente começam estes romances a ser divulgados, entre nós, já no século XVI, ou no mais tardar, no XVII, trazidos pelos colonos e suas bagagens.

Sobre esse processo conceituar a nossa poesia oral, acadêmico por natureza, existe uma versão “opiniosa” do xilogravurista e cordelista J. Borges:

O cordel, no início, era pendurado na Europa sempre em cordões. Era uma tradição. Quando os turistas vieram, trouxeram esse nome de cordel. Ele nunca foi cordel. Esse cordel surgiu nos anos 1970. Nós tínhamos uma maleta, usávamos um tripé baixo. Colocava a maleta, abria e cantava o cordel. Não pendurava em canto nenhum. Também não era usado instrumento nenhum para cantar o cordel. Já a literatura oral, a poesia, o repente têm acompanhamento da viola ou do violão. Mas o cordel é lido no meio da feira, sem exposição nenhuma (BORGES¹, 2006:65).

Para que não restem dúvidas quanto ao caráter da literatura de cordel ou folheto, ela consiste na forma escrita dos versos rimados do repente ou improvisado, o mote e a glosa, a trova solta, o romance, a modinha ou toada, todo um extenso repertório que não espera ocasião propícia para se manifestar e acontece em qualquer circunstância, sob qualquer pretexto, compondo o universo desta literatura.

Os textos não são desprezados, pois valem como expressão desta cultura, estejam ou não associados à música, à dança, aos ritos ou demais folguedos; tenham ou não um “autor” conhecido, conforme já se discutiu.

É evidente que o romancero que nos veio de Portugal não era exclusivamente lusitano; recebeu, portanto, influências de várias culturas. Era assim peninsular, tanto que se divulgou também nas áreas de colonização espanhola na América. Na cultura popular dos países hispano-americanos encontramos os traços da presença desse romancero, não raro as mesmas narrativas, sobretudo as novelas tradicionais, que se espalhavam pela Europa.

A influência ibérica na formação desse tipo de poesia popular que, em grande parte, origina-se do velho romancero peninsular, evidentemente teria de se manifestar em outros países latino-americanos, não só no Brasil. Claro que com diferenciações, com marcas que surgiram nos próprios países por influências específicas, adaptadas à ideia original vinda da península. Se de um lado isso comprova a origem ibérica da nossa poesia popular, sem prejuízo de outras influências não ibéricas, de outra parte comprova a presença, em toda a América, de um mesmo espírito, de um mesmo sentimento, de um mesmo valor.

A propósito, no México encontramos o *contrapunteo*, a disputa entre dois poetas ou cantadores, cada um procurando “tirar vantagens” para a sua poesia proclamando seus

¹ A fala do J. Borges pertence a uma entrevista que teve como organizador o Clodo Ferreira

méritos, exaltando suas qualidades, ou criticando o adversário. O *contrapunteo* tem forma, em grande parte, muito semelhante ao nosso desafio ou peleja.

Na Argentina, encontramos ainda o *payador* que não é outra coisa senão o nosso cantador, e seus versos são representativos do mesmo tipo de expressão popular que encontramos registrado no cordel. Tanto narra histórias tradicionais como assinala fatos, acontecimentos, ou seja, o cotidiano.

Esta reconstituição um tanto rápida de algumas manifestações em países latino-americanos a respeito do repente nos permite mostrar que a inspiração popular que a criou, se não é universal, é espessa.

Da península foi que nos veio uma das heranças que devemos, o Brasil à Portugal, os outros países americanos à Espanha, fazendo com que o épico e o lírico, pelo que o povo se manifestava, persistissem entre nós, ora em sua forma tradicional, das narrativas registradas no romanceiro, ora em suas formas ocasionais, pelo registro de fatos circunstanciais, de momento, que merecem a atenção das populações, conservando-os na memória popular.

O Nordeste como berço

Tudo conduziu para que o Nordeste se tornasse o ambiente ideal em que surgiria forte, atraente, vasta, a execução do repente. Em primeiro lugar, as condições étnicas: o encontro do português e do africano escravo ali se fez de maneira estável, contínua, não esporadicamente.

As duas culturas valorizam o “cantar sua terra”; a portuguesa num formato mais impresso, embora o espírito aventureiro e apaixonado pela pátria estivesse sempre presente nas obras dos grandes escritores clássicos e populares, repercutida nas ruas do Velho Mundo. Já a africana, especialmente de caráter oral, tem a força nos mitos, nos contos lendários, na transmissão de conhecimento através da conversação.

O Brasil se beneficiou de tudo isso porque houve tempo suficiente para a fusão ou absorção de influências. Depois, o próprio ambiente social oferecia condições que

facilitariam o surgimento dessa forma de comunicação literária, a difusão da poesia popular através de cantorias em grupo.

Porém, uma importante observação deve ser feita a respeito da oralidade. Convém estabelecer que oralidade não denota analfabetismo, assim como analfabetismo não denota o inculto. Não se pode confundir cultura oral com cultura iletrada. Outra observação a ser feita é que a expressão oralidade abrange um campo semântico maior e mais complexo do que o simples conceito de "transmitido pela palavra". É preciso rememorar a questão da função da voz, ou seja, o exercício de seu poder fisiológico, sua capacidade de produzir a fonia e organizar a substância.

Retomando o assunto, a “cultura de oralidade” da Europa medieval foi trazida pelos primeiros colonizadores ibéricos para o Novo Mundo, e com eles, o povo africano. Não se tratavam tais colonos, na sua maioria, de gente ilustrada, informada das novas descobertas da Renascença. Eram em geral camponeses e escravos que trabalhavam para uma economia açucareira, afastados do Reino pela falta de terras, ou desocupados urbanos que decidiam cruzar o mar à procura da fortuna que não tinham na sua terra natal.

Tais pessoas estavam profundamente impregnadas, ainda no século XVI, da visão de mundo, da forma de pensar, da mentalidade daquilo que se convencionou chamar “Idade Média”. E foram esses colonos que povoaram o litoral do Brasil e se foram adentrando pelo sertão, que conquistaram ao indígena e que ocuparam até o final do segundo século da colonização. Criou-se assim, do outro lado do Atlântico, uma sociedade predominantemente oral, com as suas especificidades, é certo, mas com muito em comum com a sua congênere européia dos séculos anteriores.

Tais características não correspondem em sua totalidade à realidade do sertão de hoje, ligado ao Brasil e ao mundo pelos meios de comunicação, mas foram bem concretas até algumas dezenas de anos atrás.

Foi justamente nesta época a Idade de Ouro da cantoria e da literatura de cordel nordestinas, com representantes que se tornaram legendários (alguns sempre o foram, já que nunca existiram), como por exemplo, Romano Caluête, Inácio da Catingueira, Riachão, o cego Aderaldo, o cego Sinfrônio, Rio Preto, Antônio Marinho e Pinto do Monteiro.

Não é de se estranhar que, nesse contexto, se façam tão presentes no repertório desses intérpretes narrativas e estórias da Idade Média europeia, das quais a que possui o ciclo mais recorrente é a de Carlos Magno e os Doze Pares de França, mas não somente. Os repentes mais antigos, recitados na feira pelos cantadores e alguns motivos das cantorias parecem indicar a nostalgia de um passado d'além mar, oral, estranho ao Novo Mundo, e profundamente europeu.

Outro aspecto intrínseco a esse revela que o isolamento do povo, pobre e submisso aos patrões, que habituava o sertão no interior nordestino, inicialmente podia ser quebrado só pelas visitas dos missionários, boiadeiros, mascates ou, naturalmente, pela passagem de um cantador.

Tirando os senhores dos engenhos, funcionários ou comerciantes que por meio das viagens frequentes tinham um possível acesso a algumas outras formas de comunicação e de expressão cultural (apesar de os livros que não falavam da temática religiosa ainda serem escassos e custosos), a população dos mais pobres e dos camponeses tinha apenas seus cantadores, representantes da literatura popular, os quais, que nem os trovadores medievais, circulavam de feira em feira, de fazenda em fazenda e cantavam ou declamavam os versos decorados.

Além disso, com os movimentos migratórios internos no Brasil até fins do século XIX e no começo do século XX, a literatura popular do Nordeste também se mudava com os poetas que acompanhavam esta fase da vida brasileira. Com o *boom* da borracha no Amazonas no começo do século XX, com as ondas de migração à zona agrícola do riquíssimo estado sulista de São Paulo e às cidades industriais de São Paulo e o Rio de Janeiro, e, com a construção de Brasília centro do país nos anos 50, o repente também conquistava mais espaço.

Algumas diferenciações: natureza do repente

Sobre o cenário do Norte brasileiro, pode-se considerar que, no Pará, encontramos o desafio ou porfia, cantado ao som de instrumentos – melódicos ou de percussão - em geral numa forma estrófica que não varia: a quadra ou trova setissilábica. Por sua natureza, o

desafio ou porfia é improvisado. Ocorre quase sempre nas súcias e nos pagodes, reuniões da população rústica, digamos, com o fim especial de se divertir, dançar ou ouvir os poetas populares.

A forma tradicionalmente conhecida desse diálogo poético é produto da aculturação portuguesa. Mas aqui as raízes, que se conservaram na forma, muito se modificaram no conteúdo. Uma adaptação ao meio, constante e necessária.

As peculiaridades regionais ou locais no âmbito amazônico repontam certos folguedos populares, como no boi-bumbá. Neste caso, tem outro caráter e outro sentido: é o desafio coletivo, dele participando todo o grupo, e não individual, entre dois contendores, apenas.

O Pará não possui, porém, a tradição da cantoria, do desafio ao som de violas, como ocorre com frequência nos sertões do Nordeste e em outros recantos do país. O modelo da cantoria nordestina é fato recente no Pará – na Amazônia – e de tal forma se adaptou à região que hoje não é possível estudar a poesia tradicional na Amazônia sem uma perspectiva de conjunto. O modelo de cantoria nordestina é contudo inconfundível e de tal sorte que, mesmo no Nordeste, é possível distinguir a individualidade.

A respeito da realidade nortista, pode-se afirmar também que o repente possui *modelos regionalizados*, referentes a uma definição territorial, tendo em vista a predominância de valores numa determinada situação ambiental onde o fenômeno poético foi observado e que certamente condiciona seu desenvolvimento.

Com base em tais elementos, podemos distinguir, em áreas mais ou menos definidas, a feição própria ou caracterizadora de marcas regionais em produtos da poética popular, sobre os quais o povo tem amplo domínio, conhecimento da forma e da estrutura, criando em consequência seus conceitos de diferenciação. As regiões são as seguintes: Marajó – área da chula ; Baixo Tocantins – área das súcias e dos pagodes e, por fim, o Baixo Amazonas – área da desfeiteira.

Quanto a questão da variação temática e tentativa de classificação das obras, é possível chegar a uma síntese das duas principais classificações propostas por Proença e Ariano Suassuna, ardentemente debatidas nos anos de 1970.

A preocupação consiste em assentar os temas que são constantes ou permanentes no repente, e isto sob duplo aspecto: de um lado, quais são estes temas, como são expostos, por que existem; por outro, como o cantador ou trovador populares consideram estes, como os interpretam, o que seria, por assim dizer, a sua cosmovisão. Ou seja: como, no quadro de sua cultura, compreendem o fato tradicional ou o acontecido em face da sociedade em que vivem. O que representa, de certo modo, o próprio sentimento desta sociedade.

Desta maneira, propõe-se a distribuição dos assuntos em três grandes grupos, e dentro dos dois primeiros, aqueles temas que se afiguram mais constantes: *Temas tradicionais* – a) romances e novelas; b) contos maravilhosos; c) estórias de animais; d) anti-heróis; e) tradição religiosa. *Fatos circunstanciais* – a) de natureza física: enchentes, cheias, secas, terremotos; b) repercussão social: festas, esporte, novelas, astronautas; c) cidade e vida urbana; d) crítica e satírica; e) Elemento humano: figuras atuais ou atualizadas (Getúlio, ciclo do fanatismo e misticismo, ciclo do cangaceirismo), tipos étnicos e tipos regionais.

Cantorias e pelejas no espaço do repente

Conversemos sobre o repente, portanto. Numerosas são as possibilidades de explorar os temas desenvolvidos, o que decorre, sobretudo, da variedade temática existente, além da maneira como os cantadores utilizam estes temas, sabendo manejá-los, através de sua poética, de maneira peculiar.

Esta última abordagem consistirá na análise do conteúdo e essência das cantorias e pelejas, ponto alto da oralidade no cordel. A peleja, às vezes chamada de desafio, é um aspecto da cantoria, isto é, quando dois cantadores se encontram e vão revelar, então, seus conhecimentos através de sextilhas, martelo, décimas, martelos agalopados, gemedelas, e o que mais a estilística permitir. Estes são os chamados gêneros ou “regras” da cantoria.

É de observar que cada cantoria ou desafio apresenta aquelas mesmas duas formas apontadas: uma tradicional, outra improvisada, de momento. A tradicional é a chamada “obra feita”, e se traduz, na persistência de versos que o poeta conserva acerca de fatos históricos, de assuntos matemáticos, geográficos, gramaticais, astronômicos ou definições e

conceitos, numa exibição de conhecimentos auferidos em certos livros lidos (pelo próprio cantador ou por uma outra pessoa, cabendo ao desafiador ter em mente o assunto a ser colocado em desafio). São versos que o cantador pode lançar ou mostrar perante seu público, em qualquer oportunidade, quase como um desafio ao seu contendor ou a outros cantadores.

O registro de cantorias ou pelejas em folhetos rigorosamente não é fiel. O folheto é, de modo geral, a reconstituição, nem sempre completa nem perfeita da peleja por um poeta, trovador popular que a ouviu, ou que dela teve conhecimento.

Às vezes, e isto já foi observado, a peleja nunca existiu. A respeito dessa questão, Orlandi polemiza ao discorrer que, ao contrário do que preconizou Foucault, que guardava a noção de autor para situações enunciativas especiais, procura “Estender a noção de autoria para o uso corrente, enquanto função enunciativa do sujeito, distinta da de enunciador e de locutor” e acrescenta:

A nosso ver, a função de autor é tocada de modo particular pela história: o autor consegue formular, no interior do formulável, e se constituir, com seu enunciado, numa história de formulações. O que significa que, embora ele se constitua pela repetição, está é a parte da história e não mero exercício mnemônico. Ou seja, o autor, embora não instaure discursividade (como o autor “original” de Foucault), produz, no entanto, um lugar de interpretação no meio de outros. Está é sua particularidade. O sujeito só se faz autor se o que ele produz for interpretável (ORLANDI, 1996:69).

O fato é que a situação mais comum é que o cantador não é o registrador de suas cantorias em folheto. O autor de folheto, portanto, nem sempre é próprio cantador. Deste sabe-se que geralmente é um trabalhador do campo, comumente analfabeto, que enche suas horas de lazer com as cantorias. Sobre essa relação entre a oralidade e a escrita, na confecção dos cordéis após a audição das pelejas, Orlandi opina que “Para que uma palavra faça sentido é preciso que ela já tenha sentido” (ORLANDI,1996:71), o que se pode deduzir que para o autor, a apropriação do discurso é permitida. Para que não restem dúvidas em torno dessa posição, impregnemo-nos do que ele diz em seu discurso naturalista:

Quando um sujeito fala, ele está em plena atividade de interpretação, ele está atribuindo sentido às suas próprias palavras em condições específicas. Mas ele o faz como se os sentidos estivessem nas palavras: apagam-se suas condições de produção, desaparece o modo pelo qual a exterioridade

o constitui. Em suma, a interpretação aparece para o sujeito como transparência, como o sentido lá (ORLANDI, 1996:65).

Os que cantam em desafio são chamados cantadores de viola, fazendo a cantoria para divertir. São conhecidos também como violeiros. Conforme já foi explicitado, a cantoria segue geralmente um processo de desenvolvimento temático.

Inicia-se com a apresentação dos cantadores, cada um narra suas proezas passadas, diz com que cantadores já se “bateu”, que vitórias obteve, de onde é natural etc. Se os cantadores estiverem em casa ou num terreiro de fazenda, é costume saudarem os donos do lugar ou as pessoas que ali estão, louvando os méritos de uns, criticando a outros, de modo a atrair a atenção da plateia.

No desafio vence o que tem melhor nos repentes a fixar o assunto em debate. O repente é justamente a maior demonstração de habilidade e de talento que o cantador pode revelar. Nas respostas ao adversário, o repente, compreendido como assunto do momento auferido mais diretamente, é a mais alta expressão que o cantador pode revelar. Para mostrar o poder de seu repente, um cantador fez a seguinte quadra²: *No lugar onde eu canto / Todos tiram o chapéu / Cada repente que eu tiro / Corre uma estrela no céu.*

Usam igualmente os cantadores as formas mais diversas de poesia, por vezes variando-a com o intuito de atrapalhar o adversário. Utilizam-se de recursos da linguagem para perturbar o desafiante; é o caso, por exemplo, do trava-língua. Outro aspecto da cantoria é a provocação de temas de história ou de geografia, de história sagrada ou de mitologia, de modo a diversificar o máximo possível o assunto.

De modo geral, são neste campo os versos de “obra feita” uma outra passagem da cantoria. O cantador já os tem prontos para qualquer emergência - são versos que evocam campos do saber apreciados como eruditos. Diz-se então que o cantador tem “ciência”, são portadores assim de uma velha erudição adquirida em romances tradicionais, pequenos volumes de geografia ou história sagrada.

Na famosa peleja entre Leandro Gomes de Barros, considerado ainda hoje o maior poeta popular do Nordeste, e João Martins de Athayde³, que se tornou seu herdeiro na

² Versos de domínio popular.

³ Este texto foi provavelmente escrito por Athayde, que o recebeu de volta do acervo de Leandro e posteriormente o deve ter repassado a José Bernardo da Silva, tornando-o popular.

elaboração de folhetos, encontra-se esta exibição de conhecimentos através da enumeração de cidades brasileiras.

Um aspecto muito curioso das cantorias, e mesmo dos desafios, é que os cantadores, vangloriando-se, ironizando ou criticando o adversário e, por mais que torne o desafio acirrado, conservam um código ético em respeitar a integridade do desafiante, estendendo esse respeito à sua família.

Últimas considerações

O fato é que o grande texto da voz prossegue na estrada e nela transita o nosso repente, chamando a quem quiser engordar a balbúrdia: os *griots*⁴ da África, os poetas itinerantes berberes do Magrebe, os cantadores e emboladores do Brasil, os jograis e os trovadores medievais, e os *rappers* de hoje, todos com a palavra solta na boca, uma palavra que, mesmo impressa, não se deixa circunscrever nos limites da página, porque bem sabe que as fronteiras só existem para serem transpostas. Todos eles, mestiços de uma mesma tradição, que tem o dom do equilíbrio entre o fixo e o móvel, a memória e a imaginação, a letra e a voz.

Referências bibliográficas

Ayala, Marcos; Ayala, Maria Ignez Novais. 1995. *Cultura popular no Brasil*. São Paulo: Ática.

Araújo, Inesita. 2000. *A reconversão do olhar*. Rio Grande do Sul: UNISINOS.

Arantes, Antonio Augusto. 1988. *O que é cultura popular*. São Paulo: Brasiliense.

Canclini, Néstor Garcia. 2003. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: EDUSP.

Cantel, Raymond. 1972. *Temas de atualidade na literatura de cordel*. São Paulo: USPIECA.

Chauí, Marilena Sousa. 2003. *Cultura e Democracia: o discurso competente e outras falas*. São Paulo: Cortez.

⁴ Os *griots* são contadores de histórias que vivem em sua grande maioria na África Ocidental

- CARRUN, Mark J. 2001. *História do Brasil em Cordel*. São Paulo: Universidade de São Paulo.
- Cascudo, Luis da Câmara. 2001. *Dicionário do folclore brasileiro*. São Paulo: Global.
- Ferreira, Clodo (organizador). 2006. *J. Borges por J. Borges*. Brasília: Universidade de Brasília.
- Foucault, Michel. 1996. *A ordem do discurso*. São Paulo: Edições Loyola.
- Foucault, Michel. 2002. *O que é um autor*. Lisboa: Edições Veja.
- Lessa, Orígenes. 1955. *Literatura popular em versos*. São Paulo: Anhembi.
- Luyten, Joseph M. 1983. *O que é a literatura popular*. São Paulo: Brasiliense.
- Maxado, Franklin. 1984. *O cordel televisivo*. Rio de Janeiro: Codecri.
- Meyer, Marlyse. 1980. *Autores de cordel*. São Paulo: Abril Cultural.
- Orlandi, Eni Puccinelli. 1996. *Interpretação; autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico*. Rio de Janeiro: Vozes.
- Proença, Manuel Cavalcanti. 1977. *A ideologia do cordel*. Rio de Janeiro: Imago.