
A RELAÇÃO ENTRE XILOGRAVURAS E CANTIGAS NA CONSTITUIÇÃO DO PERFIL DA VIÚVA EM CRISE EM “DONA FLOR E SEUS DOIS MARIDOS”

Clarissa Loureiro¹

Resumo: Este artigo se propõe a analisar como em “*Dona Flor e seus dois maridos*” a xilogravura e as cantigas se cruzam para exprimir o desenvolvimento psíquico da personagem “Flor”, descobrindo-se uma viúva em crise pela convivência conflituosa entre a identidade que a sociedade lhe impõe e aquela que sua própria vivência lhe faz descobrir. A intenção, portanto, é se demonstrar como esta obra se caracteriza como um romance dialógico em que as linguagens se interpenetram de modo a se tornarem vozes da personagem, seja como expressões de memória de sustentação do luto, seja como representações de uma consciência em crise por conta da gradativa queda deste luto. Predomina, portanto, neste trabalho, o olhar sobre Jorge Amado como regente de linguagens que faz de sua obra um romance dialógico cujas manifestações populares são fonte estética criativa do enredo em constante entrelaçamento com as vozes das personagens.

Palavras-chave: cantigas, xilogravuras, romance dialógica, feminino.

Resume: This article aims to analyze as in " *Dona Flor and Her Two Husbands* " the woodcut and the songs cross to express the psychic development of the character " Flower " , discovering herself a widow in crisis by conflicted between the identity that society imposes and that his own experience makes him discover . The intention , therefore, is to demonstrate how this work is characterized as a dialogical novel in which the languages intermingle in order to become the character voices , either as expressions of grief support memory , is as representations of consciousness in crisis due to the gradual decline of mourning . Predominates , so in this work, the look on Jorge Amado as regent of languages that makes his work a novel dialogical whose manifestations are popular source creative aesthetics of the plot constantly intertwining with the voices of the characters.

Keywords: songs, woodcuts, romance dialogical, female.

Jorge Amado se destaca pela constituição de uma prosa moderna cujo fundamento é a conciliação da estruturação do folhetim a manifestações populares próprias da memória coletiva, enquanto expressão de um grupo particular (ORTIZ, 1985). Nos seus romances dedicados à

¹ Doutora, UPE.

figura feminina, é comum que xilogravuras conduzam a narrativa, dialogando com outras manifestações da cultura brasileira adaptadas à linguagem do folhetim. Em “Dona Flor e seus dois Maridos”, este artifício se repete, mas as cantigas, ganham uma dimensão tão importante quanto as xilogravuras. Além de apoiá-las na condução da narração, corroboram para a constituição da identidade de uma viúva em crise cujas vozes interiores se exprimem mediante modinhas, serenatas, cantigas de ninar, de roda que deixam de ser fatores externos para se tornarem relevantes elementos internos estéticos (CANDIDO, 1976) de composição da cosmovisão da personagem que oscila entre a memória que sustenta o luto e a agonia de um presente que tende derrubá-lo. Desta forma, defende-se que “Dona Flor e seus dois maridos” seja um romance dialógico formado por uma “combinação de estilos”, um “sistema de línguas”, organizado artisticamente pelo autor que o ordena de maneira especial (BAKHTIN,1988) de modo que cantigas e xilogravuras transitam, influenciam-se, interpenetram-se enquanto discursos submetidos à intencionalidade de Jorge Amado para constituir a personalidade de Dona Flor em crise, vivenciando seu luto e, ao mesmo tempo, tendo que abandoná-lo.

Na análise, serão observadas duas relações existentes entre xilogravura e cantiga. A primeira considerará a função das xilogravuras como representações que levam a compreender a temática do enredo pela ilustração de uma cena, descrita ao longo da narrativa (CHARTIER, 2002). Serão, selecionadas, então, xilogravuras circunstâncias apoiadas por cantigas emitidas por personagens. A segunda abordagem aparece um única vez na narração e se destaca pela xilogravura possuir uma função mais complexa em relação à descrição de cenas ocorridas dentro do inconsciente

da personagem, alcançando a função de imagem símbolo (CHARTIER, 2002). Nesta única situação, a cantiga de roda *Fui ao Tororó* se fragmenta, tornando-se vozes de várias personagens em sonho da protagonista Flor que são, ao mesmo tempo, recriações de sua própria voz colocada na do outro. É a partir destas duas vertentes de análise que este ensaio divide-se nos seguintes tópicos: A relação entre xilogravuras circunstancias e cantigas na condução da narrativa e A relação entre xilogravuras e cantigas de rodas para a constituição de uma identidade em crise.

1. Relação entre xilogravuras circunstancias e cantigas na condução da narrativa

O segundo capítulo “ Do tempo inicial da viuvez, tempo do nojo, do luto fechado, com as as memórias de ambições e enganões, da ficha matrimonial de Dona Flor, com as fichas e dados e a dura espera agora sem esperança (a incômoda presença de Dona Rozilda)” estrutura-se conforme o modelo explicativo dos folhetins, colocando em evidencia a enumeração de lembranças que compõem a identidade da viúva enquanto aquela que morre para a sociedade e vive, não só da sua memória individual do marido, mas da memória coletiva que se criou dele como uma figura mítica das ruas da Bahia. Isso é confirmado pela voz do narrador colocado entre parênteses na entrada do capítulo da seguinte maneira: “ com Eward cocô ao violino, Cayme ao violão e o doutor Walter na Flauta” (AMADO, 1977, p.39).

Este recurso do narrador se exprimir entre parênteses no início dos capítulos já foi usado em *Gabriela* (1959) que também já se apropriava de cantigas como elementos internos de estruturação da narrativa. A diferença é que em *Gabriela*, a relevância das cantigas se limita a funções e espaços definidos no texto: a introdução dos capítulos e recriação das vozes das

personagens que nomeiam cada capítulo. Já “ Dona Flor e seus dois maridos” dá um passo adiante e desloca as cantigas de lugares definidos no romance. Elas se espalham na condução da narrativa, multiplicando-se e implodindo posições fixas. Mas uma relação se repete entre-capítulos: o diálogo entre xilogravuras e cantigas em episódios relevantes no enredo. E é esta relação que fortalece a voz do narrador que cresce no texto apoiada por este diálogo inter-semiótico entre música e imagem. No segundo capítulo, a xilogravura cria uma cena sobre a serenata sugerida na voz do narrador e cantada pelos personagens dentro da narrativa, como se observa abaixo:



O trecho recria um hábito brasileiro de cantar canções de caráter sentimental à noite, pelas ruas, com parada obrigatória diante das casas das namoradas. Segundo Ferdinand Denis (1826), em meados do século XX, populariza-se na voz de boêmios e mestiços capadócios, acompanhados de músicos de choro, a base de flauta, violão e cavaquinho. A xilogravura recria esta circunstância histórica que adentra na narrativa com uma dupla

finalidade: recriar um hábito baiano de malandros se confraternizarem e agradarem às suas namorada e, ao mesmo tempo, de trazer à tona a importância da lembrança de Vadinho na constituição do perfil de Flor como uma “viúva triste”. A sobrevalorização do personagem cantando cercado de casas e de pessoas viradas para ele faz da cena um pedaço de saudade que se torna mais amargo quando confrontado com a modinha que o antecipa com os seguintes versos:

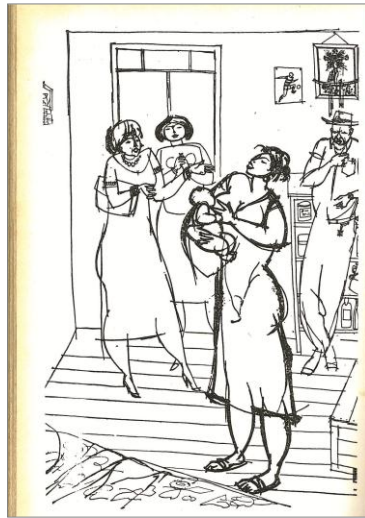
Noite alta, céu risonho
a quietude é quase um sonho
o luar cai sobre a mata
qual a chuva de prata
de raríssimo esplendor
Só tu dormes, não escutas o teu cantor

(AMADO, 1977, p.90)

O trecho carrega o traço choroso de lamento próprio às modinhas brasileiras, expressão poético-musical da temática amorosa que na memória de personagem se torna um lamento de uma época que não volta mais. Se na voz de Vadinho, a modinha chora para conquistar a amada de mentiras usadas para se aproximar dela e de sua família, usando a personificação da natureza a seu favor para que a namorada escute a sua súplica amorosa, na memória de Flor é o choro de uma voz que não se repetirá mais, lembrança de uma união que tem a melancolia suave de uma modinha ,cantada dentro da personagem, com a liberdade de suas variações por conta do sentimento de luto. Assim, se Vadinho canta para acordar a amada do sono e do desprezo, na memória de Flor ela é recantada para manter o seu desprezo pelo mundo produzido pelo luto. De fato, o capítulo se estrutura por este

sentimento, à medida que se agrupa por lembranças intercaladas com cenas agradáveis e desagradáveis, como é comum no luto (BOWLBY, 1993). Mas, é no diálogo entre a xilogravura e a modinha que o narrador exprime a intensidade deste sentimento. A relação música e imagem acontece para que se demonstre como no imaginário da viúva o marido se despersonaliza historicamente e se torna um mito (BARTHES, 1993), narrativa carregada de suas interpretações para continuar vivendo. Lembrar de Vadinho é o único modo de se encontrar como mulher e vestir a identidade da viúva, morta para uma vida social, mas alimentada das circunstâncias experimentadas com um morto que ainda se mantém presente por ser recontado com um sentimento de saudade por uma personagem que busca “ lugares de memórias” (NORA,1993) para presentificá-lo, através da busca de reminiscências de um passado que ainda está vivo nos objetos das casas e nas próprias cantigas que a personagem canta para si enquanto se lembra como quem revive.

A relevância da imagem de Vadinho na constituição do perfil da personagem se torna ainda mais importante quando busca pelo marido morto no outro corrobora para que Flor compreenda a constituição de sua identidade como esposa histérico que se sente incompleta na viuvez, invertendo a noção de maternidade. A importância não é a perpetuação de valores de um pai próprios ao sistema patriarcais segundo os laços afetivos e genéticos da mãe como sustentáculo da família, mas de revivificar a imagem do marido na criação de um filho dele com outra mulher de traços étnicos distintos dos dela. Desta forma, a mulher se anula de um presente além do existência do marido e procura construí-lo, através da busca de mais um lugar de memória representado no renascimento de sua carne na figura de um filho de outra. Esta intenção é sugerida na xilogravura abaixo:



Há mais uma vez uma xilogravura circunstancial cuja personagem central é a de Dionísia amamentando o filho. Nesta imagem, Dona Flor e Norma estão numa situação coadjuvante de quem observa e, ao mesmo tempo, almeja a criança. A posição de protagonismo da mãe negra é essencial para a compreensão da situação. Maior do que a vontade de Flor de que Vadinho se perpetue é o sentimento de maternidade de Dionísia. Daí, a figura dela em foco na xilogravura e como esta persona se torna maior quando sua voz de revolta e a defesa do filho se exprime numa cantiga, observada abaixo:

Quisera
em teus braços morrer,
antes morrer,
do que viver assim

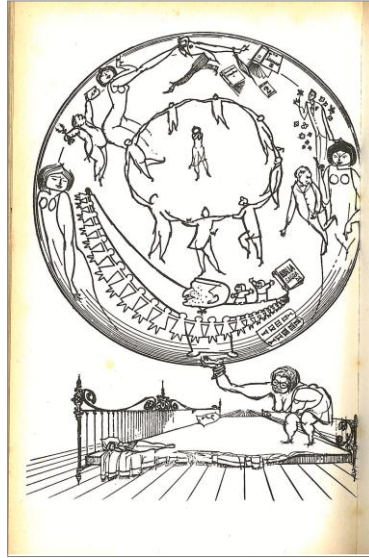
(AMADO, 1977, p.121)

O texto no enredo tem um duplo sentido. É mais uma modinha, própria da música brasileira existente na época, que entra pela janela como voz do povo e memória coletiva de uma Bahia de meados do século XX e, ao mesmo tempo, uma de cantiga de ninar de quem acalenta o sono do filho fazendo deste ritual necessidade de sua existência materna. Ora, a imagem da xilogravura reforça esta intenção. É a ressignificação da modinha como ninar no sentido de aproximar, aquecer, sincopar-se ao filho (LEITE DE VASCONCELOS, 1907) juntando-se a ele de tal modo que não haja espaço para qualquer desligamento nem na morte, pretensão intensificada na voz de Dionísia quando murmura para si mesma: “antes morrer”. Esta afirmação enfatiza o sentido da cantiga de ninar de relação performática entre mãe e filha numa relação de alteridade corpo-a-corpo do eu no outro (ZUNTHOR, 1993). O ninar passa a ser confirmação de que o sentimento de maternidade de uma mulher é maior do que o luto de outra. Tanto que, depois desta cena, descobre-se o equívoco de que o Vadinho pai da criança é um homônimo do defunto de Flor, mas o vínculo entre mulheres não se desfaz. Flor se torna amiga da mãe e madrinha da criança. O que comprova a importância do episódio Dionísia como aquele em que uma das faces da protagonista é resolvida.

Numa vertente patriarcal, ser esposa está diretamente associado a ser mãe dos descendentes do pater eternizando-o, mas com Dionísia, ex-prostituta de cabaré, participante do candomblé e “amigada” com o caminhoneiro, a protagonista ressignifica papéis, desvinculando funções. Dionísia não está nos parâmetros de uma esposa patriarcal, mas solidifica o conceito de mãe como aquela que existe pela relação simbiótica de afeto com o filho, tipo de vínculo jamais pretendido por Flor com uma criança enquanto Vadinho estava vivo, e nem depois de morto. Assim, a

protagonista começa descobrir-se mulher existente além dos paradigmas morais ditados pelo sistema patriarcal. O seu conceito de esposa e, depois, viúva está associado ao afeto que tem com o marido numa relação de necessidade física e psíquica semelhante à relação entre mãe e filho presente na cantiga de ninar de Dionísia. E aí está o início de uma descoberta de si mesma além dos valores cristalizados ditados pela sociedade. Este processo é melhor evidenciado no capítulo “ Do tempo do luto aliviado, da intimidade da viúva em seu recato e em sua virgínia de mulher moça e carente; e de como chegou, honrada e mansa, ao segundo matrimônio quando o carregado do defunto já lhe pesava sobre o corpo”.

A própria titulação já dá ênfase a um momento de transição do luto para uma nova situação de esposa numa circunstância de crise da mulher que vai perdendo a relação simbiótica do corpo com o marido e passa a desejar outros que venham preencher sua natural necessidade sexual, castrando-se em função da imagem pretendida de mulher sóbria, cujo desejo morre com o falecimento de conjugue. A oposição entre “ mulher moça e carente” e “ honrada e mansa” no título explicativo exprime a situação feminina de desejo e a aflição de ter que caber no modelo de viúva despojada de a libido. O resultado é o caos psicológico cujo clímax se evidencia também na abertura do episódio com a frase “ Com Dona Dinorá na bola de cristal”, colocada entre parênteses no início do capítulo para exprimir a fala do narrador, enfatizando a importância deste momento na narrativa. Como nos exemplos anteriores, esta situação vai ser representada pelo diálogo travado entre xilogravura e cantiga. A diferença é o modo inovador como procederá. A intenção é recriar uma circunstância dentro do tempo psicológico da protagonista. Isto é demonstrado nos vários planos recriados na xilogravura abaixo:



Existe o plano da realidade revelado de modo simbólico na imagem de uma cama amplificada em contraposição à de Flor diminuída nela. Esta oposição de representações revela a dupla importância do leito que é lugar, ao mesmo tempo, de expressão de desejos reprimidos para o inconsciente e de sua castração. Em contrapartida, na mesma xilogravura há a representação de um plano onírico que se inicia com a sobrevalorização da personagem Dinorá como representante mística do futuro das personagens femininas no enredo, aparecendo na imagem com uma grande bola nas mãos a qual ilustra o sonho de Flor, equiparado a uma brincadeira de roda subdividida em circunstâncias diferentes conforme a cantiga vai sendo cantada no seu inconsciente.

Na narração, o próprio narrador equipara o sonho a um jogo infantil de ciranda-cirandinha, como está presente no trecho: “Viu-se Dona Flor no centro da roda, em plena praça pública, mas a roda era formada por marmanjos, os múltiplos candidatos das amigas e comadres à sua mão de

esposa” (AMADO, 1977, p.189). Neste contexto, Jorge Amado reinventa aspectos da cantiga de roda como o canto, a dança, a improvisação, o lúdico, a formação de grupo, a espontaneidade, a criatividade e a brincadeira (ALVES, 2006). O jogo passa a ser uma motivação para a libertação do “mundo” interno e das emoções contidas da personagem. Tanto que elas são transformadas em sonho cuja imagem mais importante é o círculo, representação da subjetividade da protagonista, no centro da roda e, por isso, alvo da cantiga verbalizada e parafraseada pelas personagens com a finalidade de transformar o lúdico como expressão de socialização numa representação dos desejos contidos da protagonista.

A voz que incia a brincadeira psicológica é a de Dinorá que, ao rodar a bola de cristal, também conduz o movimento da ciranda, começando o jogo a emitir a cantiga *Fui ao Tororó*: “ Ai, Florzinha/ Ai Florzinha /Entrarás na roda/ E ficarás sozinha”(AMADO,1977, p.189). A personagem se apropria do aspecto de sedução presente nesta cantiga para começar um jogo entre Dona Flor, foco da ciranda, e possíveis pretendentes a casamento, prevendo uma solidão feminina pós-jogo. A resposta da protagonista é o deboche que marcará sua postura na maioria do sonho: “ Sozinha eu não fico/ Nem hei de ficar/ pois já tenho o professor para ser meu par” (1977, p.189) o qual responde com voz intimidada oposta à da protagonista: “ Eu fui ao Tororó/ Beber água e não achei / Achei bela morena / que no Tororó deixei” (1977, p.189).

A mudança de ordem das falas no jogo representa a própria inversão da funcionalidade do lúdico. Se a cantiga de roda tem como marca a comunicação e socialização entre corpos cujo riso exprime o prazer de troca de afetos, no imaginário da protagonista tem um significado carnavalesco de *locus* privilegiado da inversão, onde os marginalizados

apropriam-se deste centro simbólico, numa espécie de explosão de alteridade, onde se privilegia o marginal, o periférico, o excludente (BAKHTIN,1993). Na roda, Dona Flor será o sujeito das ações, invertendo sua realidade e colocando-a ao avesso. É ela quem chama com o corpo seus pretendentes, esfrega-se neles e descarta-os, tirando-lhe do centro da ciranda, quando bem quer. A roda, portanto, torna-se a representação de uma vida livre de regras e restrições convencionais almejada pela protagonista e reinventada em seu carnaval subjetivo, sobretudo, mediante o riso.

Flor gargalha do tropeço do professor ao oferecer como dote seus livros, de Mamede a lhe trazer um candelabro e penico de louça, bem como de Raimundo Correia a lhe prestigiar com símbolos bíblicos. Gargalha, dança com eles e desabrocha como uma outra “ Flor” que carnavaliza a sua situação social e psíquica de viúva de respeito em busca de uma posição de noiva ao avesso cujo riso passa a ser a libertação de tudo que a oprime, principalmente, o medo limitador (BAKHTIN, 1993, p.81). Neste sentido, a opressão está em dever ter um marido escolhido por terceiros para justificar socialmente uma nova vida sexual ativa e reguardar-se como quem protege um novo cabaço criado pelas leis sociais. Rir de cada pretendente, chamando-o para o centro da roda é ironizar dos papéis que lhe são impostos e de, um certo modo, implodi-los através da paródia da própria situação de cômico masculino que vivencia em seu cotidiano.

Esta “outra” identidade de Flor cantada em roda é amplificada se se analisa as oscilações de sua vestimenta no sonho. Enquanto dá gargalhadas, dança e canta, a personagem usa véus, flores de laranjeiras e grinalda, sensualizado-se, ao rebolar e dar umbigadas nos pretendentes. Este transvestir-se tem a função de uma máscara ou fantasia carnavalesca. É

necessário negar o luto como sentido único de identidade, renovar-se, metamorfosear-se em outra. O que, de fato, é o desejo íntimo da personagem: ressignificar a virgindade como símbolo de poder. Na brincadeira, Flor é a nova virgem por ter seu corpo disputado pelo desejo de outros homens, sem, por isso, colocar-se na condição passiva de uma noiva tradicional, mas na posição carnavalesca de noiva que, ao avesso, erotiza-se e ridiculariza o desejo alheio.

O interessante é que, nesta fase do texto, o prazer está em simplesmente brincar sem se prender, envolve-se, ser possuída ou possuir, traço própria a exacerbação de sensações contidas no carnaval. Todavia esta situação de quebra de hierarquias e regras é rompida, quando a mesma roda é furada com a entrada sem ser chamado do príncipe a emitir a cantiga no trecho: “Tira, tira o seu pezinho/ Bota aqui ao pé do meu/ E depois não vai dizer que não se arrependeu”(AMADO, 1977, p.191). Ora, nesta situação, a inversão se desfaz, bem como a paródia de relações sociais e afetivas. E o que se apresenta é o temido desejo de ser possuída, personificado numa figura masculina. E a máscara da noiva cai para ser recolocada a da viúva, na paráfrase da cantiga ainda emitida ameaçadoramente na mesma voz sedutora masculina: “Aproveita bela viúva, que uma noite não é nada/ Se não dormir agora/ Dormirás de madrugada” (AMADO, 1977, p.191). A inclusão dos termos “bela viúva” na brincadeira de roda desfaz a brincadeira e o que se apresenta é a realidade em crise de uma mulher que vive a seriedade do luto, agonizando com uma flor vermelha sobre os cabelos, representação de um desejo físico incontrollável por um corpo masculino que não a faça dormir de madrugada como não fazia o seu marido. É neste sentido que finado se projeta no pretendente. E isso se exprime sutilmente no modo como o Príncipe entra na roda. As identificações se apresentam

em “artista de cabaré”, e na expressão “dança conhecida”. Sugere-se, mas não se diz abertamente. A crise aumenta à medida que o desejo de sair da roda e entregar-se ao estranho leva ao caos de sensações múltiplas, sobrepondo-se reflexões femininas angustiadas à própria brincadeira de roda.

E é neste aparente conflito de sensações que, de fato, a personagem descobre que não é mais uma cantiga de roda que se canta dentro dela, mas um tango. A alteração de canções é substancial para se compreender a identidade em crise da personagem. A brincadeira de roda traz à tona a leveza do prazer da côrte e do desejo, aproximando-se da liberdade de viver que, para uma mulher criada num parâmetros patriarcais, está associada a criar um novo “cabaço” e divertir-se no prazer de ver outros homens lutarem por tirá-lo sem nunca entregá-lo. É, portanto, um carnaval subjetivo, mas parcialmente libertário. A personagem pode inverter a ordem dentro dela, mas só se for dentro ainda dos parâmetros de convivência patriarcal de nulidade sexual. Neste sentido, o riso e a máscara são efetivos e leves. Contudo, quando há, de fato, a vontade de concretização do desejo, a bola mágica desaparece e é o marido quem ressurge na consciência, vivo e agressivo: “Levanta a mão indignado, e a esbofeteia. Dona Flor cai sobre o leito de ferro e ele lhe arranca a roupa de viúva e lhe desfolha grinalda e véu de noiva, o finado seu marido. Ele a quer nuinha, em pelo, a peladinha, onde já se viu vadiar vestida. Ah, tirano mais tirano, tirano mais sem jeito...” (AMADO, 1977, p.193). A agressão do esposo morto tem um duplo significado. Pode ser o medo da repressão da sociedade ou da sua própria consciência. Nota-se que as duas máscaras são retiradas no gesto do marido. Tanto a alegria da carnavalização de inverter-se pelo prazer de viver sem os pesos do olhar do outro, quanto a seriedade do desejo da viúva que almeja o

sexo dolorosamente são jogados fora. E o que ainda domina a personagem é o luto de quem não tem mais a alegria de reviver os momentos, mas a obrigação de só ter sobre o seu corpo o desejo do corpo do morto. A palavra tirano repetida enfaticamente no final do sonho traz à tona uma nova conotação para este luto. O que antes era prazer de revivenciar se torna uma obrigação para continuar leal a seus princípios de mulher virtuosa.

É neste momento que o luto começa a cair e que a relação entre canção e xilogravura se torna importante, porque revela a crise feminina ocorrida em silêncio. Flor desconstrói suas certezas através de novas vozes que surgem dentro dela e que são enriquecidas esteticamente quando são representadas pelo cruzamento de linguagens que exprimem uma mudança interior que já revela a constituição da consciência feminina em seus mais íntimos gritos, mesmo que ainda estejam moldados por um discurso patriarcal.

Deste modo, “Dona Flor e seus dois maridos” é uma romance dialógico em que as linguagens corroboram para se construir o perfil de uma mulher, seja vivendo o momento em que canções e imagens ilustram circunstâncias que colaboram para que se fortaleça o comportamento da mulher que vivencia a dor do luto por estar apegada ao passado, seja trazendo à tona o luto como peso, impedindo uma vida sexual além do morto. Todavia, o mais importante neste cruzamento de circunstâncias existenciais é a crise como elemento de humanização de Dona Flor enquanto uma protagonista que supera outras de Jorge Amado pela capacidade de duvidar-se, mesmo que não consiga ir além do esteio patriarcal da sombra de Vadinho que volta nos capítulos posteriores para demonstrar que a mulher “séria” precisa de um marido que satisfaça seu corpo, mesmo que volte depois de morto. A metáfora da casa patriarcal

permanece mas já com variações, nem que seja com o deboche da metáfora de uma flor que só desabrocha plenamente com “dois maridos”...

Referências

ALVES, Fernanda Rachel Soares. **Cantiga de roda e musicoterapia: possíveis caminhos de uma leitura.** XII Simpósio Brasileiro de Musicoterapia Pesquisa – Artigo - Comunicação Oral. ia em Musicoterapia.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de estética e de Literatura: a teoria do romance.** São Paulo: Hucitec, 1988.

_____. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento.** São Paulo: Hucitec, 1993.

BARTHES, Roland . **Mitologias.** Rio de janeiro: Bertandre, 1993.

BOWLBY, J. (1993). **Separação: Angústia e raiva. Em Apego e perda:** Vol. 2 (L. H. B. Hegenberg & M. Hegenberg, Trad.). São Paulo: Martins Fontes. (Original publicado em 1973)

CANDIDO, Antônio. **Crítica e sociologia. In: literatura e sociedade: estudos de teoria e história da literatura.** 5 e.d. ver. São Paulo: Nacional, 1976.

CHARTIER, Roger. **A História Cultural entre práticas e representações.** Tradução de Maria Manuela Gallardo. Lisboa: DIFE, 2002.

DENIS, Ferdinand. **Resumo da história literária do Brasil.** Tradução e notas de Guilhermino. César.. Porto Alegre: Lima, 1968. p.29-39:

LEITE DE VASCONCELOS, J. **Opúsculos: Etnologia (parte II) Canções do Berço.** Vol. VII.,



Revista Lusitana, X, 86, 1907.

NORA, Pierre. **Entre Memória e História: a problemática dos lugares.** São Paulo: Projeto História., 1993

ORTIZ, Renato. **Cultura Brasileira e Identidade Nacional.** São Paulo: brasiliense, 1985.

ZUMTHOR, Paul. **A Letra e a Voz: a literatura medieval.** São Paulo: Companhia das Letras, 1993.