

**FRAGMENTOS BIOGRAFEMÁTICOS  
NA ÓPERA “LÍDIA DE OXUM”**

*Ediane dos Santos Novaes*<sup>101</sup> (UNEB)  
[edianedossantosnovaes2017@gmail.com](mailto:edianedossantosnovaes2017@gmail.com)

*Gildecil de Oliveira Leite* (UNEB)  
[gildecil.leite@gmail.com](mailto:gildecil.leite@gmail.com)

**RESUMO**

O presente artigo é um dos resultados do subprojeto de Iniciação Científica “O obá de Xangô de Ildásio Tavares e sua Lídia de Oxum”, que integra o projeto “Xangô a corte de orixás, inquices e vodus: experiências poéticas e narrativas”, aprovado pelo CNPq (Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico), e coordenado pelo Prof. Dr. Gildecil de Oliveira Leite. A partir da leitura crítica da obra “Lídia de Oxum” (2004), será apresentada uma análise biografemática, aplicada ao citado texto dramático, que é a primeira ópera negra do Brasil. Considerando informações extraliterárias, a respeito do discurso político e religioso do autor, um autor de axé, o trabalho biografemático ganhou corpo. Fruto do comparativismo biografemático, comprovar-se-á, que fragmentos da mitologia afro-brasileira, vinculados à vida e à escrita teórica do Obá de Xangô Ildásio Tavares, contribuíram para a construção da obra.

**Palavras-chave:**

**Biografemática. Ildásio Tavares. Lídia de Oxum.**

**ABSTRACT**

The present article is one of the results of the Scientific Initiation subproject “O obá de Xangô de Ildásio Tavares e sua Lídia de Oxum”, which integrates the project “Xangô a corte de orixás, inquices e vodus: experiências poéticas e narrativas”, approved by CNPq (National Council for Scientific and Technological Development), and coordinated by Prof. Dr. Gildecil de Oliveira Leite. From the critical reading of the work “Lídia de Oxum” (2004), a biographematic analysis will be presented, applied to the mentioned dramatic text, which is the first black opera in Brazil. Considering extraliterary information, regarding the political and religious discourse of the author, an axé author, the biographical work gained body. As a result of biographical comparativism, it will be proven that fragments of Afro-Brazilian mythology, linked to the life and theoretical writing of Obá de Xangô Ildásio Tavares, contributed to the construction of the work.

**Keywords:**

**Biographematic. Ildásio Tavares. Lídia de Oxum.**

---

<sup>101</sup> Bolsista de Iniciação Científica do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (PIBIC) financiado pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPq.

## **1. Introdução**

Este trabalho discute fragmentos autobiográficos do escritor Ildáσιο Tavares, descritos na primeira ópera negra do Brasil. O texto dramático, datado de 2004, é pertencente à coletânea *Dramaturgia da Bahia*, o qual integra o livro “Homem/Mulher, Caramuru”, “Lídia de Oxum”, “Mulher de roxo”, “O vendedor de joias”. A análise biografemática desenvolve-se a partir da letra da ópera baiana, tal como as informações precedentes (ou paratextos) da mesma, considerando a teoria de Roland Barthes como principal operadora. Nesse sentido, o eixo central, destina-se à apreensão de constituintes da narrativa afro-brasileira, considerando-os vinculados à vida do autor, isto é, traços, fragmentos biográficos.

Concisamente, a teoria do semiólogo francês aponta a biografemática como estratégia de releitura e produção textual (e/ou escritural), trata-se de direcionar-se a pontos (traços), a junção destes resulta em biografema. Esses traços são entendidos como não pertencentes aos interesses de alguns estudiosos ou que fogem das interpretações dos biógrafos. Por essa razão, podem não ser inseridos em biografias e bibliográficas. Mas, na perspectiva barthesiana, tornam-se molas propulsoras para uma nova escritura, na qual vida e obra se encontram.

## **2. O biografema: uma abordagem barthesiana**

Roland Barthes, reconhecidamente um criador de neologismos, declara em *Sade, Fourier, Loiola* (2005), que através do fragmento, aparentemente pequeno como todo fragmento, faz-se a crítica biografemática. Nas palavras de Barthes,

Se eu fosse escritor, já morto, como gostaria que a minha vida se reduzisse, pelos cuidados de um biógrafo amigo e desenvolvo a alguns pormenores, a alguns gostos, a algumas inflexões, digamos: ‘*biografemas*’, cuja distinção e a mobilidade poderiam viajar fora de qualquer destino e vir tocar, à maneira dos átomos epicurianos, algum corpo futuro, prometido à mesma dispersão; uma vida esburacada, em suma, como Proust soube escrever a sua na obra, ou então um filme, a moda antiga, de que está ausente toda palavra e cuja vaga da imagens (esse flumen orationis, em que talvez consista o lado porco da escritura) é entrecortada, à moda de soluções salutarees, pelo negro apenas escrito do intertítulo, a irrupção desenhada de um outro significante. (BARTHES, 2005, p. 17)

Em *A câmara clara* (1984), o intelectual francês enuncia a ramificação de biografema, titulando “traços biográficos”. Ele diz que gosta

[...] de certos traços biográficos que, na vida de um escritor, me encantam tanto quanto certas fotografias; chamei esses traços de ‘biografemas’; a Fotografia tem com a História a mesma relação que o biografema com a biografia. (BARTHES, 1984, p. 51)

Assim sendo, o biografema clareia pormenores, que germinam do “infrassaber” barthesiano, que exprime sentidos na tessitura textual, no qual a vida do biografado, gera existência e reexistência por meio de conexões simbólicas entre o real e o fictício.

[...] o prazer do Texto se realiza de maneira mais profunda (e é então que se pode realmente dizer que há Texto): quando o texto “literário” (o Livro) transmigra para dentro de nossa vida, quando outra escritura (a escritura do Outro) chega a escrever fragmentos de nossa própria cotidianidade, enfim, quando se produz uma coexistência. (BARTHES, 2005, p. XIV-XV)

Para tanto, é necessário atentar-se para o segundo ponto, a escolha e apropriação do objeto, neste caso, a análise da letra da ópera como forma de operacionalizar o método. Deste modo, o método biografemático, destina-se, também, à apropriação do autor e dos pormenores deste, refletidos em sua obra. Ou seja, engendra-se uma nova escritura a partir dos resquícios despercebidos da biografia, mas não a ignora.

### **3. Breves fragmentos sobre vida e obra**

Ildásio Tavares, natural de Gongogi na Bahia, região cacauqueira pertencente a cidade de Ubaitaba (1940–2010), possuiu uma intensa trajetória acadêmica e profissional, percorrendo o âmbito literário, musical, jornalístico e educacional. No âmbito da formação acadêmica<sup>102</sup>, faz-se indispensável destacar as graduações em Direito (1962) e em Letras (1969) pela Universidade Federal da Bahia, o mestrado em Literatura de Língua Inglesa (1971) em Southern Illinois University. Em sua estadia nos Estados Unidos, atuou como docente em Literatura Brasileira da Southern Illinois University nos anos de 1970 e 1971.

O doutorado em Literatura Portuguesa foi realizado na Universidade Federal do Rio de Janeiro (1984), ministrou Literatura Portuguesa, cooperando na construção do conhecimento através da pesquisa sobre o âmbito histórico e cultural dos povos portugueses e afro-brasileiros, através da literatura entre os anos de 1975 a 1997.

---

<sup>102</sup> Informações extraídas da dissertação de Pós-Graduação em Literatura e Cultura, intitulada de *Ildásio Tavares: o escritor entre línguas* de Henrique Santos.

Em sua vasta produção há poesias, tradução, contos, crônicas, romances, ensaios, letras de músicas e espetáculos teatrais. Preside, nesta última categoria, a Ópera negra “Lídia de Oxum”, objeto de investigação deste estudo. No que concerne à criação de “Lídia de Oxum”, deu-se pelo incentivo desafiador, que Ildásio Tavares recebeu de uma importante figura do meio artístico, o qual teve parcela significativa e crucial para a concretização da peça, o ator Grande Otelo.

Certa vez, Grande Otelo queixou-se a mim de total carência de textos para negros no teatro brasileiro e me desafiou a escrever uma peça para ele encenar. Nasceu aí em mim a idéia de um musical negro, algo como “Porgy & Bess”, porém mais engajado, mais voltado para a luta do negro pela liberdade do Brasil. (TAVARES, 2004, p. 85)

A descrição apresentada aponta o descontentamento de Sebastião Bernardes de Souza Prata em relação a não inserção de figuras negras em peças teatrais. O ator expõe, assim, o anseio por tal implementação, evidentemente como forma de representar e visibilizar o povo negro e a ruptura de paradigmas e estigmas.

Outra colaboração exerceu fundamental importância, a parceira com o maestro Lindembergue Cardoso, responsável pela musicalização. A princípio seria um musical, posteriormente reescrita para ópera, não se dispersando de seu centro na crítica sobre a condição da figura negra no cenário pré-abolicionista. A ópera negra “Lídia de Oxum” foi encenada no Teatro Castro Alves, no Teatro Municipal de São Paulo e também no Teatro Nacional de Brasília em 1995. Em 1996 foi encenada ao ar livre na Lagoa do Abaeté, cidade do Salvador.

É imprescindível destacar a iniciação de Tavares no Candomblé, a junção do conhecimento sobre a cultura e religiosidade afro-brasileira; o discurso político aliado à estética, a crítica e ruptura de estigmas. Fragmentos, compreendidos como traços para uma possível leitura biográfica.

#### **4. Tavares e a mitologia afro-brasileira: autor de axé**

Considerando o pertencimento e o engajamento de Ildásio Tavares para com a cultura e religião de matriz africana da Bahia, é exequível compreender a existência e a importância de seu legado, o qual contribuiu na incorporação de forma mais intensa, e/ou renovação da temática afro não só no meio literário, mas em diversos segmentos sociais, nos quais o escritor baiano colaborou, bem como a representação do povo

negro e da mitologia. Visto isto, os reflexos deste universo mitológico na produção do escritor desvelam o pertencimento a categoria de autor de axé, explicado pelo estudo de Leite (2018), o qual descreve que este campo literário surge como meio no qual os autores (as) desempenham papel fundamental pois “(...) transformam parte da estrutura social, inserindo valores da cultura e mitologia afro-brasileira na sociedade através da ciência e das artes” (LEITE, 2018, p. 137). Além disso, essas produções diferem-se das não pertencentes a este universo, pelo fato de que

[...] autoras e autores de Axé possuem algum grau de iniciação-proximidade em religiões afro e por isso, por terem acesso ao segredo em níveis determinados pelo Axé e saberem, sentirem o segredo, que permeia seus corpos possuem uma produção diferenciada. (LEITE, 2018, p. 95)

No que se refere à mitologia, torna-se oportuno ressaltar a acepção de mito, sobre duas visões teóricas que se interligam, Leite (2007) e Cid Seixas (2003). Em *Literatura e Mitologia afro baiana: encantos e percalços*, a noção de mito trabalhado por Leite, é conferido como elemento narrativo primordial. Leite (2007) instaura, ainda, uma observação crítica em relação à interpretação do mito, concebido, equivocadamente, como irreal, como esboçado no trecho abaixo:

[...] o conceito de mito aqui utilizado é de verdade, narrativa verdadeira, pois se há alguém que acredita na narrativa e ela serve como modelo para determinada ou determinadas sociedades, grupos, comunidades, não cabe chamá-la de mentira. (LEITE, 2007, p. 96)

Sendo a mitologia o meio pelo qual grupos de indivíduos retratam suas características religiosas, artísticas, culturais, etc., não cabe concebê-la como ilusória. Tal como aponta Seixas em “Os riscos da cabra cega: recortes da Crítica Ligeira” (2003), o “(...) mito é um discurso que descobre e, ao mesmo tempo, tenta compreender os mistérios do mundo” (SEIXAS, 2003, p. 30).

## **5. Os fragmentos da ópera e a operacionalização do método**

Como forma de operacionalizar o método barthesiano, já mencionado, os traços autobiográficos, que se encadeiam no desdobramento dessa seção, conferem ao escritor uma nova escrita ou reescritura de vida a partir de minúcias quase despercebidas.

O autor que vem do seu texto e vai para dentro de nossa vida não tem unidade; é um simples plural de “encantos”, o lugar de alguns pormenores tênues, fonte, entretanto, de vivos lampejos romanescos, um canto descontínuo de amabilidades, em que lemos apesar de tudo a morte com mui-

to mais certeza do que na epopeia de um destino; não é uma pessoa (civil, moral), é um corpo. (BARTHES, 2005, p. 16)

Observa-se o sentido na expressão "corpo" como meio no qual permeiam as sensações; como matéria em que se imprime a ruptura com a existência física do ser, neste caso, do autor. No entanto, é o leitor que idealiza e evidencia tal ocorrência mediante às sensações impressas à obra, e não a trajetória narrada já findada do autor. Ou seja, o biografema, não deve ser entendido apenas como único componente singular do autor, mas também, o que lhe pertenceu, como "(...) algum corpo futuro, prometido à mesma dispersão" (BARTHES, 2005, p. XVII).

A vivência religiosa de Ildásio Tavares denota a necessidade de incorporação destes elementos à luz da visibilidade literária. A literatura surge, então, como ferramenta de equilíbrio social, denúncia, crítica, de (re) apropriação e (re) territorialização por intermédio da relação entre o discurso político e religioso, como consta o trecho abaixo:

Minha terra é bela, é verde-amarela, mas é pobre  
e triste,  
Todo um povo bravo vive como escravo, muito mal  
resiste  
Vim do velho mundo, muito mais fecundo de gente  
altaneira  
Salve a liberdade no campo e cidade, raça brasileira. (TAVARES, 2004,  
p. 102)

Destacando-se no trecho a crítica instaurada que indica dois polos, no primeiro, a exaltação das terras brasileiras, bem como as cores intrínsecas à bandeira, símbolo de nacionalidade brasileira. É notório a denúncia à condição escravista do povo negro, tanto no "campo" quanto na "cidade", daí o desejo pela liberdade em ambos os espaços.

Tendo ciência da luta de seus ancestrais, visto que, a Bahia é a "terras de seus ancestrais", tal qual a origem mítica de seus guias, o autor descreve a intolerância como também a coletividade negra como mecanismo de militância para com essas nódoas sociais.

No ódio que dura no rosto da terra.  
Os pretos se agrupam na raça e na crença  
na força de Oxóssi, de Ogum, de Iansã,  
Conspiram com arte pela liberdade  
Por um novo sol, uma nova manhã. (TAVARES, 2004, p.106)

Na obra, o Engenho Esperança, não se trata somente de um local de refúgio e de renovação de esperança do povo negro, também se dá pela liberdade do contato direto com a religião, através do terreiro de can-

domblé. Sobre esse conflituoso período da religião negra, torna-se oportuno, trazer a esta análise, a perseguição aos terreiros de candomblé, denunciada na obra. No texto dramático, o resguardo do adentramento a estes espaços sagrados, tal qual a preservação dos ritos, ainda hoje indispensáveis, é justificada por dois polos: o período pré-abolicionista, e nesse sentido da liberdade de culto religioso, e o segredo do conhecimento negro, o awò, como cita o autor: “Verdes campos deste Engenho/Tão misterioso e escondido” (TAVARES, 2004, p.123).

Em uma das visitas do personagem Lourenço ao Engenho Esperança, ocorria a manifestação religiosa, ao orixá Omolu, incorporado à obra, compreendido como aspecto autobiográfico, haja visto que este se trata do pai mítico de Tavares. De acordo com Leite (2019), Omolu exerce papel fundamental, o de médico dos orixás e do povo baiano.

Compreende-se que, Tavares ficcionaliza seu saber religioso no personagem Romão, regido por Exu, um dos orixás patronos do conhecimento. Por esta razão, seguindo os arquétipos de seu regente, compartilha o saber religioso, por duas vias, o ato de ensinar e a autoafirmação, símbolo também de resistência.

Lourenço - O que é esse Olubajé  
Na sua religião?  
Romão - É a festa de Omolu  
Um Orixá poderoso,  
Comanda todas as doenças  
De seu trono glorioso.  
Lourenço - Você acredita mesmo  
Nessas coisas de Orixás?  
Romão - Não fale mal dos meus santos  
Os seus também são iguais. (TAVARES, 2004, p.111)

A representação de Romão, seguindo os arquétipos do orixá Exu, isto é a personificação do personagem, clarifica a harmonia e a fidelidade para com os componentes afro-baianos e as particularidades representativas dos personagens, indicando assim a preocupação do tratamento da cultura afro-brasileira e baiana e a constituição estrutural da obra. A ficcionalização de aspectos míticos dos orixás é realizada com perfeição, através das personagens que exercem características de seus regentes, fato este que explícita a inter-relação entre o conhecimento literário e religioso, a junção destes concebe Tavares como autor de Axé. Na passagem que precede o desenvolvimento da ópera – ou paratexto – intitulada em latim de *Dramatis Personae* (Personagens do Drama), o autor sintetiza as ações comportamentais dos constituintes ficcionais vinculando-os aos o-

rixás. A protagonista personificada, apresentada na obra somente do meio para o fim é delineada como

Lídia de Oxum – Bela mestiça, filha de Bonfim do Engenho Esperança, Quartel General do movimento negro. Envolve-se com o branco Lourenço, enquanto é amada pelo negro Tomás de Ogum. Núcleo simbólico do conflito e do dilema de identidade. Vetor central. (TAVARES, 2004, p. 97)

Com a passagem, nota-se a relação paterna de Bonfim e Lídia, o “chefe” e “dono” do Engenho Esperança, compreendido como senhor do Bonfim e devido ao “seu temperamento moderado – *virtus est unum medium*<sup>103</sup> - um conciliador nato”, segue as características de Oxalá na religião afro-brasileira, o que comprova o discernimento de Tavares, no que tange a esses aparatos mitológicos de afro-brasilidade. Nas narrativas dessa natureza, Oxum é descrita como filha de Oxalá, assim como, se observa entre Lídia e Bonfim.

Ainda sobre Lídia, e esta em sincronia com as singularidades de sua mãe mítica, é concebida no texto ficcional, ora analisada como “(...) muito, muito bela, / Dançando com passo grácil/De torso e saia amarela” (TAVARES, 2004, p. 113). A exaltação à beleza de Oxum, transparece outro traço autobiográfico de Tavares, no Ilê Axé Opô Afonjá, exerceu o posto de Ogã<sup>104</sup> de Oxum.

Sendo a ficção a realidade fracionada, as ações assumem suas descrições como pertencentes às suas naturezas, recriando assim a realidade. Sobre isso, Deleuze e Guattari (1992) elucidam sobre formas de se investigar a obra a partir das figuras conceituais, psicossociais e estéticas, originadas pelo escritor. Quando se busca por figuras conceituais, apropria-se de obras filosóficas; no romance, as figuras estéticas; diante as duas formas investigativas apreendemos os tipos psicossociais.

O tipo psicossocial, tomado como pilar da biografia, é recriado através da transcendência de seus traços, resultando em figuras conceituais e estéticas, norteando a biografemática dentro de uma produção literária. No que corresponde às figuras estéticas, “o que conta não são as opiniões dos personagens segundo seus tipos sociais e seu caráter”, mas sim, “os compostos de sensações que esses personagens experimentam eles mesmos ou fazem experimentar”. (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 243).

---

<sup>103</sup> Frase em Latim, que significa a virtude está no meio. Ou seja, a virtude como centro de ponderar situações.

<sup>104</sup> Posto honorífico e sacerdotal, abaixo do pai e mãe de santo. Uma espécie de pai.

Clarifica-se o poder exercido pelo personagem personificado como Bonfim e pararelizado na cultura de terreiro como Oxalá, considerado regente supremo da corte dos orixás. Outro fator pertinente na obra que revela nas entrelinhas a vivência do autor no Candomblé, é a descrição dos constituintes artísticos, culinários do Olubajé, os quais integram um único segmento, o ritual: “(A dança prossegue ainda um pouco e em seguida as iaôs entram na cabana de palha e recebem a comida que embrulham nas folhas de mamona e vão distribuindo pelos presentes, dançando)” (TAVARES, 2004, p. 123).

No trecho exposto, as iaôs, são encarregadas da entrega da comida de modo rítmico, está diz respeito ao deburú, milho de pipoca estourado, enfeitado com pedaços de coco, servido no aguidá e forrado com folhas de mamona, cerimônia consagrada, ritualisticamente, a Omolu.

A um canto vários Omolus sentados num banco. Uma preta gorda, a Ialorixá, senta-se numa imensa cadeira. O cenário é composto de palhas de coqueiro entrelaçadas e no fundo uma cabana de palhas está armada. Lá estão os caldeirões com a comida. As filhas e filhos de Santo dançam em meio a um círculo formado, todos negros e mulatos. Um mulato claro senta-se ao lado da mãe de Santo. É Bonfim, os outros negros e mulatos sentam-se em cadeiras de ambos os lados da mãe. São os Ogans. (TAVARES, 2004, p. 112)

Intelectual e conhecedor dos espaços sagrados e de seus constituintes, o autor de axé aponta seções interconectadas: os rituais aos orixás e a composição do local. Além do que já foi exposto, “as saudações de praxe” são essenciais no terreiro, a prática de saudar ou reverenciar o espaço a ser ingressado e seus respectivos babalorixás ou ialorixás. Evidencia-se a organização do terreiro, no qual “tudo se sabe nós búzios” (TAVARES, 2004, p. 115), revelações reconhecidamente concedidas por Ifã; e a posição de cada componente, em especial a regência do local pela Ialorixá.

## **6. Considerações finais**

Mediante o exposto, torna-se exequível a sintetização do eixo central deste estudo o qual abordou de modo analítico-descritivo, a letra da ópera e as informações precedentes a esta, numa possibilidade interpretativa sob a ótica biografemática barthesiana.

A obra, a princípio como anseio, posteriormente, semente de um legado literário e artístico de resgate histórico, cultural, religioso, lin-

guístico, ou seja, identitário, de um povo, possibilitando a realização de um paralelo com o atual contexto quanto ao retrocesso sofrido pela população negra e seus direitos.

Calcado na visibilidade da cultura afro-brasileira e afro-baiana através da remontagem de uma conflituosa e marcante fase na história do Brasil, cenário de tantas outras recriações, e da desconstrução dos constructos sociais no que tange os estigmas da figura negra, o autor de axé exprimiu com perfeição lírica e maestria fragmentos de sua experiência religiosa da cultura de terreiro por intermédio de uma via de abordagem, a literatura.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARTHES, Roland. *Sade, Fourier, Loyola*. Trad. de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

\_\_\_\_\_. *A câmara clara*. Trad. de Júlio Castañón Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?*. Rio de Janeiro: 34. ed, 1992.

GRANDE OTHELO. Literafro: o portal da literatura afro-brasileira. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/literafro/autores/265-grande-othelo>. Acessado em: 20. Nov.2020.

LEITE, Gildeci de Oliveira. Literatura e Mitologia Afro-baiana: encantos e percalços. In: *Recôncavo da Bahia Educação, Cultura e Sociedade* (Org.). Amargosa-BA: UFRB, 2007.

\_\_\_\_\_. *Pensamento Insurgente: direito à alteridade, comunicação e educação*. Salvador: EUFBA. 2018.

\_\_\_\_\_. Omolu, Obaluaê, São Lázaro, São Roque, a fé a medicina do pobre. *Fragmentos de Cultura, Goiânia*, v. 29, n. 4, p. 672-83, 2019. Disponível em: <http://seer.pucgoias.edu.br/index.php/fragmentos/article/view/7748>. Acessado em: 30.11.2020.

PERSONALIDADES NEGRAS. Palmares: Fundação Cultural. Disponível em: [http://www.palmares.gov.br/?page\\_id=9854](http://www.palmares.gov.br/?page_id=9854). Acessado em: 20. Nov.2020.

*Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos*

TAVARES, Ildásio. *Homem/Mulher, Caramuru, Lídia de Oxum, Mulher de Roxo, O vendedor de jóias*. Secretária de Cultura e Turismo. Salvador-Bahia. 2004.

\_\_\_\_\_. *Candomblés na Bahia*. Salvador: Palmares. 2000.

SANTOS, Henrique. J. V. G. Ildásio Tavares: o escritor entre línguas. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/31660/1/Disserta%C3%A7%C3%A3o%20Henrique%20J%20V%20G%20dos%20Santos%20PPGLITCULT.pdf>. Acessado em: 10. Nov.2020. Salvador-Bahia. 2019.

SEIXAS, Cid. *Os riscos da cabra cega*: recortes da crítica ligeira. Feira de Santana. UEFS. 2003.